

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Anno 1962

BIBL00239

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

P. RATTALINO *Gli inizi della critica wagneriana in Italia* -
A. TESTA *Il Balletto russo - SCUOLA E MUSICA: Un dibattito sui programmi d'insegnamento*
Teatri e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Libri di interesse musicale
C. BURNEY *Diario musicale di un viaggio in Italia* - VII

Ricordi

Nuova serie

Anno V n. 1 - gennaio-febbraio 1962

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) - 86.68.35 - 87.12.12 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 63.52.68 - 65.03.31 - 65.06.06 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 50.16.41/2/3/4/5
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, 120 - 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. 70.19.52 - 70.19.83
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
	Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.61
ROMA	Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 - 46.06.45 Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 178
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, 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, 549
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, 5 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	Ijpsia. G. Ricordi & Co.: Kohigartenstrasse, 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, 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 U. Buozzi, 77
MESSICO	Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 461
OLANDA	L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertofinnelaan, 182
PARAGUAY	Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU'	Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO	Lisbona. Sasseti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SPAGNA	Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 25
STATI UNITI	Nuova York. G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 16
SVIZZERA	Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA	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 Glasca: Avenida 18 de Julio, 1199 (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 1962

Articoli

BONACCORSI ALFREDO. *Puccini nella critica d'oggi*, pag. 70.

BURNEY CH. *Diario musicale di un viaggio in Italia*, pagg. 39, 92, 141, 250.

BRUSOTTI MIZI. *Visita a una grande fabbrica di pianoforti*, pag. 118.

CELLETTI RODOLFO. *Mezzosoprani e contralti*, pag. 110.

COGNI GIULIO. *I Volti musicali di Falstaff*, pag. 50.

D'AMICO FEDELE. *Conoscere Manuel de Falla*, pag. 146.

ELENCO DELLE OPERE DI MANUEL DE FALLA, pag. 184.

(I) FATTI PRINCIPALI DELLA VITA DI MANUEL DE FALLA, pag. 179.

FRANCO ENRIQUE. *La grande avventura dell'«Atlantida»*, pag. 157.

MARTINOTTI SERGIO. *Profilo di Marco Enrico Bossi*, pag. 98.

MILA MASSIMO. *Valori dell'«Atlantida»*, pag. 171.

LA MORGIA MANLIO. *Maurice Ravel venticinque anni dopo*, pag. 215.

(LA) MORTE DI ALFREDO COLOMBO, pag. 200.

PAHISSA JAIME. *Origine dell'«Atlantida»*, pag. 152.

PASI MARIO. *Riprendiamo il dialogo*, pag. 104.

PESCETTO GIUSEPPE. *Boitiana*, pag. 223.

TESTA ALBERTO. *Il Balletto russo*, pag. 13; *Il Balletto americano*, pag. 61.

RATTALINO PIERO. *Gli inizi della critica wagneriana*, pag. 2; *Il significato storico del pianismo di Clementi*, pag. 219.

SCUOLA E MUSICA: DIBATTITO SUI PROGRAMMI D'INSEGNAMENTO DELLA MUSICA NELLE SCUOLE MEDIE INFERIORI, pag. 13.

VERDI E PUCCINI: AUTOGRAFI ED EDIZIONI, pag. 227.

VOGEL WLADIMIR. *Per la mia cantata su Modigliani*, pag. 210.

Teatri e concerti

pagg. 22, 73, 120, 188, 230.

Notizie in breve - Necrologi

pagg. 31, 83, 128, 202, 243.

Concorsi

pagg. 87, 131, 205, 243.

Edizioni musicali

BELLINI VINCENZO. *Concerto in si bemolle per oboe e archi*, pag. 135.

CAMBINI GIUSEPPE GIOVANNI. *Concerto in sol magg. per pianoforte e archi*, pag. 135.

ZAFRED MARIO. *6ª Sinfonia - Concerto per pianoforte e orchestra*, pag. 133.

Libri

BOTTI DON FERRUCCIO. *Paganini a Parma*, pag. 138.

CODIGNOLA MARIO. *Arte e magia di Nicolò Paganini*, pag. 136.

MILA MASSIMO. *Manuel de Falla*, pag. 207.

PAHISSA JAIME. *Manuel de Falla*, pag. 35.

PARENTE ALFREDO. *Castità della musica*, pag. 38.

Dischi

CIAIKOWSKI PETER J. *Concerto n. 1 in si bem. minore op. 23* per pianoforte e orchestra, pag. 140.

CIMAROSA DOMENICO. *32 Sonate per clavicembalo*, pag. 89.

GEORGE GERSHWIN. *Porgy and Bess. Suite*, pag. 139.

GROFE FERDE. *Gran Canyon Suite*, pag. 139.

HAYDN JOSEPH. *Concerto in re maggiore op. 21* per pianoforte e orchestra, pag. 140.

MENDELSSHON FELIX. *Sogno di una notte di mezza estate - Ottetto*, pag. 90.

MOZART WOLFGANG AMADEUS. *Concerto n. 21 in do maggiore K. 467* per pianoforte e orchestra, pag. 140.

PUCCINI GIACOMO. *Turandot*, pag. 91.

VIVALDI ANTONIO. *Le Quattro stagioni*, pag. 139.

(von) WEBER CARL MARIA. *Der Freischutz*, pag. 90.

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno V - n. 1 - Gennaio-Febrero 1962

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. 29 22 42.

Sommario:

- 2 Gli inizi della critica wagneriana in Italia di Piero Rattalino
- 13 Il Balletto russo di Arturo Testa
- 18 Scuola e musica: Un dibattito sui programmi d'insegnamento della musica nelle scuole medie inferiori
- 22 Teatri e concerti: La Stagione lirica alla Scala - Il Balzare d'argento di Pizzetti al San Carlo - L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora di Menotti all'Angelicum
- 31 Notizie in breve - Necrologi
- 35 Libri: Manuel de Falla di J. Pahissa; Castità della musica di A. Parente
- 39 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di Ch. Burney - VII

Gli inizi della critica wagneriana in Italia

Di Wagner si cominciò a parlare, in Italia, intorno al 1850: qualche notizia, qualche riecheggiamento delle polemiche che andavano sorgendo sull'arte wagneriana, fra noi ancora sconosciuta. Non erano però del tutto sconosciuti gli scritti teorici di Wagner, studiati con molto interesse da quanti avevano occhi per vedere che il costume teatrale italiano andava rapidamente decadendo.

In Italia, in quegli anni, la critica del teatro d'opera era più frequente, e la necessità di riforme più sentita di quanto comunemente non si creda. Non è certo necessario ricordare le parole di Giuseppe Mazzini, e possiamo anche esimerci dal citare il severo programma di lavoro ed i risultati raggiunti dalla *Gazzetta Musicale di Milano* nei suoi primi anni di vita. Nomineremo invece alla svelta il « Circolo dei Trascendentali » di Napoli, che nel 1844 pubblicò una « Sentenza » con la quale si chiedeva, fra l'altro, maggior dignità dei libretti e più decorose esecuzioni, e specialmente la rivista *L'Armonia*, « giornale della riforma musicale in Italia », pubblicata a Firenze, che espose per tempo ai suoi lettori le teorie di Wagner: ed è da ricordare che lo stesso Wagner, traendo occasione da un articolo del direttore Abramo Basevi (*La riforma musicale in Germania*), inviò alla rivista, da Zurigo, in data 30 marzo 1856, una garbata letterina,¹ nella quale, insieme con un mucchio di complimenti, precisava alcune delle sue idee, e consigliava la lettura di *Opera e Dramma*. Non possiamo qui dilungarci sull'argomento, che andrebbe studiato a parte. Sarà però necessario tener presente che la critica wagneriana, sorta intorno al '70, sboccò fuori da un movimento di idee, molto attivo seppur non molto vasto, che aveva agitato il problema della riforma del melodramma fin dal 1840. Questa lunga preparazione spiega il carattere particolare che, come vedremo, la critica wagneriana assunse nel primo periodo, quando Wagner non venne considerato per quel che era come artista, ma per l'effetto che le sue dottrine avrebbero potuto produrre sulla musica italiana.

Prima di affrontare il nostro tema, però, vedremo ancora rapidamente come si pervenne alle frenetiche discussioni del decennio '70-'80.

Le notizie riguardanti Wagner si infittirono rapidamente, nelle gazette, mentre cresceva la fama europea del Maestro: notizie ancora

¹ Il fac-simile di questa interessantissima lettera è riprodotta in: A. Damerini, *Il Conservatorio L. Cherubini*, Firenze, 1941.

di seconda e terza mano, s'intende, ed anche aneddoti bislacchi deglutiti senza la minima precauzione. Il pubblico però cominciava ad interessarsi della faccenda, e i musicisti a paventare gli effetti.¹ La locuzione *musica dell'avvenire* incontrò subito, com'era naturale, grandissimo favore, sebbene ben pochi sapessero che cosa significasse di preciso, ed i più l'adoperassero invece come sinonimo di *musica tedesca*, di *musica armonica*, *antimelodica*, *antiitaliana*, e l'applicassero con disinvoltura tanto a Wagner quanto a Schumann, a Berlioz ed a Liszt.

Le polemiche giornalistiche si fecero più appassionate, attirando maggior massa di lettori, quando, nel 1868, venne rappresentato il *Mefistofele*. La critica boitiana fu poi concorde nel negare il wagnerismo di Boito, anche inteso con qualche larghezza. E Boito aveva sì predicato contro la decadenza del melodramma italiano ma di Wagner aveva parlato esplicitamente una volta sola, nel '64, cominciando, lui di solito così calmo e misurato, con una vera e propria invettiva, e concludendo con la celebre stroncatura: « ... i suoi drammi sono inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito ch'erano chiamati a fare ». Indipendentemente dai suoi aspri giudizi su Wagner, Boito era però portatore di una esigenza di rinnovamento, di cui Wagner era il massimo esponente. E ben si comprende che, attaccando il *Mefistofele*, si preparavano le difese contro il « barbaro ».

La prima rappresentazione del *Lohengrin* a Bologna (1 novembre 1871) diede fuoco alle polveri, e fu l'occasione perchè scendessero violentemente in campo tutti coloro che, per ragioni di gusto e per ragioni di interesse, non potevano ammettere una qualsiasi penetrazione wagneriana. Non è compito nostro rifare la storia delle fortune di Wagner in Italia, storia che è già stata ampiamente narrata dal Depanis e dal Panizzardi, e le cui linee essenziali si possono trovare in un recente scritto del Pannain.² Dobbiamo però rilevare — perchè ciò non mancò di produrre effetti sull'indirizzo di tutta quanta la critica — che dalla parte degli antiwagneriani si parlò poco delle opere di Wagner, e assai più di Wagner polemista, e di Wagner uomo, senza sdegnare di avanzare le insinuazioni, le calunnie, i pettegolezzi più triviali. Nel 1896 Enrico Thovez così rievocava, in uno scritto vivacissimo e beffardo, l'impressione che a lui fanciullo aveva fatto la letteratura antiwagneriana d'Italia:

« Eravamo poco più che fanciulli, e la grande opera ci era completamente ignota, non solo, ma si avvolgeva nelle ombre paurose del mistero. La leggenda era nata assai prima di noi, e quando l'udimmo per la prima volta,

¹ Pare (vedi: B. Croce: *R.W. e F. De Sanctis. Due lettere inedite*, in *La Critica*, 1930) che fin dal 1861 Tito Ricordi facesse un tentativo presso Wagner per acquistare la proprietà per l'Italia del *Tannhäuser*.

² G. Depanis: *I concerti popolari e il Teatro Regio di Torino*, Torino, 1915; *L'Anello del Nibelungo*, Torino, 1895. M. Panizzardi: *W. in Italia*, Genova, 1923. G. Pannain: *W. e l'Italia*, in *Da Monteverdi a W.*, Milano, 1955.

floriva; e, come tutte le leggende, aveva umorismi tragici e terribilità puerili. Essa parlava di un uomo fantastico — vestiva di seta e di velluto — inteso a sconvolgere l'ordine naturale delle cose. La sua opera era un mistero informe, un labirinto di malefici, una selva fantastica e sinistra dove accadevano prodigi meravigliosamente assurdi: i cigni traevano sulle acque i cavalieri... la foresta bisbigliava... le donne cantavano nel fondo dei fiumi... A quei racconti la gente seria alzava gli occhi al cielo, i patrioti fremevano di sdegno, i professori di musica sogghignavano di disprezzo, e noi restavamo scossi ed esitanti. Ma più terribile era la fine. Come un segreto maleficio spirava per entro l'opera diabolica: quanti la toccavano erano colpiti dalla malaria, quasi come da un divino castigo: i principi, che la proteggevano, si macchiavano di turpi colpe e finivano in fondo ai laghi; i cantanti perdevano issofatto la voce, gli uditori l'udito, i professori l'uso degli strumenti, e i direttori d'orchestra la ragione. E noi crescevamo mentre la saga fioriva e si spandeva in ramificazioni meravigliose»¹

Sarebbe interessante riportare tutto intero il saggio del Thovez, che, malgrado alcuni giudizi frettolosi, è nel complesso una felicissima pittura dei sentimenti — è chiaro che di acerba passionalità, non di critica si trattava — dei melomani italiani nei confronti di Wagner tra il '70 e il '90. Ma poichè non è qui il luogo per ristampare uno scritto assai vasto, e non servirebbe riassumerlo, crediamo che basti il cenno dato e tronchiamo ogni riferimento alla pubblicistica spicciola e meschina, alla quale tuttavia non mancò l'apporto di firme illustri. Sarà invece interessante ricercare se, e in quale misura, nascesse allora in Italia una critica wagneriana.

Fino al '71 la gran parte dei wagneriani italiani aveva ammirato un Wagner decifrato sugli spartiti per canto e pianoforte; il solo Filippi aveva presenziato, nel '70, alle rappresentazioni di Weimar. Le rappresentazioni del *Lohengrin*, e poi del *Tannhäuser* e del *Vascello fantasma*, diedero modo a parecchi critici, dotati di gusto sensibile e di animo prudente, per parlare con vera conoscenza di causa della musica di Wagner, e per mettere a paragone il dramma wagneriano, in quanto opera d'arte, con la teoria del dramma, in quanto esposizione dottrinale. Il problema che logicamente scaturiva, rapporto tra teoria e arte, fu toccato appena di sfuggita; vi insistette un poco di più il Panzacchi, e il Tari, non si capisce se per celia o seriamente, ne offrì la soluzione « filosofica » con il suo: *Cogitat, ergo non est* (sottintendendo: *non est artifex*). In genere, però, si ammetteva tacitamente che le teorie drammatiche di Wagner avessero il loro corrispettivo nelle opere, senza indagare se fossero venute prima quelle o queste. Il problema che i critici italiani si posero fu invece quest'altro: le teorie di Wagner erano assolutamente nuove? quale valore aveva il sistema wagneriano, e quale insegnamento potevano trarre da Wagner i giovani compositori italiani?

La prima parte del problema fu risolta negativamente, a mezzo di lunghi e non sempre chiari ragionamenti intorno ai concetti dram-

¹ E. Thovez: *La leggenda del Wagner*, in *L'Arco di Ulisse*, Napoli, 1921.

matici della Camerata dei Bardi, di Rameau, Gluck e Spontini, che puntualmente ritornano presso ogni critico. Il Biaggi, fin dal 1872, concludeva così il suo excursus storico:

«... tanto per ciò che si riferisce al concetto fondamentale del melodramma, quanto per ciò che si riferisce ai modi di svolgimento e di condotta, non v'ha nulla nel sistema di Wagner che possa dirsi nuovo: i criteri maestri e i principi direttivi, lo abbiamo visto, sono inerenti all'essenza stessa del melodramma; e i modi di condotta e di svolgimento ebbero esempi, e non di rado fortunati, in tutti i tempi»¹

Conclusione sensata, che toglieva di mano agli avversari un'arma potente: Wagner non era un sovvertitore, ma veniva inserito in una tradizione secolare. E sarebbe stato prudente fermarsi lì. Ma non si poteva evitare, di fronte alle obiezioni « tecniche » degli antiwagneriani, di lasciar cadere la discussione sul terreno della grammatica, melodia strofica e melodia infinita, funzione dell'orchestra, leitmotiv, e altrettali cose. Concetti empirici, che avevano anche la loro importanza, ma che a dialettizzarli non permettevano di raggiungere, naturalmente, alcuna verità apodittica. E quando i moderati critici wagneriani concludevano che il sistema di Wagner non costituiva uno schema fisso, ma un modo di rinnovare la tradizione, gli antiwagneriani potevano trionfalmente dire che, stringi stringi, Wagner restava nel suo trono e le faccende d'Italia sarebbero andate avanti benissimo senza di lui.

Un accenno a superare queste posizioni è nel Ricci:

« Si potrebbe dire che il sistema, cioè il motivo poetico costante di Wagner, fu l'inserire l'uomo nella natura, eliminare i personaggi che esprimono il proprio sentire in quadri staccati, e le cui contrapposizioni avvengono solo per i casi della vita o per forza di destino (nella librettistica comune gli squarci lirici sono le vere manifestazioni poetiche, mentre il dramma avviene indipendentemente dai personaggi che ne sono travolti...); in Wagner invece il dramma è un tutto e scaturisce dai personaggi stessi e dall'ambiente»²

Il Ricci si vale di questo motivo critico per interpretare Wagner secondo l'estetica del naturalismo, paragonandolo a Flaubert e a Zola. Poteva essere uno spunto nuovissimo — « Ecco per esempio Zola e Wagner...: cinquant'anni or sono difficilmente a qualcuno poteva venir l'idea di nominare insieme questi creatori... Tuttavia essi sono fra loro legati », scriverà Thomas Mann, nel 1933, nel saggio *Dolore e grandezza di R. Wagner* — ma il Ricci non riesce a svilupparlo. Non ci fu nessuno, allora, capace di superare la contrapposizione, giustificabile storicamente ma filosoficamente inconsistente, di Opera e Dramma, dimostrando, ad esempio, che anche il *Trovatore* è dramma. Il Cesardi dice, ma di passata, che Verdi dev'essere considerato

¹ G.A. Biaggi: *Di R.W. e dell'opera Lohengrin*, in *Nuova Antologia*, gennaio 1872.

² C. Ricci: *Per R.W.*, Bologna, 1888.

emulo, non avversario di Wagner. Il Fortis riesce bensì a dare, senza accorgersene, la giusta impostazione del problema:

« Accetto il dramma musicale — e lo voglio — ma è proprio vero che il dramma musicale non abbia la sua estrinsecazione naturalmente italiana? ».

E cita il quarto atto dei *Puritani*. Ma poi si perde a cercare in Bellini il « colore locale », e cade nel comune ambito della critica meyerberiana del tempo.

Quanto all'ultima parte del problema, insegnamenti da trarre da Wagner, per parlarne con esattezza bisognerebbe inserirla nel più vasto tema della riforma degli Istituti Musicali, che, dopo l'unità d'Italia, tenne occupati critici, insegnanti ed artisti. In linea generale, i critici wagneriani ribadirono il concetto di Boito, che fin dal '64, aveva detto: in Italia sorgerà un nuovo, grande melodrammaturgo « quando i nostri artisti saranno più ispirati, più colti, più altamente liberi, quando il nostro pubblico tornerà a ricordarsi dell'arte ». Era questa, come si vede, la soluzione più difficile, che non poteva smuovere d'un pollice gli avversari. Ma era anche l'unica soluzione giusta. E il Florimo aveva ragione di dire ai giovani: « Imitate Wagner nell'amore nutrito per la sua patria, nell'assiduo studio, nella cultura letteraria ».¹

Il problema del sistema andava anche misto e confuso con il problema delle « scuole nazionali », al quale non aveva mancato di far cenno quel furbacchione di Wagner nella celebre *Lettera a un amico italiano*, del 7 novembre 1871:

« Può darsi che ci sia bisogno di un nuovo connubio del genio dei popoli. A noi tedeschi non ardirebbe alcuna più bella scelta d'amore di quella che accoppiasse il genio d'Italia con quello di Germania ».

Le parole di Wagner trovarono scarsa rispondenza nei critici wagneriani. Ciò non apparirà strano quando si pensi alla provenienza della critica wagneriana, cui avevamo accennato all'inizio di questo studio: i critici si rendevano conto che il problema delle scuole nazionali era già stato risolto con le discussioni sul concetto di « musica cosmopolita », sfruttato fino all'estinzione tra il '55 e il '65. Furono invece gli antiwagneriani che batterono il chiodo delle scuole nazionali, insistendo ancora sui termini melodia-Rossini, melopea-Wagner (e per qualcuno, a titolo di riprovazione, meloarmonia-Verdi). Lo stesso Antonio Tari, che per acutezza d'ingegno supera di gran lunga tutti gli antiwagneriani, non evita di dare un tuffo nel grottesco quando scarica sugli avversari i ritrovati della sua dottrina, anche se, in astratto, ha ragioni da vendere:

« ... non posso non notare lo strano Evangelio di un obsoleto, rifritto dommatismo critico, giurante nella universalità ed infallibilità di canoni astrat-

¹ F. Florimo: *R.W. e i wagneristi*, Ancona, 1883.

tamente indipendenti dalle varie nazionalità e dagli ambienti modificatori di ogni artistica manifestazione... Avvegnachè le sorgenti già occulte del Nilo dell'Arte siano oggimai rintracciate nei meandri molteplici delle poliforme coscienze etniche, figlie legittime tutte quante dello ideale umano, e non bastardelle dello intuito biblico, ellenico, romanico, o quale altro che siasi... L'artista vero ha a riuscire sempre e dovunque ad organo di una gente, vuoi greca, vuoi ottentotta; la quale in lui, e forse solo in lui, misticamente comunica col soprassensibile ».¹

Se un professore d'estetica parlava così, è facile immaginare come parlassero i musicisti digiuni di filosofia, o tutt'al più conoscitori superstiziosi di qualche manualetto aristotelico. L'unica risposta possibile era quella del Ricci:

« Non v'è musica teutonica, nè musica italiana. V'è solo la musica bella. Nè barbaro, nè pagano, v'è solo l'uomo che s'innalza con la bontà e col genio ».

Era stato sempre questo il pensiero di Verdi. Ma — a parte il fatto che il bussetano si guardava bene dall'immischiarsi nelle dispute dei critici — Verdi, dopo *Don Carlos* e *Aida* era stato quasi ripudiato dagli antiwagneriani (l'implacabile Sassaroli lo chiamava l'ex-Verdi), e dai wagneriani era guardato con sospetto.

In conclusione, il problema delle scuole nazionali si ridusse presto ad arrabbiate dichiarazioni di principio.

Gli scritti polemici di Wagner trovarono scarsa considerazione nella critica, nella critica consapevole. Si comprendeva bene che la polemica wagneriana acquistava un senso solo mettendola in connessione con l'ideale drammatico di Wagner. Ma qualcuno si chiedeva se fosse stato « utile » tutto il chiasso prodotto dalle prose polemiche; e il Florimo che, poveraccio, sapeva di diplomazia per aver dovuto trattare con Mercadante per trent'anni, opinava che le riforme di Wagner avrebbero dovuto « essere annunziate con molta calma », « con maniere insinuanti »; il Filippi, il Biaggi, il Panzacchi erano d'accordo nel deplorare gli eccessi a cui Wagner si era lasciato andare, e che i suoi seguaci d'oltralpe avevano il torto di chiamar giudizi storici. Gli italiani non potevano perdonare a Wagner, ed a ragione, le accuse rabbiose contro Donizetti, e la sufficienza verso Rossini e Bellini. Tuttavia si cercò di trovare, con il metodo psicologico, l'origine del tono polemico di tanti scritti wagneriani.

Si sa che l'indagine psicologica era il campo prediletto dei critici dell'Ottocento, assai legati alla critica francese, che attribuivano alla psicologia maggiori virtù che non le competessero. Ma le descrizioni psicologiche avevano almeno il merito di fare di Wagner una persona, eliminando le stupide maschere del dio e dell'anticristo. Limpide ed efficaci sono, a questo proposito, le pagine del Panzacchi; eccone uno dei tratti migliori:

¹ A. Tari: *Sull'essenza della musica secondo Schopenhauer ed i wagneriani*, in *Saggi di estetica e metafisica*, Bari, 1911.

« Queste asprezze, queste intolleranze e, diciamo franco, queste ingiustizie, derivano esse dal temperamento irritato dell'uomo, accaneggiato per lunghi anni dalla fortuna e da' suoi degni ministri in terra, oppure erano un dettame imperioso e sereno della coscienza austera dell'artista? Io credo che ce ne fosse per tutti e due. Certo Riccardo Wagner ebbe nel cervello un grande ideale artistico, che lo signoreggiò e lo invase per tutta la vita come il *démone* di cui parla Socrate. Tutto ciò che a questo suo grande ideale in qualche guisa contrastava, anche solo da esso differenziandosi, lo urtava, lo irritava; ed egli finiva con vedere in esso un nemico odioso e ridicolo, una specie di Pitone, sopra il quale egli avrebbe vuotata volentieri tutta la faretra di Apollo. E forse più di tutto egli odiava le vicinanze insidiose e le somiglianze ambigue ».¹

Altre esatte osservazioni si trovano nel Biaggi, nel Florimo e nel Cesardi. Ma il saggio più interessante sulla psicologia wagneriana è quello dovuto a Italo Svevo, che scrisse una recensione dell'*Autobiografia*,² apparsa nel quotidiano *L'Indipendente* di Trieste il 22 dicembre 1884 (l'articolo non è stato mai ristampato). Lo Svevo coglie bene la tendenza di Wagner a trasferire su un piano ideale i fatti della vita:

« Non so se si possa ammettere in Wagner pudore, virtù degli esseri deboli, ma è certo che quando ha da raccontare fatti che lo concernono, fa un movimento di ribrezzo... Così non s'induce a fare queste rivelazioni che a metà: ha da parlare dei suoi protettori ed anziché parlarcene come di persone che conobbe, li idealizza nella parola "la potenza" (*die Macht*) e li rappresenta addirittura impersonali come il destino, come la fortuna o altra idea astratta ».

L'atteggiamento di Wagner verso i suoi trascorsi di rivoluzionario — « caso tipico dell'ipocrisia wagneriana », come lo definì il Mila presentando la traduzione di *Mein Leben* — gli fa perdere la pazienza:

« Non si capisce qui che cosa egli abbia chiesto alla rivoluzione, che cosa per lui abbia significato quel "puro fondo umano", e infine stimo bravo chi sotto tante parole riesca a figurarsi un fatto reale ».

Il giudizio complessivo è preciso e penetrante:

« Per trovare nella storia artistica un romantico tanto conseguente bisognerebbe risalire secoli. Aveva fatto suo un sistema filosofico che toccava più o meno l'arte, la morale e la politica, ed è ben vero che talvolta questo sistema cozzava con la realtà, con il buon senso comune degli uomini fino al punto di far ricadere il ridicolo su chi lo difendeva, ma Wagner in questo sistema poteva vivere perchè, con un'energia da natura eccezionale, vi aveva eliminato ogni contraddizione ».

Il giudizio dello Svevo sull'uomo, sul romantico Wagner, pare privo di simpatia; ma a temperarlo sono accenni più profondi, che rivelano un intuito singolare:

¹ E. Panzacchi: *R.W., ricordi e studi*, Bologna, 1883.

² Non *Mein Leben*, ovviamente, pubblicata solo nel 1911, ma il *Lebens Bericht*, conosciuto poi in Italia come *L'opera e la missione della mia vita*.

« L'idea nazionale, che in alcuni punti prende l'aspetto dell'egoismo, dell'odio alle altre nazioni... si tramuta nel dolore acuto, provato da tanti e tanti altri artisti prima di lui, dal sentire la mancanza di una generalità nazionale (*nationale Allgemeinheit*) ».

Come già vedemmo nel Ricci, troviamo dunque nello Svevo un indirizzo critico che tende a differenziarsi dal tono comune. In realtà, sia lo Svevo che il Ricci appartenevano ad una generazione più giovane, di diverso sentire e di diversa formazione culturale; e spiace che i nuovi germogli critici non venissero da essi stessi sviluppati in età matura, nè raccolti dai loro coetanei.

Nel complesso, i temi critici toccati dalla prima generazione di scrittori che si trovò ad affrontare il problema wagneriano, potrebbero essere riuniti sotto il comune denominatore di « Wagner e l'Italia ». È questa la caratteristica che accomuna tutta la pubblicistica, dagli inizi fin verso il 1890, e che, come vedremo fra breve, ne costituisce il limite. Quanto al dramma wagneriano vero e proprio, è ben noto che non solo per la critica italiana, ma per la critica internazionale, considerare Wagner alla stregua di un musicista come tutti gli altri pareva cosa assurda, e che si preferì piuttosto teorizzare in grande anziché accentrare l'indagine sui valori più strettamente poetici. Tuttavia, la critica italiana seppe evitare il pericolo delle facili, corpulente ed inutili teorizzazioni. A questo riguardo, è esemplare la dichiarazione con la quale esordisce il Cesardi:

« Mi propongo di riassumere, come in una sintesi, il concetto che dell'arte sua aveva l'autore del *Lohengrin*, perchè mi sembra non inutile cosa ora specialmente che di Francia dilagano per l'Europa pubblicazioni frequenti nelle quali, travisandosi il significato delle parole di Riccardo Wagner, si porta la questione musicale in un terreno irto di astruserie metafisiche che non le convengono in alcuna maniera ».¹

Così, non mancarono in Italia buone analisi del *Lohengrin*, del *Tannhäuser*, del *Vascello fantasma*, e in minor misura dei *Maestri cantori*, sia da parte di chi, come il Biaggi e il Filippi, preferiva la critica tecnica, sia di chi, come il Panzacchi, ricercava il contenuto drammatico.

Ma quando si passa al *Tristano* cominciano le titubanze, e le ritirate strategiche.

Nel 1876 un gruppetto di italiani, capitanato dalla signora Lucca, si recò a Bayreuth per la « prima » della *Tetralogia*: Panzacchi, Filippi, Giuseppe Depanis, futuro critico, il musicista Carlo Rossaro, e pochi altri. Le impressioni furono discordi: il Rossaro cade in uno stato di ammirazione fanatica, il Depanis, dice egli stesso, diventa wagneriano, il Panzacchi e il Filippi rimangono confusi, tanto che Leone Fortis, sulle colonne dell'*Illustrazione Italiana*, non manca di farsi beffe delle ambasce di quei due valentuomini, costretti a « dover rotolare quell'enorme macigno giù per la china della loro prosa ».

¹ T.O. Cesardi: *L'opera di R.W.*, Bologna, 1885.

Il Filippi cerca di mantenersi sulle generali: aveva già detto in precedenza, e ribadisce la convinzione che Wagner abbia applicato il suo sistema con troppo rigore; elogia senza riserve i brani sinfonici, e per il resto tenna. Più tardi, al tempo della tournée Neumann, il Filippi difenderà la *Tetralogia* con calore, ma più per spirito di contraddizione che per vero approfondimento di pensiero.¹

Più a fondo si impegna il Panzacchi, con il suo prediletto metodo psicologico:

« Irritato, infastidito per la guerra, sempre aspra e non sempre ragionevole che gli muovevano, [Wagner] pensò di prendere una rivincita trionfale facendo tutto l'opposto di ciò che i critici e il pubblico gli domandavano. Si allontanò sempre più dalle vie piane e battute, e una volta preso l'abbrivio, inebriato dalla propria audacia, si spinse fin dove probabilmente non avrebbe mai pensato di arrivare ».

Giusto o sbagliato che sia tutto ciò, non ha a che fare con la *Tetralogia*, e lo scrittore si rende conto che sarebbe pericoloso emettere subito la sentenza, « giudicare il merito intrinseco d'un lavoro gigantesco, ove il puro elemento musicale e il poetico si connettono così intimamente colle forme e il fine teatrale ». Ma non sa trattenersi, e dopo molti rigiri che non toccano il nocciolo del problema, conclude:

« ... non nego che il musicista abbia progredito; ammetto anzi volentieri che abbia toccato più d'una volta il sublime. Ma credo che egli si sia anche discostato troppo dal tipo e dall'ufficio di ogni opera drammatica. Per aver voluto ampliare ed innalzare oltre misura il melodramma, temo che Wagner gli abbia fatto violenza e ne abbia sfasciato il vero e genuino organismo ».

I critici più anziani non si scostarono da questa linea di condotta, che portò la critica italiana, rispetto al *Tristano* e alla *Tetralogia*, su queste posizioni: Wagner esige dagli spettatori una continuità di attenzione che lo spettacolo teatrale non può consentire (Biaggi, D'Arcais); spezzando le convenzioni teatrali fondamentali si è rivolto a una ristretta cerchia di ascoltatori preparatissimi (Panzacchi, Filippi); non è musicista popolare, ma accademico, aristocratico (Tari). A far cadere le due prime affermazioni bastarono le rappresentazioni bolognesi del *Tristano* ('88) e torinesi della *Walchiria* ('91); l'inconsistenza dell'ultima venne dimostrata solo nel '96, quando il Torchi e il Giani, sotto l'influsso dell'estetica sociologica e dopo i clamori de *Il caso Wagner*, la discussero in una combattuta polemica.

Ma, per ritornare al nostro assunto, la posizione della critica italiana si spiega in parte interpretandola sotto il segno generale del pro-

¹ Nel Filippi si trova anche un tentativo di compromesso, che venne ripreso da alcuni critici minori: la musica della *Tetralogia* sarebbe l'espressione musicale dell'essenza del mito nibelungico. Non era però questo un motivo critico nuovo, ma una sopravvivenza del vecchio concetto di « musica storica », presente nella critica italiana tra il '50 e il '65, e rivelatosi insufficiente a spiegare l'evoluzione del melodramma dopo Meyerbeer (Gli articoli del Filippi su Wagner furono raccolti nei volumi *Musica e Musicisti*, Milano, 1876, e *Secondo viaggio nelle regioni dell'avvenire*, Milano, 1881).

blema « Wagner e l'Italia ». Ascoltando la *Tetralogia* il critico non si chiedeva, anzitutto: è questa un'opera d'arte? ma: questo dramma può piacere al pubblico italiano? può essere un esempio fecondo per la musica italiana?

La risposta negativa sembrava ovvia. Ma cercare di dedurre da ciò una valutazione estetica significava cadere nelle storture di giudizio della critica antiwagneriana. Il problema wagneriano, indirettamente, risorgeva tutto intero.

Non sarebbe però giusto tacere che il merito della critica italiana consiste nell'essersi travagliata per trasformare in giudizio le ragioni del gusto e le ragioni del buon senso. Perché il giudizio critico assurgesse ad un valore metastorico era necessario un saldo concetto dell'arte, che la filosofia del tempo non aveva elaborato. La critica dei melodrammi era condizionata da un non esatto concetto del melodramma: il melodramma, secondo tutti gli scrittori esaminati, era il prodotto di una pratica opportunità: l'unione di musica e parola era una convenzione, filosoficamente ingiustificabile: era una somma, non un'unità. La riforma del melodramma — si diceva — doveva tendere a rinnovare un perduto equilibrio tra la poesia e la musica; ma tentare di eliminare il dualismo di parola e nota, come Wagner pretendeva di fare, era impossibile in teoria, ed in pratica significava la vanificazione del teatro d'opera. Il *caput mortuum*, dunque, era anzitutto nelle premesse; e senza aver prima riesaminato il concetto di melodramma si poteva gustare ed ammirare Wagner, ma non si poteva, a rigore, interpretarlo criticamente.

I motivi critici, che abbiamo cercato di esporre, tennero occupati gli scrittori di cose musicali, all'incirca, dal 1870 alla morte di Wagner, e declinarono poi lentamente, senza venir peraltro sostituiti da nuovi motivi. Fu invece il momento delle « guide », alcune delle quali erano di livello più che discreto.

I critici più giovani trovarono il loro campo di battaglia con la scuola verista, e i critici anziani si dedicarono... alle commemorazioni e ai discorsi ufficiali, mentre cominciavano a lavorare gli studiosi di filologia, che avrebbero rinnovato la cultura italiana.

Con ciò, non è detto che i vecchi problemi wagneriani non venissero ancora rifritti; ma a dibatterli non erano più i critici migliori: erano poveri diavoli di musicisti di provincia, erano accurati raccoglitori di luoghi comuni, erano bizzosi retori sofisticati senza ingegno, senza lettori, senza editori.

A falciare la pubblicistica italiana su Wagner contribuì la rubrica *Wagneriana*, della *Rivista Musicale Italiana*, nella quale Luigi Torchi e Giuseppe Bocca recensirono ampiamente i migliori saggi della critica straniera,¹ e giustificarono con positivista flemma i nostri sotto-

¹ Nel periodo che abbiamo esaminato, i critici ebbero familiari gli scritti di Liszt, del Brendel, del Hanslick, del Sabattier, del Blaze de Bury, del Wolff, dello Schuré. L'unico saggio di critica straniera tradotto in italiano prima delle *Guide* del Wolzogen (1897) fu, per quanto è a nostra conoscenza, un mediocrissimo lavoretto del Marsillach Leonart, uscito nel 1881.

prodotti. Il Torchi come traduttore, e il Bocca come editore, provvidero poi a far conoscere gli scritti teorici di Wagner, iniziando la serie nel '93 con *Musica dell'Avvenire*.

Nel 1890 il Torchi aveva anche pubblicato uno studio su Wagner, che potremmo collocare come punto d'inizio di una nuova critica wagneriana. Purtroppo, il volume del Torchi non si raccomanda per intrinseci pregi, e poichè non è qui il luogo, nè sarebbe necessario, esaminarlo diffusamente, consigliamo al lettore di cercare il documentato giudizio che ne dà il Ronga.¹ Il libro del Torchi, tuttavia, grosso e asmatico e inefficace a suscitare fermenti di pensiero, affrontava tanti di quei problemi, e si avvaleva di una documentazione tanto vasta da dimostrare chiaramente che il problema « Wagner e l'Italia » era esaurito, e che restava il problema « Wagner ».

È un problema che resta tuttora.

PIERO RATTALINO

¹ L. Ronga: *Per la critica wagneriana*, in *Arte e gusto nella musica*, Napoli, 1956.

Il balletto russo

Quel movimento artistico e culturale che va sotto la denominazione di Balletto Russo e che caratterizzò la vita teatrale in modo così definito e definitivo al principio del secolo va inteso solo come evoluzione dell'arte della danza o anche delle arti dello spettacolo in genere, della « decorazione » teatrale e della musica?

Una delle principali caratteristiche di questo movimento è per l'appunto quella di aver dato alle arti cosiddette sorelle una più stretta collaborazione, un'unione più intima (« *Tous les arts se tiennent par la main...* » disse Noverre, e Lifar, quasi un'eco alle parole del grande teorico francese, pose « *Tersicore nel corteo delle Arti* »).

Dunque, non fu solo evoluzione del balletto come pura rappresentazione, ma specificatamente della musica in funzione di una prestabilita azione coreografica, della pittura in relazione al contributo scenografico indispensabile in un'opera ballettistica. Ed è questo il punto interessante della questione. Del resto, in un'epoca come la nostra — così incline al piacere dello spettacolo e della vista, organo, s'è detto, più sensibile e ritentivo dell'udito, se un teatro musicale esiste (e pur se l'opera, particolarmente da noi, ne è sempre l'incontestata beniamina) il balletto, per la sua congenialità al nostro spirito di moderni, va riguardato con particolare attenzione. Lungi dall'asservire la musica alla danza (semmai sarà bene insistere ancora una volta sul processo associativo che avviene ogni volta che una musica si adegua ad una rappresentazione danzata o viceversa), è importante stabilire come l'intuito, la scelta, il gusto di un Diaghilev imposero al mondo coreografico del nostro secolo una fisionomia che è la stessa alla quale si rifà tanta parte del teatro di danza contemporaneo.

Stravinski, su commissione, compone *L'Uccello di fuoco*, *Petruska*, *La Sagra della primavera* per la compagnia dei Balletti Russi. Quelle opere, in nuove vesti orchestrali e coreografiche, sono rimaste e rimarranno perchè valide, ispirate, belle sia ai fini della pura audizione come a quelli della visività (direi anzi che troppo si abusa, per ovvia comodità, delle *suites* orchestrali, a tutto discapito dell'esecuzione teatrale per la quale furono create). Oggi si assiste ancora al caso frequente di altrettanto illustri commissioni: Luigi Dallapiccola compone per Milloss il *Marsia* e Hans Werner Henze *Ondine* per il Royal Ballet. Altre volte una partitura offre lo spunto, il pretesto per un balletto, come Diaghilev si servì di musiche non scritte espressamente per la danza e che si rivelarono adatte in modo sorprendente all'uso

che egli ne fece o meglio che ne fecero i suoi coreografi. Bisogna ricordare a questo proposito che già Isadora Duncan adoperò isolatamente celebri composizioni del passato per le sue visioni danzate. L'esempio così romanticamente esaltante della Duncan, con tutto il decadentismo che comportava, non passò senza lasciare traccia. Il dubbio mondo greco che ella volle risuscitare lo rianimò pure Fokine, in altra maniera, con *Dafni* e *Cloe* ed egli confessò quel movente ispiratore.

Nulla avviene a caso in arte, senza preparazione; vi è sempre il frutto di un divenire, di un processo evolutivo, di assimilazioni vicine o lontane che si perdono e che solo vagamente si riescono individuare. Diaghilev sentì che bisognava rompere definitivamente con il balletto logoro e stanco del tardo romanticismo, con tutto il suo bagaglio stereotipato nella mimica, nella figurazione danzata, nelle scene e nei costumi; non fece una rivoluzione come erroneamente è stato detto e come si è ancora indotti a pensare. È una evoluzione naturale e diretta che si ripercuoterà persino nella moda (le acconciature baktiane di *Shéhérazade* non sono forse nelle fogge e nello stile di tanta parte della moda 1910? L'orientalismo o il bizantinismo tanto in voga allora, non si rifletterono negli atteggiamenti di tanta letteratura e di tanto cinema, e Ida Rubinstein, creatura dannunziana, non ne fu il riflesso più lampante?). I principali lavori musicali (quelli di Stravinski e Prokofiev) presentano quel mondo policromo. *L'Uccello di fuoco* e *Chout* sono vivide favole che dell'Oriente recano tutto il colore e il preziosismo affascinante come di una stoffa arabescata o di un sottile profumo.

Si sa, le fasi in cui si svolse il Balletto Russo furono due: il primo precedente la prima guerra mondiale, e l'altro del dopoguerra (un terzo periodo, che chiamerei di ripresa, è quello affidato, scomparso Diaghilev, alle amorevoli cure del colonnello De Basil). Un gusto più propriamente francese o parigino e più direttamente a contatto con certe tendenze di *music-hall* (in cui la pantomima si sposò al circo e la danza diviene alleata dell'acrobatismo: vere e proprie contaminazioni) si farà strada in quell'epoca satura di esperimenti e di espedienti, di tentativi e, per queste stesse nature, fatalmente caduchi. Riprendere oggi come spettacolo *Parade* di Satie pare impresa difficile se non disperata. Riascoltata in concerto, senza il sussidio del celebre *décor* di Picasso e della coreografia di Massine, esso perde le sue più autentiche significazioni e non resta che il brusio di una *boutade* sonora, mentre *Le Sacre*, s'è visto, anche se il modello massiniano pare insuperato, per la straordinaria aderenza al testo musicale e didascalico, ha ancora nuovi interpreti e Béjart ne è uno.

Questa vicenda che ha il nome del Balletto Russo è una superba lezione di gusto, di intuizione, di capacità realizzatrici, dopo esser stata un atto di coraggio e di fede quale è difficile riscontrare l'eguale nella storia del teatro e dell'arte. Diaghilev sentì che il teatro di danza non poteva continuare nel virtuosismo esteriore e macchinoso nel quale l'ultimo Ottocento lo aveva gettato e gli oppose qualcosa di nuovo, di

vivo, di significante. Anche il melodramma se ne avvantaggiò. Gli occidentali conobbero finalmente il *Boris Godunov* grazie a Rimski-Korsakov che lo strumentò e le danze poloveziane del *Principe Igor* passarono come un'orda barbarica sulle scene dello Châlet parigino. Oggi non si è saputo trovare di meglio alla coreografia originale di Fokine, e Massine opera in quella luce, in quei contorni figurativi che gli furono cari già ai tempi di *Soleil de nuit* con le assonanze mistiche-religiose provenienti da una prima visione del mondo iconografico russo nella incompiuta *Liturgie* in unione alla Gontcharova. Balanchine, fedele al suo neoromanticismo, riprende *Cotillon* e *Concurrence* e ci dà *La Valse* e *Liebesliedervalzer*. I semi di quel frutto generoso sono sparsi in tutto il mondo: in Francia come in Inghilterra e in America. Ex danzatrici ora maestre di ballo (Karsavina, Nikitina), coreografi (Dolin, Lichine) e direttrici di complesso (Bronislava Nijinska, Ninette de Valois), forti di quell'esperienza, eredi di un patrimonio culturale, operano in quella direzione. Non occorre leggere le *Chroniques de ma vie* per comprendere quanto Stravinski debba a Diaghilev (i suoi più autentici capolavori sono dedicati al balletto) e Prokofiev, che diede con *Chout* e *Figliol prodigo* due fortissime opere, non dimenticò la parola data alla danza; Falla resta vivo oggi grazie a due capolavori ballettistici; tutto il movimento francese dei Sei e di quelli che, facenti parte del gruppo, se ne staccarono, da Poulenc a Milhaud da Sauguet a Auric, non è rimasto indifferente ai canoni di quell'estetica.

Tutto questo limitatamente alla musica; ma se il nostro discorso dovesse spostarsi ed investire i problemi delle arti figurative e della scenografia teatrale in particolare, noi troveremmo, in un ventennio scarso dal 1909 al 1929, i più grandi nomi che si siano associati in un teatro musicale: Picasso con Falla e Massine (*Tricorno*, 1919), Bakst con Ravel e Fokine (*Dafni et Cloe*, 1912), Bauchant con Stravinski e Balanchine (*Apollon musagète*, 1928), Alessandro Benois con Stravinski e Fokine (*Petruska*, 1911), Braque con Auric e Bronislava Nijinska (*Les Fâcheux*, 1924), De Chirico con Rieti e Balanchine (*Le Bal*, librettista Boris Kochno, 1929), Derain con Respighi e Massine (*La Boutique fantasque*, 1919), Gabo (in collaborazione con Pevsner) con Sauguet e Balanchine (*La Chatte*, 1927), Gontcharova con Stravinski e Nijinska (*Les Noces*, 1923), Iaculov con Prokofiev e Massine (*Le Pas d'acier*, 1927), Larionov con Stravinski e Lifar (*Renard*, 1929), Marie Laurencin con Poulenc e Nijinska (*Les Biches*, 1924), Matisse con Stravinski e Massine (*Chant du rossignol*, 1920), Roerich con Stravinski e Nijinski (*Le Sacre du printemps*, 1913) e Massime per l'edizione del 1920, Rouault con Prokofiev e Balanchine (*Le Fils prodigo*, 1929), José Maria Sert con R. Strauss e Fokine (*Josephlegende*, 1914), Soudeikine con Florent Schmitt e Romanov (*La Tragédie de Salomé*, 1913), Chelichev con Nabokov e Massine (*Ode*, 1928), Utrillo con Rieti e Balanchine (*Barabau*, 1926).

Non è un elenco. Se così fosse potrebbe apparire insufficiente. È piuttosto una constatazione della grande fioritura e fortuna di una sta-

gione che dura ancora e i cui frutti, in modo vario e diverso, giungono a noi ancor oggi. C'è in tutto questo un principio di ciò che oggi si intende comunemente per « teatro totale ». Prima di allora non si era assistito ad una collaborazione così stretta e determinante delle arti concorrenti all'unità dello spettacolo. Diaghilev partì dalla pittura e vi ritornò. Capi che una bella musica con delle belle scene, con dei bei costumi potevano fare dei bei balletti riscattando un genere teatrale caduto nella cartapesta di una scenografia macchinosa (salviamo naturalmente il glorioso periodo neoclassico che va sotto il binomio Sanquirico-Viganò).

È sul finire del secolo scorso che Diaghilev fa il suo ingresso nella vita artistica. Fonda la rivista *Mir Iskousstva* (*Il mondo dell'arte*) che comprende un certo numero di discepoli ed amici i quali, esattamente dieci anni dopo, formeranno lo Stato Maggiore dei pittori-scenografi della Compagnia dei Balletti Russi: Benois, Bakst, Roerich, Korovine, Golovine, Serov, ecc. In sostanza che cos'era e chi era questo singolare e misterioso personaggio? Un impresario: fu detto e fu anche e soprattutto questo ma non abbastanza avveduto commercialmente come occorrerebbe ad un impresario. Oggi un impresario di tal fatta sarebbe un anacronismo. Non fu comunque un creatore. Scrisse qualche articolo, una monografia, ma non è ricordato per questo; compose della musica ma nessuno l'ascoltò ad eccezione del suo maestro Rimski-Korsakov che probabilmente lo dissuase a continuare; non è detto che non abbia tentato la pittura; non fu critico, non coreografo, nè tanto meno teatrante: eppure fu proprio lui l'iniziatore attivo di un movimento critico ed estetico che doveva rinnovare il Teatro, inserendosi nella coscienza viva dell'artista moderno.

Bisogna anche aggiungere che, a beneficiare di tale evoluzione, non fu direttamente il pubblico russo bensì quello occidentale. Sta bene che la maggioranza degli artisti della troupe di Diaghilev (danzatori, coreografi, cantanti, compositori, pittori) era di provenienza russa e molto del decorativismo come del contenuto drammatico s'ispirava al mondo orientale, da *Les Noces a Pas d'acier*; ma il movimento si sviluppò in Occidente per cui si dice Balletto Russo e si indica particolarmente quella stagione, quel ventennio dal '10 al '30.

I russi di oggi ne sono estranei. Essi sono tornati ai macchinosi balli dell'ultimo Ottocento, alla tradizione più rigogliosa, ai balli di Ciaicovski; tutt'al più si spingono a Glazunov e al Prokofiev tradizionalista del cosiddetto periodo sovietico (*Romeo e Giulietta*, *Cenerentola*, *Fiore di pietra*). Niente Stravinski, naturalmente, ma qualcosa di Scioptakovic e Kaciaturian, con parsimonia. C'è, è vero, un fattore ideologico, politico. Non conviene insistere. Se si sfoglia *Soviet Ballet* di Iris Morley, che è del '46, come *Ballet in Moscow today* di Hélène Bellew, che è del '56, si vedrà che l'indirizzo non muta. I balletti come le coreografie, le scene e i costumi sono ancora quelli e l'estetica è la stessa: dal *Lago dei cigni* (Ciaicovski) alla *Fontana di Bakchisarai* (Asafiev), da *Romeo e Giulietta* (Prokofiev) a *Mirandolina*

IL BALLETO RUSSO



SERGE DIAGHILEV
in un disegno di Picasso



SERGE LIFAR
in *Icare* (1935)



LEONIDA MASSINE



in *Nobilissima visione*
di Hindemith

IL BALLETO RUSSO

in *Petruska*
di Stravinski

(Vasilenko), da *Fiamme di Parigi* (Asafiev), a *Giselle*, *Raimonda*, *Cenerentola*. Si direbbe che la riforma diaghileviana non sia avvenuta, non li abbia toccati, difatti non la riconoscono.

Agli occidentali toccò in sorte l'eredità di quello straordinario rinnovamento spirituale e artistico che fu russo perchè parti dalla Russia con artisti russi di nascita e di formazione, ma che finì per investire ogni angolo e ogni aspetto della vita occidentale (i testi di *Renard* e di *Noces* dovuti a Ramuz mescolano l'*esprit de finesse* tipicamente francese allo spirito popolare e fiabesco dei russi). Tecnicamente formidabile, il balletto sovietico di oggi ignora il Balletto Russo di ieri e rimane sulle posizioni di un intransigente tradizionalismo. Tale gusto involve tutto quanto a cominciare dalla stessa tecnica accademica che è spettacolosa ma che non conosce gli acquisti di quella moderna per giungere alla composizione coreografica che segue i grandi, illustri modelli del passato; così la scenografia che allontana ogni vero pittore, come fece tanta parte dell'Ottocento, ritornando alla cartapesta e ad un assurdo verismo scenico.

Il rinnovamento di Diaghilev è servito al balletto dei nostri giorni come l'espressione di danza Centro-Europa, con le ben combattute battaglie degli assertori della danza libera, è servito da Laban alla Wigman, da Jooss alla Graham all'espansione della danza moderna. Balletto e *modern dance* spesso si sono presi a braccetto: George Balanchine fraternizza con Martha Graham ed insieme compongono *Episodes* sulla musica scabra, asciutta di Webern. E per l'appunto c'è un modo, ci sono altri modi di intendere un teatro moderno di danza, forse più spoglio, più essenziale di quello del balletto comunemente inteso classico-accademico, narrativo o astratto. Questa ventura ce la offre il grande momento del balletto americano.

ALBERTO TESTA

Un dibattito sui programmi di insegnamento della musica nelle scuole medie inferiori

Indetta da Musica d'Oggi e gentilmente ospitata da Casa Ricordi, sabato 25 novembre 1961 si è svolta a Milano una riunione cui hanno partecipato insegnanti di Musica e Canto corale in Scuole d'Avviamento e insegnanti di Educazione musicale in classi sperimentali della Scuola Media Unificata.

Tale riunione aveva lo scopo di mettere a confronto i programmi dello studio musicale nei due tipi di scuole e di rilevare attraverso un dibattito quale di essi si rivelasse più idoneo ai fini che si vogliono perseguire nella scuola di oggi.

Alla riunione hanno partecipato: il prof. Carlo Pasero, preside dell'Istituto Magistrale Carlo Tenca di Milano, rappresentante del Provveditore agli Studi; il prof. Cesare Crotta, insegnante di Musica e canto corale nello stesso Istituto; gli insegnanti di Musica e canto corale in scuole di Avviamento, proff. Maria Conte Rossi, Caterina Costadoni Cavezzali, Giovanni Moraschi, Mario Rossetti, Margherita Savio, Wanda Troiani; gli insegnanti in classi sperimentali di Educazione Musicale, proff. Lino Imperiali e Maria Luisa Navazzotti. Erano presenti funzionari di Casa Ricordi. Presiedeva il dibattito il redattore di Musica d'Oggi, prof. Riccardo Allorto.

In apertura di riunione il prof. ALLORTO ha ricordato la campagna iniziata dall'ottobre 1952 da *Musica d'Oggi* e proseguita fino all'attuale incontro in favore dell'insegnamento musicale nelle scuole medie inferiori. Tale campagna di stampa aveva lo scopo di combattere il pregiudizio, assai diffuso in Italia, che la musica viva ai margini della cultura e non alimenti in sé virtù educatrici: ed ha contrapposto a questo luogo comune l'informazione, documentata da esperti stranieri, di quali e quanto più fiorenti siano le condizioni dell'insegnamento musicale all'estero, in Paesi sia di antica sia di recente civiltà. Di fronte a questa situazione, gli insegnanti di musica italiani che lottano nelle scuole secondarie perché alla loro materia venga fatto il posto che in un'azione educatrice equilibrata e moderna le viene ovunque riconosciuto, hanno finito con l'assumere, volenti o nolenti, la figura e la mentalità di missionari in parte infidelium. Essi non possono ignorare perciò le critiche rivolte al loro insegnamento ed ai programmi ministeriali che lo informano; al contrario devono vagliarle equamente, accettando i rilievi obiettivi e adoperarsi per adeguare il processo scolastico a una più aggiornata visione pedagogica.

Nei programmi ministeriali per l'insegnamento del canto corale nelle Scuole di Avviamento Commerciale (R.D. 7 maggio 1936, n. 762 e R.D. 10 giugno 1937, n. 876) ci sono delle enunciazioni per lo meno curiose. Dice infatti il testo ministeriale:

« L'insegnante deve riassumere le nozioni musicali apprese dagli alunni nelle scuole elementari, curando di avviarli verso una maggiore comprensione della grafia musicale. Allo scopo di dare unità di indirizzo tra i diversi tipi di scuole e per offrire un'adeguata preparazione musicale a quegli allievi che dopo il triennio intendessero passare all'Istituto Magistrale, gli insegnanti si attengano alla distribuzione della materia stabilita per i primi anni del suddetto istituto. »

È a tutti noto, infatti, che « riassumere nozioni apprese nelle scuole elementari » non significa in realtà nulla, perché troppo spesso nelle scuole elementari, per carenza professionale specifica dell'insegnante, non si insegna nemmeno l'ABC del canto.

Quanto « all'offrire un'adeguata preparazione a quegli alunni che dopo il triennio intendessero passare all'Istituto Magistrale » siamo evidentemente in presenza di un lapsus madornale, in quanto dalla Scuola di Avviamento si può accedere unicamente alla Scuola Tecnica, mentre all'Istituto magistrale si accede dalla Scuola Media, nella quale è anche troppo noto che l'insegnamento musicale è facoltativo: cioè inesistente.

Recentemente una ventata innovatrice è venuta con i programmi di Educazione musicale nella nuova Scuola Media Unificata, ora in fase sperimentale. L'esperimento in corso darà delle indicazioni preziose per il passaggio alla formulazione definitiva dei programmi.

Al prof. Allorto i programmi proposti per la Scuola Media Unificata sembrano un gran passo avanti, nei confronti dei programmi della Scuola di Avviamento, in quanto essi si basano, oltre che sul canto corale, sull'educazione all'ascolto e sull'insegnamento della teoria condotto non in modo apodittico, ma deducendola volta a volta dalla pratica.

Il dibattito indetto da *Musica d'Oggi* si propone appunto di conoscere l'opinione degli insegnanti di musica nei due tipi di scuola (Avviamento e Media Unificata) sui programmi.

Come si regolano gli insegnanti della Scuola di Avviamento, che sono guidati da un programma generico? Come trovano il loro programma gli insegnanti della Scuola Media Unificata? Può esserci osmosi fra i due programmi? È bene che ci sia? Qual'è, in sintesi, il programma ideale, al fine che l'insegnamento della musica contribuisca più e meglio all'opera di formazione educatrice?

Concludendo, il prof. Allorto invita i presenti ad esporre il loro pensiero e avanzare delle proposte.

Prende la parola per prima la prof.ssa SAVIO.

In tanti anni di insegnamento in classi di Avviamento essa ha sempre svolto il suo insegnamento in questo modo: nella prima classe sol-

feggio, nella seconda e terza storia della musica. È sempre ammirata della passione per la musica mostrata dai ragazzi, ai quali ha spiegato anche le « forme » che sono state ben comprese.

Viene domandato alla professoressa Savio se essa accompagni con esempi di esecuzione al pianoforte, o con dischi o altrimenti, il suo insegnamento. Essa risponde che le è stato tolto l'uso del pianoforte, di cui usufruì fino all'anno scorso.

Il prof. MORASCHI, pure dell'Avviamento, afferma che non gli sembra possibile svolgere l'insegnamento come enunciato dalla sua collega, mancandone il tempo e i mezzi. Il tempo: perché un'ora di canto, quanto previsto dai programmi, è insufficiente; i mezzi perché molte scuole sono come la sua, sprovviste di sussidi auditivi e il pianoforte non può essere usato per non disturbare le lezioni altrui. Purtroppo quindi le lezioni devono svolgersi secondo criteri nozionistici e per la pratica l'insegnante deve arrangiarsi: e non è detto che non lo si possa fare. E il prof. Moraschi esemplifica a questo punto, spiegando una pratica personale metodologica spicciola.

La parola passa alla prof.ssa TROIANI la quale è dell'opinione che i programmi della Scuola Media Unificata, come sono stati concepiti, appaiano i più adatti e i più moderni. I punti fondamentali dell'insegnamento musicale sono due: educazione all'ascolto e pratica corale, che va svolta con metodo e razionalità, perché è necessario chiarire per primi i principi del ritmo e l'intonazione. La parte teorica e le nozioni di storia della musica devono essere desunte dalla pratica.

Fattasi generale la discussione, l'importanza dell'educazione all'ascolto viene riconosciuta da più parti, specialmente dal prof. IMPERIALI che insegna in classi sperimentali milanesi della Scuola Media Unificata e che giudica positivamente i programmi del nuovo tipo di scuola. Per l'educazione all'ascolto pensa che sia utilissimo e indispensabile il ricorso ai dischi e ai mezzi audiovisivi. Si può anche avvicinare i ragazzi alla musica attraverso uno strumento, purché si parta dal molto facile e si proceda con gradualità.

La prof.ssa COSTADONI CAVEZZALI, insegnante in una Scuola di Avviamento inizia il suo insegnamento con la teoria e il canto (primo e secondo anno) e lo prosegue con la storia della musica (terzo anno). La storia della musica le sembra la parte che interessa maggiormente i ragazzi. Tanto più che non si possono far cantare troppo gli alunni, i maschi specialmente, i quali affrontano in quegli anni il periodo ingrato di muta della voce. Conclude affermando che l'insegnamento della musica e del canto nella Scuola d'Avviamento le sembra assai meno nozionistico di quello svolto, per esempio, negli Istituti magistrali.

Il prof. ROSSETTI e altri ribadiscono l'importanza dell'educazione all'ascolto, che si può benissimo svolgere anche nella scuola d'Avviamento.

I presenti ascoltano poi con interesse la prof.ssa NAVAZZOTTI che riferisce intorno alle sue esperienze didattiche svolte nella Scuola Media Unificata di un paesino della provincia di Milano (Giussano). Le sue scelte didattiche non differiscono molto da quelle dei colleghi.

Quello che forse le sembra più vivo e spontaneo nella piccola scuola di provincia è l'entusiasmo che anima gli alunni, i quali — essendo la scuola priva di ogni sussidio didattico e di uno strumento — portano dischi o altro da casa, gareggiando fra loro nella ricerca di oggetti che possano servire a spiegare e comprendere la musica. Essa ritiene il programma della Scuola Media Unificata migliore di quello dell'Avviamento e che il canto sia uno dei mezzi educativi per eccellenza.

Il prof. CROTTA, dell'Istituto Magistrale, illustra a questo punto il suo metodo di insegnamento, che è basato soprattutto sul canto. Uno dei presenti obietta che la pratica vocale, specialmente in classi maschili trova spesso un handicap nella presenza di alunni stonati. Il prof. Crotta controbatte, e la professoressa Troiani concorda con lui, che, salvo poche eccezioni « patologiche », non esistano stonati irrecuperabili. Tutti i ragazzi possono imparare a cantare. Ecco quindi l'utilità del coro, in cui i migliori trascinano gli altri, ecco quindi l'utilità dei saggi, occasione di feste nella scuola, premiazioni ecc., in quanto essi stimolano le qualità attive del ragazzo.

A questo punto prende la parola il prof. PASERO in qualità di Preside dell'Istituto Magistrale Carlo Tenca. L'insegnamento della musica nella scuola deve avere due finalità: educativa e culturale. Tutto è necessario per formare il carattere del futuro cittadino. I programmi della Scuola Media Unificata sono, sotto questo aspetto, assai apprezzabili. Egli si rammarica delle accuse che anche durante questa riunione, sono state mosse all'Istituto Magistrale, imputato di non dare ai futuri insegnanti elementari, una solida formazione musicale che li metta in grado di svolgere autorevolmente e con capacità l'insegnamento del canto. Purtroppo una sola ora di insegnamento alla settimana non permette di fare molto. Possono fare di più, grazie ai corsi di tirocinio, le alunne che frequentano le scuole per vigilatrici di giardini d'infanzia. Egli domanda a questo punto agli intervenuti di esprimere il loro parere su questo argomento e di avanzare proposte concrete per ovviare a tali deficienze.

Il prof. Allorto, rispondendo riconosce che in un'ora settimanale non si può far molto e che, dovendosi fare di più perché altrimenti gli insegnanti non saranno mai in grado di insegnare a cantare ai bimbi delle scuole elementari, occorre ottenere che venga dilatato l'orario di insegnamento. Quello dell'insegnamento della musica nelle scuole elementari è un problema assai delicato, perché è importante che fin dai primi anni, come avviene in tutto il mondo, i bambini italiani prendano familiarità con la musica.

Il prof. Allorto poi ringrazia gli intervenuti del loro fattivo apporto alla discussione e conclude il dibattito rilevando che la maggioranza dei presenti ha giudicato positivamente i programmi di Educazione musicale nella Scuola Media Unificata e che anche molti insegnanti della Scuola d'Avviamento in realtà già da tempo attuano i principi previsti per la nuova scuola. Si augura che l'esperimento iniziato abbia fortuna e che esso sia il primo passo verso una educazione musicale di tutti i giovani dagli 11 ai 14 anni.

Teatri e concerti

La Stagione lirica alla Scala

La Stagione lirica 1961-62 alla Scala è stata inaugurata la sera di S. Ambrogio con La Battaglia di Legnano di Verdi. Pochi giorni dopo veniva ripresa Medea di Cherubini, interpretata da Maria Callas. Riportiamo, rispettivamente dal Corriere d'Informazione (8 dicembre 1961) e dal Popolo (12 dicembre) le cronache dei due spettacoli:

La Battaglia di Legnano, scelta per la serata di gala che ha aperto ieri la stagione scaligera 1961-62 « nel centenario dell'unità d'Italia » è l'ultimo sussulto di una serie di manifestazioni nazionali che hanno richiamato nella prima capitale del regno d'Italia — Torino — una folla forse minore del previsto. Se si voleva che la ricorrenza trovasse un'eco degna in quest'inizio di stagione alla Scala non c'è dubbio che tra le opere verdiane La Battaglia era quella che più s'imponeva. È vero che si tratta di un'opera quasi dimenticata, ripresa solo in rare occasioni e senza l'entusiasmo che accompagnò la sua prima rappresentazione avvenuta all'Argentina di Roma nel '49; ma è altrettanto vero che questa « tragedia lirica » è la sola in cui l'entusiasmo patriottico di Verdi, quell'acceso quarantottismo che gli faceva vagheggiare un'opera su Francesco Ferrucci, sia esploso in modo diretto, senza il ricorso a una Spagna o a una Svezia immaginarie. Argomento dell'opera è la lotta della Lega Lombarda contro il Barbarossa: librettista il Cammarano, come poeta molto più vicino al Conte di Carmagnola e all'Adelchi del Man-

zoni che non fosse poi il più sgrammatico ma ben più sintetico Francesco Maria Piave. I ritmi che troviamo nella tragedia del Cammarano ricordano da vicino l'immortale coro « Sparsa le trecce morbide » quando non emulano lo schema di « S'ode a destra uno squillo di tromba ». E sono ritmi che non appariranno più con tanta frequenza nei successivi melodrammi verdiani. Essi basterebbero da soli a spiegare l'eloquenza concitata di questa musica, la sua trascendente, agogica frenesia di convincere e muovere gli animi.

Quando Verdi scrisse la sua tragedia egli sentiva quasi la vergogna di potersi esprimere solo con le note: è un sentimento che oggi ancora possiamo comprendere ed è tale da far della Battaglia di Legnano un'opera essenzialmente popolare cioè degna di un pubblico diverso da quello della Scala. La Battaglia si può paragonare a un grande quadro storico nell'esecuzione del quale un pittore d'indubbio mestiere — per esempio uno Stefano Ussi — fosse assistito da un apprendista geniale. L'intelaiatura generale è macchinosa, l'equilibrio tra le varie parti è manche-

vole, la necessità di inserire nel quadro storico una parte di tenore ed una di primadonna ha condotto ad escogitare una trama d'amore e di gelosia che non era punto necessaria: tutti difetti che presentano le grandi opere fatte su commissione, anche se qui il committente fosse il Verdi stesso. Ma accanto al Verdi impegnato a coprire una vasta tela (e a scrivere contemporaneamente un infelice Corsaro!) c'era un Verdi già evoluto, alla vigilia di scrivere i suoi tre primi capolavori; un Verdi stranamente nuovo, più preoccupato degli svolgimenti armonici delle sue melodie che della loro essenziale originalità. C'è molto di Bellini e di Donizetti nello spunto delle arie e cabalette sparse nell'opera, nessuna delle quali ha raggiunto quella forza di contagio che porta poi a una effettiva popolarità; e non è dunque che vi manchi la melodia, là dove era possibile ch'essa sorgesse; ma si sente che l'interesse di Verdi era d'altra natura. Era forse di inserire i pezzi chiusi in un contesto più severo, dal quale essi non emergessero come pezzi d'antologia.

Il fatto è che il nuovo contesto (nuovo se si pensi ai precedenti Lombardi, al precedente Ernani) non mostra nei primi due atti un colore uniforme: tutto vi è duro e l'inserzione dei personaggi che poi daranno vita al tema amoroso ha qualcosa di convenzionale. Non vi mancano brani memorabili (l'aria di Lida « Quante volte », il duetto fra Arrigo e Lida che il Roncaglia definì « un dialogo vivo ») né forti recitativi (che Verdi non si stancava di chiedere al librettista) ma l'insieme è piuttosto montato di tono che veramente persuasivo. Spicca nel grigiore l'ironico concertato che segue l'irruzione del « rapace fulvo signor »: il Barbarossa in persona, dove il ricordo dell'Ernani si fa evidente.

A partire però dal terzo atto (quasi tutto attraente anche se il perso-

naggio baritonale stenti a trasformarsi in una figura viva) Verdi riesce a dare un'unica colorazione ai due temi dell'opera: quello della rivolta e quello dell'amore femminile. E qui l'analisi sarebbe veramente troppo lunga: basti ricordare il recitativo di Arrigo (3° atto) la grande scena del giuramento, il mirabile terzetto a frasi concatenate (Roncaglia) e tutto il quarto atto all'inizio del quale il sottofondo quasi gregoriano di un canto sacro si fonde col canto del coro e con la grande preghiera di Lida.

Opera di difficile esecuzione questa tragedia lirica, non solo perché vi si richiedono artisti — a partire dal tenore — di stampo « eroico » ma anche per l'impegno di forti masse corali e per la natura stessa della messa in scena in questo caso refrattaria alle semplificazioni illusionistiche della lanterna magica. In un teatro popolare o in un'arena si potrebbe tirar via alla brava, sicuri del consenso entusiastico di un pubblico ingenuo. Ma alla Scala? Ebbene, alla Scala si è provveduto senza risparmio di mezzi e si sono aggredite frontalmente le difficoltà.

La prima garanzia era data da Giandomenico Gavazzeni, un direttore che ha il singolare privilegio di innamorarsi dei lavori che dirige. E frutto di amore, nonché di studio, è stata ieri la magistrale resa di tutti i chiaroscuri della partitura e il completo affiatamento dell'intera compagnia di canto. Fin dalle prime note della sinfonia — che resta tra le più notevoli di Verdi — si è compreso che Gavazzeni era entrato molto addentro nelle pieghe dell'opera e non si era limitato a una di quelle brillanti letture alle quali ci stiamo troppo abituando. Gli artisti principali sono stati tutti e tre all'altezza del compito: Antonietta Stella, vocalmente robusta, attrice che si prodiga senza risparmio e che sembra sempre a suo agio nelle parti squadrate a grandi linee; Franco Corelli, dotato di poderoso squillo ed

Ettore Bastianini, elegante nel canto, sobrio nel gesto, qui alle prese con una parte alquanto ingrata. Nei ruoli di fianco si sono disimpegnati Aurora Cattelani, Marco Stefanoni nelle impossibili vesti di Barbarossa, Silvio Maionica, Agostino Ferrin, Antonio Zerbini, Virgilio Carbonari, Rinaldo Pelizzoni. Il coro istruito da Norberto Mola è stato perfetto nelle voci femminili, forse un po' duro in quelle dei congiurati.

Altro elemento di sicuro successo la regia di Margherita Wallmann, creatrice di un quadro scenico che unisce la sottigliezza del gusto al grandioso senso dell'insieme, qualità che riconfermano il forte temperamento di questa infaticabile artista. Imponenti per la ricchezza delle varie costruzioni e per il fine senso coloristico le scene di Luciano Damiani, sospese, com'era giusto, tra il vero e il sogno. E sfarzosi, di grande effetto, i costumi disegnati dallo stesso Damiani. Ma non si poteva evitare l'intervallo tra il primo e il secondo quadro del terzo atto? C'era la tentazione di Sant'Ambrogio, è vero, ma forse non si valuta abbastanza il danno delle troppo frequenti interruzioni.

Successo pieno, crescente, con applausi a scena aperta e molte chiamate alla fine di ogni atto. Abbiamo visto più volte alla ribalta Gavazzeni, la signora Wallmann e tutti gli altri interpreti e collaboratori. Alla conclusione dell'ultimo atto una lunga apoteosi ha coronato un'esecuzione d'insieme che forse *La Battaglia di Legnano* non ebbe mai.

EUGENIO MONTALE

Con un anno di ritardo dal previsto e ad anniversario scaduto, questa *Medea* ritorna sulle scene della Scala dopo quasi nove anni d'assenza, solitario e doveroso omaggio al secondo centenario della nascita di

Luigi Cherubini. Meglio tardi che mai: perchè ogni nuovo incontro con questo misterioso e sconcertante capolavoro ci apre nuove prospettive d'indagine critica, ci suggerisce nuove scoperte emozionanti e imprevedibili. Se mai esiste un musicista da « rileggersi » a distanza di mesi e di anni questo è proprio il difficile, complesso e introverso maestro fiorentino, troppo preoccupato a guardare dentro di sé per curarsi del suono e della pronta comunicativa delle sue parole, troppo assorto in visioni e in meditazioni interiori e teso a scrutare al di là delle forme e delle apparenze per riuscire immediato e suadente nell'espressione del contingente.

È difficile immaginare quali pensieri passassero dietro la fronte di quel giovane uomo dal volto pallido e dagli occhi neri, penetranti e volitivi, raffigurato nei ritratti coevi alla creazione di *Medea*. Attraverso quale crisi spirituale e intellettuale questo settecentista allievo del Sarti e cresciuto tra recitativi secchi e vocalizzi di castrati poté giungere, praticamente con le sue sole forze e ignorando le esperienze di Haydn e di Mozart, in un brevissimo giro d'anni, alla rivoluzione musicale ed estetica del suo capolavoro teatrale? Non ricordo chi disse, autorevolmente, che la Grecia era presente, nelle meditazioni di Cherubini, come nelle concezioni pittoriche del David. Tale affermazione andrebbe corretta nel suo significato comparativo: l'ideale greco cherubiniano si spinge forse al di là dei limiti del neoclassicismo addentrandosi nella zona oscura e inquietante di quel mondo mitico, primordiale e irrazionale che sarà la conquista dei mitologi moderni. Nella *Medea*, prima opera « moderna » in tale senso, nativa musicalità e cultura, istintivo senso drammatico e intelligenza, impulso creativo e vigile senso critico si accompagnano e si compensano in modo costante. Nulla è affidato al

caso o alla convenzione; tutto è acutamente osservato da vicino e contoluce con quell'intellettuale consapevolezza, con quello scientifico puntiglio di perfezione che accostano, non solo per la sua ferri-gna e scarna concisione, il Cherubini della *Medea* al Paolo Uccello, penetrante e allucinante, delle battaglie. Il romanticismo ben presto smarrirà questa asciuttezza ed essenzialità per un'espressività più diffusa e « totale »; la stessa esperienza beethoveniana, che tanto deve alle solitarie esplorazioni di Cherubini, si lascerà alle spalle la pregnante *brevitas* del fiorentino per un tono più estroverso e declamatorio.

L'attuale ripresa di *Medea* coincide con l'annuale, e come sempre attesissimo, ritorno sulle scene della Scala di Maria Callas, che, come è noto, è dell'opera cherubiniana la più famosa e celebrata interprete. Insostituibile, saremmo tentati d'affermare; e, in realtà, da quando, e sono ormai dieci anni, la famosa soprano greca si è prepotentemente impadronita del personaggio cherubiniano facendone sangue del suo sangue, immedesimandosi nel suo dramma con così sconvolgente appropriatezza d'accenti e con tanta intima partecipazione, ci riesce estremamente difficile separare la sorte della creatura di Cherubini da quella di colei che attualmente le dà voce e vita, anche se un giorno, ormai non lontano, *Medea* dovrà decidersi a dare l'ultimo addio alla sua grande interprete proseguendo con altri per il suo eterno cammino. Grande interprete e grande cantante la Callas sa trasformare in pregi di declamazione pregna di sfumature espressive e di accenti drammatici i difetti sempre più gravi di una voce ormai in declino; per un'artista della sua statura, anche il tramonto splende di viva luce. Accanto a lei la straordinaria

Simionato, nelle vesti di Neris, ha cantato meravigliosamente bene la stupenda aria che Cherubini ha regalato a questo personaggio « secondario », mentre la giovane Ivana Tosini è stata una Glauce di commovente candore e freschezza. Nelle parti maschili hanno gareggiato in possenza vocale ed efficacia scenica il robusto tenore Jon Vichers, un Giasone veramente eroico, e il basso Nicolai Ghiurov, nobile e volitivo Creonte. Edith Martelli, Maddalena Bonifacio e Alfredo Giacomotti completavano il bellissimo cast vocale.

Per l'allestimento scenico si è pensato di ricorrere al regista Alexis Minotis e allo scenografo Jannis Tsourochis che l'estate scorsa curarono le rappresentazioni della *Medea* cherubiniana nel teatro di Epidauro. Ricordiamo ancora le belle e vigorose scene rievocanti una Grecia arcaica e orrida, che Salvatore Fiume aveva dipinto per la rappresentazione scaligera della *Medea* nel 1953: questa volta, invece, Creonte e Glauce, Giasone e *Medea* e il popolo corinzio si aggiravano tra eleganti propilei dorici a doppio ordine, non privi di una certa freddezza archeologica, ma avvantaggiati da colori stupendi e da effetti di luce suggestivi. In qualche scena, come quella iniziale o quella del corteo nuziale, lo sforzo di rivivere le immagini di serena dolcezza di una certa pittura vascolare, approdava a risultati squisiti, gradevoli ed efficaci. Al podio, Thomas Schippers, il campione del Festival dei due mondi, per la prima volta a Milano, ha guidato le sorti musicali dello spettacolo con quel fervido gesto e quella profonda intelligenza che gli abbiamo sempre riconosciuto, mettendo in piena luce e dando esatta evidenza a tutti i particolari della complessa e magistrale partitura.

G. C. B.

Il Calzare d'argento di Pizzetti al San Carlo

Il Calzare d'argento di Ildebrando Pizzetti su libretto di Riccardo Bacchelli ha rinnovato al teatro San Carlo di Napoli il successo ottenuto dieci mesi prima alla Scala. Sull'opera e sull'esecuzione riportiamo l'articolo apparso sul Mattino di Napoli il 21 gennaio 1962.

Nel riassunto del libretto del *Calzare d'argento*, era chiaramente ricordato che Ildebrando Pizzetti nella richiesta del testo formulata a Riccardo Bacchelli, si era preoccupato di ben precisare essere sua aspirazione, musicare non una farsa o un'opera buffa, ma una commedia « venata di patetico e d'appassionato ». Valga la ripetizione a far ricredere coloro che pensarono, quando si cominciò a parlare del nuovo spartito, che il Maestro, seguendo l'esempio del verdiano *Falstaff*, stesse lavorando intorno ad una opera comica.

Forse questo potrà anche accadere in seguito, per il magnifico vigore giovanile che continua a dimostrare l'illustre compositore, ma per quello che si riferisce a *Il calzare d'argento*, pur rispondendo il soggetto alla commedia come il Maestro la desiderava, niente vi si riscontra di comico. Forse, e solo per quanto riguarda la figura del protagonista, e quella della donna da lui amata, non manca un certo senso di profondo romanticismo, tutt'altro che frequente nella musica pizzettiana. È una quasi innovazione bene accolta, che delicatamente traduce in melodiose note l'umanità e la potenza degli effetti, così efficacemente fissati nell'ottimo libretto di Riccardo Bacchelli, poeta, scrittore e uomo di teatro contemporaneo, certamente tra i più rappresentativi non solo in patria, ma anche all'estero. Citiamo ad esempio l'appassionata dichiarazione che Giuliano fa all'amata Metarossa: «...non so fare altro che cantare — e da che ho visto voi, cantar

d'amore! ». Per il resto, rifugge anche come in tutta la vasta produzione pizzettiana, in *Il calzare d'argento*, la concezione unita e complessa di un'azione fremente, come sempre l'ha sentita ed espressa il musicista, in un prezioso ed efficace linguaggio, che in maniera mirabile fonde il movimento sinfonico e drammatico, in una forza di nobile e sincera espressione, che avvince e commuove.

Ma vette addirittura sublimi ha saputo questa volta raggiungere Ildebrando Pizzetti nella pagina che conclude *Il Calzare d'argento*, pagina d'una travolgente, immensa grandiosità, nella quale vibrano i mistici, caldi sentimenti di tutto un popolo, che solenni si elevano fino al cielo, in un inno di gloria alla prodigiosa effigie del Volto Santo di Cristo, perchè accompagni nelle sue peregrinazioni attraverso il mondo, il miracolato giullare Giuliano della Viola. È un lirismo ad ampio respiro che solo un Pizzetti poteva offrirci, e che ieri sera meritatamente ha fatto scattare l'uditorio in una acclamazione unanime, che sembrava non dovesse avere mai termine.

Ma tanti e tanti altri sono gli indiscutibili pregi del *Calzare d'argento*, che l'Ente Autonomo del San Carlo con la sua squisita sensibilità artistica, ha voluto far conoscere al pubblico napoletano, subito dopo la sua prima fortunata rappresentazione scaligera.

Lo spettacolo è stato curato con quella scrupolosità e quella ricchezza di mezzi richieste sia dalla nobile opera d'arte, che dal rispet-

to per il compositore ed il librettista, ed a voler ricercare qualche neo si peccerebbe di presunzione e di pignoleria.

D'altra parte le accoglienze dell'imponente uditorio sono state così sincere ed entusiastiche, da non lasciare dubbi su quelli che sono gli innegabili valori della nuova opera pizzettiana, di una teatralità che tiene sempre avvinta l'attenzione di chi ascolta.

Protagonista del *Calzare d'argento* è stato il tenore Giuseppe Di Stefano, che creò il personaggio di Giuliano della Viola alla Scala. Meraviglioso, incomparabile cantante ed interprete, tra i più elevati sul piano artistico, per la potenza e lo splendore di una voce di timbro duttile e melodiosa. L'interpretazione di Di Stefano può ben considerarsi come una rara lezione di bel canto, e perciò più che meritate sono state le cordialissime feste alle quali il pubblico l'ha fatto segno, anche a scena aperta. Un vero e significativo trionfo. Ben degna di stare di fronte al Di Stefano Mietta Sighele, che per la prima volta si presentava al nostro pubblico, ma che è riuscita subito a conquistare tutte le simpatie. Mezzi vocali limpidi, buona scuola e sicurezza assoluta.

Gli interpreti del *Calzare d'argento* sono numerosi, e pertanto sarebbe non facile soffermarsi sulle doti di ognuno di essi. Basterà dire che hanno tutti, in una gara che ad essi fa onore, recato il loro positivo contributo ai risultati raggiunti, e quindi sarà sufficiente segnare solo i loro nomi, tanto più che diversi di essi non sono nuovi alle affermazioni san-carliane: Anna Maria Canali, Marco Stefanoni, Renato Cesari, Saturno Meletti, Sergio Tedesco, Jole De Maria, Anna Di Stasio, Paolo Mazzotta, Mario Rinaudo, Arturo La Porta e Umberto Rinaldi.

L'attributo di perfezione ben si ad-

dice alla concertazione e direzione del maestro Oliviero De Fabritiis, che ha saputo ancora una volta impeccabile animatore di tutto lo spettacolo, attraverso una cura del affermare le sue dominanti doti di dettaglio portato fino alla minuzia, nella salda unità tra palcoscenico e orchestra. La quale è stata stupendamente all'altezza del proprio compito.

I cori hanno anche nel *Calzare d'argento* un posto di primo piano. Grazie alla guida magistrale di Michele Lauro sotto ogni punto di vista si sono imposti in una bravura degna di ogni elogio.

Aldo Vassallo Mirabella dà sempre nuove evidenti prove della sua assoluta padronanza di palcoscenico, del suo buon gusto e della sua sensibilità. In un lavoro così complesso e di tante esigenze, specie per i movimenti delle masse, tutto ha saputo disciplinare in modo esemplare ottenendo effetti sorprendenti.

Da accettarsi come notevoli opere d'arte i bozzetti di Attilio Colonnello, che hanno trovato in Adriana Mujo e Alfonso La Fera, gli esecutori che ne hanno saputo sapientemente far risultare ogni pregio scenico, anche per il montaggio realizzato sotto la direzione di Federico Curcio. Costruzioni imposte come una palpitante realtà. Per la funzionalità va ricordato il capomacchinista Mario Di Scala, e per la graduazione delle luci Emilio Marino. I cambiamenti a vista sincronizzati a perfezione. Maestoso e assai suggestivo l'interno del Duomo di Lucca. Stilizzatissimi i costumi, su figurini pure dovuti al prof. Colonnello.

La cronaca della serata è delle più liete. Le chiamate ad ogni fine d'atto sono state tante che sarebbe quasi impossibile numerarle. Giuseppe Di Stefano e gli altri principali interpreti sono stati chiamati al proscenio col maestro De Fabri-

tiis, col maestro Lauro ed il regista Vassallo Mirabella. S'immaginino le manifestazioni di cordiale entusiasmo tributate a Ildebrando Pizzetti e a Riccardo Bacchelli, che il pubblico ha voluto anche soli alla ri-

L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora di Menotti all'Angelicum

In uno spettacolo di balletti comprendente anche Renard di Stravinski e un gruppo di spirituals il 20 e 21 gennaio 1962 è stata allestita all'Angelicum di Milano la favola madrigalesca L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora di Giancarlo Menotti. Al vivo consenso del pubblico ha fatto eco la lietissima accoglienza della critica che ha rilevato l'eleganza e felicità inventiva della partitura. Ripubblichiamo qui da Gente (2 febbraio 1962) la cronaca musicale di Giovanni Carli Ballola.

Che proprio Giancarlo Menotti, il beniamino della *café society* internazionale dovesse essere l'autore di una pungente satira contro quel mondo che l'ha tenuto a balia, è una delle tante contraddizioni in cui si è sempre dibattuto il simpatico musicista italo americano. Contraddizioni, si badi bene, del tutto apparenti e non prive di un briciolo di scaltra civetteria; questo costante atteggiamento spirituale menottiano, oscillante tra compiaciuto decadentismo e aristocratica ironia, va tenuto presente per retamente giudicare nel suo contenuto ideologico e satirico, nei suoi pregi e nei suoi limiti, la « favola madrigalesca » intitolata *L'Unicorno, la gorgona e la manticora*, composta da Menotti nel 1956, rappresentata per la prima volta al Coolidge Auditorium di Washington, e allestita in questi giorni a Milano sulle scene del teatrino dell'Angelicum con grande successo. Anche il testo della favola è opera del compositore, secondo una consuetudine alla quale Menotti non è mai venuto meno. Un Poeta trascorre i suoi giorni in solitudine tra le mura di un grande castello. I notabili

balta, specie al termine dello spettacolo. Un altro successo che va segnato nel libro d'oro degli oltre duecento anni di vita gloriosa del nostro massimo teatro.

L. D. L.

e la « gente bene » lo considerano la pecora nera della città, e quando l'enigmatico personaggio fa le sue rare apparizioni al passeggio domenicale non gli risparmiano le frecce più malevoli. Un giorno quest'uomo « dallo strambo cervello » (come il Poeta è chiamato da tutti) esce a passeggiare sul lungomare tenendo a guinzaglio un animale mai veduto: un candido unicorno che segue scalpitando e fremendo il suo strano padrone, tra lo sbalordimento della gente perbene, che per assistere allo straordinario spettacolo sospende per un istante i petegolezzi e le maldicenze reciproche di cui è imbastita la sua conversazione. Dopo aver lungamente commentato la nuova stramberia del Poeta, ciascuno se ne torna a casa: ma quella sera in ogni famiglia rispettabile della cittadina c'è aria di guerra. Sì, perchè la contessa, la moglie del dottore, quella del podestà e tutte le altre signore più in vista, da quando hanno visto lo snello unicorno del Poeta non hanno pace e perseguitano i loro mariti per avere, anche loro, un candido cavallo dall'unico, affusolato corno sulla fronte da portare a passeggio legato a un elegante guinzaglio.

Ben presto, dietro l'esempio della contessa, che in fatto di mode è sempre stata all'avanguardia, tutte le signore « bene » della città se ne vanno a spasso seguite dal loro bravo unicorno. Ma la loro felicità dura poco. L'inquietante Poeta ha già escogitato un'altra trovata per turbare il riposante conformismo dei suoi concittadini: e la domenica eccolo apparire al passeggio trascinandosi appresso un mostro tutto rilucente di scaglie come un drago, con grosse zanne da cinghiale, le ali da pipistrello e adunche mani umane: una gorgona. Tutti fuggono inorriditi: ma quella sera le signore « bene » ripensandoci, si convincono che in fondo una gorgona è una « fuoriserie » del mondo animale molto più originale dell'ormai abusato unicorno e decidono, dopo la solita accesa discussione con i refrattari consorti, di sbarazzarsi del povero cavallo cornuto e di procurarsi, tutte quante, una bella gorgona nuova flamman-te. Quella notte, in ogni casa della cittadina, avviene una strage di unicorni; e la mattina dopo ogni signora che si rispetti se ne va a far compere seguita dalla sua gorgona.

La pace sembra ritornata nello spirito fatuo e crudele delle belle signore snob, ma ecco un nuovo subbuglio. Naturalmente, è il solito maledetto Poeta che questa volta scende per la passeggiata con un animale nuovo: un mostro spaventevole che sembra rigurgitato dagli abissi infernali, con volto umano munito di una triplice fila di denti, occhi che gettano fuoco, corpo di leone e coda simile all'aculeo dello scorpione: una manticora. La manticora, dunque, è l'ultimo grido della moda; tanto basta perchè tutte le signore, quella sera stessa, uccidano le povere gorgone declassate (del resto, commenta la contessa, se ne vedevano in giro ormai a dozzine, e il loro prezzo era diminuito della metà) e si diano da fare

per procurarsi anche loro l'orrenda bestia « inaugurata » dal Poeta.

Passano due mesi. Il solitario abitatore del castello da un pezzo non si vede più e in città si fanno le più strane congetture sulla sua sorte. Alla fine una delegazione di notabili decide di salire al castello per vedere che cosa sia accaduto. Sfondata la porta della torre più alta vi trovano il Poeta: egli giace sul letto, morente, circondato dall'unicorno, dalla gorgona e dalla manticora; i tre mostri lo fissano con struggente affetto, mentre grosse lacrime scendono dai loro occhi di fuoco. Sono i sogni del Poeta, le chimere (e chi non sa che la chimera fu, per gli antichi, una favolosa creatura alata, simbolo delle creature, alate e irreali, della fantasia umana?) che lo hanno accompagnato per tutta la vita e che la « stolta gente, che finge solo quello che altri sente » ha cercato di possedere ma, non essendone degna, ha poi cinicamente distrutto. « Ma tu, snello unicorno, tu, mia dolce gorgona e tu, manticora gentile » mormora il Poeta accarezzando con il suo ultimo sguardo le creature della sua fantasia « vivrete in eterno, dopo avere additato il vero cammino, quello dell'Arte, al mio cuore inquieto: e non mi duole il morire, se muoio in mezzo a voi ».

In questo epilogo patetico, in cui si annodano le fila della vicenda fiabesca, sta il succo dell'apologo menottiano che ripropone il motivo, non nuovo perchè di tutti i tempi (basti ricordare l'oraziano « Odi profanum vulgus et arceo »: disprezzo e mi tengo lontano dal volgo profano) della solitudine dell'artista, chiuso nel suo mondo interiore (il castello del Poeta della favola) e spiritualmente isolato tra un'umanità ostile e refrattaria. V'è, in più, tutta la cornice illustrativa, il fatuo cicaleccio e le leziosaggini della « gente bene » che hanno stimolato quella vena bonariamente satirica e giocosa che

è una delle componenti più genuine della personalità del Menotti. *L'Unicorno, la gorgona e la manticora* consta di dodici « madrigali », brani per piccolo coro che raccontano la vicenda, alternati ad altrettanti episodi strumentali, mentre un'azione coreografica sul palcoscenico illustra la parte narrativa. Per quanto riguarda il valore musicale di questa « favola madrigalesca » ci troviamo di fronte ad una delle cose più belle che Menotti abbia mai scritto: forse, a tutt'oggi, si può considerare il suo capolavoro. L'autore del *Console*, della *Santa di Bleecker Street*, di *Maria Golovin* qui pare aver ritrovato la pura sorgente di quel « neomadrigalismo » che da più parti è stato indicato come uno dei filoni più fecondi della musica italiana contemporanea e che da Pizzetti, attraverso Petrassi, Dallapiccola fino al recentissimo « caso » Nono, ha generato una serie di opere insigni. Naturalmente, in Menotti, tutto è più facile, evidente, casalingo: i volti di Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Giovanni Croce e degli altri santi padri del madrigale drammatico amorosamente studiati e imitati da Giancarlo, fanno spesso e volentieri capolino tra il cicalec-

cio contrappuntistico della sua favola ed anche i deliziosi interludi strumentali sono pensati con un orecchio alle antiche « intavolature » cinquecentesche e un altro agli aciduli impasti stravinskiani. Ma non vi è ombra di pedanteria erudita nella deliziosa freschezza di questa musica, nella sua moderna spregiudicatezza e nella sua evidenza narrativa e drammatica: la partitura non perderebbe nulla del suo intrinseco valore musicale anche se eseguita in una sala da concerto, senza scene e ballerini. All'Angelicum le scene e i ballerini c'erano, ed hanno figurato degnamente in quello che ricorderemo tra i migliori spettacoli musicali di questa stagione: Giancarlo Vantaggio, bravissimo nelle vesti del Poeta, Giuseppe Carbone, Enrico Sportiello. Hanno collaborato con Lee Becker (ad un tempo coreografa e danzatrice nella parte della contessa) i membri del balletto di Susanna Egri, affiancati dal coro polifonico di Torino diretto da Giulio Bertola e da un gruppo di scelti strumentisti e cantanti solisti. La riuscita della serata, sotto la direzione musicale di Carlo Felice Cillario, è stata perfetta.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

Notizie in breve

* La durata di protezione del diritto d'autore prevista dalla legge 19 dicembre 1956 è stata prorogata con la legge n. 1337 del 27 dicembre 1961, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 30 dicembre 1961 n. 322.

* All'Opera di Aversa lo scorso mese di ottobre è stata allestita in versione fiamminga l'opera *Dialogues des Carmélites* di Poulenc. Lo spettacolo ha riscosso ottimo successo di pubblico e di critica, grazie alla stupenda messa in scena e all'eccellente cast di interpreti guidati dal M^e Fritz Celis.

* Il 16 dicembre u.s. con un concerto dedicato a Respighi nel venticinquesimo della morte, ha avuto luogo a Palermo l'inaugurazione dell'annuale Stagione Sinfonica dell'Ente Orchestra Sinfonica Siciliana. Sotto la direzione del M^e Ottavio Ziino sono stati eseguiti l'ouverture dell'opera *Belfagor*, il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, la suite *Gli Uccelli* e il poema sinfonico *Feste romane*. Qualche giorno più tardi lo stesso M^e Ziino ha tenuto a Catania, con l'Orchestra del Teatro Bellini, un secondo concerto in commemorazione del musicista bolognese con un programma analogo.

* Il primo premio al Concorso Internazionale di Composizione Regina Elisabetta del Belgio, svoltosi a Bruxelles, è stato assegnato al compositore italiano Giorgio Cambissa.

* In occasione della ricorrenza di S. Ambrogio il Comune di Milano ha assegnato anche quest'anno medaglie d'oro a cittadini benemeriti. Tra essi figurano i maestri Franco Abbiati, Renzo Bianchi e Giulio Confalonieri.

* Il M^e Aladar Janes è stato recentemente nominato direttore del Liceo Musicale Pareggiato J. Tomadini di Udine.

* Il 16 novembre u.s. all'Ambrosianum di Milano ha avuto luogo un concerto commemorativo dedicato a Franco Alfano. Il programma, che comprendeva liriche su versi di Tagore e di Bona e la *Sonata in re maggiore* per violino e pianoforte, è stato realizzato dalla cantante Maria Valeria Zazo, dal violinista Sergio Mazzi e dai pianisti Miriam Donadoni e Efrem Casagrande. In precedenza Giulio Confalonieri aveva rievocato l'arte del compositore napoletano.

* A Bari, per iniziativa della locale Accademia Polifonica, è stato commemorato M.E. Bossi nel centenario della nascita. Dopo una rievocazione del compositore pronunciata dal figlio M^e Renzo Bossi, il soprano Tina Toscano, la violinista Nilde Pignatelli e il pianista Bruno Canino hanno riprodotto la *Sonata in mi minore* per violino e pianoforte, 5 *Pezzi da concerto* per pianoforte e un ciclo di *Canti lirici* ottenendo ampi consensi.

* All'Angelicum di Milano è stato presentato con vivo successo il *Concerto per orchestra* del compositore genovese Giorgio Ferrari. Calorosa accoglienza ha pure ottenuto a Torino il *Divertimento concertante* per tromba e orchestra d'archi dello stesso compositore.

* Il 7 dicembre u.s. il M^o Ottavio Ziino ha presentato alla Radiotelevisione belga, nel corso di un concerto sinfonico pubblico, la propria *Piccola sinfonia concertante*.

* Nel corso di un concerto sinfonico diretto dal M^o Silvano De Francesco al Teatro Comunale di Firenze il 12 novembre 1961 è stato eseguito il *Largo* di Vito Frazzi.

* Il 17 dicembre u.s. ha avuto luogo al Teatro Nazionale di Mannheim la prima rappresentazione assoluta dell'opera in 1 atto *Das lange Weihnachtsmahl* di Paul Hindemith, su testo di Thornton Wilder. L'opera è stata diretta dallo stesso autore, il quale ha pure presentato, nella medesima serata, i balletti *Hérodiade* e *Nobilissima visione*.

* L'Associazione lirica e concertistica Italiana ha organizzato dal 4 al 10 dicembre u.s. l'8 Festival dell'Opera Italiano al Théâtre du Capitole di Tolosa. Sotto la direzione del M^o Franco Patané furono rappresentate le opere *Andrea Chénier* di Giordano e *Nabucco* di Verdi, interpretate dai cantanti italiani Luisa Maragliano, Simona Dall'Argine, Armanda Bonato, Wanda Madonna, Luigi Ottolini, Augusto Vicentini, Rinaldo Rola, Felice Schiavi, Giovanni Antonini, Lorenzo Gaetani e Igino Riccò. Alla rappresentazione delle due opere ha fatto seguito la tradizionale serata dedicata al Bel Canto Italiano.

* Dal 25 al 29 aprile 1962 si terrà a Loreto la 2^a Rassegna Internazionale di Cappelle Musicali, indetta dall'Ente Rassegne Musicali N.S. di Loreto. Alla manifestazione, che si propone di contribuire all'incremento della musica sacra e alla rinascita delle cappelle musicali, hanno aderito numerose cappelle musicali tedesche, svizzere, spagnole, francesi, olandesi e italiane che eseguiranno composizioni d'obbligo e di libera scelta. Nel quadro della Rassegna sono in programma concerti straordinari della Cappella Sistina e dell'Oosterhoutse Nachtegalen, concerti d'organo, mostre di edizioni musicali e di strumenti musicali da chiesa.

* La Library of Congress di Washington ha acquistato un'importante collezione comprendente le minute di 94 lettere, sino ad ora sconosciute, indirizzate da Nicolò Paganini ed amici e colleghi; tra questi ultimi figurano Meyerbeer, Moscheles, Rossini e Spontini.

* La Fondazione Ford di New York promuoverà una serie di finanziamenti a favore di direttori di complessi corali, di solisti che non abbiano ancora raggiunto la notorietà e di giovani cantanti lirici. La iniziativa precede l'elargizione di fondi ai direttori di cori al duplice scopo di poter scritturare cantanti celebri e di incrementare la propria attività, mentre ai cantanti consentirà, grazie ad appositi sussidi, di seguire corsi di perfezionamento.

* Negli Stati Uniti la formazione culturale mediante la televisione si va diffondendo sempre più rapidamente. Nell'ultimo decennio infatti il numero dei giovani americani che



(Foto Piccagliani)

LA STAGIONE LIRICA ALLA SCALA

Una scena della *Battaglia di Legnano* di G. Verdi (dir. G. Gavazzeni, regista M. Wallmann)



Maria Callas nella *Medea* di Cherubini
(Foto Piccagliani)



L'Unicorno, la Gorgogna e la Manticora di G. C. Menotti
nell'allestimento dell'Angelicum di Milano



hanno ricevuto almeno parte della propria istruzione grazie al mezzo televisivo è aumentato considerevolmente sino a raggiungere durante l'anno accademico 1960-61 la cifra record di 3 milioni e mezzo di allievi, distribuiti in 7.500 scuole. Inoltre 250 colleges e Università hanno offerto corsi televisivi a 250.000 studenti. Altri 530.000 allievi di sei Stati del Middle West hanno partecipato nello scorso mese di settembre a uno speciale programma basato sull'impiego di trasmissioni televisive diffuse su una vastissima aerea per mezzo di aeroplani.

* La 5ª Rassegna Nazionale Pianistica organizzata dalla Scuola comunale di Musica A. Torelli di Carpi in occasione del 150º anniversario della nascita di Liszt ed effettuata lo scorso mese di novembre (presiedeva la commissione giudicatrice il Mº Pietro Montani), si è conclusa con i seguenti risultati: *Corso medio*: anno VI: 1º Aldo Bocca di Parma; 2º Dario Poto di Torino; 3º (ex aequo) Nicoletta Mantegazzi di Biella e Olga Totaro di Napoli; 4º Nicoletta Gerlo di Vigevano; anno VII: 1º Loretta Turci di Carpi; 2º Roberta Lantieri di Trieste; 3º Maria Grazia Filippi di Lugo; 4º Paola Provera di Biella; 5º Laura Mantegazzi di Biella; anno VIII: 1º non assegnato; 2º Antonio Bacchelli di Livorno; 3º Giovanni Neri di Bologna; 4º Rita Piro di Napoli; *Corso superiore*: anno IX: 1º (ex aequo) M. Grazia Babini di Lugo e Giuseppe Maffei di Arezzo; 2º Fausto Berio di Genova; 3º (ex aequo) Lorenzo Baldini di Trieste e Fabrizio Garilli di Piacenza; 4º (ex aequo) Nunziatina Cosentino di Catania e Francesca Cernichiari di Pescara; 5º Antonio Bühne di Napoli; anno X: 1º Eugenia Gimmelli di Napoli; 2º Simonetta Ventura di Bologna; 3º Giuseppe Villani di Ferrara; 4º Primo Scatassi di Genova; 5º Rita Burò di Torino.

* È attualmente in corso la radio-diffusione dei Concerti Ricordi - Rai 1961. Al concerto inaugurale, effettuato il 26 novembre 1961 sotto la direzione del Mº Massimo Freccia e dedicato a musiche di Respighi (*Ouverture dell'opera Belfagor*; *Impressioni brasiliane*; « Qual potenza ora mi cinge » dalla *Maria Egiziaca*; *Fontane di Roma*), ha fatto seguito un concerto diretto dal Mº Alfredo Simonetto (17 dicembre 1961) comprendente composizioni di Kubik (*Symphony concertante*), Nussio (*Kotor Tänze*), Montani (*La Primavera per oboe d'amore e archi*), Bettinelli (*Preludio elegiaco*) e Verdi (*Sinfonia dalla Forza del destino*). Il 7 gennaio 1962 è andato in onda un concerto diretto dal Mº Gianfranco Rivoli, il quale ha presentato l'*Ouverture per il Mercante di Venezia* di Castelnuovo-Tedesco, la *Sonatina tritematica n. 9* di Chailly, balletti dal *Campielo* di Wolf Ferrari, 4 *Invenzioni* di Chiarangelo, l'*Ouverture dalla Scala di seta* di Rossini. Nel concerto successivo (28 gennaio) il Mº Umberto Cattini ha diretto musiche di Rossellini (2 *Intermezzi* da *Il Vortice*), Vogel (*Interludio lirico*), Desderi (3 *Intermezzi* dall'*Antigone*), Testi (2 *Pezzi per orchestra*), Cimarosa-Respighi (*Sinfonia dalle Astuzie femminili*). Gli altri due concerti del ciclo sono stati affidati alla direzione del Mº Fulvio Vernizzi e dal Mº Ennio Gerelli. Nel programma del primo di essi (25 febbraio) figuravano il *Concerto per archi* di Margola, *L'Intermezzo delle rose* dal *Carillon magico* di Pick Mangiagalli, la fantasia sinfonica *Kaleidoscope* di Pierre Mercure, la *Suite adriatica* di Lualdi e la *Sinfonia dalla Battaglia di Legnano* di Verdi; nel secondo (18 marzo) la *Sinfonia breve* di Julian Bautista, il *Concerto per pianoforte e orchestra* d'archi di G. Confalonieri, *Danze e finale* da *Sakuntala* di Alfano e la *Sinfonia del Signor Bruschino* di Rossini.

Necrologi

* Il 2 ottobre u.s. è deceduto a Roma il compositore Nino Cattozzo autore di musiche teatrali (si ricordano fra le altre il trittico drammatico *Misteri gaudiosi*, *Misteri dolorosi* e *Misteri gloriosi*) sinfoniche e cameristiche. Nato ad Adria nel 1886, aveva studiato musica al Liceo B. Marcello di Venezia e legge

all'Università di Padova. Era stato segretario artistico della Scala, sovrintendente della Fenice di Venezia e direttore del Liceo Musicale di Verona.

* Il 17 dicembre u.s. è morto a Milano il tenore Giuseppe Nessi, che per circa un quarantennio cantò stabilmente alla Scala distinguendosi nelle parti di carattere. Era nato a Bologna nel 1887.

Libri

Jaime Pahissa. Manuel de Falla. Traduzione dall'originale spagnolo di Ottavio Tiby. Milano, Ricordi, 1961 («Le Vite»).

Il nome di Manuel de Falla sta ritornando alla ribalta dell'attenzione del mondo musicale con una frequenza che gli ultimi anni non avevano visto così costante. La produzione di Falla — quella conosciuta, che arriva alle soglie de *L'Atlantida* — aveva trovato, nelle vicende della musica contemporanea, una sua propria strada, intuita dal compositore nella discrezione e nella ricerca interiore di nuove espressioni: ricerca che aveva avuto la sua prova pratica nella composizione di *El Retablo de Maese Pedro* e nel *Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello. Ma fu proprio la spiccata originalità del compositore spagnolo a tenerlo, almeno nel corso delle battaglie polemiche, al di fuori della mischia, combattuta, sui vari fronti, tra neoclassicismo ed espressionismo, tonalismo e atonalismo, realismo e astrattismo. Questa neutralità ha impedito alla musica di Falla di poter venire classificata in uno specifico settore della produzione musicale contemporanea, sì che egli ritorna, oggi che tutti si occupano di lui e della sua *Atlantida*, come un autore nuovo, da riscoprire. E infatti l'esecuzione dell'ultimo lavoro di Falla, recentemente tenutasi in forma di concerto al Teatro Liceo di Barcellona (in attesa che la Scala ne dia la rappresentazione scenica prevista per il prossimo giugno) ha riportato in primo piano l'interesse per la musica di Falla; a proposito considerato, come scrive Mila, «uno dei maggiori musicisti europei di quella generazione che ha praticamente creato l'aspetto dell'arte moderna».

Al rinnovato interesse per la personalità musicale di Falla offre ben accertate documentazioni biografiche il compendio storico-critico di Jaime Pahissa, amico intimo del compositore e attento testimone — data la sua qualifica di compositore, di direttore d'orchestra e di critico musicale — della fatica musicale di Falla. Sulla vita del quale il libro di Pahissa fornisce, insieme con i dati di fatto conosciuti da tutta la cultura europea, particolari biografici del tutto nuovi e tali da illuminare compiutamente l'attività artistica del compositore e l'ambiente entro il quale essa si svolse: quello «provinciale» della Spagna dapprima, e quello «europeo» della Parigi di Debussy, di Ravel e di Stravinski, poi. Quasi del tutto sconosciuta era l'attività musicale di Falla in Spagna, quando «fu spinto a cercar fortuna sui teatri con la zarzuela». In quell'occasione egli s'impegnò di malavoglia a tentare le vie della notorietà con un genere, quello della musica zarzuelistica, che rappresentava il campo d'azione abituale dei compositori spagnoli a tutt'oggi nell'America latina la zarzuela costituisce uno dei settori musicali tenuti in grande considerazione da un pubblico che, disdegnando l'opera, le preferisce i trattenimenti meno impegnativi del genere operettistico) ma che costituiva, per il povero Falla, un ripiego su posizioni musicali troppo mediocri per chi aveva qualcosa di importante da dire. Dalla mediocrità costituzionale della musica zarzuelistica, Falla si salvò con la composizione di *La Vita breve* e con la decisione di raggiungere Parigi («Pubblicare in Spagna è peggio di non pubblicare; è come gettare la musica in un pozzo», egli affermava). A Parigi, l'amicizia con Dukas, Albeniz, Debussy, Ravel gli guadagnò i primi

autorevoli consensi per *La Vita breve*, la consapevolezza del proprio talento (l'opera di Falla « fu ascoltata da cima a fondo e alla fine elogiata » da Claude Debussy, come del resto dagli altri compositori che ne ascoltarono l'audizione per mano del compositore), l'appoggio di un editore (l'Eschig, che volle subito per la sua casa la *Vida breve* e *Noches en los jardines de España*, nonché « tutto quello che l'artista comporrà durante la durata del contratto ») e l'esecuzione pubblica del suo lavoro teatrale.

La *Vida breve* fu, secondo quanto ne scrive il Pahissa, « molto ben accolta ed eseguita per parecchie sere sino alla fine della stagione » al Casino di Nizza, e con incondizionati elogi all'Opéra Comique; e infatti in quell'occasione Pierre Lalo, figlio del compositore francese, scrisse che « la partitura ha qualità preziose e incantevoli ed è una delle cose più piacevoli che l'Opéra comique ci abbia fatto ascoltare da molti anni a questa parte ». Del resto, la *Vida breve*, pur essendo il lavoro di un musicista appena liberatosi dalle commerciali mediocrità della zarzuela, rappresenta tuttoggi, nella produzione di Falla, un prodotto nientaffatto trascurabile, nel quale appare ben evidente « il proponimento... di scrivere una musica che esprima tutta la Spagna » attraverso « il dominio della tecnica di tipo universale ». Il che non impedì alla musica di Falla di trovarsi, in quest'occasione, e poi nello stesso *Retablo*, condizionata da un tipo di declamato vocale incapace di reagire alle prepotenti suggestioni del melodramma francese tardoromantico e dell'opera italiana dopo Verdi; condizionamento che costituisce, d'altronde, per quel che riguarda la insufficienza del recitativo, lo stato di depressione comune a tutta l'esperienza melodrammatica dell'epoca. Ma per trarre conclusioni definitive sull'argomento, bisognerà attendere di vedere alla prova le strutture vocali dell'*Atlántida*.

Il soggiorno parigino e l'esecuzione delle sue musiche (oltre alla *Vida breve*, le *Tre melodie su versi di Théophile Gautier*, i *Notturmi* e le *Sette canzoni spagnole*) acquistarono al nome di Falla risonanza europea e — il che costituiva allora un'impresa ben più difficile — gli aprirono le porte del Teatro della Zarzuela di Madrid, del Teatro di Saragozza (dove l'opera fu sonoramente fischiata perchè evidentemente suonava troppo difficile alle orecchie degli appassionati di musica zarzuelistica), e successivamente di molti altri organismi teatrali. Falla se ne sentì incoraggiato a nuove imprese musicali. L'opera successiva fu *El Amor brujo* che, rappresentata a Madrid il 15 aprile del 1915, cadde miseramente. Più che al pubblico, dal quale non si poteva pretendere troppo dopo anni di zarzuele, la condanna dell'opera è da attribuirsi agli intellettuali e alla critica: ai quali, oltre a tutto, « sembrava che l'opera più si rivolgesse ». Eppure furono quelli « che meno l'apprezzarono e la compresero ». Ma, per fortuna, non v'era cecità di presunti intellettuali che potesse ormai fermare il cammino di Falla, avviato con la composizione di *Noches en los jardines de España*, *El Sombrero de tres picos* e della *Fantasia baética* (« bellissima e poco eseguita », scriveva Casella) verso un traguardo musicale troppo consistente per poter essere demolito dalle presunzioni intellettualistiche dei suoi detrattori. Neppure il tempo perso per la disgraziata impresa di *Fuego fatuo*, curioso tentativo di mettere insieme un'opera lirica con parti recitate e brani musicali su temi di Chopin, riuscì a fermare l'operoso cammino del musicista spagnolo. Con l'avventura di *Fuego fatuo*, egli arrivò soltanto a favorire Stravinski; infatti, al compositore russo, secondo quanto ne scrive il Pahissa, furono passate da Diaghilev le musiche di Pergolesi per il balletto *Pulcinella*, musiche che sulle prime dovevano essere affidate a Falla.

Nonostante ogni contrarietà, nel 1919 Falla è di nuovo all'opera con un lavoro che sarà tra i migliori della sua produzione: *El Retablo de Maese Pedro*.

Sulla origine e sulla stesura del quale, Jaime Pahissa dà una gran quantità di particolari biografici ivi compresa la parentesi del viaggio a Roma dove fu composta la riduzione per canto e piano dell'opera, dove Falla incontrò Casella e Malipiero, dove la signora Coolidge, americana, gli fornì un'ospitalità sotto alcuni aspetti difficile, e dove la polizia italiana trovò preoccupante il fatto che il musicista se ne stesse tutto il giorno in camera a scrivere (« Avvenne così che un giorno una carrozza si fermò dinanzi all'albergo, alcuni signori chiesero di lui, e lo pregarono di seguirli al Commissariato di Polizia »). Finalmente, il 25 giugno del 1925 l'opera veniva rappresentata in Parigi a Palazzo Polignac (« Lo spettacolo a palazzo Polignac ebbe un successo grandioso: una pioggia di rose e di fiori accolse l'autore alla ribalta. Agli spettatori piacque tanto il lavoro, che ne avrebbero voluto il bis; ma gli interpreti non vollero accondiscendere, con la scusa che la seconda volta le cose non sarebbero andate così bene come la prima. La verità era che la principessa non li aveva invitati alla gran cena che offriva al suo distintissimo pubblico. E neppure aveva invitato Falla: molto successo, molti fiori, ma terminato lo spettacolo essa lo trattò come un cameriere »). Il successo di un testo nel quale Falla aveva espresso il meglio della sua personalità musicale era scontato, e fu d'altronde riconfermato anche nelle successive esecuzioni, ivi compresa quella italiana al Festival di Venezia del 1932. Giusto riconoscimento di un'opera sulla quale si può fare qualche riserva soltanto per il canto di Don Chisciotte, che tradisce ancora una volta le suggestioni « francesi » che operavano sulla sensibilità di Falla (« Mi piacque di meno... il canto ampolloso di Don Chisciotte: nella musica di Falla m'è sempre parsa più profonda e più intensamente sentita l'evocazione di un ambiente poetico che non l'espressione lirica personale »). Ma anche queste suggestioni erano destinate ad essere eliminate, e precisamente con il *Concerto per clavicembalo e strumenti*. A questo punto l'evoluzione del compositore risulta chiaramente delineabile in una successione di maniere che parte dal « folclorismo locale più che nazionale » di *Noches en los jardines de España* e di *El Amor brujo*, per arrivare al « sentimento medievale, più austero ma pieno d'infinita suggestione, della musica castigliana nel *Retablo* » e per concludersi con il *Concerto*, « dove il carattere nazionale spagnolo si manifesta in una forma astratta e stilizzata » e con *Atlántida*, poema nel quale lo stile di Falla « raggiunge un piano di maggiore universalità e grandezza ».

Dalla biografia di Jaime Pahissa non risulta soltanto un preciso ritratto di Falla musicista, ma anche di Falla uomo: sobrio, discreto, nemico dei clamori pubblicitari e nientaffatto desideroso di guadagnarsi una stima che voleva comunque diretta alla sostanza della musica piuttosto che alla persona del compositore. Un'improvvisa infermità lo tenne lontano anche dalle tribolate vicende della guerra civile; rimase quindi estraneo agli avvenimenti di quegli anni, e in un periodo che costò la vita al suo amico Garcia Lorca non ebbe altri contatti con la guerra civile al di fuori che quello di comporre una musica celebrativa (« Una volta sola dovette accedere alla domanda di un corpo di volontari... perchè componesse un inno »). Pur profondamente assorto nella creazione delle sue creature musicali, Falla non si ritenne invece impedito allo studio degli altri compositori: i contemporanei (Ravel, Debussy, Dukas, Albeniz, Stravinski) e coloro che lo avevano preceduto (Scarlatti, Verdi, Bizet, Wagner). Sulla musica di Wagner egli scriveva che « le cose migliori si eseguono in concerto » mentre « le opere riescono pesanti per la loro lunghezza ». Il che rappresenta una maniera piuttosto limitativa di apprezzare Wagner: ma è pur sempre testimonianza precisa di un gusto che ha prodotto la essenziale poesia del *Retablo*.

GIOVANNI UGOLINI

Alfredo Parente. *Castità della musica*. Torino, Einaudi, 1961.

Complicare le cose semplici e risapute deve essere esercizio allettante stando alla sua diffusione e fortuna. Moltissimi lo perseguono e il contrario è di pochi. Bisogna risalire alla giovinezza del mondo, all'antica Grecia, per godere la capacità di semplificazione di filosofi come Socrate, capaci di trattare problemi quali l'immortalità dell'anima col primo droghiere incontrato a caso e di farsi capire da esso.

Se oggi consideriamo la sempre più vasta produzione di critica d'arte, c'è da rimanere stupiti della problematica di cui vengono caricati e ammantati l'atto e il fatto creativo. In essi l'artista creatore viene spesso considerato come un illuminato inconsapevole, solito a dare il meglio di sé quando non sa quello che fa, oppure come tramite medianico di una qualche misteriosa ed esoterica trascendenza.

La decisione del bello e la sua ragione comunque non gli appartengono e sono argomenti peculiari e particolari di armatissimi esegeti, i quali decidono in merito senza necessariamente conoscere l'ABC del mestiere.

Dalla frattura fra l'estraneità all'atto creativo, il conseguente mal posseduto bagaglio terminologico artigiano, e la ferrata preparazione filosofica conseguono spesso quelle algebriche esegesi, talvolta più misteriose dello stesso fatto creativo sottoposto a giudizio.

A tale tipo non appartiene la recente pubblicazione di Alfredo Parente. La sua *Castità della musica* è una raccolta di vari articoli usciti in circostanze e tempi diversi, ma impostati su problemi reali e contingenti, ansiosi di farsi subito comprendere, talvolta conditi con signorile misura di sale polemico, sempre attuali nella scelta degli argomenti.

Il problema della creazione artistica e della sua comprensione, quando vi affiora, sembra portato su una concezione del tempo che ose-

rei dire cinese, ove tutto fluisce continuamente, senza le soluzioni di continuità del passato, presente e futuro. Sarà perché la terra partenopea molto ci serba ancora dell'aulica tradizione ellenica, ma nella prosa del Parente si respira una filosofia compiaciuta d'esser semplice e non aliena dal vecchio buon senso; soprattutto non faziosa e evidentemente contraria a porre il torto tutto da una parte e il giusto da quella opposta.

Il suo è un argomentare semplice e ristoratore, riflesso di un indubbio equilibrio interiore, che si palesa in alcuni passi quali « la complementarità dei vecchi e sempre nuovi (perché eterni) concetti di classico e di romantico » o in quello rispecchiante la convinzione che « i nostri discorsi sull'arte, o su altro che sia, hanno un senso qualora riusciamo a tenerci sui cardini di essa verità, cioè sui costanti principi del mondo, anziché saltellare empiricamente e vociferare babelicamente tra i frantumi di una realtà senza nessi e priva di luce centrale ». Nel libro di Parente non c'è la presunzione di spaccare il capello in quattro o di penetrare nel *sancta sanctorum* del mistero creativo dell'arte: da ciò la non necessità di usare il formulario tecnicistico o di esibire una consumata conoscenza del mestiere.

Sarebbe un far torto ad Alfredo Parente se la breve recensione si macchiasse dell'artificiosità del tutto assente nei saggi da lui ripubblicati in questo libro. Il lettore non prevenuto troverà modo di documentarsi sulla schiettezza delle argomentazioni constatando che esse erano in noi prima di leggerle. Erano verità risapute che non sapevamo dirci; forse soffocate da un cumulo di sofismi successivamente sovrapposti. L'avercele portate alla luce della nostra coscienza è uno dei meriti non ultimi di questo libro.

ADONE ZECCHI

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

VII

(segue Venezia)

Venerdì 3 agosto

A Venezia intendevo compiere molte ricerche, e su esse avevo riposto molte speranze, sia per quanto riguarda il passato, sia per il presente. La basilica di S. Marco ha sempre avuto una schiera di valenti maestri, da Adriano,¹ il predecessore di Zarlino,² a Galuppi,³ l'attuale stimato compositore. Venezia, inoltre, è stata una delle prime città europee a coltivare il dramma in musica o opera, e nello stile sacro è stata onorata da un Lotti⁴ e da un Marcello.⁵ A questi meriti si aggiungono i conservatori

¹ Adriano: con il semplice nome (o Messer Adriano) era noto già nel Cinquecento, il fiammingo Adriano Willaert (Bruges, 1480/90 - Venezia, 1562) che fu maestro di cappella in S. Marco dal 1527 fino alla morte. Il predecessore di Zarlino non fu però il Willaert, ma Cipriano de Rore, che tenne il posto di maestro di Cappella in S. Marco per poco più di un anno nel 1563-64.

² Giuseppe Zarlino di Chioggia (1517-1590), uno dei più grandi teorici della musica di tutti i tempi, autore della *Istituzioni armoniche*, fu maestro di cappella in S. Marco dal 1565 alla morte.

³ Baldassarre Galuppi, nato a Burano (nel 1706; per questo fu detto il *Buranello*, m. a Venezia nel 1785), allievo di Lotti, compositore tra i più rinomati della sua età è certo il più autorevole nella Venezia del suo tempo. Dal 1748 secondo maestro di cappella in S. Marco, passò alla carica di primo maestro nel 1762.

⁴ Antonio Lotti (1667 c.-1740) svolse tutta la sua attività nella cappella di S. Marco, passando da cantore successivamente ai posti di secondo, di primo organista, di maestro di cappella. Le sue composizioni nello stile severo da chiesa erano assai apprezzate.

⁵ Il nobile e « dilettante » Benedetto Marcello (1686-1739) nel genere sacro è ricordato soprattutto per la composizione di 50 salmi di Davide su testo italiano parafrasato da G. Giustiniani.

ivi esistenti e i canti dei *gondolieri* (sic), i quali sono tanto celebrati che non esiste collezionista di gusto in tutta l'Europa che non ne posseda: si riconoscerà allora che la mia attesa era ben giustificata.

La prima musica che udii, subito dopo il mio arrivo, era eseguita per la strada da un gruppo di suonatori ambulanti composto di due violini, violoncello e canto. Pur suscitando nella gente del luogo un'indifferenza pari a quella dei venditori di carbone e degli ostricari in Inghilterra, essi davano prova di tale valentia che in qualsiasi altro Paese europeo avrebbero raccolto applausi giustamente meritati. I violinisti eseguivano con molta precisione passaggi difficili, il violoncellista era preciso e ben intonato, e la voce (che era di donna) aveva un bel timbro e tutte le qualità che distinguono un buon cantante, cioè estensione, uguaglianza e agilità. D'ora in poi non mi soffermerò più sulle esecuzioni di questo tipo nelle quali mi sono imbattuto; sono infatti così numerose che la ripetizione diventerebbe stucchevole.

Sabato 4 agosto

Venezia è celebre per i suoi conservatori, o scuole di musica, che essa vanta in numero di quattro: l'*Ospedale della Pietà*, quello dei *Mendicanti*, degli *Incurabili* e l'*Ospedaletto a S. Giovanni e Paolo*.¹ In ognuno di essi si fa musica tutti i sabati e le domeniche sera, oltre che nelle grandi solennità. In serata mi sono recato all'*Ospedale della Pietà*. *Maestro di cappella* in carica è il signor Furlanetti,² un sacerdote; i cantanti e gli strumentisti erano tutti donne: l'organo, i violini, i flauti, i violoncelli e persino i corni erano suonati da esse. *La Pietà* è una specie di ospizio per trovatelli posto sotto la protezione di parecchi nobili, mercanti e cittadini i quali contribuiscono annualmente al loro sostentamento, nonostante che la spesa sia assai alta. Queste ragazze sono mantenute qui finché si sposano, e quelle che mostrano disposizione per la musica vi sono istruite dai migliori maestri d'Italia. La composizione e l'esecuzione di stasera non uscivano dalla mediocrità: fra le cantanti non ho scoperto nes-

¹ I quattro ospedali o conservatori veneziani furono soppressi, per ragioni economiche, a date diverse. Nel periodo del loro maggior splendore (secolo XVIII) furono tra altri, maestri dei vari conservatori veneziani Lotti, Caldara, Hasse, Porpora, Traetta, Jommelli, Santi, Galuppi, Sacchini e Cimarosa.

² Bonaventura Furlanetto, o Furlanetti, detto Musin (1738-1817), maestro di cappella in varie chiese veneziane, successe al Bertini come primo maestro in S. Marco. Scrisse una grande quantità di azioni sacre, messe, salmi, motetti, ecc.

suna bella voce, e nessuno degli esecutori mostrava grandi qualità. L'orchestra terminò con una sinfonia il cui primo tempo era, per quanto riguarda il brio, ben scritta e ben eseguita.

Domenica 5 agosto

Sono andato nella chiesa di rito greco che qui è sempre stato riconosciuto. Le funzioni si tengono in greco; l'epistola e il vangelo sono cantati dal pulpito dal prete di maggiore autorità, e le preghiere e le risposte vengono eseguite secondo un tipo di melodia che è completamente diverso da tutti quelli che ho udito in questo genere, tanto in chiesa che fuori. Non c'è nessun organo. La chiesa è riccamente parata e la sua liturgia è più complessa di qualsiasi cerimonia della chiesa romana.

Anche gli Armeni hanno da tanto tempo una chiesa presso il *Ponte de' ferali*, e vi tengono le funzioni nella loro lingua; la musica è di genere particolare. Di là passai in S. Marco e ascoltai una messa in musica cantata dai sacerdoti con accompagnamento di solo organo, quasi nel modo delle nostre *full anthems*.¹ Nella chiesa di S. Luca invece ho sentito parte di una messa con strumenti. Fra i tenori vi erano alcune buone voci, e le arie mi parvero scritte e cantate con gusto: la musica era di un prete. Nell'ultimo coro c'era un'eccellente fuga, ben scritta e ben eseguita.

Nel pomeriggio visitai l'ospedale *de' Mendicanti*, in cui sono ricoverate delle orfanelle che imparano a cantare e suonare: le domeniche e le altre festività esse cantano in coro alle funzioni. Il signor Bertoni è l'attuale *Maestro di Cappella*. Si ascoltarono un inno per soli e coro, e un *motetto a voce sola* eseguito molto bene, specialmente un recitativo accompagnato, scandito con forza ed energia. Nell'insieme la composizione ha alcuni passi simpatici, mescolati ad altri privi di originalità. I soggetti delle fughe e cori erano risaputi e deboli. Le ragazze accompagnano le voci meglio qui che alla *Pietà*; e poichè i cori sono composti esclusivamente da voci femminili le composizioni risultano al massimo a tre parti, e spesso solo a due. Ma quando esse sono rinforzate dagli strumenti, si produce un effetto tale che non si rileva l'incompletezza degli accordi, e la melodia, essendo meno gravata di armonie, spicca più sensibile e rilevata. Qui ho udito ragazze che cantano da contralto e scendono fino al *la* e al *sol*, il che consente loro di sostenere bene sopra di sé i soprano e i mezzo-soprano cui servono da basso. Sembra che in Italia que-

¹ L'*Anthem* (da *antifona*) è il canto liturgico della chiesa anglicana; se include parti solistiche prende il nome di *verse anthem*, se è esclusivamente corale si chiama *full-anthem*.

sto uso sia antico e se ne possono trovare esempi in composizioni di antichi maestri quali Zarlino, Glariano (sic), Kircher e altri, nelle quali la parte più grave di tre è scritta in chiave di contralto.

Di qui passai all'*Ospedaletto*, dove è maestro il signor Sacchini¹ e dove ammirai molto la composizione di una parte del celebre inno *Salve Regina* che era cantato mentre io entravo in chiesa: esso era originale, focoso, ricco di ingegnose trovate strumentali che esprimevano sempre qualche cosa di interessante senza per questo sovrapporsi alla voce. Nell'insieme mi sembrò che in questo *Salve Regina* ci fosse più genialità di quanta ne abbia mai sentita in altre composizioni dopo il mio arrivo in Italia. Anche qui gli esecutori sono tutti delle orfanelle: una di esse, *La Ferrarese*,² cantava molto bene. Essa possiede una estensione eccezionalmente ampia che le consente di arrivare fino al *mi* più acuto del clavicembalo, e su questa nota essa può fermarsi a lungo, con emissioni chiare e naturali. Più tardi in Piazza S. Marco sentii un gran numero di suonatori ambulanti: alcuni raccolti in gruppo per accompagnare uno o due cantanti, altri limitati a una semplice voce con chitarra; in qualche caso due o tre chitarre insieme. Non bisogna stupirsi se qui la musica di strada è generalmente trascurata, essendone i passanti perseguitati quasi ad ogni angolo; tuttavia, a giustizia del gusto e del discernimento degli Italiani, è doveroso aggiungere che quando essi esprimono ammirazione, è segno che si tratta di cosa eccellente, e in questo caso non si limitano a deboli applausi, ma esprimono il favore in un modo tutto particolare: e sembrano morire d'un piacere troppo grande per i loro sensi colpiti. Nei conservatori e nelle chiese, dove non è permesso applaudire nel modo che si usa a teatro, per esprimere l'ammirazione gli ascoltatori tossiscono, si schiariscono la voce e si soffiano il naso.

Nell'ultimo carnevale in Venezia, erano aperti contemporaneamente ben sette teatri d'opera: tre per l'opera seria e quattro per la comica, oltre a quattro teatri per la commedia: ed erano tutti pieni ogni sera.

Lunedì 6 agosto

Stamattina il Doge si recò in processione alla chiesa di S. Giovanni e Paolo, accompagnato da tutti i nobili rimasti in città. Io ero curioso di vedere questa processione, ma specialmente di

¹ Vedi in data giovedì 2 agosto.

² Soprannome del soprano Adriana Gabrieli (1755-1795), che fu assai rinomata cantante specialmente nell'opera comica.

sentire la musica, che mi figuravo molto importante ed eseguita da un grosso complesso; invece ci fu solo una messa a 4 voci senza strumenti tranne l'organo. Era però così bella, così ben eseguita e accompagnata che non ricordo di aver mai tratto maggior piacere in analoghe occasioni. Uno degli organisti di S. Marco che partecipava all'esecuzione, nei fugati e negli interludi si dimostrò valentissimo esecutore. Le voci erano ben scelte e ben fuse, nessuna più incisiva delle altre; la composizione era del signor Lotti.¹ Grave e maestosa, si componeva di fughe e di imitazioni, nello stile della nostra migliore musica sacra antica, quale è stata scelta e pubblicata con tanta magnificenza dal Dr. Boyce:² tutto appariva chiaro e distinto, senza confusione né note arbitrarie; c'era persino dell'espressività, specialmente in uno dei tempi, che gli esecutori attaccarono così dolcemente da commuovermi fino alle lacrime. Con molta discrezione l'organista fece in modo che le voci si facessero ascoltare in tutta la loro purezza tanto che spesso non avvertivo l'accompagnamento. L'insieme mi sembrò quello che deve essere il vero stile sacro: il quale non richiama alla memoria nulla di volgare, leggero o profano; dispone lo spirito all'amore del prossimo e lo distoglie dalle passioni volgari e sensuali.

Causa del mio stato d'animo commosso era esclusivamente il canto ben modulato ed eseguito, in quanto a causa della distanza le parole andavano completamente perdute. Non è questo il genere di musica conveniente alla poesia: nelle risposte le varie voci cantano parole diverse sicché esse non possono produrre grandi effetti. Nonostante tale imperfezione, si deve riconoscere che musica come questa che ha un fine sacro, ha i suoi meriti, anche se è trascurata e inadatta alla scena teatrale. Su richiesta di Mr. Richie, incaricato d'affari di S. M. Britannica, ricevetti stamane la visita del signor Latilla,³ eccellente e geniale compositore soprattutto di opere comiche. Fra le altre offerte di essermi utile, disse che, se avessi desiderato incontrarmi con il signor Galuppi, egli mi avrebbe presentato a lui con piacere; promise poi che si sarebbe rifatto vivo dopo due o tre giorni e che frattanto avrebbe pensato in che modo egli avrebbe potuto meglio giovare al mio progetto.

¹ Vedi in data venerdì 3 agosto.

² L'organista e compositore William Boyce (1710-1779) completò la grande raccolta di composizioni sacre iniziate dal Greene e intitolata *Cathedral Music* (3 volumi pubblicati tra il 1760 e il 1778).

³ « La maggior parte delle opere comiche che hanno ottenuto successo a Londra, ai tempi di Pertici e Laschi, erano composizioni di Latilla; in particolare *La Commedia in commedia*, *Don Calascione* e altre. Latilla è zio di Piccini ». (Nota dell'A.). Gaetano Latilla era nato a Bari nel 1711 e morì a Napoli nel 1791. Visse a Venezia tra il 1756 e il 1772.

[Latilla] mi è parso un uomo semplice e sensibile. Di circa sessant'anni, ha letto e meditato molto la musica degli antichi e contemporanei, e a quest'ultima egli ha recato, negli ultimi anni, un notevole contributo. Ho apprezzato la bontà del suo consiglio di recarmi agli *Incurabili* ad ascoltare le ragazze che accompagnano le funzioni: mi assicurò che ne sarei rimasto contento. Esse sono allieve del signor Galuppi, che è *Maestro di Cappella* di questo Conservatorio.

Quando arrivai agli *Incurabili*, sfortunatamente la funzione aveva già avuto inizio: tuttavia non perdei che la sinfonia e una parte della prima aria. Il testo era tratto da tre o quattro salmi latini, dal *Salve Regina* e da uno dei cantici in versi latini messo in forma di dialogo. Non sapevo se dovessi ammirare di più la composizione o l'esecuzione: erano ammirevoli tutt'e due.

Il signor Buranello¹ ha saputo salvaguardare dal rigido freddo della Russia (dalla quale è tornato recentemente), tutto il suo fuoco e la sua fantasia. Questo compositore geniale, conversevole ed elegante, è ricco di originalità, spirito e delicatezza, e le sue scolarie rendono grande giustizia alla sua musica. Parecchie di esse hanno una non comune predisposizione al canto, specialmente la *Rota*, *Pasqua Rossi* e l'*Ortolana*: le ultime due cantarono a dialogo il Canto. La sinfonia e tutto l'ultimo brano erano a doppia orchestra. Nella sinfonia, ove abbondavano i passaggi graziosi, i due gruppi strumentali facevano eco uno all'altro. Vi erano due organi e un paio di corni per ogni orchestra. In breve, fui interamente conquistato da questa esecuzione e come me lo fu anche l'uditorio, numerosissimo.

Le giovani cantanti or ora ricordate sono dei veri usignoli: la loro facilità nell'eseguire passaggi difficili è pari a quella degli uccelli. Esse, e specialmente la *Rota*, mostravano tale ardimento in questo genere di canto, quale non ricordo di aver mai udito tentare prima. Le parti strumentali erano eseguite assai bene e l'insieme rivelava nel compositore e direttore una genialità superiore.

Questa musica, che era in stile teatrale di alta qualità, quantunque eseguita in chiesa, non si mescolava alla funzione religiosa. L'uditorio rimase seduto dal principio alla fine, come a un concerto; in verità la si potrebbe definire, in modo pertinente, un concerto spirituale.

¹ « Il Signor Galuppi è più conosciuto in Italia sotto il nome di Buranello, che gli è stato affibbiato per essere egli nato nell'isoletta di Burano, vicino a Venezia. A Pietroburgo fu sostituito dal signor Traetta ». (Nota dell'A.). Vedi anche nota in data Venerdì 3 agosto. Galuppi abitò a Pietroburgo, come maestro di cappella di Caterina II, dal 1766 al 1768.

Martedì 7 agosto

Stamane andai nella chiesa di S. Gaetano, dove incontrai il signor Latilla. Essendo giorno di festa,¹ erano stati esposti alla devozione pubblica tutti i tesori e le reliquie, e perciò c'era grande concorso di fedeli. Aveva composto la musica e batteva il tempo all'esecuzione di essa un prete, il Signor Menagatto. Non posso dire di aver ricevuto grande piacere da questa esecuzione, poichè l'organo era uno strumento mediocre e mal suonato, le voci due modesti tenori e un basso, e la composizione mi parve molto comune e non segnata dal marchio della minima originalità.

In questa stagione sembra che la gente cominci a vivere solo a mezzanotte. I canali pullulano di gondole, e piazza S. Marco di gente. Persino sulle rive dei canali c'è molto popolo e da ogni parte si levano canti. Se due persone passeggiano a braccetto, non possono stare senza cantare, e sembra addirittura che conversino cantando; e la stessa cosa avviene in acqua se c'è un gruppo di persone su una gondola. Qui non si sente mai una semplice melodia che non sia accompagnata da una seconda voce: per le strade la maggior parte delle canzoni è eseguita a duetto.

Fortunatamente per me, stanotte è passata sul Canal Grande e si è fermata molto vicino al mio albergo, una barca sulla quale era installato un eccellente complesso formato da violini, flauti, corni bassi e batteria, con un tenore dalla bellissima voce. Era una manifestazione di galanteria a spese di un innamorato che intendeva fare una serenata alla sua bella. Della musica notturna Shakespeare dice:

« Methinks it sounds much sweeter than by day.
Silence bestows the virtue on it... »

... I think
The nightingale, if she should sing by day,
When every goose is cackling, would be thought
No better a musician than the wren.²

(« Mi sembra che essa suoni molto più dolcemente che di giorno.
Il silenzio le conferisce incanto... »)

... Io credo che
se l'usignolo dovesse cantare di giorno,
quando tutte le oche starnazzano, non sarebbe riconosciuto
musicista migliore di uno scricciolo ».)

Non pretendo di stabilire se il tempo, il luogo e l'esecuzione aggiungano alla musica altro fascino; tutto quello che so è che i brani strumentali mi parvero ammirevoli, pieni di fantasia e di fuoco; i diversi passaggi erano bene opposti fra loro: qualche

¹ Il 7 agosto ricorre la festa di S. Gaetano da Thiene.

² *Il Mercante di Venezia*, atto quinto, scena prima.

volta predominava il grazioso, qualche volta il patetico; qualche altra volta, per quanto strano possa sembrare, il rumore e il furore raggiungevano il loro effetto.

Non credo che ci sia nessuno oggi che voglia negare la necessità della dissonanza in una composizione musicale a più parti. Sembra che essa sia l'essenza della musica, come l'ombra è della pittura: non solo perchè per l'opposizione e il paragone che stabilisce, fa risaltare la consonanza, ma soprattutto perchè diventa uno stimolo indispensabile per l'attenzione, la quale in una successione di pure consonanze finirebbe per assopirsi. Essa produce un temporaneo disturbo all'orecchio, che rimane inappagato, e anche turbato, finchè non sente qualcosa di meglio: e poichè nessuna frase musicale può concludere su una dissonanza, alla fine l'orecchio viene soddisfatto.

Ora, se la dissonanza è ammessa, ed anzi è addirittura opposta alla consonanza, perchè questa *disarmonia* o un termine somigliante non potrebbe essere contrapposta a suoni fissi e a proporzioni armoniche? Nelle dissonanze della musica moderna sconosciute fino a questo secolo, c'è qualcosa che l'orecchio sopporta a fatica, ma che ha un assai buon effetto come contrasto. Sono convinto che, purchè l'orecchio alla fine sia ripagato, esistano poche dissonanze troppo forti per esso. Se, per esempio, nello stesso istante si abbassano sul clavicembalo i tasti corrispondenti a *do, re, mi, fa, sol*, se il *re* e il *fa* sono subito sollevati e rimangono solo i tre rimanenti, l'udito non soffrirà molto l'urto primitivo. O, ancora: se invece dei cinque suoni più sopra citati, si suonano i seguenti: *do - re diesis - mi - fa diesis - sol*, e il *re diesis* e il *fa diesis* non sono tenuti a lungo come gli altri, tutto finirà con soddisfazione dell'udito offeso.

Mercoledì 8 agosto

Questa mattina il dottor Righillini venne da me con alcune lettere indirizzate dai Signori Martinelli e Baretti. Egli è molto alto, ha un aspetto distinto, tratto e conversazione semplici e intelligenti. Insieme ci recammo dall'Abate Martini,¹ amico suo e del dottor Massilli di Padova, il quale mi aveva consegnato una lettera di presentazione per lui. Lo trovammo in casa, fra libri, carte e lettere, che non lasciavano libera neanche una seggiola per sedersi. Ci fece delle strambe scuse e, sollevando polvere e disordine, disse che nella sua camera c'era un buon ammasso di Filosofia.

¹ Non si deve confondere l'abate Giovanni Martini, contrappuntista e compositore veneziano con il celebre e dotto padre Giovanni Batt. Martini di Bologna.

L'abate Martini è uno dei più profondi conoscitori di ogni ramo della musica, antica e moderna, che io abbia mai incontrato. Provetto matematico, compositore ed esecutore, ha compiuto viaggi spingendosi fino in Grecia per svolgere delle ricerche di geografia, agricoltura e storia naturale; non essendo però riuscito a soddisfare le sue aspettative, ferito dalla mancata riuscita, non volle pubblicare nulla delle sue osservazioni e scoperte.

Fra le altre interessanti ricerche, ne ha compiute molte riguardanti la musica dei greci moderni, con la speranza di averne qualche luce su quella degli antichi. Ha studiato a fondo le scale greche e conosce, credo più di ogni altro, i sistemi pitagorico e tolemaico e gli scrittori raccolti dal Meibomius altrettanto bene che Rameau e Tartini. È un grande ammiratore dell'opera di Marcello e ne canta a memoria tutte le cantate e le più belle melodie. Dopo che ebbe letto e discusso punto per punto il mio progetto, intese completamente la mia impostazione; mi mostrò i suoi manoscritti, greci e non, ed io rimasi soddisfatto sia dell'accoglienza sia delle informazioni favoritemi.

Giovedì 9 agosto

Nel pomeriggio ho avuto un'altra lunga conversazione con il medesimo colto gentiluomo, l'Abate Martini, il quale fu tanto gentile da portarmi i suoi manoscritti sulla musica greca, con il desiderio che li accettassi. Considero questo omaggio come un acquisto prezioso perchè, nonostante che il materiale in sè sia troppo esiguo per l'iniziale proposito di farne un libro, mi sembrò che potesse avere importanza per la mia futura opera¹ nella quale mi propongo di trattare non solo della musica antica, ma anche della musica nazionale nelle principali parti del mondo dalle quali si possano ricevere notizie o relazioni, naturalmente autentiche. L'Abate, inoltre, ha radunato una raccolta di apoftegmi e proverbi che intende pubblicare; essi faranno conoscere i costumi e la miseria dei Greci d'oggi forse in maniera più efficace di qualsiasi altro studio.

Nella chiesa di San Lorenzo stasera si faceva musica, composta e diretta dal signor Sacchini, ed essendo vigilia della festa del Santo c'era gran concorso di fedeli. Come tutti i presenti, forse, soffrii troppo il caldo per provare piacere, e la composizione mi sembrò molto più comune di quella che avevo ascoltato pochi

¹ La storia della musica o *General History of Music* del Burney, pubblicata in 4 volumi nel 1776-89, nella quale l'autore fa tesoro delle conoscenze acquisite durante i suoi viaggi in Italia, Francia, Paesi Bassi e Germania.

giorni prima dello stesso compositore; inoltre le parti vocali non furono eseguite così bene, non essendo presenti che i cantori di San Marco i quali eccellono nello stile sacro solo quando sono accompagnati dall'organo. Le voci non erano adatte all'esecuzione di parti con lunghi assoli e neppure tanto forti da farsi udire al disopra di una grande orchestra; tuttavia c'erano molti brani assai piacevoli e graziosi e alcuni cori erano scritti bene, nello stile della fuga e dell'oratorio. Ma per questo genere di musica io credo che Haendel sarà sempre superiore a tutti gli altri compositori; per lo meno, sul continente non ho ancora udito nulla che raggiunga uguale intensità ed efficacia. Nelle altre composizioni magari puoi trovare spesso maggiore meliosità nelle parti solistiche, maggiore delicatezza e chiaroscuro ma, per quanto riguarda l'armonia e l'inventiva, gli rimangono tutti inferiori di parecchi gradini. Confesso di aver ascoltato alcuni brani di Haendel così lunghi e spesso così mal eseguiti, che qualche volta ne rimasi annoiato e disgustato; ma il mio viaggio in Italia, anziché diminuire la mia stima di sempre per le opere migliori di questo artista veramente grande, le innalzò nella mia considerazione, e al mio rientro in Inghilterra si è rinnovato in me il piacere di riascoltarle. Fino ad oggi in Italia ho ascoltato poca musica che non fosse di chiesa; in questo stile tutte le composizioni con strumenti, paragonate a quelle di Haendel, appaiono deboli. I soggetti di fuga, di solito, rivelano una ispirazione mediocre e comune e la loro elaborazione è secca e senz'arte. Invece lo stile di chiesa senza strumenti ad eccezione dell'organo, era ben conosciuto in Italia e in tutta l'Europa, molto prima dell'epoca di Haendel: la melodia da allora si è indubbiamente assai raffinata, è più ricca di grazie, più patetica, persino più scintillante; ma per il contrappunto, le fughe, i cori a più voci con strumenti, ripeto, non ho ancora ascoltato né mi aspetto di ascoltare musica che uguagli quella di Haendel.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

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

*Deutsche
Grammophon
Gesellschaft*

**ORCHESTRE ED ESECUTORI CELEBRI
SU NUOVE INCISIONI**

Sergei Rachmaninoff

Rapsodia su un tema di Paganini
per pianoforte e orchestra, op. 43

Alexander Tscherepnin

10 Bagatelle
per pianoforte e orchestra op. 5

Carl Maria von Weber

Konzertstück in fa minore
per pianoforte e orchestra op. 79

Margrit Weber, pianoforte

Orchestra Sinfonica di Radio Berlino

Direttore: Ferenc Fricsay

33 = 18710 LPM - 138710 SLPM

Ludwig van Beethoven

Sinfonia N. 5 in do minore op. 67
(Sinfonia del destino)

Egmont, ouverture op. 84

Orchestra Filarmonica di Berlino

Direttore: Wilhelm Furtwängler

33 = 18724 LPM

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia N. 39
in mi bemolle maggiore K. 543

Joseph Haydn

Sinfonia N. 88 in sol maggiore op. 56

Orchestra Filarmonica di Berlino

Direttore: Wilhelm Furtwängler

33 = 18725 LPM

Richard Strauss

Elettra (opera completa)

Madeira - Borkh - Schech - Uhl -

Fischer-Dieskau

Coro dell'Opera di Stato di Dresda

Orchestra dello Stato Sassone di Dresda

Direttore: Karl Böhm

33 = 18690/91 LPM - 138690/91 SLPM

Richard Wagner

Tannhäuser

(opera completa - incisione storica)

Treptow - Eipperle - Schlusnus - v. Rohr

Coro ed Orchestra Sinfonica di Radio Hessen

Direttore: Kurt Schröder

33 = 19240/43 LPM.



EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Dicembre 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			Lire
129215	CASELLA-MORTARI	<i>Die Technik des modernen orchesters</i> (testo tedesco)	5000
130247	FRANCHINI	<i>Lester Young</i> (dalla Collana «Kings of jazz»)	700
130286	LEYDI	<i>Sarah Vaughan</i> (dalla Collana «Kings of jazz»)	700
TEORIA			
E.R. 2642	ALLORTO	<i>Antologia di storia della musica. 8° Dispensa</i>	350
CANTO E PIANOFORTE			
121631	LUALDI	<i>Sire Haleswyn. Canzone romanzesca, per canto e orchestra da camera. Riduzione</i>	4000
PARTITURE IN 8°			
124651	PAISIELLO	<i>Il Balletto della Regina Prosepina. 6 Tempi di danza. Trascrizione per orchestra da camera di A. Lualdi</i>	3800
124648	PORFORA	<i>Fanfara regale. Trascrizione per orchestra da camera di A. Lualdi</i>	2200
125503	SCARLATTI D.	<i>5 Tempi dalle Sonate. Trascrizione per orchestra da camera di A. Lualdi</i>	4000
CHITARRA			
130354	PETRASSI	<i>Suoni notturni</i>	400
E.R. 2654	PUJOL	<i>Metodo razionale per chitarra basato sui principi della Scuola di Tarrega con una prefazione di M. de Falla. Volume I e II (B. Terzi)</i>	4500
LIBRETTI			
	HAZON	<i>Agenzia matrimoniale. Opera buffa in 1 atto</i>	250
	MEYERBEER	<i>Gli Ugonotti. Opera lirica in 5 atti</i>	250

Gennaio 1962

CORO			Lire
130337	PIZZETTI	<i>2 Composizioni corali, a 6 voci sole (con sottoposta trascrizione per pianoforte). Poesie di Saffo nella versione italiana di Manara Valgimigli</i>	500
		<i>Parti staccate:</i>	
130376		Soprani e contralti	200
130377		Tenori I e II	200
130378		Bassi I e II	200
ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)			
PARTITURE IN 8°			
130095	SALIERI	<i>Sinfonia in re («Veneziana») per orchestra da camera. Revisione di R. Sabatini</i>	600
LIBRETTI			
	VIOZZI	<i>Il sasso pagano. Opera in 3 atti</i>	250



novità **DISCHI RICORDI**



VIVALDI

**LE QUATTRO
STAGIONI**

Orchestra dell'Opera di Stato
di Vienna diretta
da Hermann Scherchen

MRC 5087

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.



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



un disco microscolco 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.

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

UNA REALIZZAZIONE STRAORDINARIA
AL PREZZO PIÙ CONVENIENTE

3 VELOCITÀ 30 - 15.000 HZ.

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*
RADIOFONOGRARO 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

G. COGNI *I potti musicali di Falstaff* - A. TESTA *Il balletto americano* - A. BONACCORSI *Puccini nella critica d'oggi*
Teatri e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi
Dischi
CH. BURNEY *Diario musicale di un viaggio in Italia* - VIII

Ricordi

Nuova serie

Anno V n. 2 - marzo-aprile 1962

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. 63.52.68 - 65.03.21 - 65.06.66 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 59.16.41/2/3/4/5
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, 120 - 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. 89.34.79 - 89.35.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 79.19.82 - 79.19.83
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. 21.85.31 Piazza Indipendenza, 24, 26, 26 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 - 46.06.45 Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 123
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, 37
BRASILE	Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 25 San Paulo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA	Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
COSLOVACCHIA	Praga. Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 23
CILE	Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni) Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (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. 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, 193 Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 193 Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31 Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgartenstrasse, 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
MESSICO	Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
OLANDA	Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. BUZZI, 77
PARAGUAY	Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
PERU'	L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoffinnelaan, 182
PORTOGALLO	Assunzione. Casa Viladessau: 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
URUGUAY	Basilica. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18
VENEZUELA	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, 1199 (Edizioni) 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 V - n. 2 - Marzo-Aprile 1962

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 Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 50 I volti musicali di Falstaff di Giulio Cogni
- 61 Il balletto americano di Alberto Testa
- 70 Puccini nella critica d'oggi di Alfredo Bonaccorsi
- 73 Teatri e concerti: Il Sasso pagano di G. Viozzi a Trieste - Il Dibuk di L. Rocca a Firenze - La Bisbetica domata di M. Persico a Napoli - La Scuola delle mogli di V. Mortari a Lisbona
- 83 Notizie in breve - Necrologi
- 87 Concorsi
- 89 Dischi: Composizioni strumentali di Cimarosa e Mendelssohn e opere di Weber e Puccini
- 92 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di Ch. Burney - VIII

I volti musicali di Falstaff

Dall'immortale commedia di William Shakespeare *The Merry Wives of Windsor* sono state tratte sette opere musicali teatrali a noi conosciute: due inglesi, dello stesso titolo, di William Balfe e di Henry Bishop, tre tedesche, *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai, assai famosa e molto rappresentata tuttora nei paesi germanici, e altre due di Ritter e di Dittersdorf, e in Italia i due *Falstaff* di Salieri e di Verdi. Esistono poi una *Ouverture* di Arthur Seymour Sullivan e uno *Studio sinfonico* di Edward Elgar.

Parleremo qui soprattutto delle tre più importanti versioni musicali della commedia: le uniche che siano note per la loro universale diffusione e per la fama dei loro autori. Le altre ci sono state soltanto in parte finora accessibili, e per quanto ne abbiamo saputo non sembra che varchino i limiti della normale piacevolezza. Comunque ameremmo vedere, per esempio, un'altra delle Settimane Musicali Senesi infrangere il dogma dell'italianità dei suoi temi, e presentarci tutte le facce del poliedro. Tanto più che, come vedremo, elementi di italianità, nel testo e negli spiriti della musica, si trovano anche in alcuni degli altri lavori.

ANTONIO SALIERI

Cominciamo con l'opera più antica: quella del Salieri. Per comprendere il carattere e l'arte di Antonio Salieri la cosa migliore è leggere la vita che scrisse di lui un musicista tedesco che gli fu amico, e che, sulla scorta dei suoi stessi appunti, ne tracciò una biografia, che è stata pubblicata, nella traduzione italiana di B. Allason, da A. Della Corte (Torino, 1936). Autore della biografia è Ignazio F. von Mosel, nato a Vienna nel 1772 e morto, anche a Vienna, nel 1844, operista e sinfonista.

Salieri, di cui oggi normalmente si parla e si scrive assai poco, fu invece universalmente celebre al suo tempo, tanto che non è possibile leggere qualcosa intorno a Schubert o Beethoven, di cui fu maestro, come lo fu altresì di Liszt, o in genere intorno alla Vienna del tempo a cavallo fra Sette e Ottocento, senza imbattersi nel nome augusto di Salieri, che fu a Vienna come un nume indigete.

Eppure era nato in Italia, a Legnago nel Veneto, il 19 agosto 1750, ed era stato condotto a Vienna sedicenne, come una bella promessa i cui frutti non si fecero attendere, da un musicista illustre, Floriano Gassmann, che lo tolse, con gentile permesso, al suo protettore veneziano, Giovanni Mocenigo.

Come operista fu fortunatissimo. La sua fortuna si fece tutta a Vienna, ma dilagò assai rapidamente nell'intera Europa, e principalmente a Parigi, dove le sue opere, raccomandate da Gluck, che tanto lo aveva sostenuto anche a Vienna, fecero successi e furore: soprattutto due delle più grandiose, le truci *Danaïdes* e *Tarare*, una fastosa leggenda orientale. *Les Danaïdes*, *Les Horaces*, *Tarare*, il rifacimento di questa *Axur*, e poi *Semiramide*, *Armida*, *Palmira*, *Die Neger*, *La Dama pastorella*, furono fra le sue numerose opere di genere tragico o eroico o pastorale, mentre la goldoniana *Locandiera*, *La Secchia rapita*, *La Finta scema*, *Don Chisciotte*, *Il Mondo alla rovescia*, *Eraclito e Democrito*, *La Grotta di Trofonio*, e, in prima linea, il *Falstaff* o *Le tre burle*, opera buffa in due atti, rappresentata a Vienna con successo nel 1798, e poi in diversi altri teatri, sono fra le più notevoli del lungo florilegio del genere comico. Scrisse anche molta musica sacra. Beethoven gli mostrò sempre grande riconoscenza, e gli dedicò altresì tre Sonate e dieci Variazioni in re maggiore per pianoforte sul tema falstaffiano: « *La stessa, la stessissima* ».

Ecco come lo descrive il Mosel nella sua intima umanità:

« Salieri era di statura piuttosto piccola che alta, nè grasso nè magro; la sua carnagione bruna, occhi vivaci, capelli neri. Il temperamento era colerico, cioè egli si inalberava facilmente, ma poteva dire di se stesso, come Orazio: *tamen ut placabilis essem*: la riflessione la vinceva subito sull'ira. Amava l'ordine e la pulizia, si vestiva secondo i dettami della moda senza eccedere ».

Ed ecco ora alcune qualità morali:

« Non beveva che acqua, e amava assai i dolci. I suoi prediletti divertimenti erano la lettura, la musica, le passeggiate solitarie. Detestava l'ingratitudine, considerava fra i doveri più piacevoli quello della riconoscenza. Faceva il bene come poteva, e la sua borsa era sempre aperta ai bisognosi. Era anche un buon parlatore, specialmente se trattava argomenti inerenti all'arte sua, e in questo campo era sempre inesauribile. Odiava l'ozio, detestava l'irreligione. Quando nelle dispute aveva torto, lo confessava volentieri, e anche quando aveva ragione, per amor di pace, prendeva volontariamente su di sé l'apparenza del torto, purchè la contesa non ledesse nè il suo onore nè quello di un terzo. Temeva assai le sofferenze fisiche e le sventure, ma, se lo toccavano, si rifugiava nella fede e tollerava pazientemente i guai che Dio gli mandava. Le lodi discrete gli facevano piacere, le esagerate lo molestavano. Ogni tanto lo prendeva una malinconia che non riusciva a spiegarsi e poi piangeva senza darsene ragione. In quello stato d'animo gli accadeva di pensare alla morte, ma quando vedeva in cima a un colle un pittoresco gruppo d'alberi gli saliva al cuore il desiderio di farsi seppellire là sotto. Più sovente era allegro e vivace; la sua compiacenza, il suo buonumore, i suoi scherzi arguti e mai offensivi facevano sempre di lui un desideratissimo compagno ».

Questi tratti del suo carattere si ritrovano proprio tutti anche in quel vero gioiello musicale, e direi altresì drammatico, che è il *Falstaff* o *Le tre burle*.

Non è il caso, naturalmente, di fare paragoni con Verdi e neppure con Boito. I due *Falstaff* apparvero al mondo a distanza di quasi un secolo l'uno dall'altro (novantacinque anni, per l'esattezza) e rispecchiano naturalmente, sia nella musica che nella concezione del testo, mondi differenti. Fra l'uno e l'altro è passato tutto il periodo romantico. La rivoluzione francese, i nuovi ideali, che accesero tanto Beethoven, non sfiorarono neppure il buon Salieri, che rimase attaccato e immerso nel suo mondo antico, il mondo dei re e dei principi, lo schietto Settecento. Cherubini mutò completamente stile, a cavallo del secolo; Spontini si riempì subito delle glorie napoleoniche; ma vissero, è vero, dopo di lui, se pure percorsero un tratto di strada insieme e le loro date di nascita, soprattutto per Cherubini, non distavano molto.

Sostanzialmente quindi Salieri restò un antico, mentre intorno a lui i fermenti politici più grandiosi della storia moderna imperversavano senza che egli quasi se ne accorgesse, ottenendo soltanto l'effetto di fargli rimpiangere il buon tempo andato.

Chi apre il *Falstaff*, opera ricca di gusto e di vitalità creatrice, non deve cercarvi se non la comune opera buffa settecentesca. Altro scopo non ebbe il compositore, nè ebbe il librettista nell'approntargli il testo. Questi fu un certo Carlo Gaspare De Franceschi: che non lavorava affatto male. Francamente esercitò sul testo originario di Shakespeare a un di presso operazioni, tagli e riduzioni consimili a quelli che più tardi avrebbero apportato gli altri librettisti fra cui lo stesso Boito; tralasciando tuttavia l'episodio laterale degli amori di Nannetta e senza l'invenzione di quei due o tre punti culminanti, che fanno il successo scenico dell'opera verdiana. L'ultimo atto è, per esempio, assai scialbo; anche la famosa cesta viene semplicemente portata via, e quello che accadde viene narrato più tardi, anziché, come in Boito, con la trovata della finestra, direttamente rappresentato. Però la psicologia dei personaggi, i loro pensieri, così come sono vivi in Shakespeare, lo restano anche nel libretto del De Franceschi, che rimane classico di spirito, e non è annacquato alla maniera ottocentesca come quello del Mosenthal per Nicolai. Naturalmente il librettista seguiva i canoni e le formule consuete all'opera comica del tempo e quindi non ebbe altro scopo che di valersi degli elementi shakespeariani per una consueta opera comica; Falstaff resta un gabato, un pover'uomo fra gente che si diverte alle sue spalle.

Tuttavia il testo avvinse; ha un suo frizzante umorismo che, non è inferiore all'originale; ha un buon taglio e schiettezza psicologica; e l'azione scorre con una fluidità ammirevole.

Salieri apparteneva idealmente alla scuola di Gluck; così è detto nelle sue biografie, così diceva lui stesso, che fu sempre, finché questi visse, molto vicino al grande boemo e cercò di imitarne italianamente le risorse.

La musica è però interamente italiana negli spiriti; è quindi una musica che vive di melodia e di arie; tuttavia si riconosce subito, an-

che in questo *Falstaff*, una costante cura di seguire il senso delle parole, con intento strettamente drammatico; e quindi di creare, un po' sull'orma stessa dello stile dei francesi che, com'egli diceva, danno più rilievo al testo che alla musica, una vera e propria commedia musicale. Da questo intento, fuso con lo stile italiano, risulta un'opera piacevolmente luminosa, tutta ricca di scintillio musicale e verbale. E non è a dire che le parole stesse siano scialbe: è curioso notare come il soggetto e l'originale stesso abbiano condotto il librettista a scrivere talune di quelle gragnuole di situazioni e di parole, che tanto piacciono nel testo stesso di Boito. È un paradosso, ma anche De Franceschi boiteggia un poco. Tanta è la forza del destino, nelle cose umane come in quelle dell'arte.

Naturalmente le situazioni veramente drammatiche sono risolte musicalmente con semplici recitativi secchi, che in questo caso, poichè il valore drammatico c'è, lasciano a nudo, sotto la melopea indifferente, il vigore delle situazioni e delle espressioni verbali.

Dal punto di vista musicale, è degna di rilievo l'introduzione nella quale il musicista ha voluto dare il senso giocoso del ballo su cui si aprirà il sipario. Ottime una quantità di arie, duetti, terzetti, fra cui l'aria di Falstaff « con molta degnazione », il duetto « La stessa, la stessissima », il quartetto « Lo fa sudar d'inverno », pieno di vivace maestria. Gustoso poi tutto lo scherzo di Mistress Ford, che appare travestita come tedesca, per tentare Falstaff e indurlo all'incontro; è un'invenzione nuova nella commedia, sostenuta da una musica piacevole. L'aria tronfia di Falstaff che segue: « Nell'impero di Cupido », è anche un modello di buona fattura secondo moduli cadenzali tradizionali. Drammatico e vivace, anche musicalmente, il contrattimo in casa di Ford; che è anche in Salieri, fino al vivacissimo sestetto finale e al fracasso conclusivo, la pagina più mossa dell'opera. Nel secondo atto c'è uno spassoso racconto in terzetto fra le dame di come è andata la beffa. (« Nell'acqua il buzzone - si scuote e dimena - nel mar la balena - più chiasso non fa ».) Poi succede la solitudine triste dello scornato Falstaff all'osteria, e l'arrivo della messaggera per il nuovo incontro. Segue una vicenda sciolta e vivace. In generale si riscontrano nell'atto serie di modulazioni imprevedibili, accenti drammatici non banali affidati alla musica, come la lettura della lettera, che non è più puro recitativo, ma è sottolineata da un'orchestra sciolta e di snodati accenti. Anche la seconda beffa è graziosa e molto mossa, soprattutto per il valore del testo. Notevole la nuova solitudine di Falstaff, la cui amarezza l'orchestra sottolinea con appoggiature dissonanti iniziali. Belli il duetto di Falstaff e Alice, ricco di accenti appassionanti e moderni, nonché l'aria della sola Alice. Così si giunge alla scena finale che, specialmente nel confronto formidabile con l'opera verdiana, appare alquanto scialba e convenzionale. Inizia con una bell'aria di Mistress Slender « Recca in amor la gelosia ». Motivi analoghi si ritroveranno anche nelle opere di Nicolai e di Verdi. I cori hanno vivacità verbali e musicali piccanti; l'aria di Falstaff deluso per l'ultima volta « Ah certo c'è qui sotto - berlicche o farfarello » è essa pure graziosa. Ritmi, cori e coretti conducono al termine dell'opera, in cui certo non c'è l'incanto della mezzanotte e quello musicale delle fate, che vive in Verdi, ma c'è la popolare cantafiera delle Fate in tono minore, romantico che è molto efficace.

Altro Falstaff celebre, come si sa, è quello di Otto Nicolai, che reca il titolo originale shakespeariano, tradotto in tedesco: *Die lustigen Weiber von Windsor*. Ad esso ha dedicato recentemente uno studio accurato Erich Schenk nel numero unico della XVIII Settimana Musicale Senese: *Volte musicali di Falstaff*; e di qui si possono trarre molte notizie.

Il testo fu elaborato, sull'originale shakespeariano, dallo stesso Nicolai, e affidato per la versificazione al letterato viennese Jakob Hoffmeister, e successivamente a Samuel Hermann Mosenthal, funzionario austriaco del Ministero dell'Educazione, autore di molti drammi e commedie per musica.

Fu l'ultima opera che Nicolai compose e quella che gli diede definitivo e durevole successo. Un successo di cui, per un singolare tragico destino, l'autore non godè; perchè morì improvvisamente a soli trentanove anni due giorni dopo la prima rappresentazione berlinese, avvenuta all'Opera di Corte di Berlino il 9 marzo 1849.

Quest'opera, detta comico-fantastica, fu poi tradotta dall'originale tedesco in buona versione italiana da C. Marchesi; ed ebbe fino ad oggi innumerevoli repliche, soprattutto nei paesi germanici.

Essa può considerarsi pertanto l'unico Falstaff tuttora vivo accanto a quello di Verdi. E potrebbe dirsi, proporzioni di valore a parte, che sta al Falstaff di Verdi come il Faust di Gounod sta al Mefistofele di Boito. Ciò significa che tanto il Falstaff di Verdi-Boito come il Mefistofele risalgono direttamente agli spiriti profondi dei testi da cui derivano, mentre l'opera di Nicolai come quella di Gounod prendono di essi soltanto i contenuti, facendoli rivivere secondo spiriti puramente melodrammatici.

Tutto è trasformato, nel testo di Mosenthal - Nicolai, in un bel pretesto per un melodramma allegro, tipicamente ottocentesco, in cui non mancano gli ingredienti d'uso: il comico, il sentimentale, il fantastico melodrammatico, fondato su elementi tipicamente borghesi e viennesi. Cavatine, recitativi, pezzi concertati, talora su piacevoli ritmi di valzer: duetti, ballabili, cori e galop finale. I personaggi non hanno più nomi inglesi, ma si chiamano Fluth, Reich, Sperlich e così via. Il libretto è ben congegnato per un ambiente romantico-pastorale alla maniera dell'opera italiana ottocentesca, adatto al colore che ad esso è appropriato. L'elemento romantico, ancora contenuto in cadenze comiche settecentesche nei recitativi e in certe movenze e colorazioni, si traduce poi tutto nella sostanza dell'opera in accenti, come nota Schenk, che richiamano direttamente Mendelssohn e Weber. Poichè nel finale non manca il richiamo originale ad Oberon, c'è lo spirito shakespeariano del *Sogno di una notte d'estate* secondo le cadenze dell'Oberon di Weber.

Nicolai disponeva di una fluidissima vena melodica, che aveva direttamente mutuato dall'opera italiana nei suoi lunghi soggiorni in Italia.

Originariamente ostile all'opera italiana, secondo il ricorrente motivo germanico ottocentesco che avrà la sua impennata nella rivolta

di Wagner, sceso da noi imparò a perfezione la nostra lingua, e praticamente si imbevve di italianità al punto di accettare per buoni tutti i compromessi dell'opera italiana nei quali ravvisava i motivi del successo. Quando per esempio, scrisse *Il Templario*, traendolo da Walther Scott, ma componendolo addirittura su testo italiano di G. M. Morini (come gli avvenne per altre opere) non c'è alcun dubbio che si uniformò in tutto al genere italiano, alla sua facile meliosità, alle sue forme, ai suoi spiriti, pur rimanendo germanico, a guardar bene, per un certo tipo di melodia a solenni andamenti accordali che riproducono l'atmosfera spettrale nordica: quelli stessi che si ritrovano nel giovane Wagner e persino in Catalani.

Niente di tutto questo nelle *Comari di Windsor*. Una meliosità senza dubbio affascinante, che sgorga con la fluidità della stagione piena di un musicista ormai maturo; un'opera che ha tutta la salute di chi sa ridere e sorridere; un compiacimento scenico che fa di ogni istante una perla teatrale, con sapienti intrecci di voci nelle scene d'insieme; insomma una teatralità estremamente esperta.

Forti accenti di buona drammaticità sono anche qui nella delusione di Falstaff al principio del secondo atto; ma soprattutto nello sviluppo integrale che è conferito, in quest'opera, all'amore di Fenton e Anna, che svolge naturalmente tutte le inflessioni melodiose del sentimento, non come un gioiello incastonato, come avviene in Verdi, ma quale motivo principale del lavoro. Ed ecco le arie e i duettini: « Odi, canta l'usignol »; « Dubitare del mio affetto », « O sogno beato », e così via.

Su tutto aleggia una libera atmosfera italiana. Diversi sono invece gli spiriti della celebre *Overture*, con i quali, secondo un arco che ha la sua grandiosità, si apre e si chiude l'opera. Tutto quanto infatti si trova nell'*Overture* è ripreso dal fermento magnificamente romantico, di spiriti weberiani e mendelssohniani, della fantastica scena del bosco, ove sono riversati gli ingredienti dell'irreale, del fantastico, della luminaria sonora (musicalmente: Ballabile e Coro delle Silfidi, Coro delle Mosche e delle Vespe, Galop e Coro generale, Scena e terzetto finale: cioè, finale da Grand Opéra). E' qui che, senza raggiungere affatto la potenza metafisica e musicale del finale verdiano, che è insieme una finissima filigrana e la gigantesca conclusione di una mente che ha visto il sorriso e, quasi buddisticamente, la tragedia dell'individualità per cui tutto nel mondo è burla, il musicista, che non aveva neppure quelle pretese, lancia sulla scena tutte le sue spume, giungendo a quel capolavoro, che poi si riassume orchestralmente nell'*Overture*. Una festosità profusa nell'orchestra e nelle voci da un creatore ricco di vita e perfettamente conciliato con la vita, dalla quale, per incredibile contraddizione del destino, era prossimo a dipartirsi. D'altronde l'opera non fu rappresentata che due anni dopo la composizione dell'*Overture*; la quale a sua volta fu l'ultima cosa che egli compose del lavoro.

Le *Allegre comari di Windsor* non sono un capolavoro, come Otto Nicolai non fu un genio, ma solo un geniale melodista pieno d'ingegno musicale e di abilità teatrale. La sua unica opera comica è un grazioso lavoro ricco di vitalità musicale, che ha ben meritato dal teatro, nel quale è durevolmente rimasto. A Nicolai non fu certamente sconosciuto il lavoro di Salieri, con il quale condivide il piano

artistico nella diversità degli spiriti dovuta al mutato ambiente storico. L'uno e l'altro sfruttano la commedia di Shakespeare per fini comico-musicali, abbandonandone senza speranza il demonico che vi è sotto. Se ne servono come di un abile canovaccio, in cui non rimane, dell'originale, che un burlato spaccone, un intreccio, in Nicolai, abilmente sentimentale, un gioco di inganni.

UN MINORE: M. W. BALFE

Resterebbe da dire qualcosa dell'opera di Balfe: Michael William Balfe, nato a Dublino nel 1808 e morto a Rowney Abbey nel 1870. Tutto ottocentesco dunque, e, questa volta, tutto inglese.

Senonchè, a quanto abbiamo potuto giudicare dai lunghi frammenti della sua opera *Falstaff* che ci sono stati accessibili, anche qui ogni spirito inglese (per non dire poi shakespeariano) scomparve. Paradossalmente quest'opera di un musicista inglese, ricavata da un testo teatrale inglese, fu affidata per il testo letterario ad un italiano, S. M. Maggioni, che naturalmente vi mise tutti gli ingredienti dell'opera italiana, sbarbarizzando, per così dire, non soltanto nella lingua la vicenda: quest'opera fu poi rappresentata in italiano a Londra al Teatro Drury Lane, il 19 luglio 1838.

Bisogna sapere che il Balfe era un tenore, che trascorse la maggior parte del suo tempo in Italia, cantandovi in italiano una quantità di opere sotto il nome italianizzato di Balfi; e che restò praticamente un estroso dilettante di molta versatilità. Il Fétis lo considerò una natura spontaneamente geniale, fornita di grande estro melodico, ma sprovvista di solida preparazione. Il Grove ne fa gran caso. Sia come sia, ciò che abbiamo potuto leggere di lui rivela caratteristiche analoghe a quelle dell'ingegno di Nicolai; grande fluidità melodica, spontaneità di canto, consumata abilità nel trattare le voci, apertura geniale alla vita e ai suoi interessi. Ciò si vede sia nelle sue opere che nelle sue liriche. Si tratta, anche qui, di un ingegno non novatore, senza problemi, che sa costruire cose belle e vive nell'ambito della tradizione ottocentesca, di cui mantiene tutti i motivi. Un terzetto « *Vorrei parlar, ma l'ira* » (a proposito dello scambio delle lettere) costituisce una lunga scena molto bella musicalmente, piena di gusto e di sana vitalità. Siamo anche qui, nel piacevole musicale, come certamente nei lavori di Bishop, Ritter, Dittersdorf. Ingegno poliedrico, uomo di mondo dotato di molte energie, il Balfe terminò la sua vita in Inghilterra come ricco gentiluomo di campagna.

GIUSEPPE VERDI

Tuttavia, per comprendere bene la sostanza di Falstaff, del borioso pancione, è necessario conoscere la sua storia, che si trova consegnata in tre opere importanti di Shakespeare: la prima e la seconda parte dell'*Enrico IV* — storia di re Enrico IV d'Inghilterra, del cui figlio principe Enrico (poi Enrico V) Falstaff è compagno di smargiassate e di trascorsi — e *Le Allegre comari di Windsor*, che è la storia specifica delle smargiassate amorose e

della decadenza finale di Falstaff, ormai vecchio e già da tempo ripudiato dallo stesso Enrico V che, divenuto re, lo ha bandito dalla sua presenza; vecchio, ma impenitente e sempre borioso, che mette ormai tutto il suo orgoglio nelle conquiste femminili, proprio quando la sua età è la meno adatta a imprese di questo genere. E perciò è beffato e ridotto definitivamente alle dimensioni del ridicolo.

Solo allora si intuisce il demonico che vive senza una pausa né una flessione, dal principio alla fine, nella grande musica di Verdi. E si dice così perchè, nonostante le innegabili bellezze del testo di Boito (ricco di ghiribizzi verbali secondo una predilezione ben nota nel suo autore) il demonico vero ne esula completamente.

Quando Falstaff, nell'*Enrico V*, è ormai morto, Mrs. Quickly, che commenta la notizia, dice significativamente che all'inferno non s'è trovato posto per lui, e ch'egli è passato di questo mondo come un fanciullo appena battezzato, invocando tre o quattro volte, con voce rotta, il nome del suo Dio. Qui è la chiave del carattere del personaggio, che fu un terribile *toddy-boy* per tutta la vita, anche da vecchio, e sostanzialmente fu uno di quegli incompleti farabutti, che sono tali per cortezza mentale, neghittosità, accidia, esagerato senso del proprio io, ingordigia, ma non un bieco negatore di ogni bene come, per esempio, Jago. Qui è l'essenza della sua figura comica, e qui fa la sua presa e sviluppa le sue trame sonore l'immortale musica verdiana.

Falstaff condensa, in sostanza un eccesso dei difetti comuni a quasi tutti gli uomini; l'esagerato senso dell'io, cioè dell'illusione dell'io, condannata ad essere sempre sconfitta, perchè l'io è nella creatura un'interpretazione parziale del mondo e perciò non esiste se non come errore. Di questo errore Falstaff è il prototipo: è l'errore tipico del fanciullo, che in Falstaff non ha mai superato se stesso. Perciò questo personaggio è anche soltanto un terribile bonaccione; pericoloso e ridicolo. Quando diventa amante e, vecchio, vuol fare il Don Giovanni, come Don Giovanni appunto non ama, ma cerca semplicemente di conquistare: e, quel che è peggio, più il danaro che le stesse donne. E' stato detto che se l'umanità si componesse tutta di bambini sarebbe un'umanità delinquente. Senza dubbio: ma sarebbe fatta sostanzialmente di piccoli egoisti arraffoni, capaci per questo talvolta anche dei più gravi delitti, ma non di personaggi tragici. Un piccolo egoista è appunto Falstaff; la cui catarsi finale è nell'ultima beffa che sostiene, e che lo fa alla fine consapevole della sua situazione, fra gli sberleffi delle fate, sotto la quercia di Herne.

Tagliato sulla misura della comune umanità, di cui è soltanto una comica esagerazione, egli è, per ciò, molto più universale dell'efferato delinquente che rappresenta invece un'eccezione e la cui universalità è quasi esclusivamente di ordine metafisico.

Verdi, durante la composizione del capolavoro, lesse molto e continuamente Shakespeare e Goldoni: e da essi trasse le intuizioni per le sue note immortali.

Nel corso della composizione dichiarava di divertirsi; e a chi gli chiedeva notizie della nuova opera rispondeva, un po' distratto e un po' seccato, che non sapeva quando l'avrebbe, e neanche se l'avrebbe terminata; perchè scriveva questa volta unicamente quando gliene saltava l'estro, senza darsi cura del tempo e del domani. Questo è forse uno dei segreti della suprema perfezione del *Falstaff*.

Verdi si spoglia definitivamente nel *Falstaff* della feconda retorica che, con tutta la sua bellezza, accompagna ovunque la sua creazione (e un resto ne appare persino nel sublime *Otello*); si spoglia della melodia per la melodia, sovrapposta al testo e alla psiche della tragedia come un ornamento artistico, sia pure stupendo. Cessa di essere un romantico ottocentesco e ridiviene un classico. Non frappone più schermi fra la musica e l'azione; non presenta più parti cedevoli, connessioni puramente formali; si fa direttamente la persona scenica che vive in quel momento, senza ornamenti nè fronzoli. È l'abisso della stessa esistenza creaturale che si fa musica; perciò sembra che Verdi si sia piegato a rendere la musica espressione stessa della parola, abbia persino accolto la teoria della *Worttonsprache* del suo grande compagno nordico.

Senonchè la medesima cosa è accaduta più tardi a Puccini, che pure non aveva nuove teorie da collaudare. Il fatto è che il comico non convenzionale, quello cioè che nasce dall'immedesimazione totale con la vita, non ammette maschere. Boito aveva offerto a Verdi il demoniaco testo di Shakespeare, così disperso e divagante in azioni secondarie intorno al personaggio principale, ridotto a misura di scena fruibile, con invenzioni geniali sintetizzate dall'originale o inventate, come l'indovinato lancio della cesta dalla finestra. Per altro c'era nel suo nuovo testo la compiacenza — che oggi suona già retorica — delle ricercatezze verbali, delle forzature grottesche, degli intrecci oratori quasi enigmistici. Se ciò diminuiva la forza diretta dell'originale, mettendo avanti inevitabilmente l'inframmettenza dell'io boitiano, per altro, stemperate nella musica, tutte quelle forzose espressioni, quelle spume parlate costituivano un ottimo fermento per l'amplificazione fonica nel lucente scintillio di una musica senza eguali.

Il *Falstaff* è appunto un'opera senza maschere, persino senza più niente di verdiano; un capolavoro nato direttamente dalla vita. In esso si anticipano, armonicamente e orchestralmente, figure e fonemi che si ritroveranno poi nella pienezza della loro fioritura nei compositori italiani contemporanei. Questa è l'universalità del *Falstaff*, nato da una suprema catarsi di non-preoccupazione personale, come se Verdi avesse rinunciato completamente a se stesso, mettendo a servizio della vita che lo invadeva tutta la sua consumata sapienza. Verdi, sciolto dalla maniera di Verdi, è naturalmente ormai il genio assoluto.

Certamente ci si può domandare che cosa possa avere spinto Verdi — al di fuori della sua nota predilezione per Shakespeare — a scegliere questo soggetto piuttosto che un altro. Il caso, l'occasione? Non è forse tutto; perchè Verdi si innamorò proprio interamente della sua creatura, mentre componeva; ne fece l'elisire stesso della sua vita. E allora ci si può domandare se, per caso, il motivo della vecchiezza, che sente ancora interi i desideri e i bisogni della giovinezza — perchè è un desiderio e un bisogno eterno, quello di avvicinarsi e immedesimarsi alle creature della vita sempre rinascente, di sentirsi uni con la vita e perciò universali nell'amore, pena altrimenti la trista segregazione dell'avarizia — non sia apparso a Verdi il motivo vero

ormai della sua stessa vita. Anch'egli era vecchio, anch'egli deve aver sentito, come tutti sentono e soprattutto la sente l'uomo di genio, la voce sottile che continuava a sospingerlo ad amare, nell'impossibilità ormai palese di essere desiderato e riamato; e si deve essere molto divertito, con una larga vena di malinconia, a contemplare la trista figura che fa chi non è in grado di rendersi conto della sua vera condizione. Nel contrasto fra il furente bisogno di amare, come a venti anni, e la palese impossibilità di realizzare mai più l'amore (gli altri vedono Falstaff vecchio e rimbambito, e lui invece dal di dentro non se ne accorge, e si sente bello e giovane come sempre) è il dramma del personaggio, che costituisce il vero elemento demonico di questo lavoro, il quale non è per nulla comico nel senso usuale del termine — come fu ridotto dai librettisti nelle altre occasioni operistiche — ma nasconde uno dei soliti abissi shakespeariani.

È questo abisso che certamente Verdi ha intravisto; e l'hanno intravisto i grandi interpreti di prosa e di musica del personaggio. Qui siamo davanti ad una rovina d'uomo, che non scorge la propria rovina. Falstaff era già una rovina anche da giovane, proprio in virtù della sua perversa boria e smargiassa brevità mentale; ma il guasto, che covava, si fa ormai catastrofe. Falstaff non si rialzerà più dal ridicolo delle beffe, una volta che, dopo l'ultima, avrà finalmente scrutato la vastità della propria miseria. La fuga finale del coro, che si stempera nel fugato e negli accordi finali, conclude veramente una tragedia d'uomo, che non sa di se stessa.

E ci si può finalmente domandare quale sia il segreto definitivo che fa del *Falstaff* di Verdi un capolavoro senza uguali, un gigante assoluto del panorama musicale di tutti i tempi, lasciandosi a grande distanza le altre opere costruite prima sul medesimo soggetto. L'opera di Salieri è un gioiello; ma naturalmente in dimensioni molto più piccole e di molto minore pretesa. Quanto a quella di Nicolai vale il giudizio che ne diede Strauss all'Istel, che gliela contrapponeva a quella di Verdi: «*Die lustigen Weiber sind eine hübsche Oper, der Falstaff aber eines der grössten Meisterwerke aller Zeiten*». («*Le Allegre comari sono un'opera graziosa, ma Falstaff è uno dei massimi capolavori di tutti i tempi*»).

La realtà è che l'arte è immedesimazione con la vita, vissuta dall'interno attraverso l'immedesimazione con un elemento creaturale di essa; l'arte è cioè un atto di unità con l'universo, ove perciò tutta la immagine è vivente, laddove questa è come morta e vista dall'esterno dove l'arte non c'è. È un fenomeno che nasce identico all'amore. V'è eros nell'arte; o non v'è arte.

Ora è evidente che nel *Falstaff* verdiano — come nei massimi capolavori di tutti i tempi e di tutte le arti — l'immedesimazione vitale è incessante e perfetta. Verdi non contempla il personaggio; è via via il personaggio stesso e la situazione. E ciò non avviene in maniera, per così dire, intermittente, o a mezzo come nelle semplici commedie graziose, armoniose e ben fatte, ma esterne; ma in misura integrale, tanto che in ogni punto della rappresentazione splende attra-

verso le armonie e le linee musicali quella speciale luce che è la caratteristica simbolica di ogni rivelazione artistica o religiosa della vita interiore del mondo. L'anima si accende nella carne; la carne si rivela anima. Questo è il punto.

Un'ultima considerazione intorno al comico.

Noteremo che occorre ben sapere che cosa si intende per comico, quando si vuol parlare della comicità nell'arte. Se per comico si accetta l'idea dello speciale squilibrio fra grande e piccolo, logica e illogica — la montagna che produce un topo, o viceversa — che costituisce la barzelletta provocando il riso, è chiaro che, come già affermava Bergson, l'arte vera non c'entra. L'arte è armonia; e come potrebbe la disarmonia, che provoca il riso, costituire opera d'arte?

Effetti comici di questo genere possono ottenersi anche in musica, come in ogni altra arte, per virtù di squilibrio; lo stesso Stravinski insegna. È evidente che quei momenti sono interessanti, ma da soli non costituiscono arte vera.

Se invece si intende il comico come gaiezza, serena adesione alla vita, l'opera d'arte c'è proprio per questa serena adesione. Ed è il caso, per esempio, del *Falstaff* di Salieri. La vita però non è mai una cosa solamente comica, cioè gaia; nel limite della figura di *Falstaff*, soprattutto, c'è assai più triste angoscia di vivere che si scarica in eccessi, che non bonaria gaiezza. Questo ha sentito appunto Verdi. *Falstaff*, in Verdi come in Shakespeare, non è comico: è tragicomico: una cosa ben diversa. Non ci sono barzellette nell'arte di Verdi; ma non c'è neanche la serena gaiezza di superficie del puro Settecento. Dietro il Verdi comico c'è tutta la vita del Verdi tragico.

Il personaggio farsesco è infatti disarmonico, e qui si arresta, senza vedere più oltre. In lui, che patisce la situazione, il suo limite produce soltanto sofferenza: in chi se ne sta fuori a guardarlo, e ne scorge il limite senza andare oltre, l'effetto è una risata superficiale. È già qualcosa di più; è un giudizio, un superamento; ma non è arte vera. Anche *Falstaff* è una montagna che produce dei topi. Se ci si arresta superficialmente a questa constatazione è il personaggio di una farsa. Se invece si va oltre, e lo si vive sino in fondo nella sua intima umanità sbagliata, se ne scorge la miseria: non infinita e quindi tragica, come quella di Jago, ma più normale, simile a quella di tante creature. Se ne sviluppa, non più una canzonatura — la farsa è sempre una canzonatura — ma una sorridente melanconia. E l'effetto artistico è tragicomico. Le grandi opere d'arte del genere comico non sono mai semplicemente comiche: non sono le commedie che fanno soltanto ridere il pubblico. Hanno sempre un fondo di serena melanconia, che è il superamento nell'universalità della vita del tragicomico limite del peccato mediocre.

GIULIO COGNI

Il balletto americano

Parlando del balletto americano si toccano tutti i problemi insiti nella danza moderna in quanto la *modern dance* è uno dei prodotti più tipici e genuini della danza in America. Si potrebbe dire che tanta parte della musica moderna è stata influenzata dal balletto moderno e viceversa, come si può anche dire che molti dei problemi delle arti figurative possono essere chiarificati da uno spettacolo coreografico moderno. Comunque, sarà bene fare delle nette, precise distinzioni. È naturale che in un mondo dove le espressioni che coesistono sono molte, succedano facili equivoci. Assistiamo così ogni giorno a confusioni di vario genere, lo stile jazz scambiato con la *modern dance*, il balletto di Robbins accomunato alla danza accademica e via discorrendo. Che poi l'uno fraternizzi con l'altro e spesso facciano comunella, è anche vero ed è per questo intrecciarsi, fondersi e sovrapporsi che ad un certo punto le idee non risultano chiare. Per quanto possibile cercheremo di fare luce su questo fenomeno.

Dobbiamo premettere intanto che il termine «balletto classico», con buona pace di tutti, è stato bandito. Si potrebbe chiamarlo «artistico», ma non v'è genere teatrale di danza in America che non aspiri a questa distinzione.

Un *musical* di Robbins e un balletto di Balanchine hanno gli stessi meriti, la stessa dignità artistica; non si fa distinzione. Leonard Bernstein può comporre un *Concerto* rifacendosi addirittura a passi di Platone, come prestare la sua vena più tipica alle scanzonate e patetiche melodie di *West side story*. Da noi invece si fa un gran parlare e discutere e sottilizzare sul «genere». Solo in tempi recenti vi sono stati inviti per spettacoli di riviste e commedie musicali le cui firme sono fra le più quotate nel campo della coreografia internazionale.

Jerome Robbins prepara le più macchinose coreografie su di un piano esclusivamente spettacolare per film e riviste con seri apporti artistici e poi ci dà uno dei suoi componimenti coreografici più meditati con *Events*. Tutto lo spirito di Saul Steinberg e Ben Shahn è al servizio del balletto americano così come le loro opere appaiono alle esposizioni più qualificate, illustrano libri e infiorano certo vignettismo giornalistico. Certo, uno spettacolo di Martha Graham investe più gravi problemi, i suoi riferimenti salgono a ritroso verso una lontana civiltà teatrale, ma questa impressione deriva soprattutto dalla fonte cui il suo teatro vuole ispirarsi. Comunque sia, abbiamo stabilito di parlare di differenze, e diremo su-

bito che i tre modi, i tre linguaggi del balletto contemporaneo corrispondono a tre grandi nomi: George Balanchine, Jerome Robbins, Martha Graham, con tutte le derivazioni che possono comportare.

George Balanchine è il coreografo della danza accademica, quello più estetizzante, il rappresentante del Balletto com'è comunemente inteso, una propaggine in terra americana del Balletto di Diaghilev cui egli appartenne nell'ultimo periodo. Negli anni intorno al '24 interpretava ruoli del tipo di Katchei nell'*Uccello di fuoco* ma, nonostante ciò, non si conosce di lui un'attività esecutiva rilevante, né egli le attribuisce importanza. Figlio di un compositore georgiano, si vide cambiare il patronimico di Balanchivadze in Balanchine. Studiò pianoforte e contemporaneamente frequentò a Pietroburgo la Scuola Imperiale di Danza. Dopo un'attività isolata in tournée con un piccolo gruppo battezzato dal pittore Dimitriev « Les Soirées du Jeune Ballet », ebbe la fortuna di dover sostituire, in seno ai Balletti russi di Diaghilev, nientemeno che Bronislava Nijinska, dimissionaria. Fu *maitre de ballet* e coreografo. Per Diaghilev nel periodo 1925-'29 mise in scena una decina di balletti. Fra i più degni di nota si contano *Barabau* (Rieti-Utrillo), *Le Bal* (Rieti-De Chirico), *La Chatte* (Sauguet-Gabo e Pevsner) e soprattutto *Apollon musagète* (Stravinski-Bauchant) e *Il Figliol prodigo* (Prokofiev-Rouault). Morto Diaghilev e dispersa la compagnia, Balanchine passò all'Opéra di Parigi chiamato da Jacques Rouché per allestire *Le Creature di Prometeo* di Beethoven. Cadde ammalato e lo sostituì Serge Lifar che divenne in seguito uno degli interpreti più ispirati dei suoi balletti (*Apollo e Figliol prodigo*). Passò poi a Copenhagen, a Londra, per una commedia musicale (Balanchine non ebbe mai timore di piacere troppo e non fece mai lo schizzinoso sul genere da trattare: qualsiasi materia, seria o allegra, per lui può essere tradotta in termini artistici). Ci fu poi il periodo del Nuovo Balletto Russo di Monte Carlo grazie alle cure mecenatesche e artistiche di René Blum e del Colonel de Basil, che fu l'epoca di *Concurrence* (Auric-Derain) e *Cotillon* (Chabrier-Bérard). Vennero quindi i Ballets 1933, dall'esistenza effimera; infine l'incontro con Lincoln Kirstein nel '34. Da questo momento cominciò la grande avventura americana: formazione a New York della School of American Ballet dalla quale deriveranno elementi prestigiosissimi per quattro compagnie di Balletti e un numero grandissimo di autentici capolavori coreografici. Inizierà pure la storia del New York City Ballet del quale Balanchine sarà l'anima e il direttore artistico, con Kirstein, direttore generale. Il New York City Ballet fondato propriamente nel '48 non è che la conseguenza diretta del felice incontro avvenuto a Parigi tra Balanchine e Kirstein. Nello stesso 1934, con l'appoggio del finanziatore Edward M.M. Warburg e il pittore Dimitriev, si darà vita alla School of American Ballet. Dapprima la Compagnia si chiamò American Ballet, poi Ballet Caravan, infine Ballet Society prima di diventare il New York City Ballet e stabilirsi in un proprio teatro: il New York City Center.

Dicendo che Balanchine è il coreografo-musicista per antonomasia, non si vuol dire che sia stato il solo in America a dimostrare particolare gusto ed intendimento verso la musica; si vuole puntualizzare il fatto che la composizione coreografica corre parallela sul filo di quella musicale, vale a dire ne penetra scientificamente tutta la costruzione interna, non limitandosi all'esteriorità ritmica e melodica.

Per il celebre *Concerto barocco* è stato scritto: « *La danza emana direttamente dalla partitura e le parti solistiche sono rigorosamente ma elegantemente organizzate sul contrappunto dei due strumenti concertanti (Concerto in re minore per due violini di Bach): il sentimento di distensione e di serenità che deriva da questa intima corrispondenza appartiene al mondo della poesia e della bellezza assoluta* ». Balanchine è indubbiamente avvantaggiato da una eccezionale preparazione musicale, dagli studi compiuti in questo campo (qualche volta egli stesso si trovò sul podio orchestrale per dirigere i balletti di cui aveva ideato la coreografia). Questo atteggiamento, che non nasconde una estrema semplicità al servizio dell'arte, vale anche in qualsiasi altro aspetto o frangente della sua vita d'artista, in cui egli non si sente eletto a parlare ai posteri: come il suo grande maestro, collaboratore, amico Igor Stravinski, egli opera nel presente ed è chiamato di volta in volta a difendere il proprio senso del presente. Egli è in grado di scrivere un libro sui grandi balletti del nostro tempo (1954), di suggerire, per la notazione e conservazione delle coreografie, la *Labanotation* e addirittura di scrivere una appassionata prefazione al sistema nell'edizione americana e poi trascurare di servirsene per la scrittura delle sue opere. La verità e la validità di un'opera d'arte per Balanchine si affermano nel momento in cui si alza il sipario in teatro. Ricaduto questo sull'ultimo applauso, tutto si spegne; bisogna ricominciare daccapo (e di qui la sua enorme fertilità creativa).

Per lo stile coreografico di Balanchine s'è parlato di astrattismo. È vero che in alcuni dei suoi più caratteristici balletti si coglie l'astrazione assoluta e si respira il clima rarefatto determinato dal gioco dei movimenti fini a se stessi, anche per la ragione che non v'è libretto, ma io non accoglierei il termine *astrattismo*, applicabile all'arte non figurativa, pur accettando l'astrazione suggerita dal clima e dalla mancanza di un contenuto librettistico o didascalico. Non bisogna inoltre dimenticare che egli ha pure composto balletti narrativi e, anche dove il libretto non appare, vi sono situazioni, stati d'animo, tenui sospensioni tra un moto e l'altro che determinano, pur in chiave puramente formale, una quintessenziale sostanza espressiva.

Semmai è una tendenza d'oggi che spoglia il balletto di ogni contenuto descrittivo e lascia alle linee, al disegno, alle figure la verità più significativa della poesia in forma di danza. La purezza del linguaggio accademico perviene in Balanchine a cristalline trasparenze che hanno il rigore della perfezione.

Il che non gli vieta, per esempio, di associarsi a Martha Graham in una data occasione e di combinare insieme un balletto come *Episodes* nel quale la danza accademica si sposa alla *modern dance* di tarda derivazione espressionistica.

Martha Graham venne con la sua Compagnia in Italia nel 1954. Dobbiamo richiamare le nostre impressioni di quell'epoca. Da allora il suo teatro non è cambiato anche se i componenti la Compagnia possono esser mutati con il mutare delle stagioni. L'arte della Graham è rappresentativa del luogo dov'è nata: la Nuova Inghilterra e una discendenza di pastori presbiteriani (gran parte della sua opera, si pensi per esempio ad *Appalachian spring*, reca gli echi di quelle regioni e dei problemi della sua gente). Da suo padre, medico specialista in malattie mentali, apprese a considerare il gesto, il movimento, come la dichiarazione più aperta dell'individuo: « *Il movimento non mente mai* ». Infatti, mentre i discorsi, le parole, generano facilmente equivoci e tutte le persone più o meno si assomigliano attraverso le parole, sono le azioni a differenziare gli uomini. Al di sopra di un troppo rigido dogmatismo, l'arte della Graham va riassunta così. I suoi inizi alla scuola di Denishawn (ebbe a maestri Ruth St. Denis e Ted Shawn che diedero i loro nomi a quella celebre istituzione scolastica) non furono improntati alla sola e pura danza. Ella si richiamava a François Delsarte e al *delsartismo*, una specie di corrente filosofica applicata alla danza. E filosoficamente imbastì, attraverso la danza, il suo indirizzo culturale ed estetico.

Fu aiutata in questo dal compositore Louis Horst, direttore musicale della Denishawn, e nel tentare liberi voli con le proprie forze. Da quel tempo (siamo nel 1926), la Graham divenne fondatrice di una nuova scuola del movimento che teneva conto di tutti i fermenti che, da Isadora Duncan, americana come lei, alla Scuola Centro-Europa, Laban capintesta, con Wigman e Jooss, avevano potenziato la cosiddetta danza libera del primo dopoguerra. In più, il *delsartismo* le aveva insegnato non solo a collegare il gesto con lo spirito, ma l'arte di scomporre i movimenti, la scienza della respirazione che guida il gesto e regola la contrazione e decontrazione comandate da un impulso centrale. E in ciò stà la grande originalità della *modern dance*.

Mentre nel balletto il danzatore tende all'aereo e la danzatrice all'immateriale (e nell'Ottocento per meglio accentuarlo si ricorse alle famose alette alle spalle), nella danza della Graham si tende all'*humus*, senza compiacenze edonistiche e superficiali decorativismi (come lo più suole accadere nel balletto) ma con una quasi costante aderenza al suolo, a piedi nudi naturalmente, e una articolazione apparentemente spontanea delle membra, salvo poi le librazioni e vibrazioni, gli slanci, le cadute con i rapidi risollevarsi da terra. Sia ben chiaro: non aspirazione al naturalismo nè per concezione poetica, nè per deliberato proposito informativo. Ci si armonizza con la natura ma la si fugge perchè la figura umana si traspone in chiave simbolica e surrealistica. Che poi esista un plesso solare, sede del-



IL BALLETO AMERICANO

New York export, Opus Jazz
di Jerome Robbins



Martha Graham in
Lettera al mondo,
ispirato al poema di
Emily Dickinson

IL BALLETO AMERICANO

Arthur Mitchell e Diana Adams
in *Agon*
di Stravinski-Balanchine



Da *Concerto barocco*, coreografia di Balanchine sul *Concerto in re minore*
per 2 violini di J. S. Bach

l'inconscio, dal quale emanano le sensazioni espresse dal movimento, e che esistano altre varie, complicate storielle, questo riguarda poco o niente lo spettatore. La critica, di fronte ad un simile teatro deve preoccuparsi non tanto di come e attraverso che cosa la Graham ha detto ciò che aveva da dire quanto del significato che se ne trae.

Ebbene, la danza della Graham è teatro nel senso classico del termine come lo concepirono i greci, i primitivi, comunicazione con il proprio Destino e la Divinità. Siamo alle origini stesse del teatro: rito e dramma. Lo stesso sforzo che presiede alle azioni umane, in quanto origine e vita del movimento, nel teatro di Martha Graham si fa evidente in ogni sua opera. Questo sforzo, si diceva, tende al suolo, alla terra, per cui si può parlare di una vera e propria tecnica della caduta, in pieno contrasto con l'envol che vince il peso della materia nel balletto tradizionale. Ma poi i balzi scattanti non sono anch'essi regolati da una specie di leggerezza, diversa ma innegabile? Quelli che da noi sono chiamati « scatti », la Graham li chiama « contrazioni-rilassamenti » in riferimento alla respirazione (rilassamento durante l'inspirazione ed espirazione-contrazione dopo aver emesso il fiato). C'è infine la sequenza dei movimenti spezzati con particolare riguardo al busto e alle braccia che, in confronto alla tecnica accademica, hanno un impiego più vasto soprattutto nei passaggi dalla rigidità alla morbidezza, mentre, com'è noto, nel balletto c'è un rigido meccanismo che presiede ai portamenti.

Storicamente il movimento della Graham deriva dai tentativi non certo sterili di Isadora Duncan e dalle pazienti ricerche filosofico-scientifiche di Rudolf von Laban e dei suoi seguaci; quantunque si dica che la Graham non è stata influenzata dalle tecniche europee, non si può negare che ci sia una identità di postulati e di derivazioni o, per lo meno, un'impostazione che si rifà alla ritmica dalcroziana.

Le teorie dei devoti della danza centro-europea trovarono proprio in America dei seguaci potenti e un terreno fertile per queste innovazioni che volevano restituire alla danza la libertà dai vincoli e dalle convenzioni, dagli artifici e dalle strettoie nelle quali, soprattutto nel tardo Ottocento, era stata impigliata. Detta innovazione, nella tecnica come nell'espressione artistica, servirà ad influenzare il balletto tutto degli ultimi trent'anni (lo stesso Balanchine è stato influenzato dal metodo di Laban). Questi pionieri in terra americana sono: Ruth St. Denis, Ted Shawn, Charles Weidmann, Doris Humphrey, Helen Tamaris, Hanya Holm, Martha Graham.

Artisticamente e spettacolarmente quali temi e quali corde tocca la Graham? C'è una parte dedicata all'astrazione che noi amiamo in particolare. È forse uno degli aspetti meno consueti dell'arte di lei (il Destino, il Fato greco, l'Inconscio) ma nel quale più emergono il disegno della coreografia e le peculiarità delle evoluzioni spoglie di tutto l'ingombrante bagaglio di significazioni e di tutti i riferimenti filosofico-letterari dei quali la Graham suole farcire le sue più ponderose creazioni (con il sollecito avvertimento, però, che l'importanza non risiede nell'ispirazione al mito, bensì nei sentimenti che lo spettacolo

emana). Tra i lavori che preferiamo ricordiamo il *Divertimento degli angeli* su musica di Norman Dello Joio, e subito dopo il *Cantico per commedianti innocenti*, danza di gioia, una lode al mondo nel suo divenire, una celebrazione della terra e dei suoi elementi. Nel tragico *Viaggio notturno* si è partecipi del mito di Giocasta e del suo amore incestuoso (musica di William Schuman, con una scenografia, stupenda per semplicità, di Isamu Noguchi). Simboli e realtà aderiscono a quest'ultimo balletto e pongono l'accento sulla compartecipazione di tutto l'essere umano (corpo e spirito), ma nello stesso tempo si sente anche che questo tipo di danza si libera di tutto l'apparato tecnico con le complicazioni di carattere anatomico e muscolare per divenire un reale prodotto dello spirito, pura visualizzazione emotiva. Altri toni che si rifanno moderatamente al focolore americano con una punta di ironia ambientale (la vecchia America protestante dei revivalist) percorrono *Appalachian spring* dove si fa strada e luce il ricordo di quella primavera in Pennsylvania, nelle Appalachie, « *ove c'era all'est un giardino rivolto verso l'Eden* ». Qui il motivo primo è rituale: la sacralità dell'instaurazione di un nuovo amore fecondo, di una vita nuova: un uomo e una donna che costruiscono una casa attraverso l'amore, la gioia di vivere, la preghiera. Bella anche la partitura di Aaron Copland, uno dei maggiori compositori americani viventi. Non abbiamo visto *Errando nel labirinto* su musica di Gian Carlo Menotti o *Dark Meadow* (come tradurre convenientemente questi splendidi titoli?) ancora con le scene di Noguchi per la musica di Carlo Chavez, l'*Erodiade* di Hindemith, *Cace of the heart* di Samuel Barber, la famosa *Lettera al mondo* su testo della poetessa americana Emily Dickinson e gli ultimi lavori, indizio di una ispirazione che non si affievolisce.

I danzatori che l'attorniano sono bravissimi, ma purtroppo si è staccato da essi Erick Hawkins, che fu stupendo solista nel gruppo fra il 1938 e il 1950 e formidabile interprete di *El Penitente*. Altri danzatori del suo gruppo hanno fatto Compagnia a sé: come Pearl Lang, Merce Cunningham e il giovane Paul Taylor. A quest'ultimo le idee non mancano, anche se appartengono ad un mondo in disfacimento, come le musiche o i rumori che accompagnano spesso i suoi balletti lasciano intendere, quando, per esempio, è esaurita la curiosità per una musica deformata da una velocità diversa da quella con la quale è stata registrata. Per il resto, un teatro cerebrale che non comunica, titoli ermetici, molte idee, molte trovate, un trattare la musica, s'è capito, brutalmente (se dicissimo barbaramente, spiegheremmo il primitivismo di tanta arte contemporanea), grande assimilazione della tecnica non solo in se stessa, come *modern dance*, ma anche in relazione alle altre arti. *Exploits* che sono estremamente pericolosi quando non siano istruttivi.

Jerome Robbins applica lo stile jazz alla tecnica accademica e alla *modern dance*, ma ciò che conta è lo spirito, che ha un'altra profondità, un'altra dimensione, una differente misura da quello della Graham, troppo preoccupata a perdersi e a ritrovarsi nei meandri dell'inconscio. L'arte di Robbins tocca corde più immediate, più vicine

alla realtà vissuta, e soprattutto alla realtà dell'America, come in *West side story*, dove l'argomento desunto da Shakespeare (*Romeo e Giulietta*) non è che un pretesto per esporre un dramma, un problema americani. Da noi c'è chi ha arricciato il naso a questo spettacolo e si sono rivolte critiche anche contro un certo tono un poco dimesso, voluto. Bisognava saper vedere come la danza, con il concorso del canto, della recitazione (e in questa stretta fusione v'è una forma di teatro totale) riusciva ad esprimere un mondo, un ambiente, delle situazioni e dei sentimenti. Forse un balletto italiano sulle zone depresse del Mezzogiorno non interesserebbe gli americani come fatto in sé, sociale e polemico, ma se trovassimo un nostro modo valido per esprimerlo e rappresentarlo, teatralmente, chi non ne sarebbe conquistato? (Anni fa *Carosello napoletano* vi era riuscito).

Jerome Robbins va situato tra Balanchine e Martha Graham, meno astratto del primo, più estroverso della seconda. Egli — tranne poche eccezioni di balletti come *Fanfare*, esercitazione di tessitura classica di un'orchestra sottoposta al bisturi dell'invenzione figurativa con una punta umoristica, o *Pied piper*, decisamente comico — tratta il reale e lo attinge direttamente dalla vita del suo paese. Così è *Francis free* (Bernstein-Smith) che reca la data del 1944, nella quale edizione danzava egli stesso, tipica storiella di tre marinai a terra, come *Interplay* (Morton Gould), un gioco coreografico scanzonato e vivace di piani sovrapposti fra la danza classica e quella moderna. In *Gabbia* (Stravinski), del 1951, con gli effetti di luce della Rosenthal e i costumi della Sobotka che si armonizzano sapientemente con la coreografia e la integrano senza soccorsi scenografici, Nora Kaye è, alla creazione, la conduttrice di un gioco nel quale crudeltà animale e passione umana si mescolano in un rito ove l'eterna guerra dei sessi si traspongono in termini allegorici. Nell'*Età dell'ansia*, il cui titolo rivela di per sé il tema trattato, come negli ultimi balletti: *New York export*, *Opus jazz* e *Events* vi è tutta l'ansia di ricerca, il tormento dell'epoca nostra e in più la gioia sbarazzina, l'aria cordiale, il sentimento un poco ingenuo di tanta parte di vita americana. In questo Robbins è quanto mai rappresentativo del suo tempo e della sua gente, attuale, moderno, perciò vicinissimo a noi sia dal lato tecnico che segue i canoni del puro stile jazz ed ogni acquisto, sviluppandolo alle estreme conseguenze, dopo di averlo filtrato d'ogni esperienza e tendenza, dal balletto accademico alla *modern dance*, come nella sostanza poetica in cui egli dà sfogo ad un bisogno insopprimibile di vita, scatenato, appassionato, quasi disperato che grida anche nel silenzio (come succede in *Moves*, un « balletto in silenzio », nel quale il ritmo è scandito dai danzatori stessi, dal loro percuotere il terreno e dallo staccarsene).

Questa è anche una legge che regola la vita degli uomini e le civiltà poichè è questo in fondo l'insegnamento che si trae dalle lezioni degli spettacoli del New York City Ballet, dei Balletti di Robbins, dell'American Theatre: un popolo, che è un agglomerato di razze, di più fresche e giovani risorse, che riprende e fa rivivere secondo i tempi e i segni un'arte antica quanto il mondo, nata con l'uomo e se ne serve, in un rinnovamento totale, per potersi esprimere e sentirsi esistere.

C'è poi tutto un movimento musicale e pittorico che investe il balletto americano: Copland, Bernstein, Barber, Gould, Dello Joio, compositori; la Karinska, costumista preziosa; la Sharaff, Isamu Noguchi con le sue potenti costruzioni, Eugene Berman e Marcel Vertes, Cecil Beaton; le scenografie estremamente pittoriche di Chagall, Rouault e Dufy o quelle più teatrali e funzionali di Rouben Ter-Arutunian e Routh Sobotka. Ci sono i grossi nomi di coreografi quali Agnes de Mille (*Rodeo, Fall river legend*), Eugene Loring (*Billy the kid*), Ruth Page (*Frankie and Johnny*), Catherine Littlefield (*Barn dance, Café society*), Lew Christensen (*Filling station, Jinx*) e c'è soprattutto José Limon fra i più interessanti per i fermenti creativi provenienti dalla Scuola Humphrey-Weidman.

La stessa Doris Humphrey, scomparsa prematuramente nel '58, non solo ha elaborato le coreografie di molti balletti, ma è una delle figure più importanti della danza moderna in America. Un suo libro: *The art of making dances*, uscito postumo, si raccomanda per l'impegno, la serietà e lo studio severo con i quali sono condotte ricerche e conquiste del movimento di danza contemporaneo.

Su di un terreno più leggero e piacevole Hanya Holm, tedesca di nascita, uscita dalla scuola di Mary Wigman, si è dedicata esclusivamente alla commedia musicale e le sue coreografie per *Kiss me, Kate* e *My fair lady* sono quanto di più garbato esista nel genere. Anche Michael Kidd merita una citazione. Dapprima ballerino nel Ballet Theatre, fu poi coreografo di alcuni fra i più divertenti film-rivista apparsi sugli schermi negli ultimi anni. John Taras, William Dollar, David Lichine si possono associare nel ricordo e nella lode per alcuni buoni, onesti balletti, non particolarmente rivelatori, ma spettacolarmente efficaci.

Ci sono inoltre i nomi di grandi danzatori quali: Maria Tallchief, André Eglevski, Francisco Moncion, Diana Adams, Todd Bolender (pure coreografo), Jacques D'Amboise, Melissa Hayden, Jillana, Allegra Kent, Nicholas Magallones, Patricia Wilde, Lupe Serrano, John Kriza, Scott Douglas e moltissimi altri, a tacere di Tanaquil Leclercq — sulla quale siamo costretti a stendere un velo pietoso che non vuole significare dimenticanza di un passato recente, troppo breve e pur intensissimo d'arte vibrante — stroncata da un male inesorabile.

Mentre scriviamo Balanchine continua a comporre alacramente ed annuncia tre *premières* nell'anno (ha adeguato persino il suo accademismo ai moti del jazz e alle asprezze degli *Electronics*). Non per essere à la page con gli altri ma perchè, da buon contemporaneo, sente anche così e piega la sua tecnica portentosa alle esigenze dell'ispirazione e del momento creativo; ora il suo disegno si fa geometrico e crea *Quattro temperamenti*; ora assume uno stile adamantino in qualche esercitazione accademica, senza timore di sfiorare il freddo rigore formalistico; ora indugia nei preziosi decorativismi richiesti da un cerimoniale di circostanza (*The Figure in the carpet*), poi si accalora e si espande nelle volute neoromantiche da *La Valse a Lie-*

besliederwalzer. Il tutto governato dalla più lucida sapienza compositiva grazie al possesso di una tecnica che egli piega a tutte le possibili combinazioni (si veda l'elaboratissimo *Agon* sulla musica scabra ed irta di Stravinski). La poetica di Balanchine deriva non tanto dall'afflato espressivo quanto dalla scienza costruttiva delle sue composizioni.

Infine, colpisce lo spirito della gente che dirige i complessi americani: Lucia Chase con Oliver Smith, Lincoln Kirstein, Louis Horst, Ted Shawn, Martha Graham e Jerome Robbins, lo stesso Balanchine, persone di molto polso, di molta fede per le quali la danza è un'arte e la servono da umili e fieri sacerdoti quali si professano. Se poi tutto questo, in un certo senso, è più vicino alle stelle che alla realtà quotidiana, se, consenziente lo stesso Balanchine, ogni spettacolo di Balletto appartiene al giro delle ore che suole durare, non importa.

Questo linguaggio senza parole, di breve durata, fuggitivo come la vita, si associa realmente ad un moto infallibile che si ripete con le pulsazioni dell'essere, come si ripetono gli arabeschi gelidi e pur vibranti della sua lira di poeta.

ALBERTO TESTA

Puccini nella critica d'oggi

Nel quarto volume della storia della musica del Combarieu uscito di recente si legge, a proposito di Giacomo Puccini, che le partiture di lui sono lavorate con una cura che rivela l'uomo colto in fatto di musica e quella sicurezza di mano che meravigliava Ravel. Puccini ha creato nella *Tosca* accordi che armonicamente suscitano ammirazione e che si trovano molto a proposito nella situazione in cui vengono presentati. Questo giudizio è riportato da Stuckenschmidt, autore di una monografia su Schönberg, e lo citiamo volentieri tanto più che egli non è tenero verso la musica dei cosiddetti veristi. Si tratta altresì di colori pucciniani in rilievo destinati ad esprimere passi non comuni; detti colori potrebbero sembrare incidentali e invece si integrano nel contesto dell'opera di cui incarnano i momenti di più alta tensione.

Abbiamo accennato, poc'anzi, a un giudizio ammirativo di Ravel; ci sia permesso, a proposito di Ravel, di raccontare un episodio personale. Anni fa in casa del conte Saffi, allora commissario dell'Accademia di Santa Cecilia, erano convenuti alcuni musicisti fra i quali il pianista spagnolo Gonzalo Soriano che si trovava in Italia impegnato in concerti. Egli ci raccontò di una visita fatta a Ravel poco prima che questi morisse; lo trovò che esaminava la partitura della *Fanciulla del West*, partitura che appariva fregiata da molti contrassegni in matita.

« Questa partitura (disse Ravel) è bella, io la studio e la mostro ai musicisti che vengono a trovarmi e consiglio loro di leggerla. »

Tale giudizio ci fece piacere perchè veniva da quel fine orchestratore che era Ravel, poi perchè confermava quello che abbiamo sempre pensato e scritto sulla *Fanciulla*, cioè che l'orchestra di quest'opera è ricca, preziosa, certamente la più notevole fra le opere pucciniane compresa forse *Turandot*.

Si può parlare oggi di una vera rinascenza pucciniana, che contrasta e nega quanto si era scritto contro Puccini fin dalle prime rappresentazioni. Al giudizio super-favorevole di Ravel si possono aggiungere quelli di Pizzetti, Schönberg, Stravinski fra i musicisti e fra gli storici quelli di Weissmann, Knosp, Fellerer, Carlo Holl, Stuckenschmidt, per non citare che i più noti.

Ma com'è che siamo venuti a questo cangiamento di giudizio da parte anche di musicisti e storici d'avanguardia quali Stravinski e Stuckenschmidt? Può darsi che alla revisione del giudizio sul Puccini abbia contribuito l'*Estetica* di Benedetto Croce escludente la classificazione

dell'arte in arte pura, arte borghese, grande stile e simili? La novella di Manon è un capolavoro poetico, sostiene il Croce: tutti i filistei all'udir chiamare poesia quella di Manon si scandalizzerebbero, perchè essi chiedono la sublimità della materia poetica. Grande arte sarebbe dunque quella che rappresenta le Fedre, le Medee, le Erminie, le Isotte? Non sarebbe grande arte ma arte borghese quella che rappresenta le figure della vita come le abbiamo conosciute e sofferte? Invero, questo falso concetto dell'arte cosiddetta borghese è oggi caduto, perchè non aveva fondamento estetico; s'è capito cioè che di fronte all'estetica tanto valgono le Medee come le Mimi, purchè le Medee abbiano l'espressione che ci vuole per loro e parimenti le Mimi. Del resto, se il termine « borghese » vuole essere un peggiorativo oppure una negazione la cosa sarebbe anche assurda e incredibilmente buffa: se l'arte è arte ossia raggiunta espressione essa non può venire smentita in termini, o sottovalutata o posta in dubbio dopo che si è giudicata e battezzata, appunto, come arte.

Qualche tempo fa alla libreria Einaudi di Roma venne presentato e discusso il recente libro di Mosco Carner dedicato a Puccini, uscito prima in lingua inglese e ora presentato nella edizione italiana. Crediamo che sia la monografia più importante pubblicata fin qui sul maestro lucchese, notevole anche per la mole perchè comprende cinquecento pagine.

Ricordiamo questo convegno da Einaudi poichè in esso si è parlato della rinascita pucciniana, che è il nostro tema, delle posizioni critiche insufficienti riscontrate in passato, della identificazione odierna degli autentici valori dell'opera di Puccini. Ma se si dovesse fare un po' di critica alla critica, anche in questo libro pur così notevole si potrebbero scorgere delle mende là dove il Carner, con indagine psicologica, sostiene che le condizioni ambientali, i rapporti di Puccini con la moglie « incomprendibile » avrebbero determinato una inibizione psichica, uno stato di apatia, di appagamento nei risultati conseguiti (il che non è vero poichè il Puccini era sempre scontento della sua opera) e ciò avrebbe impedito al musicista di pervenire a una maggiore grandezza o ad una grandezza assoluta, pur avendo in potenza i requisiti necessari per ottenerla. Tale giudizio è stato approvato dall'eminente psichiatra Max Mannheim, che per avvalorare la tesi ha anche fatto l'esame grafologico della calligrafia di Puccini. Dove si vede che pure la scienza ha le sue stregonerie. No, Puccini dette ciò che poteva e doveva dare, nè più nè meno. E cosa c'entra poi la moglie? Ma siamo sicuri che ella fu davvero incomprendibile? Non fu comprensiva nei primi anni di vita dura, a Milano, quando s'impiegò dai Fratelli Bocconi per aiutare la barca familiare, per dar modo a Giacomo di lavorare con qualche tranquillità? E chi potrebbe sostenere che la donna ispiratrice è necessaria alla creazione d'arte? Certo, Matilde Wesendonk fu ispiratrice di Wagner, tanto che ella avrebbe affermato a proposito del *Tristano e Isotta*: « Isotta sono io ». La musica di Wagner per i versi di Matilde coincide poi in vari

luoghi con le pagine del *Tristano*. Ma per il *Parsifal* chi fu l'ispiratrice? Forse Cosima? Non si è mai sentito dire. La verità è che, con o senza le ispiratrici, i creatori hanno potuto creare, hanno creato.

Passando ad altro ci piace fare ora la seguente domanda: qual è il più bell'atto d'opera del Novecento? Pensiamo ai vari operisti celebri, ritorniamo a Puccini, e: non potrebbe essere il primo atto di *Turandot*? Se ciò fosse vero, e potrebbe esser vero, bisognerebbe rifare la storia, non sarebbe cioè più concepibile scrivere, come si legge in quella storia francese citata in principio, ventiquattro pagine su D'Indy e due su Puccini.

Potremmo domandarci ancora se il successo sia eguale a felicità oppure eguale a facilità e superficialità. È vero che le opere le quali ottengono subito successo sono destinate a scomparire? La risposta è facile: nella storia figurano opere che hanno ottenuto grande successo alla prima rappresentazione e opere fischiate. Ciò che conta in definitiva, si può ben credere, è il loro valore. E riguardo alla popolarità di Puccini potremo forse spiegarla con le parole di Goethe il quale sosteneva, riferendosi ad un poeta di ballate, che se questo poeta godeva di grande popolarità doveva esserci in lui qualcosa di eccellente.

In conclusione Puccini possedeva ed esprimeva una sua poesia del reale. Diceva Giuseppe Verdi: invenzione del vero. Da questo « vero » al cosiddetto « verismo » tuttavia ci corre. In ogni modo possiamo ormai affermare con certezza, riguardo al Puccini, che non gli mancava l'animo musicale, non gli mancava l'amore, ossia il sentimento e la fantasia dell'amore; non gli mancava il mestiere; ebbe il coraggio di mostrarsi quale era e perciò fu sincero quando ritrasse e musicò situazioni e personaggi che non saranno dimenticati. È venuto ormai il punto e il momento giusto per sistemare il giudizio su Giacomo Puccini, dopo che esso è stato in bilico durante anni di diffidenza per non dire, riguardo a certi ambienti intellettuali, di avversione. Il giudizio, come si è visto, è stato dato e sempre meglio sarà espresso e precisato col passar del tempo.

ALFREDO BONACCORSI

Teatri e concerti

Il Sasso pagano di Giulio Viozzi al Teatro Comunale Verdi di Trieste

Al Teatro Comunale G. Verdi di Trieste il 10 marzo è andata in scena, novità assoluta, *Il Sasso pagano*, opera in 3 atti di Giulio Viozzi. *Del'opera, che ha avuto positivi consensi di pubblico e di stampa, così scrive il critico del Messaggero veneto (11 marzo 1962):*

Dopo il *Trittico* di Illersberg è andata finalmente in scena un'altra opera in tre atti di autore triestino: *Il Sasso pagano* di Giulio Viozzi che ieri sera ha iniziato felicemente un cammino che gli auguriamo ricco di successi. Si riallaccia al *Trittico* anche perché è ambientato nella nostra regione e precisamente in un paesino della bassa aquileiese. Avvenimento nostro, dunque, quello che si è svolto ieri al Verdi, ma avvenimento anche per il teatro lirico nazionale. Lo dimostrava la presenza dei più autorevoli critici musicali italiani, da Abbiati a Mila, da Toni a Pugliese. Da quando *Allamistakeo* apparve nel '54 al Teatro delle Novità di Bergamo e si gridò alla rivelazione, Viozzi è seguito infatti con particolare fiducia e simpatia nel mondo teatrale. Ieri era atteso alla prova senza dubbio più impegnativa e può ben dirsi che l'abbia brillantemente superata.

Quando *Allamistakeo* fu rappresentato a Trieste rimanemmo anche noi gradevolmente colpiti dalla sua freschezza, dalle sue spiritose invenzioni, dall'arguta e geniale vena parodistica e formulammo un giudizio quanto mai positivo. Poi arrivò *l'Intervento notturno* e avanzammo qualche riserva. Ma non era riservata verso il compositore, che ancora una volta appariva felicemente dotato, bensì verso il limitato impe-

gno drammatico. Uno scherzo di relativa suspense, dopo l'atto unico, ci sembrava aggirare l'ostacolo, scegliere una strada sempre saporosa, ma piuttosto fragile ed evasiva. Si trattava però, evidentemente, di un « rodaggio » in vista di più ambiziosi traguardi; ed oggi siamo lieti di constatare come il musicista triestino abbia affrontato con entusiasmo e coraggio un compito molto più arduo arricchendo di un'opera ben viva lo sparuto repertorio contemporaneo.

Ancora una volta Viozzi ha fatto tutto da sé, musica e libretto, traendo lo spunto da una novella friulana di Otto von Leitgeb. È la storia di un prete di campagna che lotta contro le superstizioni che un secolo fa erano legate a un'antica lapide pagana, piantata su un'argine e raffigurante probabilmente un nume orientale, adorato da una colonia dell'emporio aquileiese. Lotta disperata che gli costa la vita, quando già sconvolto dalla febbre tenta di notte di abbattere l'idolo. Drama, dunque, ma che si snoda sulla falsariga del folclore, con spunti di ambientazione campagnola e momenti satirici.

La sceneggiatura e il dialogo dimostrano l'abilità dell'uomo di teatro. Tutto concorre a fare spettacolo e ad impedire la monotonia. Potremmo citare moltissimi particolari, ma basterà ricordare gli attacchi sba-

gliati dei coristi paesani, gli errori dei ragazzini, i commenti di don Matteo nascosto, il sacrificio a Baal. E i versi del libretto scorrono agili, gustosi come un buon pane casareccio. Insomma le inquadrature drammatiche sono perfettamente riuscite, alternando un naturale senso dell'umorismo alle atmosfere magiche e allucinate.

Lo stesso contrasto forma la trama e l'ordito del tessuto orchestrale. La musica di Viozzi, ormai è cosa nota, rifugge dalle avanguardie sperimentali e non va più in là di una varia e duttile tavolozza pluritonale, dove c'è posto per una ritmica sciolta e nervosa, per vigorosi strappi sonori, per sottili atmosfere e per oasi di melodica ispirazione. Una musica composita, che ora ha asciuttezze rossiniane ora riecheggianti esotici, ma che sempre calza all'azione come un guanto e che finisce per trovare il denominatore comune di una solida e interessante personalità.

E' così anche nel *Sasso pagano*, do-

ve l'incantevole poesia delle villotte (stupendo il *Ciampanilut*) riesce a coabitare benissimo con le misteriose evocazioni stereofoniche, dove la goffa semplicità campagnola si incontra con l'arcano fascino dell'antica Aquileia e della classicità romana. Viozzi ha puntato su tutto questo, forte del suo magistero e dell'esperienza acquisita, ed ha raggiunto l'obiettivo. Musicalmente dunque un'opera convincente, non soltanto per la varietà, per il senso teatrale e per le trovate, come il soliloquio del dottore sul sottofondo delle campane e del coro, ma anche per momenti di forte originalità. Basterà citare al riguardo, nel terzo atto, la spiegazione dei mali del paganesimo ai due fidanzati. Si potrà dunque discutere se è possibile salvare il teatro musicale senza qualcosa di audacemente rivoluzionario, ma non v'è dubbio che c'è tanto bisogno anche di opere come queste, che sappiano piacere e interessare. Per l'argomento insolito, per le molte suggestioni, per i risul-

tati artisticamente importanti, *Il Sasso pagano* merita dunque un giudizio nettamente positivo.

Tutto ciò che di più intenso ed avvincente c'è nell'opera di Viozzi ha trovato una sua vibrante proiezione nella scenografia di Nino Perizi. Si può dire che le scene sono state il leit-motiv drammatico che ha concentrato l'attenzione sui punti salienti della vicenda. Anche accostandosi per la prima volta a una ambientazione naturalistica, Perizi non ha tradito la propria personalità. Anziché scendere a compromessi ha ricavato dall'opera tutto ciò che di espressionista conteneva e l'ha tradotto nei bozzetti, sottolineandolo con prepotente maestria pittorica. Le case sghembe, le pareti spioventi, le articolazioni dell'argine e del sasso non sono espedienti gratuiti, ma l'incisiva interpretazione del destino di don Matteo. Scenografia, dunque, che è stata contributo essenziale al successo della serata e non sapremmo se lodare di più l'esterno del paese, col portale, la chiesa e il campanile, o l'argine con l'autentica giuncaia, o gli interni così severi e incombenti. Tutti bellissimi di materia, con quelle mazzature pastellate che li rendono inconfondibili. Nelle nostre stagioni liriche le scenografie di Perizi sono ormai uno degli appuntamenti più attesi.

Il maestro Gianfranco Rivoli, che per la prima volta si presentava sul podio del Verdi, ha dimostrato di saper fondere energia e finezza, al servizio d'una musicalità pronta ed acuta. Merito suo se la esatta calibratura dei piani sonori ha permesso alla parte drammatica di assumere grande rilievo, senza nulla togliere agli effetti strumentali ed anzi sottolineando con felice coloritura i pregi dello spartito. In ciò il maestro Rivoli ha avuto l'esemplare collaborazione della nostra Filarmonica, che ha confermato ancora una volta il suo alto livello.

Partito il maestro Lazzari per Roma, è apparso per la prima volta

sul cartellone il nome del maestro Giorgio Kirschner, che tante volte avevamo applaudito alla guida del coro Tartini e che al Verdi curava soprattutto le voci bianche. Questa volta Kirschner si è assunto tutta l'impegnativa parte corale, dalle villotte agli interventi dei bambini, ed ha potuto dimostrare una sensibilità e una maturità di prim'ordine, che meritano per l'avvenire piena fiducia. Ottimo il coro e molto bravi e simpatici i ragazzi tra cui il Pecile nella spassosa battuta di Giacomino.

L'insero coreografico è stato curato da Carlo Faraboni, che ha evitato i pericoli insiti nel sogno orgiastico, dando alla tregenda le figurazioni plastiche di un antico rituale e graduando con efficacia il crescendo ritmico sino all'ingresso delle controfigure. Dopo la rinuncia di Lanfranchi, il regista Remo Della Pergola ha allestito lo spettacolo dimostrando immediata aderenza alle intenzioni dell'autore e dello scenografo, con risultanti appaganti, di cui vanno sottolineati soprattutto gli effetti luce.

Il Sasso pagano ha creato una grande parte di baritono e per il suo lancio non poteva trovare interprete migliore di Giuseppe Taddei, che, tornando dopo due lustri sulle scene triestine, ha dimostrato un'invidiabile freschezza vocale, unita a un sempre più scaltrito talento interpretativo. Le sue note brunite e vigorose hanno accentuato non soltanto il dramma di don Matteo, ma anche la sua rustica personalità, quella sua esaltazione sproporzionata che oscilla tra il patetico e il grottesco e ne fa una figura donchisottesca. Interpretazione dunque con qualche tono caricaturale, ma di eccezionale comunicativa, che ha dimostrato la classe del cantante e dell'attore e ha meritato vivissimi consensi.

Felice anche la scelta degli altri interpreti. Vittoria Palombini è stata la perpetua ideale, nei suoi impacci e nelle sue materne preoccupazioni.

10 marzo 1962	TEATRO COMUNALE G. VERDI - TRIESTE	
1ª rappres. assoluta	IL SASSO PAGANO. Opera in 3 atti di Giulio Viozzi	
	Musica di Giulio Viozzi Ed. G. Ricordi & C.	
Personaggi e interpreti	Don Matteo Il Preposito Il Dottore Pieri Rosuti Romana	Giuseppe Taddei Leo Pudis Rodolfo Moraro Aldo Bottion Marisa Salimbeni Vittoria Palombini
	Maestro concertatore e direttore Gianfranco Rivoli	
	Regia di Remo Della Pergola Maestro del coro G. Kirschner Bozzetti e figurini di Nino Perizi Coreografie di Carlo Faraboni	

« Simpatica, simpatica: una vera friulana » possiamo dire con il preposito, il quale preposito ha avuto da Leo Pudis una bonaria e intelligente caratterizzazione. Altrettanto possiamo dire di Rodolfo Moraro, che ha interpretato con bella signorilità la parte del dottore, dimostrando voce sempre limpida e bene accentata. Ottime promesse quel-

Il Dibuk di L. Rocca al Teatro Comunale di Firenze

Nel corso della Stagione lirica invernale al Teatro Comunale, il 21 gennaio 1962 è andata in scena — novità per Firenze — l'opera in un prologo e 3 atti Il Dibuk di Lodovico Rocca. Sulle calorose accoglienze tributate dal pubblico fiorentino all'opera e al compositore così ha scritto il critico della Nazione (22 gennaio 1962):

Il Dibuk di Lodovico Rocca, andato in scena ieri sera al Comunale, è avvenimento di rilevante importanza, perchè, dopo la fortuna raggiunta dall'opera in ogni parte del mondo, ci meravigliavamo come finora non fosse stata rappresentata nel nostro massimo teatro. La cura con cui è stata inscenata e il successo che ne è meritatamente derivato è stato riconoscimento del valore di un musicista di tanto merito, come è il maestro Rocca, uno dei più forti e originali, specialmente nel campo teatrale. Il Dibuk è la sintesi delle migliori qualità compositive del maestro torinese, mostrando chiara fusione tra natura ispirativa umana e forma musicale concreta. Ciò avviene senza sconvolgere la costruzione teatrale, che, nella sua sostanza, si mantiene fedele ai modelli più eccelsi del passato, non si avventura in ricerche extra-musicali, e pure raggiunge una tale personale forma di dramma musicale e una originalità di invenzione e di colorazione, da meritare di essere segnalato, Rocca, in tal campo, in una posizione eminente. L'opera è viva rappresentazione di un ambiente singolare, quello ebraico, ma essa non deve conside-

le di Aldo Bottion e Marisa Salimbeni, giovani allievi del Centro lirico di Venezia: e innamorati di gradevole e schietta semplicità. Per l'autore e per tutti gli esecutori il pubblico ha avuto caldi e affettuosi applausi. Numerose le chiamate al proscenio che hanno contrassegnato il festoso battesimo della nuova opera.

rarsi — come purtroppo così è stata considerata a suo danno nel tempo fascista durante la campagna famosa — come opera ebraica: è soltanto un'opera, in cui si agita una folla giudaica, si fa tesoro di costumanze e ideologie ebraiche, essa ha insomma per sfondo ambientale il mondo ebraico. Questo mondo è scolpito con potenza rappresentativa e vissuto in tutti i suoi particolari, pur senza valersi di temi e di ritmi presi a prestito da fonti autentiche ebraiche, ma inventando con la fantasia temi e danze evocanti il preciso ambiente. E poi, su questa viva rappresentazione, domina il sentimento dell'amore umano, vissuto nella lotta contro le potenze del male e culminante nella unione eterna al di là della morte. L'elemento della volontà del Destino o del Cielo che si sostituisce alla volontà personale dei due amanti, allarga, sublima e universalizza la vicenda elevandola altresì in una atmosfera di alta poesia. Vorremmo citare i momenti più felici (quelli più deboli sono rarissimi), ma ricordiamo soltanto i cori del Prologo e quelli delle preghiere ebraiche e quelli stupendi del finale dell'opera. Di una originalità e sicura ef-

ficacia sono le danze del primo e del secondo atto (quella ternaria specialmente) e di forte drammaticità la scena dell'incontro di Hanan e Leah al primo atto, la scena dell'esorcismo e quella del terzo atto fra Hanan e Leah con la squisitissima *Ninna-nanna*. Basterebbero questi momenti a far considerare originale opera *Il Dibuk*, anche quando sono evidenti echi dell'opera russa e, in piccola parte, di quella pucciniana e a renderla degna di resistere sulle scene, in questa magra di opere nuove veramente musicali e vive.

L'esecuzione è stata, nel suo complesso, assai felice, considerata la molteplicità degli elementi in gioco. Se il Prologo aggiuntovi da Renato Simoni che si intendeva di teatro, fosse riuscito, nella sua importanza, assai più suggestivo specie dal lato scenico, lo svolgimento dello spettacolo sarebbe stato più completo e irreprensibile. Luisa Malagrida (protagonista) ha impersonato Leah con la sua bella voce, che per la sua parte peraltro avrebbe dovuto essere più incisiva e drammatica. Mirto Picchi, nella parte di Hanan, è riuscito vocalmente e scenicamente ben disegnato nella sua irrealtà simbolica. Lino Puglisi ha sostenuto il personaggio di Sender con forza drammatica e un Rabbino di energica autorità è stato Nicola Zaccaria. Aldo Bertocci si è comportato dignitosamente nel ruolo del Messaggero; buon Frade è apparsa Myriam Prazzini, ottimo Maier, Giorgio Giorgetti, disinvolta scenicamente Flora Rafanelli, cui, nella parte della Cieca, occorre un timbro vocale diverso, più oscuro; un po' sacrificato nella sua bella voce Paolo Stefanile con la piccola parte di Primo Talmudista. Hanno compiuto il loro dovere con buon risultato d'insieme tutti gli altri che soltanto rammentiamo: Valiano Natali, Leo Pudis, Augusto Frati, Giovanni Antonini, Rita Bezzi Breda, Marisa Sansoni, Mario Frosini, Gi-

no Sarri, Sergio Palazzi, Camillo Righini, Giovanni Papi, Roberta Borgheri. Il coro, diretto da Adolfo Fanfani, ha svolto il suo compito assai rilevante nell'opera, con disciplina e con effetto vocale sicuro. La regia di Alessandro Fersen ha dovuto faticare a muovere masse e personaggi in una vicenda vivente in parte nella realtà, in parte nel sogno, ed ha ottenuto effetti di significato insolito, avendo nella coreografia di Nives Poli una collaboratrice preziosa e, nello sfondo visivo, le scene e i figurini assai appropriati di Nicola Benois. L'allestimento scenico di Piero Caliterna ha avuto le sue difficoltà nella complessità episodica e le ha superate con la sua consumata perizia.

Il merito principale della formazione e dello svolgimento dello spettacolo scenico-musicale deve essere riconosciuto al giovane maestro Bruno Bartoletti, che sa prontamente entrare nello spirito di una opera moderna, come ne ha dato esempi diversi. Il suo accento ritmico impeccabile ha giovato alla varia articolazione del sinfonismo dell'opera e dello stile di Rocca, e il direttore è stato seguito dalla valorosa nostra orchestra, come ha guidato con prontezza il succedersi degli episodi sul palcoscenico.

Il pubblico ha compreso il valore dell'opera un po' insolita nel soggetto cupo e irrealista fino alla glorificazione dei due amanti; ha infatti applaudito tutti gli artisti chiamandoli ripetutamente, col direttore, col regista e festeggiando altresì l'autore Lodovico Rocca, che era presente.

ADELMO DAMERINI

In seguito al vivo successo del Dibuk il sindaco di Firenze on. Giorgio La Pira ha offerto a Palazzo Vecchio un ricevimento in onore del M^o Rocca; ad esso hanno partecipato esponenti della cultura e del mondo teatrale fiorentino.

La Bisbetica domata di M. Persico a Napoli

La Bisbetica domata di Mario Persico su libretto di Arturo Rossato, tratta dall'omonima commedia di Shakespeare, è ritornata per la terza volta a ventisette anni dall'ultima apparizione, sulle scene del teatro San Carlo, il 24 febbraio scorso e ha riscosso lo stesso grande successo delle volte precedenti. Dell'opera e della rappresentazione così scriveva l'indomani il critico del Mattino:

Mario Persico, tra quanti musicisti ho conosciuti, è, come carattere (vorrei dire come personaggio), affatto singolare. Non già che egli non sia affezionato alle opere e alle musiche da lui composte, che anzi (altrimenti sarebbe un cinico) le ama di una quasi segreta tenerezza, che soltanto gli amici vedono tralucere dai suoi occhi; e questa ripresa napoletana della Bisbetica, che contava vivaci successi con decine e decine di chiamate, due volte al Teatro dell'Opera di Roma, altre due al San Carlo, ancora al Carlo Felice e poi a Friburgo, ha visibilmente accresciuto in lui il consueto, indomabile ottimismo e buon umore. Tanto più sorprendente, dunque, la serenità con cui egli si è votato da più anni al silenzio.

Mario Persico, che pure, ai tempi della Bisbetica, non era un retrogrado, come si vede ancora dalla vivacità e spregiudicatezza armonico-strumentale dell'aggiornata partitura, ad un certo punto si è trovato come avvolto nel turbine, anzi nel terremoto del linguaggio musicale; e, non sapendo o non volendo rinnegare il suo passato e le radici stesse della propria cultura, per non apparire un sorpassato e disambientato, ha preferito mettersi a tacere. Caso raro e di profonda onestà artistica, questo della rinuncia di Persico, fatta tuttavia con consapevole, tranquilla rassegnazione, senza imprecare contro il mondo che cammina, e senza prender la cosa sul tragico, e neppure sul malinconico. O, per lo meno, Persico, da quella persona civilissima che è, riveste l'amarezza

della sua risoluzione con il più amabile sorriso. Basti vedere la disinvoltura con cui egli narra di aver gettato in mare, proprio in mare, anni or sono, ciò che aveva già composto della partitura di un *Sogno d'una notte d'estate*, allorché apprese che allo stesso tema veniva lavorando Britten: un musicista non di estrema avanguardia, ma certo di più aggiornata preparazione e costituzione.

Certo, ad ascoltarla oggi, la Bisbetica genera qualche disagio accanto all'ammirazione. Si avverte lo sforzo dell'autore per liberarsi, nella forma dialogica e nell'ammmodernato e coloratissimo linguaggio ritmico ed armonico-timbrico, del peso di una cultura che arriva a Zandonai e si spinge fino agli insegnamenti e alle suggestioni dell'impressionismo. Quello sforzo si avverte anche nell'eclettismo o sincretismo delle molteplici voci, prossime o remote, che affiorano nella fantasia musicale di Persico, e che talvolta, quantunque amalgamate da una sensibilità personale, sono in evidente contrasto, tra l'insegnamento dell'ultimo Verdi (quello del *Falstaff*) e il vocalismo e il generico dialogo della corrente veristica. Si può ben dire che Persico abbia espresso, sia pure inconsciamente, e con tanta apparente disinvoltura e giocondità di linguaggio, la profonda crisi musicale ed operistica dei nostri tempi e il travaglio di quella crisi; e che sia stato per una parte vittima di un confuso periodo di transizione. Si tratta di un travaglio sotterraneo, che rimane dissimulato dall'inarrestabile vivacità dell'opera, in cui il cli-

ma della commedia, anche quando capiti che le voci del palcoscenico restino nella genericità o nell'ambiguità espressiva, è tenuto sempre desto dallo sfavillante commento orchestrale. Una volta si diceva che lo stile è l'uomo: ed ecco qui questa partitura che incalza, quasi spinge l'azione senza riposo, con l'argento vivo della sua inquietudine; e vi si vede tutto Persico, incapace di fermarsi un attimo sui due piedi, di non dondolarsi, di non ridere o almeno di non sorridere, di non ammicciare con qualche malizia, di non mormorare un frizzo da un angolo della bocca, anzi due frizzi, di senso opposto, dall'uno e dall'altro angolo, quasi simultaneamente.

Di qui, nonostante non manchino i brani di una qualche pesantezza e convenzionalità vocale — nei quali la nota non è viva e creativa e il personaggio non attinge individualità di carattere, — la commedia ha un suo ininterrotto respiro e una sua freschezza e una sua celerità di ritmo, che è tra gli indici della sua vitalità. Certo il dialogo corre (nonostante l'infelice e convenzionale e prosastico libretto) quasi sempre fluido; anzi, talora, tanto è serrato, che con l'incalzare di quel po' di fuoco d'artificio che scoppietta, scintilla o esplode nell'orchestra, non ti dà tregua e in qualche punto ti frastorna. Di più, il tono della commedia ha una sua misura, in virtù della quale la comicità, che non diventa mai lazzo e farsa, viene corretta o equilibrata da una certa enfasi melodrammatica, la quale, a sua volta, si corregge o in un dissimulato tono di parodia, che investe e quasi condanna inconsapevolmente certa gratuita vocalità, o in un più schietto tono d'idillio, come nel soffuso lirismo vocale e sinfonico che nella seconda parte del terzo atto tocca momenti di spontaneo fervore, risucchiando gli umori bisbetici ed isterici della protagonista con la relativa comicità.

Movimento e compostezza, dunque, e, d'altra parte, unità di clima pur nella varietà musicale degli episodi e dei caratteri, ai quali Persico, ovviando alla monotonia, cura di adeguare costantemente il suo linguaggio, o con i bruschi trapassi psicologici o attraverso la graduale evoluzione del tono della commedia, dalle scene più dinamiche e grottesche a quelle sentimentali.

Della vitalità dell'orchestra abbiamo fatto più volte cenno. Alla varietà dei movimenti e dei disegni rispondono le inesauribili trovate armoniche e strumentali, alcune delle quali fanno più volte pensare, per l'estrema cura e per il pungente sapore delle sottolineature, e per il sorriso che generano, al grande esempio del *Falstaff* verdiano, che è forse il più costantemente palese, sia pure attraverso una sana assimilazione, nel corso dell'opera. Anzi l'orchestra esercita nella commedia una sua prepotenza, e diventa persino sovraccarica, per l'uso frequente, e talvolta per l'abuso degli ottoni e degli strumenti percussivi in funzione grottesca e parodistica.

Per questa parte, come per il generale impianto dell'opera, la posteriore *Locandiera* del maestro napoletano, segnò un indubbio progresso, risultando più sfrondata, più agile, più snella e di una più elegante e lucida unità stilistica, nonostante l'incuneazione di alcune pagine melodrammatiche di tardo romanticismo e verismo, contrastanti con la leggerezza della commedia. Ma ambedue le opere segnano insieme un progresso sulla *Morenita*, sforzandosi di uscire dalla soggezione alla moda veristica e amalgamando una maggior varietà e ricchezza di ricordi o di aggiornamenti stilistici, dovuti alla vigile curiosità e all'insaziata cultura dell'autore.

La presente edizione della Bisbetica è stata affidata alle cure di Ugo Rapalo, che alla sua consueta scrupolosità di concertatore, e alla

penetrante sensibilità di musicista vivace ed elastico, ha aggiunto l'amoroso impegno di rendere nel modo più convincente l'opera di un amico. E nessun nostro apprezzamento potrebbe valere più della pienissima soddisfazione confessata dallo stesso Persico, il quale pure può vantare tra gli interpreti napoletani della commedia un musicista del rilievo di Edoardo Vitale. L'opera è, per il complesso gioco vocale-scenico e per la doviziosa e irrequieta varietà ritmica e strumentale della partitura, carica di difficoltà. Ma Rapalo ha vinto queste difficoltà, raggiungendo risultati di ordine e di limpidezza, pur adeguandosi all'incontenibile dinamismo della commedia, cui ha dato tocchi d'indiscutibile eleganza, mentre ha sottolineato con affettuosa espansione ed espressività le pagine liriche.

Da parte sua Vittorio Viviani, un appassionato come pochi della vita del teatro, che è sua ragione di esistenza, ha dato qui, come regista, una delle sue prove più cospicue. Egli ha felicemente colto il ritmo incalzante della commedia, senza lasciar mai languire o impacciarsi la complicata e cangevolissima azione, e rilevandone, sempre con sapore e con proprietà di gioco scenico, ogni minimo episodio. Certo, egli ha lavorato su una compagnia tutta nuovissima all'opera, per poter ottenere una maturità di assimilazione e una penetrazione interpretativa pienamente adeguate ai suoi intenti. Così la comicità — come nella scena dell'arrivo degli sposi nella magione di Petruccio e in quella della cena — è andata oltre la misura; e qualche personaggio di minor prontezza intuitiva non ha trovato sempre il tono giusto e la piena disinvoltura.

Ciò — passando alla compagnia, pur nel suo complesso lodevolissimo — si deve dire del tuttavolta volenteroso e impegnatissimo Leonida Bergamonti, vocalmente e musicalmente corretto e apprezzabile,

ma statico e talvolta inespressivo, sicché ha reso la parte di Battista alquanto pesantemente, e tutta sul serio, e non ne ha illuminata la monotonia con qualche raggio di comicità, giusto per inserirsi nel clima della commedia. Ciò che ha invece assai meglio colto Scipio Colombo, che, a parte la generosità e cordialità vocali, ha dato poliedrica vita alla figura faceta e insieme seria di Petruccio, tratteggiata con franchezza nella chiassosa spavalderia, nel sorriso di buontempone, nelle delicatezze affettuose. Insomma un vivo e sicuro ritratto del personaggio.

Veramente bisbetica, anzi «grifagna» (come disse a sua tempo Saverio Procida di Maria Carbone) è stata Luisa Malagrida. Anche lei, intelligente com'è, se non fosse stata nuova all'opera, avrebbe avuto il tempo di studiare una maggior varietà di gesticolazione per rendere più ricca e cangiante l'espressione del carattere bizzoso e ribelle: ciò che ella ha assai meglio ottenuto, grazie anche alla duttilità dei suoi mezzi vocali, per rendere ora la sua selvatichezza angolosa, ora il suo respiro di donna domata e pacata e conquistata dall'amore. Con limpidezza di voce e con densità e perfetta curva di canto ella ha cantato l'ampia romanza del terzo atto, resa nel suo calore patetico e nel suo slancio, meritandosi un bell'applauso a scena aperta.

Di un'estrema grazia scenica e soavità vocale, e mai leziosa, ma di schietta verità espressiva, è stata Antonietta Pastore, favorita anche dalla maggiore linearità del carattere da interpretare.

Un tono perfetto ha trovato il sempre intelligente Agostino Lazzari, amante appassionato ma non troppo, in un esatto equilibrio comico-sentimentale. Tra lui e la Pastore è risultata una coppia felicemente assortita per vaghezza e brio e leggerezza; come quella, su di un altro piano, composta dallo stesso Lazzari e il baritono, nelle botte e

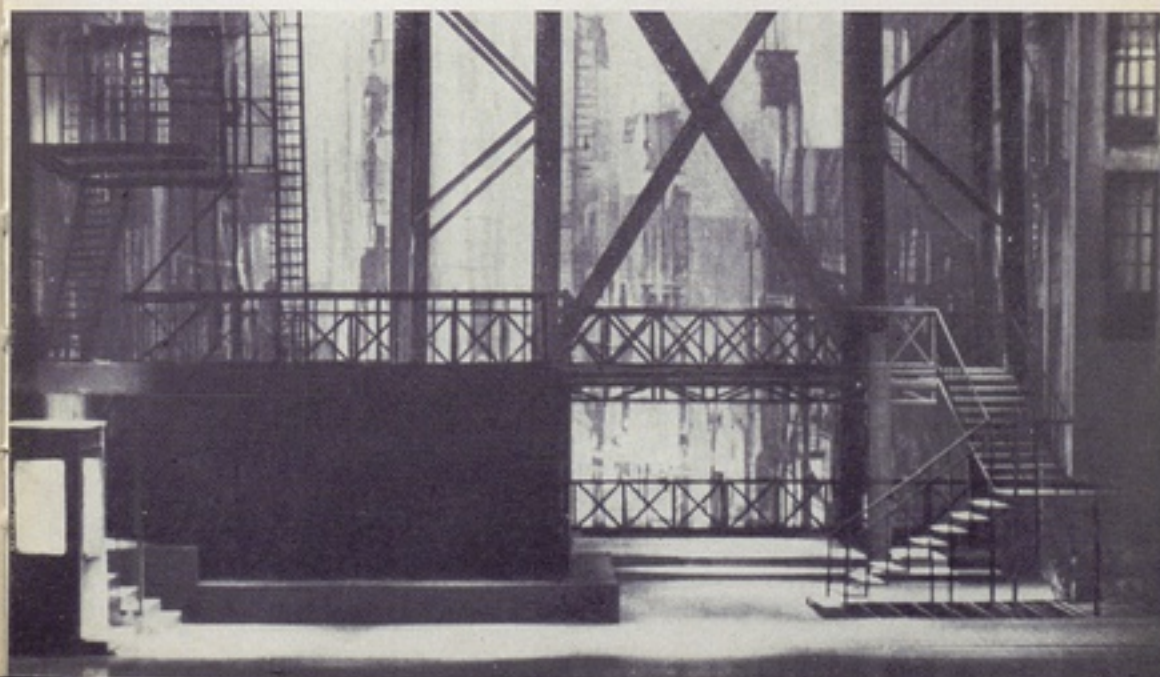
IL SASSO PAGANO di G. Viozzi a Trieste

Scena del 3° atto - Bozzetto di Nini Perizi (Foto de Rota)



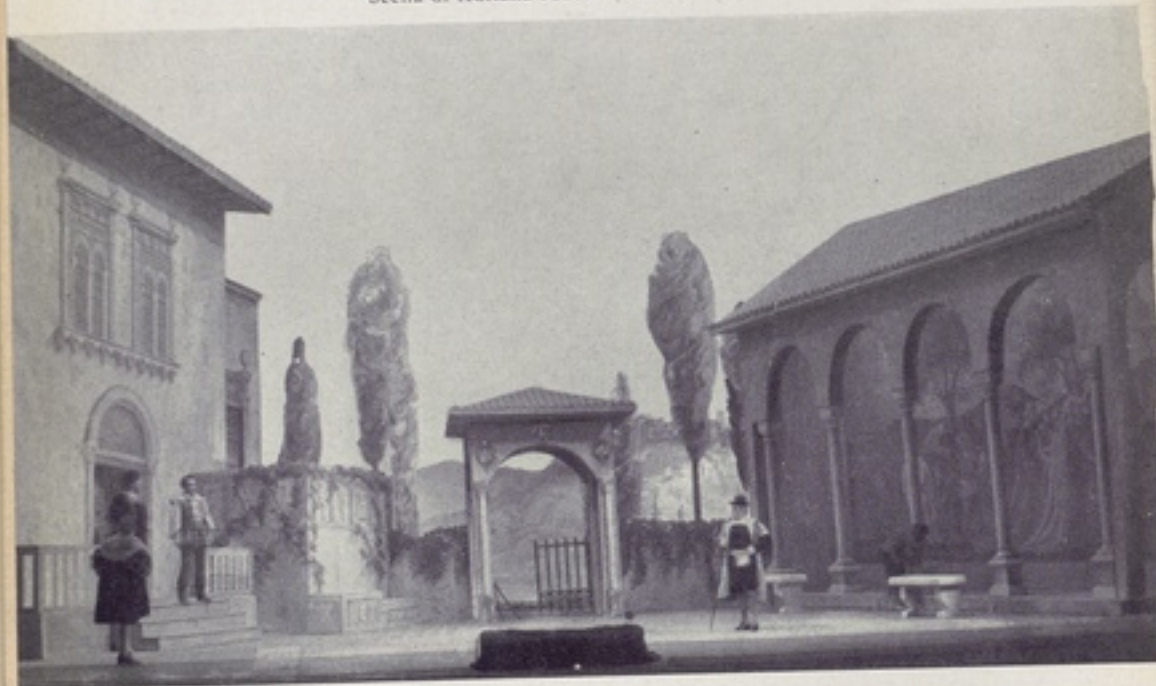
UNO SGUARDO DAL PONTE di R. Rossellini a Venezia

Parte 2a - Bozzetto di Pietro Zuffi (Foto Giacomelli)



LA BISBETICA DOMATA di M. Persico a Napoli

Scena di Adriana Muoio (Foto Troncone)



IL DIBUK di L. Rocca a Firenze

Scena di Nicola Benois (Foto Marchioni)



risposte del puntiglioso e ostinato dialogo con quell'artista impareggiabile che è sempre il compostissimo Afro' Poli. Quanta misura questi abbia trovata tra la comicità e l'austerità, con la discrezione del tocco caricaturale ottenuto grazie alla stessa dignità del contegno, ogni spettatore ha potuto rilevare. Amedeo Berdini, nella parte di Grumio è stato cantante ed attore di una comicità viva, saporosa e inarrestabile. Lo avesse voluto, — Viviani avrebbe forse potuto imporgli, soltanto qua e là, utilmente qualche freno.

Molto bravi Carlo Romani e Mario Cioffi, e correttissimo il giovane Arnaldo Caiafa.

Perfettamente intonati e inquadrati i pochi interventi del coro istruiti dal Lauro.

Molto belle e di largo respiro le scene ideate e realizzate da Adriana Muoio, la quale, pur fedele allo spirito di ambientazione architettonica storicamente intesa, le ha

sentite pittoricamente soprattutto nel terzo atto, dove, tra l'altro, anche per l'accorto gioco delle luci, ha trovato il senso dell'intimità notturna e lunare psicologicamente richiesto dal momento idilliaco, come nelle altre scene ha cercato il senso arioso e solare dell'allegria vicenda.

Valido come sempre l'apporto del Curcio, del Marino e del Di Scala per il gioco delle scene e delle luci. Si è rinnovato ieri sera il caloroso successo di cui parlano le lontane cronache napoletane del 1933 e '35. Non meno di venti chiamate complessive hanno spinto al prosenio gli attori, il maestro Rapalo, il regista Viviani e l'autore, che alla fine dell'opera è stato lasciato solo a prendersi le feste del pubblico.

Un applauso a scena aperta, oltre che alla Malagrida, era toccato, dopo il duettino del secondo atto, alla Pastore e al Lazzari.

ALFREDO PARENTE

La Scuola delle mogli di V. Mortari a Lisbona

All'inizio di marzo è andata in scena al Teatro Nacional de S. Carlos di Lisbona l'opera comica La Scuola delle mogli, libretto tratto dalla celebre commedia L'Ecole des femmes di Molière a cura di Cesare Vico Ludovici, musica di Virgilio Mortari.

« L'opera — scrive Ruy Coelho sul Diario de noticias del 10 marzo — conseguì un grande successo, sia per quello che riguarda l'esecuzione musicale (solisti di canto, coro e orchestra), sia per la realizzazione scenica ». Prosegue il giornale: « È una partitura nella quale la sincerità è una qualità che la valorizza supremamente, sia perchè il compositore ha operato entro la più chiara tradizione italiana, sia per i valori teatrali della musica, la quale si mantiene nei limiti di un'armonia sempre correttissima, di una orchestrazione viva ed equilibrata, di

una reale ispirazione melodica, così nelle voci come nell'orchestra. »

Un altro critico, Joly Braga Santos, sul Diario de manha del 12 marzo, scrive: « Quest'opera è un modello di fattura nel genere dell'opera comica, e rievoca molto intelligentemente l'ambiente e il tempo nel quale la vicenda si svolse. Le scene liriche attingono una bellezza melodica rara, sempre valorizzate da un'eccellente scrittura vocale e strumentale ».

Tutti i critici lodano poi l'interpretazione di Dora Gatta e di Renato Capecchi, protagonisti, e degli altri

cantanti: Lorenzo Sabatucci, Paolo Montarsolo, Vera Magrini, Elisabetta Fusco, Mario Carlin e Armando Guerreiro; la direzione salda e sicura di Alberto Zedda, la equilibrata regia di Enrico Frigerio, le scene di Alfredo Furiga, i cori dei maestri Pellegrini e Pasquali.

Era presente anche l'autore, che giorni prima aveva illustrato la sua opera durante una serata indetta dalla Juventude Musical Portuguesa in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura e che fu vivamente festeggiato.

Notizie in breve

* Martedì 13 febbraio 1962 l'opera *Uno sguardo dal ponte* di Renzo Rossellini ha rinnovato alla Fenice di Venezia il caloroso successo che ne aveva coronato circa un anno fa la prima esecuzione assoluta all'Opera di Roma. Ne sono stati mirabili interpreti, sotto la sagace guida del M^o Oliviero De Fabritiis, Nicola Rossi Lemeni (*Eddi Carbone*), Gloria Lane (*Beatrice*), Glanna Galli (*Catherine*), Aldo Botton (*Rodolfo*) Giampiero Malaspina (*Marco*) e Mario Basiola jur. (*Alfieri*).

* Al Teatro Grande di Brescia il 5 marzo u.s. è stata eseguita in prima rappresentazione assoluta l'opera in un atto *Il Rosario* di Jacopo Napoli, su libretto di Vittorio Viviani. L'opera, che riconferma la nativa ispirazione musicale e il forte intuito teatrale del compositore, si è avvalsa della duttile direzione di Ottavio Ziino e della vibrante interpretazione di Elena Todeschi, Elena Barcis, Giovanna Di Tano e Ortensia Beggiato. Vivissimo il successo.

* Organizzato dal Consolato dell'Uruguay a Milano, ha avuto luogo al Circolo Filologico Milanese (25 gennaio 1962) un concerto di musiche uruguayane e italiane, realizzato dal mezzosoprano Delia Lago, dal baritono Glauco Verozzi, di Montevideo, dal soprano Elda Marino del Colon di Buenos Aires e dal pianista uruguayano Alfredo Speranza. Sono state presentate musiche di C. Cluzeau Mortet, E. Fabini, A. Marquez, S. Baranda

Reyes, A. Speranza, Ponchielli, Cilea, Thomas e Rossini. Accompagnatrice pianistica Gigliola Senesi.

* Manifestazioni musicali verranno organizzate quest'anno in tutto il mondo per festeggiare l'ottantesimo compleanno di Igor Stravinski. Nel gennaio scorso lo stesso compositore ha aperto ufficialmente le celebrazioni a Washington Opera Society, l'*Oedipus Rex*. Il Dipartimento di Stato ha offerto al musicista una medaglia d'oro quale riconoscimento del grande contributo da lui recato alla musica moderna.

* Nello scorso mese di febbraio il Goldoresky Opera Theatre di Boston ha allestito un festival rossiniano imperniato sul *Barbiere di Siviglia* e su una nuova versione del *Turco in Italia*.

* Il 3 febbraio è stata costituita a Genova l'Associazione Musicale «Harmonia» allo scopo di contribuire alla diffusione e all'incremento della cultura musicale. L'Associazione provvederà fra l'altro a indire conferenze illustrative ed esecuzioni concertistiche, promuovere riunioni di critici e musicologi, organizzare gite culturali, raccogliere materiale bibliografico e discografico, pubblicare periodicamente un *Bollettino di informazioni*.

* La stagione 1962-63 del Metropolitan sarà la più lunga nella storia del massimo teatro lirico new-yorkese. Durerà infatti 26 settimane e comprenderà 5 nuovi allesti-

menti: *Adriana Lecouvreur*, *La Sonnambula*, *Arianna a Nasso* (per la prima volta al Metropolitan), *I Maestri Cantori di Norimberga* e *l'Otello* verdiano.

* A Verona, nella ricorrenza della festività di S. Cecilia, il M^o László Spezzaferri, direttore del Civico Liceo Musicale Pareggiato F.E. Dall'Abaco, è stato calorosamente festeggiato nel decennale del suo directorato dell'istituto veronese.

* La Utica Symphony Orchestra, sotto la direzione di José Serebrier, ha presentato per la prima volta negli Stati Uniti la *Suite Vila Rica* del compositore brasiliano Mozart Camargo Guarnieri.

* Dal 20 luglio p.v. si svolgerà a Vichy la stagione 1962 dell'Académie Internationale du Théâtre Lyrique che si propone di avviare giovani artisti (cantanti, registi, scenografi, direttori d'orchestra ecc.) all'attività lirica.

* Al Teatro Nazionale di Mannheim è stata rappresentata per la prima volta il 17 dicembre 1961 l'opera nuova di Hindemith, *Das Lange Weihnachtsmahl*, (Il Lungo pranzo di Natale), tratto dal noto lavoro teatrale di Thornton Wilder. L'opera è poi stata ripresa al Teatro dell'Opera di Roma lo scorso marzo.

* La Commissione giudicatrice del Premio Internazionale Serate Musicali Fiorentine per una composizione per orchestra da camera, indetto dall'Aidem nel 1960, ha stabilito di non assegnare il primo premio, aggiudicando il secondo e il terzo premio rispettivamente ai maestri Libero Granchi (*Suite ita-*

liana per orchestra) e Giorgio Cambissa (*Concerto n. 3* per orchestra da camera). Ha inoltre segnalato le due seguenti composizioni: *Suite* per orchestra da camera di Gabriele Bianchi e *Movimento* per orchestra di Pier Luigi Zangelmi.

* Il Concorso Internazionale di pianoforte Liszt-Bartók 1961, svoltosi lo scorso mese di settembre a Budapest, si è concluso con i seguenti risultati: 1° Premio a Gabor Gabos di Budapest e a David Wilde di Glasgow; 2° Premio a Dino Cianni di Genova; 3° Premio a Valentin Belchenko di Mosca e a Thérèse Castaing di Parigi; 4° Premio al bulgaro Nikolai Konstantinov. Inoltre premi e ricompense sono stati aggiudicati ad altri pianisti, tra cui l'italiana Gloria Lanni.

* Nello scorso dicembre ha avuto luogo presso il Conservatorio Tartini di Trieste la Rassegna nazionale Concertisti 1961, organizzata dalla Cassa nazionale Assistenza Musicisti. La commissione giudicatrice di questa decima rassegna annuale dell'istituzione, ha assegnato i seguenti premi: Sezione violino: 1° Premio a Edoardo Perpich di Trieste; 2° Premio ad Angelo Gandino di Napoli. Sezione viola: 2° Premio a Paolo Centurioni di Palermo. Sezione violoncello: 2° Premio a Carlantonio Radic di Milano. Sezione flauto: 1° Premio a Bruno Dapretto di Trieste; 2° Premio a Michele Cottone di Palermo. Sezione oboe: 1° Premio a Renzo Damiani di Trieste. Sezione clarinetto: 1° Premio ex-aequo a Giuseppe Garbanino di Palermo e a Salvatore Natali di Bari; 2° Premio a Franco Carnieri di Bari. Sezione pianoforte: 1° Premio ex-aequo a Fernando Delfini di Napoli e Giuliano Silveri di Roma; 2° Premio ex-aequo a Enrico Anselmi di Palermo, a M. Teresa Gregorini di Roma, Roberta Perl di Firenze; 3°

Premio a Faustina Cianti di Firenze e Lucia Negro di Napoli. Sezione canto: 1° Premio ex-aequo a Milena Giuseppantonio di Pesaro ed Erminia Santi di Trieste; 2° Premio ex-aequo ad Anna Maria Presepi di Pesaro e Stefania Turchini di Firenze. Sezione complessi: 1° Premio ex-aequo al Quartetto d'archi di Siena, al Trio Pro-Musica di Trieste e al Duo contrabbasso-pianoforte (Pederzoni-Greselin) di Palermo; 2° Premio ex-aequo al Trio Strumentale a fiato di Torino e al Duo clarinetto-pianoforte (Capicchioni-Mariotti) di Pesaro.

* A Bologna il 31 dicembre u.s. nella chiesa di S. Bartolomeo e S. Gaetano il Complesso Barocco Lombardo diretto da Vittorio Gibelli ha eseguito musiche di G.A. Perti.

* Il 22 ottobre u.s. nella abbazia dei Benedettini di Bolzano - Gries la Kantorei «L. Lechner», sotto la direzione di P. Oswald Jaeggi ha eseguito per la prima volta in Europa la *Missa duodecim tonorum* di Ernst Krenek. Nella stessa occasione la organista Johanna Blum ha presentato in prima assoluta tre Piccoli pezzi per organo di Jaeggi.

* Dal 10 luglio al 24 agosto p.v. si svolgerà a Dubrovnik la 13ª edizione del Festival estivo di Dubrovnik, il cui programma, accanto a spettacoli folcloristici e di prosa prevede una nutrita serie di manifestazioni concertistiche per le quali è assicurata la partecipazione dell'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione Jugoslava, dell'Orchestra Sinfonica di Dresda, dell'Orchestra da Camera della Radiotelevisione di Zagabria, della Het Neederlands Kamerorkest dell'Aia, del complesso I Musici di Roma, e infine dei cori delle Radiotelevisioni di Belgrado e di Zagabria. Concerti di musica da camera saranno offerti dai Quartetti di Zagabria, Borodin, Vlach e da altri complessi.

Necrologi

* A settantacinque anni di età è deceduta a Milano il 7 agosto 1961 la cantante Eugenia Scarpa, nota con lo pseudonimo di Geni Sadero. Specializzatasi nella interpretazione di canzoni popolari italiane, contribuì considerevolmente alla diffusione della musica folcloristica nazionale. Aveva pubblicato due raccolte di canti regionali e composto pezzi vocali da camera.

* Il 15 gennaio u.s. è deceduto a Ravenna il M^o Giuseppe Calamosca, compositore, organista e direttore d'orchestra, particolarmente distintosi nel campo della musica liturgica della cui riforma in Italia è stato un benemerito. Era nato a Imola il 24 febbraio 1872 e aveva compiuto gli studi musicali dapprima a Bologna, poi a Pesaro con Mascagni.

* Il 21 gennaio u.s. è morto a Roma il M^o Ettore Montanaro, compositore e critico musicale del quotidiano *Il Popolo*.

* Il 29 gennaio 1962 è morto a New York il famoso violinista Fritz Kreisler, nato a Vienna il 2 febbraio 1875. Entrato a 7 anni al Conservatorio di Vienna, proseguì gli studi al Conservatorio di Parigi avendovi quale insegnante di composizione L. Delibes. Intraprese la prima tournée concertistica nel 1889 in America, raggiungendo rapidamente rinomanza internazionale. Compose due operette, un quartetto e numerosi pezzi per il suo strumento (*Tambourin chinois*, *Caprice viennois*, ecc.).

* Si è spento il 5 febbraio u.s. a Parigi, dove era nato il 15 agosto 1890, il compositore francese Jacques Ibert, direttore dal 1936 dell'Accademia francese (Villa Medici) a Roma. Allievo del Conserva-

torio di Parigi, Prix de Rome nel 1919, amministratore dei teatri lirici nazionali francesi (1955/56) e membro dell'Institut de France (1956), fu musicista elegante e piacevole, ugualmente fertile in ogni campo della composizione musicale. Tra le sue composizioni musicali si ricordano le opere *Angélique* (1929) e *Le Roi d'Yvetot* (1930), i balletti *Diane de Poitiers* (1934) e *Le Chevalier errant* (1950), il *Concerto per flauto* e il *Concertino da camera per saxofono e piccola orchestra*, e il *Quartetto per archi* (1942). Tra le sue musiche per film emergono quelle per *Don Quichotte* di Pabst e per *Macbeth* di Wells.

* Bruno Walter si è spento il 17 febbraio u.s. nella sua abitazione di Beverly Hills (California). Il celebre direttore d'orchestra, uno dei maggiori della nostra epoca, aveva quasi ottantasei anni essendo nato a Berlino il 15 settembre 1876. Allievo del Conservatorio Stern nella città natale, iniziò prestissimo l'attività direttoriale presso i teatri di Colonia, Amburgo, Breslavia, Riga e Berlino. Dal 1901 al '12 diresse l'opera di Corte e dal 1911 la Singakademie di Vienna. Passato a Monaco come Direttore generale

di musica (1913-22), diresse poi l'opera di Stato berlinese (dal 1925) e nel 1929 il Gewandhaus di Lipsia. Collaboratore del Festival di Salisburgo dal 1933, nel 1936 fu nominato direttore artistico dell'Opera di Vienna. Dopo l'Anschluss abbandonò l'Austria ottenendo la cittadinanza francese, ma si stabilì in seguito negli Stati Uniti di cui doveva assumere la nazionalità e dove nel 1947 successe a Toscanini nella direzione della New York Symphony Orchestra. Bruno Walter il cui vero nome era Bruno W. Schlesinger, lascia alcune pubblicazioni, tra cui il volume autobiografico *Theme and Variations* (1944) e qualche composizione.

* In seguito a tragico incidente è scomparso al Terminillo il giovane pianista Giuseppe Postiglione.

* È scomparsa a Venezia il soprano Ida Quaiatti, che eccelse soprattutto quale interprete del repertorio pucciniano. Colse memorabili affermazioni nei principali teatri italiani, oltre che in America, a Londra, Budapest, Madrid e altre città straniere. Era nata a Trieste settanta anni fa.

Concorsi

* L'edizione 1962 del Premio di Composizione Musicale Regina Maria José è riservata a un *Concerto* breve per violoncello e orchestra. Il concorso, dotato di premi per 10.000 franchi svizzeri, è aperto a musicisti di ogni nazionalità che non abbiano superato il 50° anno di età. Le composizioni dovranno pervenire alla segreteria del concorso entro il 30 giugno 1962. Per informazioni indirizzare al Segretariato del Premio di composizione musicale Regina Maria José, Merlinge-Ginevra (Svizzera).

* Dal 22 settembre al 6 ottobre 1962 avrà luogo presso il Conservatorio di Ginevra il 18° Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale di Ginevra dedicato alle seguenti categorie: canto, pianoforte, viola, organo, quintetti a fiato. Vi potranno partecipare musicisti di ambo i sessi e di ogni Paese tra i 15 e i 30 anni di età (alla data del 1° ottobre 1962); per i membri di quintetti a fiato l'età media è di 35 anni. Il Concorso è dotato di premi per un totale di franchi svizzeri 28.000, oltre che di premi speciali per diverse categorie. Le iscrizioni dovranno pervenire entro il 16 luglio 1962 al Segretariato del Concorso, Conservatorio di Ginevra (per i quintetti a fiato il termine di iscrizione è il 15 maggio 1962). Prospetti, regolamento e programma dovranno essere richiesti al Segretariato del Concorso stesso.

* Il Premio Marzotto per la musica è riservato, nell'edizione 1962, a composizioni inedite e mai eseguite per orchestra o per voci e orchestra (con coro e solisti di canto ad libitum) oppure per strumento o strumenti solisti e orchestra. La manifestazione è dotata di premi per 5.000.000 così distribuiti: Premio Marzotto per la musica, L. 3.000.000; Premi Selezione Marzotto, L. 1.000.000 (complessivi); Premio di esecuzione, L. 1.000.000. Il Premio Marzotto per la musica è indivisibile; la composizione vincente sarà inclusa nel programma dei concerti del Teatro alla Scala di Milano. Le composizioni (2 copie della partitura e 1 della riduzione per pianoforte) dovranno essere inviate alla Segreteria del Premio Marzotto, via Barberini, 3 - Roma.

* Sono indetti il 9° Concorso Nazionale Pianistico e il 3° Concorso Nazionale di Composizione Pianistica, premi Città di Treviso.

Il primo di essi è aperto a pianisti italiani di ambo i sessi che abbiano compiuto il 15° anno di età e non superato il 30° alla data del 1° gennaio 1962. Il concorso, le cui prove inizieranno entro la prima metà del mese di novembre 1962, è dotato di 4 premi, rispettivamente di L. 500.000, 250.000, 150.000 e 100.000, oltre a concerti-premio. Le domande d'iscrizione dovranno essere presentate entro il 30 settembre 1962 all'Enal-Dopolavoro Provinciale di Treviso, organizzatore della manifestazione.

Il concorso di composizione è riservato a composizioni pianistiche inedite e mai eseguite in pubblico, di media difficoltà, la cui durata non dovrà essere inferiore ai sette minuti né superiore ai dodici minuti. È aperto a compositori italiani di ogni età e indirizzo artistico ed è dotato di un 1° Pre-

mio Città di Treviso di L. 300.000 comportante la pubblicazione del pezzo vincente e l'inclusione del brano stesso, quale pezzo d'obbligo, nel programma del 10° Concorso Nazionale Pianistico Premio Città di Treviso. Il 2° Premio è di L. 100.000. Diplomi di menzione onorevole verranno consegnati agli autori di eventuali composizioni segnalate. Le composizioni (in 6 esemplari) dovranno pervenire all'Enal di Treviso, Piazza Ancillotto 8, entro il 15 settembre 1962. Per informazioni rivolgersi alla Presidenza Nazionale dell'Enal - Roma; all'Enal di Treviso, agli Enal Provinciali ai Conservatori e Licei musicali italiani.

* Dal 3 al 10 ottobre p.v. si svolgerà a Genova presso l'Istituto Musicale N. Paganini la 9ª edizione del Concorso per il Premio Internazionale di Violino N. Paganini, aperto a violinisti di ogni paese che non abbiano oltrepassato i 35 anni alla data del 1° ottobre 1962. Il Concorso è dotato di sei premi, rispettivamente di L. 2.000.000 (premio Paganini, indivisibile); L. 800 mila; L. 400.000; L. 200.000; L. 100.000 (gli ultimi due). Le domande dovranno pervenire non oltre il 31 agosto 1962 alla Segreteria del Concorso, Istituto Musicale N. Paganini, via Pisa, 56, Genova, cui ci si può rivolgere per informazioni.

Dischi

Domenico Cimarosa. 32 Sonate per clavicembalo.

Clavicembalista Robert Vernon-Lacroix.

Ricordi, 1 disco da cm. 30 MRC 5076 (Serie Westminster)

Il nome di Domenico Cimarosa (1749-1801) resterà indissolubilmente legato al melodramma del Settecento, e il melodramma resterà sempre il monumento che egli si è eretto nella storia della musica. Tuttavia c'è un lato di Cimarosa che, per essere lontanissimo da ogni allettamento melodrammatico, ci rivela un volto particolare di questo artista, una sua corda lirica segreta che certo non ci stupisce, ma che ci rende ancor più felice un incontro spirituale. Inutile dire che queste *Sonate per clavicembalo*, scritte durante gli anni della rivoluzione francese, hanno illustrazioni precedenti in quelle di Domenico Scarlatti e in quelle di Mozart, tanto per citare solo i nomi più famosi. Per soddisfare ad un nostro peregrino puntiglio, potremmo anche sottolineare il fatto che in esse è rispettato lo schema binario scarlattiano, e che il bitematismo, intenzionalmente, evita un impiego dialetticamente espressivo per inquadarsi armonicamente in un formulario già felicemente collaudato. Ma tutto questo, ad un certo punto, non ci interessa più, poiché istintivamente sentiamo che il valore di queste pagine va cercato in un clima più alto, in una ragione che è

esigenza geniale e si manifesta in figure musicali di limpidissima concezione, in immagini di tersa poesia, ridotta all'essenza più pura dell'ossequio formale che le depura da ogni allettamento banalmente sentimentale, da ogni esagerazione espressiva. L'equilibrio espressivo è, infatti, il risultato di un'esigenza di gusto che non si concede ai facili pretesti ma che, nelle immagini drammatiche o liriche o gioiosamente precedenti su un ritmo vivacemente vitale, sa mantenere una misura veramente aurea. E qui sarebbe logico il richiamo ad una civiltà che era giunta alla sua più alta maturazione spirituale e che nei suoi artisti ne dava la prova più convincente. Musica come questa vuole degli esecutori che siano anche interpreti dotati di gusto ineccepibile e particolarmente congeniale.

Il clavicembalista Robert Vernon-Lacroix ci sembra, in questo caso, un elemento ideale. La sua tecnica pulitissima e perfetta è quanto di più idoneo ci possa essere oggi per uno strumento come il clavicembalo, mentre dal punto di vista artistico è ineccepibile. Dal canto suo, l'incisione è assolutamente priva di pecche e può definirsi ottima.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Felix Mendelssohn. Sogno di una notte di mezza estate (Ouverture op. 21, Intermezzo, Notturmo, Scherzo, Marcia nuziale e Finale op. 61).

Otetto per archi in mi bemolle maggiore op. 20.

Orchestra Sinfonica della NBC. Direttore: Arturo Toscanini.

RCA Italiana, un disco LP da 30 cm, LM 20044

Da alcuni anni la RCA Italiana sta riordinando metodicamente la discografia di Toscanini integrandola con quelle registrazioni che vengono man mano alla luce dagli archivi della RCA. Registrazioni riprese da trasmissioni radiofoniche, nastri un giorno messi da parte dall'intransigente maestro, e che ora l'opera del figlio Walter e dei tecnici della RCA rendono man mano pubblicabili.

E' all'età di 17 anni che Felix Mendelssohn cominciò a comporre l'ouverture al *Sogno di una notte di mezza estate*. Altri diciassette anni trascorsero prima che, su richiesta del re di Prussia, anche le altre musiche da scena venissero composte. La prima esecuzione dell'intera partitura presentata con il lavoro teatrale ebbe luogo il 14 ottobre 1843 a Postdam; fu poi lo stesso Mendelssohn a dirigerne la prima

esecuzione concertistica con la London Philharmonic Society il 27 maggio 1844. L'incisione comprende sei pezzi, che sono quelli scelti da Toscanini dai tredici che compongono la partitura originale.

Quando scrisse l'*Otetto* per archi Mendelssohn aveva 16 anni ed era ormai celebre come fanciullo prodigo. Si faceva sempre musica in casa Mendelssohn dove i genitori impiegavano un'orchestra privata che Felix dirigeva e di cui con la sorella maggiore era spesso anche tra gli esecutori. Molti suoi lavori giovanili furono composti per i concerti domestici e tra le pareti domestiche furono eseguiti appunto per la prima volta. L'*Otetto* è di questi.

Questa incisione non è che la ripresa di una trasmissione radiofonica avvenuta il 30 marzo 1947.

FLAVIO TESTI

Carl Maria von Weber. Der Freischütz.

Interpreti: Eberhard Waechter, Albrecht Peter, Irmgard Seefried, Rita Streich, Kurt Böhme, Richard Holm.

Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese. Direttore: Eugen Jochum.

Coro della Radio Bavarese diretto da Kurt Prestel.

Deutsche Grammophon Gesellschaft, 2 dischi LP da 30 cm, SLP 138639/40

Alle opere in edizione stereofonica, molte ormai ma non ancora numerose, si aggiunge questa perfetta e tecnicamente ineccepibile pubblicazione del *Freischütz* di Weber giunta in Italia l'estate scorsa. La grande casa produttrice germanica si impone sempre di forza, specie per l'organicità e unità di gusto con cui realizza e presenta il suo prodotto. Non ha, per esempio, la preoccupazione di mettere in luce i divi, a

scapito del resto. Bada che tutti siano a posto e al loro posto. I cantanti, il direttore d'orchestra, l'orchestra, i tecnici costituiscono nelle edizioni della Deutsche Grammophon Gesellschaft un corpo funzionante che magari c'è anche altrove ma, non si sa perchè, non coi medesimi risultati. Questo *Freischütz* è un esempio di tale organicità. Nel cast cantanti di primo piano non hanno rilievi reclamistici, ma vengono

elencati come soldati ignoti di una compagnia che fa soltanto il suo dovere. Nulla più. Eberhard Waechter sostiene la parte di Ottokar, Albrecht Peter quella di Kuno, Irmgard Seefried la parte di Agathe, Rita Streich è Annchen, Kurt Böhme è Kaspar, Richard Holm è Max. Non resta nulla da aggiungere. Facciamo solo presente che in questa incisione il dialogo è ridotto al minimo indispensabile, quel tanto che basta cioè a preservare il filo dell'azione. Del resto nel Singspiel

esso altro non è che il servitore della musica. I pochi tagli effettuati consistono semplicemente nell'omissione di certe ripetizioni e dell'intermezzo che collega la scena della Valle del Lupo e la scena della Foresta che introduce all'atto III, generalmente tagliata nelle rappresentazioni teatrali. La scena della Valle del Lupo è qui immediatamente seguita dall'entrata di Agathe che funge soddisfacentemente da passaggio.

FLAVIO TESTI

Giacomo Puccini. Turandot.

Interpreti principali: Birgit Nilsson, Jussi Bjoerling, Renata Tebaldi.

Coro e Orchestra dell'Opera di Roma. Direttore: Erich Leinsdorf.

Maestro del coro: Giuseppe Conca.

RCA Italiana, 3 dischi LP da 30 cm, LM 6149

Di fronte a un cast eccezionale come quello chiamato a sostenere le parti protagoniste della *Turandot* pucciniana nella più recente edizione discografica, il povero recensore si trova senza argomenti che non siano quelli della lode incondizionata. Con una incisione simile infatti c'è ben poco da sottolineare e da raccomandare. Tutto si reclamizza da sé. Il patito dell'enfasi canora sa già quali delizie gli si garantiscono, e non è particolarmente originale da parte nostra informarlo che Birgit Nilsson ha delineato la statuaria figura della protagonista con scultorea plasticità di accenti, che Jussi Bjoerling ha svettato nelle estreme regioni tenorili con l'impeto gagliardo di un timbro squillante e generoso e che Renata Tebaldi ha disegnato la tenue e pur drammatica figura di Liù con patetica dolcezza e commovente lirismo. Sono noti altresì gli elementi storico-biografici di quest'opera, la sua interruzione per la morte di Puccini

ni, il lavoro di completamento affidato a Franco Alfano che condusse a termine la fatica elaborando temi stessi dell'opera, appunti, abbozzi lasciati dal Maestro, la prima scalligera del 25 aprile 1926 diretta da Arturo Toscanini.

Turandot fu il conseguimento di una aspirazione maturatasi nel Puccini, che mirava a staccarsi dal genere leggero fino allora da lui prediletto, per affrontare la grande opera, e se certo è la meno pucciniana delle sue opere, appunto con questo patto come il cantore di Mimi stesse sopravvivendo a se stesso e alla sua felice stagione e come nel trattamento orchestrale, nel compiacimento di asprezze sonore, nella predilezione per i soggetti fantastici (ideava anche a quel tempo un *Sogno veneziano*), pulsassero in lui i desideri di un aggiornamento allo spirito e alla tecnica della nuova musica.

FLAVIO TESTI

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

VIII

(segue Venezia)

Venerdì 10 agosto

Stamane mi ha fatto una lunga visita il signor Latilla, che mi diede molte informazioni sulle condizioni della musica a Venezia nel passato e nel presente. Mi raccontò che i conservatori qui furono fondati, come ricoveri, circa 200 anni fa. Inizialmente le ragazze studiavano solo il canto fermo ecclesiastico (come da noi nelle parrocchie), ma in seguito impararono a cantare a più parti e infine completarono la loro istruzione aggiungendo lo studio strumentale a quello vocale. Egli mi confidò che la spesa per la formazione musicale non è molto grande in quanto in ogni scuola ci sono cinque o sei maestri per insegnare il canto e molti strumenti, mentre le ragazze più anziane guidano e aiutano le più giovani. Compositore e direttore è solo il maestro di cappella; qualche volta, inoltre, egli scrive delle arie e dirige tutte le prove e le esecuzioni pubbliche.

In questi istituti si sono costantemente susseguiti dei provetti maestri. Alla Pietà ci fu un tempo Hasse,¹ che lasciò un *Miserere* tuttora eseguito nella Settimana Santa: una composizione, a dire dell'abate Martini, veramente eccellente. Il signor Galuppi, attuale maestro di Cappella in San Marco e al Conservatorio degli Incurabili, era discepolo del celebre Lotti, da tempo noto come ottimo esecutore al clavicembalo nonchè in possesso di una fertile inventiva come compositore. La scuola veneziana è buona nel contrappunto, ma migliore per lo stile e l'invenzione meno severi. Il signor Latilla, che fu anche lui Maestro alla Pietà, mi

¹ Il celebre organista sassone Johann Adolf Hasse (1699-1783) non fu maestro alla Pietà, ma agli Incurabili (1727), istituto per il quale scrisse il celebre *Miserere*.

ha donato la copia originale di un *Credo* da lui composto per quell'istituzione.

Stamane sono ancora ritornato nella chiesa del Convento di San Lorenzo, dove ho udito una messa del signor Sacchini e un Concerto eseguito dal signor Nazari,¹ che è il primo violinista di Venezia. In Inghilterra abbiamo udito tante volte suonare il violino in modo eccellente, che non c'è rimasto altro da ammirare. Tuttavia il signor Nazari è senza dubbio un esecutore accurato e piacente, e il suo suono è sempre dolce e pieno. Suona con grande facilità ed espressione, ed è, in una parola, uno dei migliori solisti che io abbia ascoltato al di qua delle Alpi.

Si dice che Argo avesse cento occhi, e la Fama, a detta dei poeti, possiede cento lingue: a Venezia si vorrebbe essere tutt'orecchi per la musica e tutt'occhi per la pittura e l'architettura. Oggi erano tante le tentazioni per un melomane che la scelta si presentava difficile: giacchè, oltre alle esecuzioni nei quattro conservatori, si svolgevano parecchie accademie o concerti privati. Fui invitato ad una di esse, che si tiene tutti i giorni festivi per cantare le composizioni di Marcello, senza strumenti all'infuori di un clavicembalo. Trattandosi di una cosa completamente diversa da tutte le altre cui avevo partecipato in Italia, accettai l'invito nonostante desiderassi anche molto recarmi agli Incurabili, dove avevo la sicurezza di una buona esecuzione da parte del Buranello e dei suoi scolari.

L'abate Martini e alcuni altri dilettanti, fra i quali c'era un basso dalla voce veramente bella, cantarono assai bene parecchi Salmi di Marcello.² Fra un Salmo e l'altro, eseguirono anche, di Marcello, la famosa cantata *Cassandra* in cui il compositore sacrificò completamente la sua musica alla poesia, mutando tempo o stile ad ogni nuova idea espressa dalle parole: il che può forse mostrare che il compositore è un uomo di sensibilità, ma anche che ha un carattere flemmatico e del tutto privo dell'entusiasmo che sorregge il genio creativo. E invero, dopo che la melodia si è associata alla grazia e alla fantasia, i concetti musicali slegati dai diversi soggetti non possono essere che male accolti dal pubblico. Fra questi gentiluomini-esecutori ce n'era uno abbastanza avanzato in età da ricordare assai bene il celebre Benedetto Marcello che è morto da non più di 44 anni, e mi raccontò su di lui parecchi aneddoti. La sua famiglia, che è nobile, esiste tuttora, e il suo capo è presentemente l'ambasciatore della Serenissima a Costantinopoli.

¹ Antonio Nazari (o Nazzari, o Nozzari) violinista veneziano della 2^a metà del '700, fu allievo di Tartini e maestro, tra altri di G.A. Capuzzi e di C. Corner.

² Vedi in data venerdì 3 agosto.

Nel pomeriggio ritornai alla Pietà; non c'erano molti ascoltatori. Cantando le ragazze eseguirono mille virtuosismi, specialmente nei duetti dove si offrivano frequenti occasioni per mettere in mostra l'abilità e le capacità naturali, come emettere le note più acute o le più gravi, o tenere un suono più a lungo, o svolgere passi di bravura con la maggiore rapidità possibile. Si conclude sempre con una sinfonia; venerdì scorso ne fu eseguita una di Sarti¹ che io avevo già ascoltato in Inghilterra nell'opera *Olimpiade*.

L'orchestra della Pietà è assai grande perchè nel conservatorio ci sono più di mille ragazze, 70 delle quali sono musiciste, cantanti o strumentiste, mentre in ciascuno degli altri tre conservatori, secondo quanto mi dice il signor Latilla² esse non superano il numero di 40 e per di più sono scelte fra un centinaio appena di orfanelle come esige il regolamento primitivo. Ma è risaputo che una ragazza, se ha buona voce, può entrare in uno di questi conservatori anche prima che le vengano a morire padre o madre. Qualche volta vi sono anche condotte per esservi educate fanciulle provenienti da città continentali dello stato veneziano: Padova, Verona, Brescia e altre anche più lontane. Per esempio, Francesca Gabrieli, che è venuta da Ferrara e perciò fu chiamata la Ferrarese.³

Il conservatorio della Pietà è dunque il più apprezzato per la sua orchestra, e quello dei Mendicanti per le voci: ma tempo e fortuna possono causare gravi alterazioni alle voci. A una scuola di questo tipo basta a dare la celebrità un maestro, con le sue composizioni e l'abilità didattica; ma in quanto alle voci, la natura può favorire qualche volta più le alunne di questo conservatorio che di quello: e poichè il numero di esse alla Pietà è superiore che negli altri (e di conseguenza sono qui superiori le probabilità di una qualità più alta), è logico aspettarsi che, in generale, questo Conservatorio abbia sempre l'orchestra migliore e le migliori voci.

Al presente il grande valore del signor Galuppi si manifesta in pieno nelle esecuzioni agli *Incurabili* le quali, a mio giudizio, sono superiori a quelle degli altri [Conservatori] per quanto riguarda la musica, il canto e l'orchestra. Dopo di esso viene l'*Ospedaletto* e pertanto la Pietà sembra godere la reputazione di essere la scuola migliore non tanto per quello che essa vale oggi, quanto per ciò che è stata in altri tempi.

¹ Il faentino Giuseppe Sarti (1729-1802) dopo il 1753 fece rappresentare a Venezia parecchie opere. In seguito risiederà sulla laguna 4 anni (1775-79), come maestro all'Ospedaletto.

² Vedi in data lunedì 6 agosto.

³ « La Ferrarese » era il soprannome non di Francesca Gabrieli, ma di Adriana Gabrieli (1755-1795). Vedi anche in data domenica 5 agosto.

In diverse chiese ho ascoltato un gran numero di ammirevoli esecuzioni di musica sacra, nonchè organisti di alto livello i quali trattavano quel nobile strumento in uno stile confacente al luogo e alla sua dignità.

Dopo aver ascoltato in S. Marco una messa cantata ben eseguita, mi recai nella chiesa patriarcale di S. Pietro, dove ascoltai un'altra messa, accompagnata da un ottimo organo assai ben suonato da un prete; di lì passai nella chiesa dei Francescani, dove parimenti uno dei frati era organista e suonava in modo eccellente, tanto per il gusto quanto per l'armonia. Benchè visitassi queste chiese per ascoltarne la musica, mi era impossibile distogliere gli occhi dai quadri e dalle statue. Fu qui che cominciai ad accorgermi che questi due oggetti della vista non erano così remoti dal mio scopo principale — quello cioè di scrivere una storia del piacere uditivo — quanto mi ero immaginato. Infatti negli antichi maestri del pennello ho trovato spesso raffigurazioni di strumenti musicali, o del loro tempo o quali essi immaginavano fossero stati in uso al tempo dell'azione rappresentata nei loro quadri. Così, in un famoso quadro sulle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese, conservato nella sacristia di S. Giorgio Maggiore, osservai un concerto con vari strumenti dei quali avevo già preso nota; stamane invece, nella chiesa dei Francescani ho visto sul pulpito un piccolo quadro di Santa Croce, che è assai apprezzato e giudicato affine allo stile di Raffaello, in cui è raffigurato un concerto di cherubini e di serafini. Fra i diversi tipi di liuti e di chitarre ho osservato uno strumento suonato con un arco e, come un violino, appoggiato alle spalle dell'esecutore, ma armato di 6 corde.

Dopo che ebbi visto queste e ancor altre chiese, ebbi l'onore di una lunga conversazione con il Conte Torre Taxis¹ che è qui un personaggio importante: egli è il soprintendente generale delle poste tedesche e veneziane è stato un grande amico di Tartini e ora ne possiede tutti i manoscritti musicali (e me ne mostrò un gran numero). Egli difese l'amico in un opuscolo, di cui mi diede una copia,² contro alcune osservazioni apparse nel *Dictionnaire de musique* di M. Rousseau a proposito del tartiniiano *Trattato di musica*. Questo nobile, benchè sia ancor giovane, possiede una grande erudizione musicale, ha approfittato della conversazione e della familiarità con Tartini ed è un appassionato cultore delle arti in generale. Ho tratto grande piacere dalla conversazione, con lui, nel corso della quale gli resi noto il piano della mia Storia della musica e fui lieto delle sue osservazioni.

¹ Vedi in data lunedì 30 luglio - martedì 1° agosto.

² Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa al suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. Giuseppe Tartini. Venezia, 1769.

Nel pomeriggio mi trattenni un poco nella chiesa nuova dei Gesuiti, dove ascoltai uno dei domenicani suonar l'organo in un modo brillante fuor dell'ordinario. A dire il vero il suo stile esecutivo sarebbe stato più a posto sul clavicembalo che all'organo; tuttavia, entro questi limiti, esso era assai magistrale e robusto. In quello strumento c'erano dei registri che io non avevo mai inteso precedentemente e che producevano effetti fonici che non saprei spiegare. Non ebbi il tempo per compiere delle indagini, in quanto avevo trovato questa chiesa proprio sulla mia strada alla volta degli *Incurabili* dove, e per la musica udita e per l'esecuzione, gioii tanto, che parlandone non potrei evitare di ricorrere ad iperboli.

Sembra che il genio del signor Galuppi, al pari di Tiziano, si irrobustisca con il passare degli anni. Egli non conta oggi meno di 70 anni,¹ e tuttavia qui tutti riconoscono che le sue ultime opere teatrali e le più recenti composizioni sacre posseggono più spirito, gusto e fantasia di quelle di qualsivoglia altro periodo della sua vita. I salmi latini che stasera sentii cantare dalle orfanelle mi diedero validi argomenti per unirmi all'opinione generale perchè di 10 o 12 brani eseguiti, non ce n'era uno solo che si potesse definire insignificante. C'erano parecchi bei recitativi accompagnati, e il tutto abbondava di passi originali, espressi con buon gusto, con una buona armonia e coerenza. In particolare, i suoi accompagnamenti sono sempre ingegnosi e quantunque densi, immuni da quella sorta di confusione che disturba e copre la voce.

Devo anche render giustizia all'orchestra, che qui osserva la più scrupolosa disciplina: nessuno degli strumentisti pareva ansioso di brillare a spese della parte vocale, ma ognuno stava sottomesso, nel modo che è tipico di un subordinato di fronte a un superiore.

(continua)

¹ Galuppi contava a quel tempo 64 anni.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

*Deutsche
Grammophon
Gesellschaft*

Karl Böhm

dirige

RICHARD STRAUSS

Così parlò Zarathustra op. 30 (poema sinfonico)

Orchestra Filarmonica di Berlino

33 - 19144 LPEM - 136001 SLPEM

(Grand Prix du Disque 1959)

Sinfonia delle Alpi op. 64

Orchestra Sassone di Stato di Dresda

33 - 18476 LPM

Elektra (tragedia in un atto)

Coro dell'Opera di Stato di Dresda

Orchestra Sassone di Stato di Dresda

33 - 18690/91 LPM - 138690/91 SLPM

(edizione integrale in cassetta)

Il Cavaliere della Rosa

Coro dell'Opera di Stato di Dresda

Orchestra Sassone di Stato di Dresda

33 - 18570/73 LPM - 138040/43 SLPM

(edizione integrale in cassetta)



EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Febbraio 1962

PIANOFORTE			Lire
ER. 2624	MOZART	Sonate e fantasie (Casella) Vol. II* (it.-fr.-ingl.) (ex ER. 2262)	1.500
ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)			
PARTITURE IN 8°			
130244	PUCCHINI D. V. M.	Concerto in si bemolle, per pianoforte e orchestra da camera. Revisione e cadenza di Marcello Abbado. Partitura in 8°	1.800
130245	—	id. Parti staccate:	
		Violino I*	200
		Violino II*	200
		Viola	150
		Violoncello	150
		Contrabbasso	150
		Corno I*	150
		Corno II*	150
		Oboe I*	150
		Oboe II*	150
LIBRETTI			
	ROSSINI	<i>L'occasione fa il ladro.</i>	250

Marzo 1962

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			Lire
130175	PALISOTTI	La Canzone napoletana ieri e oggi	3.000
130045	ROSSELLINI	Polemica musicale.	3.500
TEORIA			
ER. 2642	ALLORTO	Antologia di storia della musica. 9° dispensa	350
PIANOFORTE			
ER. 2666	AUTORI DIV.	Le più belle pagine dei Virginalisti e Clavicembalisti inglesi (Montani)	1.300
ORGANO			
ER. 2659	GABRIELI A.	Toccate. A cura di S. Dalla Libera	800
VIOLINO E PIANOFORTE			
ER. 2660	COSELLI	12 Sonate, op. V. Revisione di M. Abbado Parte I* (ex ER. 1749)	1.800
ER. 2661	—	id. Parte II* (ex ER. 1750)	1.500

PARTITURE			Lire
130412	MALIPIERO G. F.	Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima. Partitura d'orchestra in fac-simile	—
PR. 1030	—	(oppure per fagotto concertante e piccola orchestra) (oppure per fagotto concertante e piccola orchestra)	1.400
ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)			
130167	PERGOLESI	I° Concertino in sol, per archi. Revisione di R. Fasano	
		Parti staccate:	
		Violino I*	200
		Violino II*	200
		Violino III*	200
		Violino IV*	150
		Viola	150
		Violoncello	150
		Contrabbasso	150
CHITARRA			
130375	ANZAGHI	Antologia per chitarra. Vol. III*: 20 Pezzi di autori diversi	1.500
SPARTITI PER CANTO E PIANO			
	RESPIGHI	<i>Lucrezia</i> . Opera completa (in brochure)	4.500
	TURCHI	<i>Il buon soldato Sveik</i> . Opera completa (in brochure)	15.000
LIBRETTI			
	TURCHI	<i>Il buon soldato Sveik</i> . Libretto di G. Guerrieri	250



novità **DISCHI RICORDI**



CHOPIN
NOTTURNI
VOL. 1

Pianista
BARBARA HESSE-BUKOWSKA

MRC 5091

Serie Westminster

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

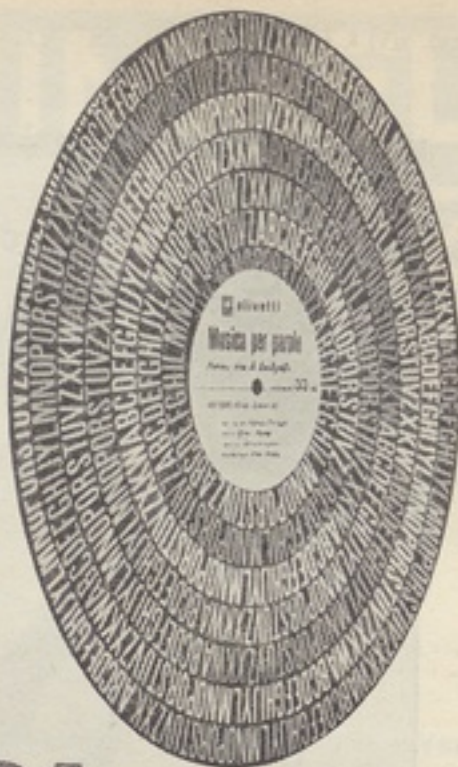
MONZINO & G.



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



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.

“HARMONY”

Chitarre elettriche, amplificatori, vibrafoni

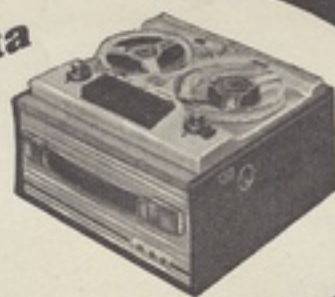
*i
migliori
strumenti
per
professionisti*



Concessionaria esclusiva:

G. RICORDI & C. - VIA SALOMONE 77 - MILANO - TELEFONO 50.16.41

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 - 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*
RADIOFONOGRARO 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

M. PASI Riprendiamo il dialogo - S. MARTINOTTI *Profilo*
di M.E. Bossi - R. CELLETTI Mezzosoprani e contralti - M.
BRUSOTTI *Visita a una grande fabbrica di pianoforti*
Teatri e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Edizioni
musicali - Libri - Dischi
CH. BURNEY *Diario musicale di un viaggio in Italia* - IX

Ricordi

Nuova serie

Anno V n. 3 - maggio-giugno 1962

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. 63.52.68 - 63.63.21 - 63.66.06
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5
- SUCCURSALI IN ITALIA**
Via Fieschi, 20 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. 68.80.22
- NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA**
Via Fieschi, 20 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. 21.85.81
Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 - 46.05.45
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
- 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, 144
Vienna, L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
Bruxelles, Radio Rythme Ricordi S.p.A.: Bd. du Jardin Botanique, 37
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.: Prince Arthur Avenue, 51
Praga, Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 28
Santiago, Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e noleggi)
Bogotá, Humberto Conti: Apartado Postal, 540
Avana, Angelo Baron: Apartado, 6795
Copenaghen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
Il Cairo, Stellario Muslob: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
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, 103
Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 133
Francoforte sul Meno, G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia, G. Ricordi & Co.: Kohlgartenstrasse, 19
Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakarawa-cha
(Edizioni)
Tokio, George Thomas Folster: 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 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, 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 Hertofinnelsan, 183
Assunzione, Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
Lima, Rodolfo Barbacci: Minería, 184
Lisbona, Sasseti & C.: Rua do Carmo, 54/53
Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 23
Nuova York, G. Ricordi & Co.: West 51st Street, 16
Basilea, 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, 1508 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
Caracas, Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)
Equipo del Místico: Colón a Dr. Díaz, 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 V - n. 3 - Maggio-Giugno 1962

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:

- 98 Profilo di Marco Enrico Bossi di Sergio Martinotti
- 104 Riprendiamo il dialogo di Mario Pasi
- 110 Mezzosoprani e contralti di Rodolfo Celletti
- 118 Visita a una grande fabbrica di pianoforti di Mizi Brusotti
- 120 Teatri e concerti: Il buon soldato Svejk di G. Turchi alla Scala
- Assassinio nella cattedrale di I. Pizzetti a Palermo - No-
vità concertistiche di G.F. Malipiero, Testi, Ghedini, Bet-
tinelli
- 128 Notizie in breve - Necrologi
- 131 Concorsi
- 133 Edizioni musicali: Composizioni di Zafred, Cambini, Bellini
- 136 Libri: di Codignola, Botti
- 139 Dischi: Composizioni di Vivaldi, Grofé, Gershwin, Haydn, Mo-
zart, Ciaikovski
- 141 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di Ch. Burney - IX

Profilo di Marco Enrico Bossi

Una rassegna, anche per cenni, dei copiosi contributi critici che riguardano Marco Enrico Bossi, denunciarebbe un'indagine che spesso par trattarsi all'esterno di una pur possibile, accertabile realtà storica ed artistica del musicista. Quasi per una tradizione che arriva fino a Verdi ed a Boito, ogni commento o giudizio critico su Bossi molto espone ma assai meno valuta, più spiega ma ancor più sottintende. Intanto, la visuale critica è duplice, pur unita in una formula elogiativa e rispettosa, il più delle volte stereotipa: quella che annovera il musicista tra i più importanti rinnovatori dello strumentalismo italiano dell'ultimo Ottocento, prospettandogli così una posizione storica che risulta di aggregazione ma più ancora di derivazione del binomio Sgambati-Martucci (a questi Bossi non si accosta che da un punto di vista quasi del tutto artigiano, senza quella reale personalità musicale che essi pur ebbero¹); e l'altra, che poi deriva dalla prima, che tutto punta sull'abilità di lui come interprete, assicurandogli in tal modo quella valutazione ampiamente accettata ma troppo facile per non farsi formula pronta: l'esecutore superbo che offusca e subissa il compositore². Ed è vero che ha nuociuto all'isolato Bossi proprio la sua facilità di forgiare musica, la sua abilità di guadagnare ogni tema in un modo materiale prima ancor che musicale: qualità, queste, che furono di ogni grande improvvisatore³ ma non tanto di grandi musicisti.

L'isolamento di Bossi (come musico, non come esecutore) fu, anche per forza di cose, di eventi e di gusti, un esercizio: era, il più delle volte, un serbarsi come musicista, proprio per reazione alla mondanità ed alla dispersione obbligata dell'organista virtuoso. Per questo Bossi resta un ingenuo⁴, un nativo, la cui musica è il frutto di un'elabora-

¹ Valga, ad esempio di molti, l'articolo di Ettore Desderi *M.E. Bossi* in « Il Pianoforte ». Torino, marzo 1925, pag. 88.

² Giulio Cesare Paribeni, *M.E. Bossi, il compositore e l'organista*, nel volume: *M.E.B., il compositore, l'organista, l'uomo*, a cura di Paribeni, Orsini e Bon-tempelli, Erta, Milano, 1934, pag. 10 e segg. Inoltre, Alceo Toni, *M.E.B.*, in « La Scala », Milano, 1961, 3, pag. 26.

³ Renzo Bossi, *M.E.B.*, nella rivista « Como », giugno 1933, pag. 8. Inoltre: Federico Mompellio, *M.E.B. compositore*, in: « I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera in Italia », a cura di A. Damerini e G. Roncaglia, Siena 1960, pag. 127.

⁴ Franco Abbiati, *M.E. Bossi trenta anni dopo*, in: « Ricordiana », ottobre 1955, pag. 289; e in *Storia della Musica*, Garzanti, Milano, 1953, vol. V*, pag. 73.

zione spirituale, di una saldezza dogmatica, di una fede: i suoi impegni e problemi musicali, quasi affiancandosi alla natura di lui, sono limitati ma solidi, coerenti. Il suo mondo era piccolo, i suoi interessi ridotti, così come le sue mire. Ma era tutto saldo, in Bossi.

Non smentisce mai la sua italianità¹, spiegandola anzi tutta quanta, pur nella sua adesione scoperta verso le forme e le norme del romanticismo tedesco, pur mostrando una compiacenza tra artigiana ed accademica verso un « tessuto sonoro tormentato »², verso audaci dissonanze — gusto ardito per lui: per noi, oggi, segno di travaglio, di debolezza, se non d'impotenza — quelle dissonanze che notò Verdi senza né criticare né approvare³. Istinto di piacevole musica, bisogno di chiarezza, latinità e spontanea capacità di godere con aperta immediatezza di una bella melodia od armonia o frase: ma tale piacevolezza, nelle composizioni del Bossi, appare spesso non come risultato, ma come ricerca, e la musica ne esce sì impreziosita eppure smiuita. La sua vena italiana traspare quasi sempre fresca, quasi mai avvizzita, là dove il suo mondo si circoscrive: nei pezzi cameristici, in quelli strumentali per organo e pianoforte, anche in alcune liriche; eppure il suo intendimento inflessibile, la sua inclinazione irriducibile e certo nostalgica era rivolta alla grande composizione.

Entusiasta di Wagner fin dagli anni del suo noviziato musicale, pur orientato anche ad esperienze strumentali, non tende alla sinfonia come Martucci né al poema sinfonico come di lì a poco Respighi, ma ad esperienze sinfonico-corali affini all'oratorio: forma musicale che, ibrida com'è⁴, serviva magistralmente a rappresentare i limiti e le turbe spirituali ed artistiche caratteristiche di un'età di decadenza. Derivando da Liszt⁵ ma anche da Berlioz⁶ e da Franck (soprattutto quello delle *Béatitudes*), Bossi si cimentò in composizioni sinfonico-corali: e questa inclinazione costante altro non era che un bisogno di organizzare il proprio mondo spirituale, di precisarlo, calandolo in forme certe, durature. C'era un preciso intendimento prossimo all'opera, in tale scelta, cioè una vocazione ed una tendenza riposta o appena travestita; e come nell'organo fu vista la matrice dell'orche-

¹ Luigi Torchi, *Il Cantico dei Cantici di Bossi*, in RMI, VII, 1900, fasc. IV, pag. 785; F. Mompellio, art. cit., pag. 125.

Contrasta il Confalonieri: « ... il suo mondo sonoro... è di qualità tedesca assai più che italiana » (*Storia della Musica*, Nuova Accademia, Milano, 1958, vol. II, pag. 725).

² F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, Hoepli, Milano, 1952, pag. 161.

³ id., pag. 100-101 e 104; Abbiati, art. cit., pag. 291.

⁴ Alfred Einstein, *La Musica del periodo romantico*, Sansoni, Firenze, 1952, pag. 249.

⁵ Dal *Christus* (v. Torchi, art. cit., pag. 785) e dalla *Legende von der heiligen Elisabeth* (v. R. Bossi, riv. cit., luglio 1933, pag. 10).

⁶ Guido M. Gatti, *Guida storica e musicale di « Giovanna d'Arco » di M.E.B.*, Fedette, Torino, 1914, pag. 17. Quest'opera di Bossi rappresenta una forma d'arte che si approssima all'opera da concerto, come Berlioz definiva il suo capolavoro *La Dannazione di Faust*.

stralità bossiana, così nella musica sinfonico-corale si può scorgere il compimento e l'ultima adesione alla prima ambizione operistica¹. Tenacia di riscatti, di relazioni, di fedeltà: anche qui ad avvalorare quella saldezza e coerenza notata innanzi.

L'adesione a tale forma musicale, con i suoi argomenti or biblici or cristiani (di rado profani), trovava in lui una duplice ragione e motivazione: realizzava l'*habitus* morale ed artistico del Bossi, così teso, in un'età di posizioni dogmatiche contrastanti e incerte, verso sicure e comode certezze etiche e religiose; e costituiva un rifugio fuor dalle correnti varie ma sincrone e costanti del nuovo verismo operistico. Parrebbe un'abdicazione, rispetto alle tante novità artistiche che i tempi recavano; invece, nell'esperienza corale della cantata e del poema, il musicista avvertì forme a lui adatte e vicine: composite più che eterogenee, come la sua stessa musica². Certo che queste opere ambiziose (più ancora delle sinfonie e dei concerti di Martucci e Sgambati) contenevano, al di là di un sospetto di « compito scolastico »³, la denuncia facile di una superficialità estetizzante, che riduceva la composizione ad una sorta di artigianato fastoso, ad una decorazione pomposa (erano pur i tempi dannunziani): ed erano invece musicisti, quelli che valevano meno quando si esplicavano che quando si contraevano, riassumendosi. In simili opere ambiziose del Bossi infatti, occultata la spontaneità breve che era già segno di completezza, le imperfezioni ed i limiti si manifestavano, oltre a quel tanto di esoterismo nebuloso che derivava in parte dall'imperfetto o infelice connubio di intimismo tedesco e di chiara spontaneità italiana, in parte dal timbro dell'organo stesso⁴. Nè potremmo circostanziare qui quella presenza costante e compiuta di fede religiosa, quell'intervento continuo e congiunto di misticismo e sacralità capace di relegare in disparte molte circostanze d'arte, d'ambiente e di persona, in parecchie opere del Bossi, ma non tanto da condannarlo fuori del quadro d'attualità storica. Infatti la religiosità del musicista è

¹ *Pachita* (opera in un atto, 1881); *L'Angelo della notte* (melodramma in 4 atti, 1885, distrutto); *Il Veggente* (poi: *Il Viandante*, dramma lirico in un atto, 1906).

Opere incompiute: *Malombra* (dal romanzo di Fogazzaro: melodramma in un prologo e tre atti); *La Crociata degli Innocenti* (illustrazione musicale d'un poema cinematografico di D'Annunzio).

Valido è invece il poemetto *Il Cieco* su versi del Pascoli (per baritono, coro ed orchestra, 1905). Per altre idee e proposte del Pascoli al Bossi, si veda: Carlo Linati, *Carte e memorie di un musicista*, in « Nuova Antologia », Roma, 16 giugno 1927, pag. 469-472.

² Ettore Desderi, *Le opere maggiori*, in: *Marco Enrico Bossi* — fascicolo commemorativo a cura di Luigi Orsini, Fiamma, Milano, 1926, pag. 17-19. Inoltre Toni, art. cit. pag. 24.

³ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Bianchi e Giovini, Milano, 1948, pag. 319.

⁴ Il Paribeni (art. cit., pag. 12) notò che derivava dall'organo un tono nebuloso e « coloriture più imprecise e meno umane di quelle dell'orchestra, singolarmente adatte agli impersonali sentimenti mistici ».

più che altro un sentimento individuale che non trova (come invece in certo primo Perosi) una rispondenza corale¹.

Da tutto ciò si può dedurre (e non è dir poco, assicurandogli questa posizione storica) che Bossi, a modo suo, è un tipico esponente del decadentismo italiano: di una zona decadentistica che faceva, della religiosità, una ragione estetica prima ancor che spirituale. Ma ormai era pur decadentistica l'età, se quasi tutte le composizioni tendevano, al di là d'ogni forma accertata e consolidata, non più tanto ad ampliarsi verso nuove spazialità ed universalità come la sinfonia di Bruckner e di Mahler, quanto a mostrare invece instabilità, a cogliere nessi e raccordi eterogenei, se non extramusicali: fu decadentismo splendido quello di Mahler (ben più che quello di Debussy) appunto perchè si verificò dietro la spinta e la sollecitazione di un inconscio, ma fervido ed impegnato sincretismo. Soluzioni sincretistiche avvenivano necessariamente al tempo in cui il sentimento cedeva confondendosi nel sentimentalismo e l'intelligenza ripiegava nell'intellettualismo. Il fatto che il fondamento della musica sacra di Bossi resti sensoriale, in senso wagneriano o lisztiano; come pure l'iconografia dei suoi soggetti si traduca in espressione vagamente simbolistica; quel ripiegare da opera ad affresco corale proprio per far qui trasparire, ancor più evidenti nella forma diversa, qualità melodrammatiche potenziali o parziali: tutto ciò significa adesione del musicista, pur nel suo isolamento di serafica purezza e di probità operativa, a richiami di questo diffuso e complesso clima decadentistico. C'è l'opera, dietro il poema, il mistero e la cantata, a comparire sollecita, c'è Parsifal e Kundry nel duetto d'amore del *Paradiso perduto* o nel *Canticum* tra Salomon e Sulamitha; qui, la libertà d'interpretazione testuale pronta al simbolo, allora così ardita, corrispondeva, per quegli epigoni, proprio a quel riscatto di antiche musiche e modalismi così diffuso in quel tempo (pensiamo ad un Busoni, ad un Respighi). Solo ora vediamo quanto le due cose siano diverse: la musica antica riguadagnata al contemporaneo suggerì un nuovo discorso musicale, armonico e timbrico; mentre l'apporto letterario e culturalistico condusse ad una dispersione, ad un annichilimento di spirito e di genialità, sia pur consumato nell'enfasi più nobilitata e consapevole, nella retorica più umana e suggestiva.

Ma Bossi era una natura devota, semplice e salda, s'è detto: i suoi temi, mai estesi o contraddetti o traditi, passavano da un frammentismo vivido ed animato, dal bozzetto di affetti, moti, ispirazioni semplici ed elementari, ad un tributo fidente e mistico nelle opere più impegnate: tutte esperienze familiari e raccolte, tutto un esercizio quotidiano, in una stabilità d'ottimismo².

¹ Per questo il Torchi (art. cit., pag. 781-186), analizzando il *Canticum Canticorum*, ben disse che la cantata biblica « ha carattere religioso ma non sempre sacro ».

² Fu proprio l'intima poesia del Pascoli appunto a trovare quella precisa, profonda rispondenza nella musica del Nostro (v. Desderi, art. cit., pag. 22; e v. nota 11).

Ed ora, accertata la componente decadentistica della sua produzione sinfonico-corale, si vorranno rapidamente ricordare le composizioni più esigue ma non minori, capaci di conferire forse la migliore e la più originale misura della sua musica.

C'è intanto la sua produzione organistica. Lo strumento prediletto di Bossi, quello dei Reger e dei Widor — e prima dei Franck, di Bruckner e perfino del Brahms liminare — lo pareva porre prontamente in una zona tutta artigiana di attardato ripetitore romantico. Ma egli impose l'organo nel concerto: in un fluente discorso melodico vicino a modi mendelssohniani e schumanniani inserendovi dissonanze ed armonie complementari che apparentemente minano e compromettono l'armonia tradizionale proprio per riaffermarla più stabile e più naturale. L'organistica romantica era però limitata adesione, integrazione strumentale, un ritorno alla pratica più che alla natura antica: ma nei pezzi per organo Bossi, riguadagnando antiche esperienze e sapienze, se da un parte riecheggia Franck, dall'altra mostra una tendenza più scarna ed arcaizzante, ma non meno severa, vicina ad un Reger o addirittura a certi toni classicheggianti e compositi del *Concerto per organo* di Poulenc.

Nella cameristica, solo formalmente qualcosa derivando da Brahms, ancora il contrappunto stretto e rigoroso che circonda la meliosità fluida, conduce ad un fitto cromatismo che ha la facoltà di dilatare e d'inquietare l'armonia classica. Inoltre, accenni politonali suggeriscono orientamenti impressionistici¹. Qui, come in certi pezzi orchestrali: gli *Intermezzi goldoniani* op. 127 o i *Tre momenti francescani* op. 140², quella «solidità anti-impressionistica»³ notata nelle opere maggiori, si stempera in un armonizzare moderno e raffinato⁴. Infine c'è un pianismo che, staccandosi da possibili richiami di tradizione italiana soprattutto martucciana, si riconduce anch'esso ai grandi modelli romantici: è ricognizione appena accennata, che pare voler prontamente limitarsi, ma non tanto occultarsi. Bossi nell'ultimo pianismo — le prime esperienze sono superficiali — si stacca però da queste filiere romantiche e guarda, in ritardo ma sempre correttamente, ad esperienze più recenti, conservando preziosità e chiarezza mai corrive, sempre discrete: qui (nei piccoli pezzi op. 122, 124 e 136 o in quelli da concerto, molto belli, op. 137) una certa impersonalità che si rileva, vale più asciutto riserbo, più razionale misura, oggettività artistica. Se un paragone e un riferimento non intervenissero subito a dividere più che ad accostare due musicisti, nell'arte prima che nella natura, suggeriremmo il nome di un Fauré per un'in-

¹ R. Rossi, art. cit., pag. 6.

² che il figlio Renzo ha avvedutamente e felicemente trascritti dall'organo.

³ Torchi, art. cit., pag. 820.

⁴ Una notevole affinità timbrica ed espressiva si può notare tra l'op. 140 e la *Böcklin - Suite* op. 128 di Reger, composta dieci anni prima; come pure questa composizione del Bossi anticipa certi colori respighiani di *Vetrata di chiesa* e del *Trittico botticelliano*.

tesa non tanto di stile quanto di «suono»: per quel nitore e quella lucidità non ancor spoglia di inflessioni più che di timbri romantici, ma già orientata ad una novità di sentire, di armonizzare.

Nell'attività liminare del Bossi pare dunque presentarsi un'alternativa strumentale e spirituale che si attua non sempre saldandosi nelle parti: pianista ed organista, oltreché compositore corale e sinfonico; e alternativa che già viene a contraddire quell'esclusività di mestiere, oltre che di strumento, pacificamente ammessa e ribadita. È però proprio la qualità di quest'ultima musica che può conferire a Bossi una posizione magari scontata, per lo svantaggio d'ogni strumental operare dell'ultimo Ottocento italiano e del primo Novecento, ma non proprio scaduta: è quell'inquietudine, quella novità ansiosa che si traduce nella presenza musicale di caratteri impressionistici, di formule modali commiste a cromatismi assimilati ma già spogliati ed anatomizzati dal compositore. Infine, in un'età di passaggio (e di retroguardia, rispetto alle nuove esperienze europee), quel suo licenziare già sentimento ed espressione significa pur un aderire, magari abdicando a tanta parte di sé, ai nuovi tempi: e accettarli, forse comprenderli.

SERGIO MARTINOTTI

Riprendiamo il dialogo

Devo confessare che, prima di mettermi a scrivere queste note, sono stato tentato — e non poco — di assumere subito una posizione nettamente polemica nei riguardi dei due estremismi del pensiero musicale contemporaneo: quello dei ritardatari ad oltranza, fermi a concetti del tutto sorpassati, chiusi ostinatamente e ostentatamente ad ogni apparenza di novità (una specie di *orrore del nuovo*, direi), pronti a negare a tutto ciò che si fa al di fuori di un certo « giro culturale » un qualsiasi diritto di cittadinanza, con l'eccezione di alcune strane cose che — senza miglior diritto — vengono invece tollerate o vezzeggiate per amicizia o mondanità o masochismo; quello dei novatori a tutti i costi, che negano valore all'esperienza degli altri solo perchè non è la loro, che appoggiano la loro musica a concetti pseudofilosofici e in ogni caso non pertinenti, che infine snobbano chi non li incensa e non si fa loro paladino. Mi pareva che l'una e l'altra cosa fossero egualmente perniciose alla musica, e che la seconda (i novatori) lo fosse ancor più della prima, perchè, se i ritardatari agiscono da freno, portano al cattivo gusto, negano ogni progresso, ciò accade naturalmente per una forma di incompatibilità che deriva direttamente dal basso livello culturale della nostra società; gli altri, per esserne le punte avanzate, avevano invece una responsabilità ancor più grossa, e la loro posizione mi sembrava, nella sua sterilità, doppiamente colpevole.

Era quindi fin troppo facile bastonare a destra e a manca, e indicare nel « giusto mezzo » la strada della salvezza del domani; era anche molto facile trovare delle scusanti ai nostri ritardatari, quando levano strida di fronte a certe cose d'oggi che non valgono nulla e che un certo trust vuol far passare per capolavori; è anche più facile essere d'accordo coi « novatori », quando si avverte la massa di cattivo gusto, d'ignoranza, di iattanza di cui son pieni certi bempensanti. Ma che cosa ne avremmo ottenuto? Delle generalizzazioni, o dei nomi: ma non è in questo modo che si può discutere, se discutere è possibile.

Senonchè, pensavo, il « novatore » sperimenta cose nuove, bene o male: cerca nuove soluzioni ai suoi problemi di estetica, cerca nuove forme e rifiuta l'irregimentazione vecchia per la nuova. Il « ritardatario » invece non dà alcun contributo particolare alla nostra storia dell'arte. È questo un discorso valido? Entro certi limiti, sì. Ma ciò che importa, alla resa dei conti, non è tanto di appartenere all'una o all'altra scuola, all'una o all'altra tecnica, all'una o all'altra schiera, quanto il fare della musica che rappresenti — il più possibile e in un'area il più possibile vasta — lo spirito del tempo e il sentire degli

uomini: la musica del Novecento, allora, come le altre arti, deve essere lo specchio della nostra società, oggi come sempre, e deve mutare — in anticipo o in ritardo — come muta essa. Ancora: la musica non può pretendere di rappresentare la società che la esprime mostrando solo un volto, una immagine parziale, ma anche e soprattutto aderendo ad essa nella sua diversità di atteggiamenti e di critica costruttiva. Cadono quindi le distinzioni esclusive e cadono altresì le preclusioni culturali: restano delle percentuali artistiche, più o meno alte a seconda della durata, in una società, di particolari componenti culturali, quali le tradizioni, il folclore, i fatti morali, le tendenze di élite, gli influssi letterari, i colori nazionali. L'esistenza di un linguaggio moderno, accettato dai più, esclude di per sé la troppa reazione o la troppa avanguardia: ma per possederlo, si deve esser ricchi di fermenti autentici, si deve saper trovare l'equivalente culturale alla storia e alla vita della società e alle sue lotte. Se no, resta la scappatoia del discorso accademico, del prodotto finito che non dice nulla anche se fatto con tutte le regole del mestiere.

Ne discende, allora, una considerazione di estrema importanza sulla natura della musica: non si tratta di valori spirituali assoluti, slegati dalle contaminazioni del mondo, ma di prodotti precisi di una determinata condizione umana. La musica giace sullo stesso piano delle altre arti, e non è, rispetto ad esse, nè più nobile nè più pura: usa i suoni, e taluni, credendoli immateriali, si perdono in fantasticherie davvero divertenti. Ma l'autore è l'uomo, un uomo o molti uomini, che vivono in una data epoca, in una data società e in una data terra. La sintassi, alla musica, l'ha data l'uomo, come la grammatica. E il pensiero dell'uomo fa muovere il discorso musicale secondo la civiltà e l'etica che l'uomo possiede.

Se è così, non ha senso nè un discorso casuale nè un discorso inintelligibile per forme e sintassi troppo antiche; intendo dire che non ha senso diretto. Indirettamente, però, anche l'uso di certi rumori può essere utile a fini secondari o terziari.

Se è così, è perfettamente inutile venirci a dire che la musica discende dal cielo ed altre consimili sciocchezze. La musica esprime idee, e queste idee sono condivise dagli uomini, non dai cherubini o dai *feux follets*. Queste idee sono formulate mediante suoni organizzati, anche quando organizzati non sembrano. Queste idee hanno capacità di durata proporzionale alla quantità di umanità che raffigurano.

Noi amiamo ancor oggi Beethoven, tanto per fare un esempio di facile accoglimento, perchè la sua musica esprime tuttora il nostro mondo, perchè nel « paesaggio » autentico della sua musica si muove l'uomo moderno con i suoi problemi, coi suoi dolori e coi suoi turbamenti. La società individualistica della borghesia ottocentesca si ritrova in Beethoven, e nelle idee che esprime la sua musica; e queste idee sono accettate, nella loro essenza, oggi anche da noi, che pur scriviamo musica in altro modo; ciò è perchè queste idee sono portate su posizioni universali e quindi travalicano le barriere del tempo e delle contingenze in cui nacquero. La conseguenza immediata è questa:

occorre, perchè la musica duri, che vi sia un «paesaggio» autentico e che in questo paesaggio si muovano uomini veri e idee vere, portati e portate su un piano di universalità. Al di sotto di ciò resta ben poco. E, chiudendosi il discorso come un anello, si vede ancora una volta come la formula creativa in musica sia la stessa che dà vita a un romanzo o a un quadro. Nulla deve essere lasciato al caso, ovviamente, anche se a caso si possono cogliere perfino pregevoli effetti subordinati.

Dovremmo dire che cos'è il «paesaggio»: è la piattaforma, il clima, che fa da ambiente alle idee e al sentire degli uomini. Il paesaggio rispecchia l'essenza vera della nostra società. Esso — come nel *Prigioniero* di Dallapiccola, per citare un esempio riuscito di autore contemporaneo — è anche fatto morale e impegno civile; esso è necessario come sono necessarie le idee che gli uomini possano condividere onestamente.

Il rapporto con la realtà, con la verità del corpo sociale, mi sembra pertanto essere l'elemento base per la vita e la sopravvivenza di una musica che significhi qualcosa per qualcuno. Nel nostro paese, dopo le autarchie suicide, si sono avuti dei sintomi molto interessanti di risveglio e di vivacità intellettuale. A dispetto dell'indifferenza delle autorità, dello scetticismo delle élites, anche nel campo della musica gli italiani hanno lavorato sodo. Avevamo dei fatti precisi: la guerra, la lotta per la libertà, la Resistenza nostra ed europea, la lotta per la vita, l'elevazione delle classi umili, una nuova spiritualità religiosa seriamente motivata, la capacità di studiare noi stessi in libertà e senza chiusure politiche. Avremmo potuto certo sfruttare meglio questi filoni, ma per far questo avremmo dovuto avere una grossa organizzazione scolastica; e avremmo dovuto evitare certi equivoci da quieto vivere, negli anni immediatamente successivi alla Liberazione. Ciò non toglie che la nostra musica sia stata rappresentata, e degnamente, da compositori severamente impegnati nelle varie direttrici della musica contemporanea; e ciò non toglie che la maggior parte dei risultati validi sia proprio venuta dai novatori e non dai ritardatari, in linea di massima. E per novatori non intendiamo gli estremisti della elettronica, tanto per parlar chiaro. Malgrado gli ostacoli frapposti da una importante corrente di opinione che è tendenzialmente di copertura — e in certi casi veramente faziosa — da un pubblico ovviamente impreparato e da una organizzazione teatrale che spesso è molto vicina a quella di un Football Club, malgrado tutta una serie di rîmore e di divieti, di miserie e di rinunce, siamo ancora su un piano di civiltà europea, coi nostri Dallapiccola, Petrassi, Ghedini (proprio lui, certo, e fra i migliori), Nono, ecc. ecc.

Ma, al di là o al di qua dei risultati, delle statistiche, dei fatti teatrali, noi saremmo assai grati a qualcuno che ci dicesse, con estrema chiarezza, «perchè» siamo così. Impresa impossibile, forse, per un contemporaneo. Ma, sia pure approssimativamente, si può tentare di tracciare a larghe linee un panorama del nostro mondo musicale visto dal

di fuori, visto in un contesto assai ampio, quello della cultura unitaria del Paese, che tiene conto delle esperienze sociali, politiche e morali della nostra storia più recente.

Poco peso, in proporzione, ebbe in Italia il movimento romantico, se non nella sua forma risorgimentale: romantico è certo il Verdi che si getta nella polemica contro l'oppressore, ma al di là di questo la nostra società si mostra poco ricettiva a quei fermenti. I romantici italiani agiscono spesso al di fuori delle lettere, e quelli che ci stanno dentro sono considerati, anche dopo, come dei poveri diavoli o degli spostati. Da noi, a cavallo del Novecento, ci sono degli uomini che si battono perchè si dia luogo in Italia alla musica da camera, alla musica da concerto, e non si parli solo di opere liriche: è incredibile, sembra impossibile, eppure è stato così, in un paese dove si tenne il primato musicale — e non solo lirico — per due buoni secoli. Ma l'Ottocento, per noi, significò scontare oppressioni e ingiustizie, e dedicarci all'Unità d'Italia, e trovarci a un livello culturale assai basso. Una società incolta non ama i suoi figli colti, e viceversa. Ciò spiega il dualismo fra Italia e cultura che assume tratti vistosi col fascismo, ove pesa anche l'assenza di una solida esperienza romantica (in Germania si verifica l'opposto, e succede ben di peggio, storicamente, però il mondo musicale tedesco partorisce due o tre nuove formule che oggi vanno per il mondo) e dove si aggrava rapidamente, con i pregiudizi estetici e razziali, la situazione dell'artista. Negate le esperienze moderne, è logico che si guardi indietro, alle vestigia e alle tradizioni antiche della nostra terra. Ma con gli ukase o coi Minculpop non si ferma lo stesso il corso della storia, e perciò, finito il fascismo, ci troviamo, benchè pesti e contusi e pochi, sulla prima linea del pensiero europeo.

Siamo però in condizioni di indigenza spirituale e le ragioni sono diverse:

a) Non si è stati al passo con gli avvenimenti culturali europei per più di vent'anni. Per cui si è visto che la gente ha scoperto Brecht-Weill quarant'anni dopo, almeno nelle grandi città: altrove non lo ha ancora scoperto. Questo fenomeno è generale: arrivano da noi come novità opere che hanno già passato la seconda giovinezza, e si dà cittadinanza a musicisti già consacrati con ritardi davvero imperdonabili.

b) La scuola non si occupa di musica che di fianco, e tutto riposa sulle spalle di buoni insegnanti. I conservatori sono esemplari, in questo senso, come le Università!

c) Si vive poco all'aria aperta. La cultura tende a distaccarsi dalle radici popolari e dalla realtà, e a divenire monopolio di una élite. Ovviamente c'è una élite di destra e una di sinistra, c'è una serie inutile di azioni e di reazioni. Occorrerebbe favorire, in chi scrive musica, l'aggancio alla realtà morale, psicologica, vitale del nostro

tempo. Il musicista, il giovane musicista, dovrebbe occuparsi di folklore, di storia, di natura, di vita, di contrasti sociali, oltre a tutto il resto. Si prenda l'esempio di un Verdi, perbacco. E già che ci siamo, ci si lasci dire che si può anche toccare i problemi dell'oggi, e rappresentare l'oggi, ricorrendo a tutte le finzioni romanzesche possibili. Ferma restando la bontà della musica, il contenuto che si vuole esprimere ritorna oggi su posizioni di primaria importanza.

d) Le tradizioni popolari, che devono necessariamente essere ricche in un paese come il nostro, sono state trascurate o abbandonate, non sono mai state considerate (salvo rare eccezioni) che come sfumature di colore e non hanno mai trovato, nella cultura musicale, quegli agganci col corpo nazionale e culturale che si sono realizzati invece nei paesi orientali e in America. Il non essere quasi mai riusciti a centrare il «paesaggio» italiano è uno dei grossi handicap che dobbiamo superare. Tuttavia in questa direzione, oggi, molti di noi si sono impegnati con successo.

e) Pochi, pochissimi esperti si inseriscono autorevolmente nel processo di educazione del pubblico. Molti, per una forma di scetticismo che a dir poco è colpevole, lasciano che le cose vadano per inerzia, e non si preoccupano affatto di stabilire se il nuovo che ci viene presentato è da respingere perché è brutto o solo perché è diverso o semplicemente perché è nuovo. Il pubblico deve andare a scuola, questo è evidente, ma i Maestri lo scoraggiano subito. La conseguenza più logica è allora questa: che si renderà ai giovani musicisti assai difficile l'esistenza al di fuori delle consorterie estreme, e si lascerà a gruppi e a giornali ben qualificati il monopolio della cultura. Il che, oggi come oggi, si realizza assai bene e a fondo, indicando dov'è l'anticultura e dove il suo contrario.

Eppure le condizioni sono quanto mai favorevoli: la cultura gode sempre maggiori agevolazioni dai mezzi di diffusione. Si vendono libri come mai è accaduto, e la gente legge di più; i giornali si moltiplicano, e alcuni dedicano pagine intere ai problemi culturali; radio, dischi e televisione portano dovunque la musica; le possibilità di esecuzione sono moltiplicate dalle facili comunicazioni fra un continente e l'altro; numerose sono le manifestazioni pubbliche. Mai l'artista si è trovato così avvantaggiato dalla tecnica e dal progresso. Eppure si continua a dire che c'è crisi; eppure non ci si stanca di dire che il Novecento è un secolo arido. Cose da pazzi. Il Novecento? Ma il Novecento è il secolo di Stravinski, di Prokofiev, di Bartòk, di Schoenberg, di Hindemith e di tanti altri musicisti di primissimo ordine. E allora? E allora in cinquant'anni è venuto fuori un sacco di musica da far rizzare i capelli al prossimo. Se questo è un secolo di crisi, ben vengano secoli come questo.

Il Novecento ha portato grosse cose in letteratura (solo in Italia: Svevo, Montale, Moravia, Tomasi di Lampedusa, ecc. ecc.), nelle arti figurative (dove li troviamo in tanta abbondanza i Morandi, i Sironi, i Boccioni, i Modigliani, i Guttuso?), nel teatro, nel cinema. Dappertutto, quindi, come deve accadere nei secoli civili ed evoluti. Abbiamo

visto fiorire forme d'arte rigogliose in tutto il mondo, dal Messico al Giappone, dalla Russia all'Argentina. E non si dovrebbe aver fiducia? Questo è il punto: avere fiducia, perseverare e costruire. Sfruttare i mezzi che la civiltà e la tecnica ci hanno posto in mano per svolgere un dialogo sempre più vasto con gli uomini e le moltitudini. Spiegare perché certe cose devono avere cittadinanza fra noi. Agire in buona fede e con coerente severità. Guardare a noi, per trovare fra noi le fonti di ispirazione. Far conoscere ciò che si fa, parlarne e discuterne: avere il coraggio di dire no quando si deve dire no e di applaudire ciò che è bello.

Ora, della musica noi sappiamo tutto, e tutto abbiamo sperimentato: bisogna che ci incontriamo sui problemi vivi, poiché fuggire, evadere non si può più. Finito è il tempo, speriamo, dei nazisti, finito il tempo in cui non si poteva più credere all'umanità. Oggi è tempo di uscire all'aperto e di dialogare col nostro prossimo. Impresa difficile, da noi, ma che avrà, prima o poi, successo. Poiché così vanno le cose e la storia si snoda per cicli.

Mezzosoprani e contralti

Teoricamente, il contralto e il mezzosoprano danno luogo a registri distinti e variamente caratterizzati in colore, estensione, tessitura. Il contralto ha un timbro marcatamente scuro, quasi virile nei bassi e all'inizio dei centri. La sua normale estensione va dal fa grave al sol acuto e il settore di maggior sonorità è nell'ottava do sotto le righe - do in terzo spazio.

La voce del mezzosoprano ha invece carattere intermedio. Partecipa del contralto quanto del soprano, nel timbro, si spinge dal la basso al la o si bemolle acuto e raggiunge la massima concentrazione sonora fra il mi sul primo rigo e il mi in quarto spazio.

In pratica, tuttavia, la distinzione non è mai stata nettissima e anche nel periodo romantico, i cui operisti tennero generalmente conto delle diverse caratteristiche delle due voci, i contralti sconfinarono d'abitudine nel repertorio del mezzosoprano e viceversa.

Nelle epoche precedenti, la distinzione era stata ancor meno sentita. Il melodramma italiano del Seicento e Settecento, astratto e favoloso, trascurò la caratterizzazione dei personaggi e, in modo particolare, ignorò la sessualizzazione dei timbri vocali, giungendo al caso limite delle parti di amoroso affidate ai castrati. Non vi fu perciò traccia di ruoli ai quali il timbro di contralto convenisse più di quello di mezzosoprano; anzi, sotto questo aspetto, il contralto non si differenziò nemmeno dal soprano. Tutte e tre le voci femminili erano indiscriminatamente impiegate per parti di amorosa e, non di rado, anche per parti maschili.

E' quindi impossibile, per i secoli XVII e XVIII, parlare di contralto e di mezzosoprano per sottolineare facoltà drammatiche proprie più all'uno che all'altro e ci si deve invece limitare ad accennare alle caratteristiche di singole cantanti e al tipo di interprete o di esecutrice che ognuna di esse configurò.

Una prima constatazione d'ordine generale è che il mezzosoprano e il contralto, oggi da noi inclusi nel gruppo delle voci «gravi», operano nel Seicento e Settecento in senso pienamente strumentale, percorrendo gli stessi itinerari virtuosistici dei castrati e dei soprani. Non mancano, beninteso, i contralti ai quali il timbro scuro e la mole della voce consentono l'espressione imperiosa e larga meglio del trillo e del gorgheggio; e ne è tipica rappresentante, all'inizio del Settecento, Vittoria Tesi. Poco dopo, però, nel clamoroso antagonismo fra due primedonne, è il mezzosoprano (la Bordoni) a configurare l'estroso culto dell'ornamento e delle fioritura, mentre il soprano (la Cuzzoni) tutela il canto spianato e patetico.

Le capacità virtuosistiche del mezzosoprano e del contralto si mantengono inalterate per tutto il secolo XVIII, giocando sovente su una estensione abnorme. In Russia, nazione ricca di voci gravi maschili e femminili, come tutti i paesi nordici, la progressiva assimilazione del vocalismo italiano determina, nell'ultimo decennio, il fenomeno Ouranova, contralto al quale un'estensione di circa tre ottave consente di impersonare Astrifiamante del *Flauto magico*. Poco prima, un mezzosoprano-contralto italiano, Dorotea Bussani, aveva brillato per la fluidità e la leggerezza d'un virtuosismo arguto e malioso, lasciandone un'impronta durevole sulle figure mozartiane di Cherubino e Despina.

S'avvertono tuttavia presagi romantici. Sullo sfondo del periodo «larmoyant», la Dugazon e la Coltellini offrono un saggio delle possibilità della voce del mezzosoprano nel canto languido ed elegiaco, mentre la Grassini ripresenta l'espressione maestosa e plastica della Tesi, con l'aggiunta d'una carica drammatica per più versi già ottocentesca. A lei contrapponendosi la Billington, in nome del canto virtuosistico, si rinnovano i clamori del caso Bordoni-Cuzzoni, ma questa volta senza alcun paradosso di sapore barocco, giacché la Billington è soprano.

Oggi, nelle riesumazioni, si tende ad affidare ai mezzosoprani, spesso impropriamente definiti contralti, tessiture scritte per castrati contraltisti. Così, in alcune recenti trascrizioni dell'*Orfeo* di Monteverdi, la parte del protagonista; e inoltre: Telemaco nel *Ritorno di Ulisse*, Corindo nell'*Oronca* di Cesti, Medoro e Rinaldo nell'*Orlando* e nel *Rinaldo* di Händel, Orfeo nell'opera di Gluck, Curiazio negli *Orazi* e *Curiazio* di Cimarosa. In un'altra opera di Cimarosa, la *Penelope*, la tradizione del primo Ottocento affidava la parte di Telemaco, come oggi avviene nel *Ritorno di Ulisse* di Monteverdi, a un mezzosoprano o contralto.

Quanto ai personaggi femminili assegnati a mezzosoprani o contralti in recenti esumazioni, ricordo la Messaggera, Proserpina, Penelope, Ottavia in *Orfeo*, *Ritorno di Ulisse* e *Incoronazione di Poppea*, Giunone nell'*Ercole Amante* di Cavalli, Oronca nell'opera di Cesti, Atreste e Melinta dello *Schiavo di sua moglie* di Provenzale, Bradamante, Cornelia e Dejanira in *Alcina*, *Giulio Cesare ed Heracle* di Händel, fino alla Donna Rosa del *Socrate immaginario* di Paisiello, a Leonora ed Aurora delle *Astuzie femminili* e di *Giannina e Bernardone* di Cimarosa. La parte di Fidalma del *Matrimonio segreto* appartiene per lunga tradizione al mezzosoprano.

Per Mozart, recenti edizioni della *Clemenza di Tito*, del *Mitridate*, del *Lucio Silla*, hanno visto impersonati da mezzosoprani Sextus, Annus, Farnace, Lucio Cinna e anche in questo caso si tratta di reminiscenze dell'era dei castrati. Mancano, viceversa, nell'operistica mozartiana più rappresentativa, parti di spicco per veri mezzosoprani e contralti, ove si eccettuino quelle scritte per la Bussani, cioè Despina e Cherubino.

Cherubino, antesignano dei ruoli di paggio destinati ai contralti, fu tuttavia, a partire dall'Ottocento, spesso affidato a soprani, mentre diversi contralti predilessero la Zerlina del *Don Giovanni*, tipica tessitura di soprano lirico leggero. Ciò conferma l'elasticità dei criteri che, fino a tempi relativamente recenti, presiedettero all'assegnazione delle parti alle varie corde vocali femminili.

I compositori del periodo di transizione fra il Settecento e il romanticismo evitarono, come i predecessori, di stabilire un preciso rapporto fra ruoli e voci. Diversi di essi tendono a una tessitura ambigua, di soprano e mezzosoprano, insieme: le protagoniste della *Vestale* di Spontini, della *Medea* di Cherubini, del *Fidelio*. Questa è, fra l'altro, una delle circostanze da cui si deduce che la figura del soprano inteso in senso moderno, cioè « sfogato » o « assoluto », si delineò solo in pieno romanticismo.

Certo, non mancano, nella frase preromantica, le anticipazioni di quella che sarà la funzione dei mezzosoprani e dei contralti in un melodramma, come appunto il romantico, che persegue realisticamente la caratterizzazione sessuale. Così la *Medea* di Mayr, chiaramente destinata a contralti, sembra precorrere la nota demoniaca che il romanticismo ravvisò in questo tipo di voce. Analogamente, il contralto che canta la parte di Paolo in *Paolo e Virginia* di Guglielmi figlio e di Romeo nell'opera di Zingarelli, precede il vezzo romantico di identificare nella voce grave femminile il timbro della adolescenza e di caratterizzare le successive età dell'uomo adottando criteri ai quali era già addivenuta, dato il suo fondo realistico, l'opera buffa italiana e francese: giovinezza = tenore; maturità = baritono; vecchiaia = basso.

Non è tuttavia possibile stabilire sino a qual punto questi casi rappresentino un progresso in senso drammatico e non siano, invece, un portato della devozione che l'operismo del primo Ottocento nutrì per la voce del contralto, considerandola come una sorta di corda regina del teatro musicale.

In effetti, dalla progressiva scomparsa dei castrati era nato il problema di sostituirli con una voce per qualche aspetto equivalente; e così, molte delle eroine di Paer, Mayr, Coccia, Weigl e contemporanei sono devolute al contralto. Ma è soprattutto Rossini a sfruttare il contralto in senso belcantistico elevandolo ad una altissima levatura stilistica e virtuosistica. La *Malanotte*, la *Colbran*, la *Marcolini*, la *Morandi*, la *Fenzi*, la *Mombelli*, la *Pisaroni*, la *Belloc*, la *Bassi Manna* sono spinte, da una scrittura magistrale, a imprese miracolose, toccando, nelle volate e nelle cadenze, il re o il mi sopracuto. Al tempo stesso, rotondità, pienezza, velluto caratterizzano i toni inferiori e centrali. In pratica, quasi tutte queste cantatrici posseggono un registro supplementare che assume il timbro chiaro e brillante del soprano e, attraverso l'attacco flautato degli acuti, la relativa estensione. Oltre a ciò, il vocalismo rossiniano comporta fluidità, leggerezza, nettezza e l'esecuzione impeccabile di qualsiasi ornamento, trillo compreso.

CELEBRI MEZZOSOPRANI E CONTRALTI DELL'OTTOCENTO



Giuseppina Grassini in un celebre ritratto di Andrea Appiani conservato nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano



Maria Malibran in un ritratto conservato al Museo della Scala di Milano

CELEBRI MEZZOSOPRANI E CONTRALTI DELL' OTTOCENTO



Carolina Ungher con il basso Cosselli in *Parisina* di Donizetti. Stampa dell'epoca



Adele Borghi come Lelio in *Marion Delorme* di Ponchielli

La predilezione di Rossini assicura alla voce di contralto un'egemonia breve, ma piena e trionfale, e personaggi d'ogni stampo. Abbondano le parti maschili, spesso di guerrieri e di eroi: Tancredi, Sigismondo, Edoardo (*Matilde di Shabran*), Arbace (*Semiramide*) Malcom (*Donna del lago*), Ottone (*Adelaide di Borgogna*). Altrettanto numerose sono, a partire dalla *Cambiale di matrimonio*, le grandi parti di primadonna buffa (ad esempio Clarice della *Pietra di paragone*, Isabella dell'*Italiana in Algeri*) o di ingenua (*Ninetta della Gazza ladra*). Ad esse si accompagnano tutte le figure reali o principesche del periodo napoletano concepite per la Colbran, dall'*Elisabetta* alla *Zelmira*, con il seguito veneziano della *Semiramide*.

In sede di scrittura vocale, Rossini tiene a distinguere il contralto dal mezzosoprano (*Cenerentola*, *Rosina*, il paggio *Isoliero del Conte Ory*) ma già pochissimi anni dopo le prime esecuzioni queste parti erano cantate anche e soprattutto da contralti.

Con il romanticismo, l'egemonia del contralto ha termine. Il timbro chiaro, casto, celestiale del soprano rispecchia la creatura angelicata che da Weber agli epigoni di Verdi sarà elevata alle grandi parti di amorosa. Il trapasso dei poteri ha luogo per gradi. Ancora nelle prime opere di Meyerbeer, di indirizzo rossiniano, predomina il contralto; e così in Donizetti fra il 1818 e il '22. *Mercadante*, nella *Didone* (1823) affida a un contralto la parte di Enea e mezzosoprano o contralto è Malvina, la protagonista femminile del *Vampiro* di Marschner (1828).

Tuttavia, il modo più esplicito con il quale il contralto reagisce alla invadenza del soprano è di contrastarlo direttamente, sulla scena. Si assiste così al fenomeno di voci che, giovandosi della formazione tecnica rossiniana, possono cantare da soprano, mezzosoprano e contralto. È soprattutto fra il 1825 e il '40 che la Pasta, la Malibran, la Ronzi, la Ungher si affermano come continuatrici dei contralti e mezzosoprani di Rossini e, contemporaneamente, come numi tutelari delle grandi parti di soprano assoluto di Donizetti (*Maria Stuarda*, *Anna Bolena*, *Parisina*, *Maria di Rudenz*), di Bellini (*Norma*, *Amina*, *Beatrice di Tenda*) *Mercadante*, *Pacini*, *Vaccaj* e contemporanei. Quando però l'evoluzione drammatica del vocalismo romantico sostituisce, agli acuti con attacchi flautati, gli slanci passionali della voce piena, il contralto deve ripiegare sulle parti che lo spirito e il gusto della metà dell'Ottocento assegnano al suo timbro e alla sua estensione. Sennonché, le velleità di svettare nelle tessiture alte hanno già determinato l'esodo di molte voci dalla corda di contralto a quella di mezzosoprano e l'inizio di quella rarefazione che, dai primi del Novecento ad oggi, sfocerà in una quasi totale scomparsa.

La grande tradizione rossiniana del contralto sopravvive, fra il 1830 e il '60 con l'Albertazzi, l'Alboni, la Borghi Mamo, Marietta Brambilla, la Hahnel; e nel quarantennio successivo con la Marchisio, la Scalchi, la Trebelli, la Biancolini, la Fabbri e poche altre. Non mancano neppure tracce del periodo in cui la voce di contralto valorizzava tutte le parti. A somiglianza della tedesca Schönberger, specialista in

parti di tenore mozartiano all'inizio dell'Ottocento (Tito, Tamino, Belmonte) e della Malibran, più volte protagonista dell'*Otello* rossiniano, la Alboni, nel 1847, a Londra, fu addirittura Carlo V dell'*Ernani*. Intorno al '70 la Barlani Dini cantava la parte del tenore nel *Pirata* e la Trebelli quella di Abù Hassan, altro tenore, nell'opera di Weber. Del resto, in alcune delle prime esecuzioni dei Pagliacci, la parte del secondo tenore fu a volte eseguita da mezzosoprani.

Queste sporadiche reviviscenze non mutano però la situazione di fatto, che porta non solo alla rarefazione di cui s'è già detto, ma ad una fusione completa con il mezzosoprano. Anche il mezzosoprano aveva tentato di competere con il soprano nelle tessiture acute. In pieno romanticismo, parti di eccezionale impegno sono scritte per mezzosoprano protagonista o primadonna assoluta da Donizetti (*Favorita*, *Don Sebastiano*), Halévy (*Carlo VI*) Berlioz (*Didone dei Troiani*). Inoltre, i compositori romantici incorsero spesso in tessiture che, per quasi tutto l'Ottocento, permisero a molti mezzosoprani di prendere il posto dei soprani: *Ugonotti*, *Africana*, *Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan*, *Dannazione di Faust*, *Macbeth* (Verdi) *Gioconda*.

Questo scisse i mezzosoprani in due categorie fondamentali: quelli orientati verso le tessiture elevate (mezzosoprani acuti) e quelli che, per la limitata estensione della gamma alta e lo spessore del settore centrale, fecero causa comune con la sempre più sparuta pattuglia dei contralti (mezzosoprani contralti). In verità, alcuni teorici enumerarono, al termine del periodo romantico, le seguenti categorie: contralto assoluto, contralto mezzosoprano, mezzosoprano contralto, mezzosoprano drammatico, mezzosoprano lirico. Si tratta, però, di discriminazioni prevalentemente accademiche.

Psicologicamente, comunque, la tendenza dei compositori romantici è di fare del mezzosoprano la rivale in amore del soprano, sfruttando invece le cupe risonanze del contralto in parti demoniache. Come rivale del soprano, il mezzosoprano può assumere sembianze altrettanto angelicate (Adalgisa della *Norma*, Bianca del *Giuramento di Mercadante*, Cunizza dell'*Oberto* verdiano, Laura della *Gioconda*) ovvero mostrarsi spregiudicata, violenta e crudele (Eglantina dell'*Euryanthe*, Amneris, Eboli, Maddalena del *Rigoletto*, figura, questa, che anticipa vagamente anche la nota sensuale che il mezzosoprano configurerà dalla *Carmen* in poi).

Il ricorso al contralto per dar voce a figure a sfondo satanico (o, per coincidenza degli opposti, portate al furore dall'affetto materno o dalla fede religiosa, come Fides del *Profeta*) ha origini più remote, ma trova l'espressione più compiuta ancora in Verdi (Azucena, Ulrica; mentre la Ortruda wagneriana è mezzosoprano). La cieca della *Gioconda* ricalca vagamente questo modulo.

L'altra tipica incarnazione del contralto romantico è il paggio o, comunque, l'adolescente e s'è già accennato ai precedenti mozartiani (Cherubino) e rossiniani. Gli esempi più tipici sono Romeo in *Vaccai* e Bellini, Smeton dell'*Anna Bolena*, Maffio della *Lucrezia Borgia*, Gondy della *Maria di Rohan*, Urbano degli *Ugonotti*, Vania della *Vita*

per lo Zar. Una versione in chiave di mezzosoprano è data da Berlioz con l'Ascanio del *Benvenuto Cellini* e il suo omonimo dei *Troiani*. Ma anche qui esisteva un precedente rossiniano: Jemmy del *Guglielmo Tell*.

L'operistica wagneriana si avvale del vero e proprio contralto solo per la parte di Erda. In Wagner, comunque, la concezione dell'espressione vocale è avversa al soprano assoluto del romanticismo italiano; così, alcune parti di soprano risultano scritte in una tessitura accessibile anche ai mezzosoprani acuti: *Venere*, *Isotta*, *Kundry* e perfino *Brunilde*.

In Francia, dove mancava una tradizione di grandi contralti prima dell'arrivo di Rossini e dove, per i mezzosoprani, esistevano categorie originate non già da particolarità di tessitura, ma da speciali caratteristiche di singole cantatrici (esempio, i mezzosoprani « Dugazon » specializzati in parti di ingenua o di giovane madre nobile), il romanticismo esprime il mezzosoprano « Stoltz » per designare una voce che, come appunto quella di Rosina Stoltz, prima interprete della *Favorita* e del *Don Sebastiano*, può impegnarsi in alte tessiture. In sostanza, un mezzosoprano acuto.

Nell'*Opéra-comique*, comunque, il mezzosoprano è antagonista del soprano, confidente, governante, madre o anche gentildonna attempata o quanto meno sposata (*Lady Pamela* del *Fra' Diavolo*). Anche la marchesa di Berkenfield della *Figlia del reggimento* rientra in questa tradizione, del resto condivisa dall'operismo giocoso italiano: *Berta del Barbiere*, *Placida*, l'anziana sentimentale istitutrice delle *Educande di Sorrento* di Usiglio.

Nè il contralto, nè il mezzosoprano ebbero troppa fortuna con Gounod. Marta (ancora un tipo di confidente vecchia e sentimentale) e Siebel, ennesimo contralto in veste d'adolescente, non sono parti di rilievo, nel *Faust*. Diversamente si regolò Thomas, il quale, oltre a scrivere una buona parte di madre nobile, per il mezzosoprano, nell'*Amleto*, potendo disporre d'una interprete del talento della Galli Marié, ne fece la protagonista della *Mignon*, figura di ingenua riecheggiante, come più tardi la Carlotta del *Werther* di Massenet, le ingenue « Dugazon ». Ancora nella *Mignon*, il giovane Federico può essere, come da esplicita annotazione dell'autore, contralto o tenore.

Legata alle caratteristiche della Galli Marié (mezzosoprano acuto di timbro chiaro e volume modesto) è anche la parte di Rosa Friquet (*Dragons de Villars* di Maillart) ma il nome di questa cantante evoca soprattutto *Carmen*.

Con *Carmen*, il mezzosoprano s'afferma come la voce più idonea a esprimere la donna in quel conflitto dei sessi che, nell'opera a sfondo verista, sostituisce il conflitto fra il bene e il male dell'operismo romantico. Sull'esempio di Bizet, non pochi compositori videro nel mezzosoprano la sensualità, il capriccio, la civetteria e, spesso, anche l'inquietudine, l'enigma, la perversità. Così Dalila (incarnata anche da contralti) nel *Sansone*, Tigrana nell'*Edgar* di Puccini, Lidoria nell'*Asrael* di Franchetti, Lola nella *Cavalleria*, Amalia nella *Mala vita*

di Giordano, la principessa di Bouillon nell'*Adriana Lecouvreur*, fino a giungere alla Conchita di Zandonai (sovente però, affidata a soprani, come del resto avveniva un tempo con Carmen) e alla Medusa di Barilli. Anche nell'opera russa la nota sensuale tocca spesso al mezzosoprano o mezzosoprano contralto: Marina del *Boris*, Marfa della *Kovancina*, Laura del *Convitato di pietra* di Dargomizskij, la Konciakovna del *Principe Igor*.

È da notare tuttavia che, sia l'*opéra lyrique* con Massenet, sia l'operismo italiano cosiddetto verista, predilessero una sensualità meno carica, abilmente screziata di languore e sentimentalismo, che si identificò con la voce del soprano lirico o lirico spinto. Di qui, la scarsa utilizzazione del mezzosoprano; quanto al contralto, la sua voce, per molti aspetti surreale, era agli antipodi del gusto naturalistico.

Per altro, a verismo musicale già tramontato e dopo il tentativo maccagnano della Stella dell'Assassino (*Parisina*), Puccini delineò, con la zia Principessa della *Suor Angelica* (mezzosoprano contralto) un tipo di donna dispotica e ossessiva, con un fondo di satanismo ripreso dalla tradizione romantica, che corre in parallelo con certe figure di Janacek (la suocera Kabanova, la vecchia Buryia) e sopravvive nella Eudossia della *Fiamma* di Respighi.

Questi personaggi, però, non sono che una sottospecie del ruolo che più frequentemente il teatro musicale moderno assegna al mezzosoprano e al contralto: quello di vecchia. Più che una novità, rispetto al romanticismo, è la generalizzazione d'una tendenza precedentemente frenata dalla necessità di dare un'antagonista al soprano. E, del resto, più che ai romantici, l'identità fra le voci gravi femminili e la donna d'età avanzata si riallaccia alla opera buffa settecentesca, rivivendo, poi, nella nutrita pattuglia di figure comiche in cui ci si imbatte a partire dal *Falstaff* fino alla *Cendrillon* di Massenet (*Madame de la Haltière*) e ai *Quattro rusteghi* (Marga). Quanto all'opera russa, è noto quanto siano frequenti le macchiette di nutrici e di vecchie ostesse che cantano con voce di mezzosoprano.

Tutta l'operistica moderna, poi, punta sul mezzosoprano e sul contralto per le parti di madre o addirittura di nonna (Madelon dell'*Andrea Chenier*): da Cilea (*Rosa dell'Arlesiana*) e Charpentier (*Louise*) ai recentissimi esempi di Liebermann nelle *Leonora 40/45* e di Menotti (*Amahl, Maria Golovin*). Menotti, poi, s'è avvalso del mezzosoprano anche per riesumare tipi di mature zitelle (*Miss Todd*, la cameriera Agata) che si rifanno ai precedenti di Rossini, Donizetti, Usiglio che ho già ricordato.

Abbiamo infine, in alcuni operisti moderni, le voci gravi femminili impiegate per dar spicco alla dignità sacerdotale: Debora, in Pizzetti, la Priora nelle *Carmelitane* di Poulenc. Con questi casi, tuttavia, e con qualche personaggio di donna in vari modi mascolina (la Comandante dei Cavalieri di *Ekebú* di Zandonai, la contessa Geshwitz nella *Lulu* di Berg) si esaurisce la già relativa autonomia del teatro musicale moderno rispetto al romanticismo, i cui indirizzi, in fatto di mezzosoprani e contralti, sono ricalcati per il ruolo

di strega o fattucchiera — dalla Campana sommersa di Respighi a Baba la medium e Baba la Turca in Menotti e Stravinski — o addirittura per perpetuare la vecchia tradizione del « travesti » in figure di ragazzi e adolescenti. Ad esempio, abbiamo, in Mascagni, Beppe lo zingaro (*Amico Fritz*) e Zanetto; in Puccini, nella *Manon Lescaut*, una letterale riesumazione del ruolo di « musico », riservato, nel primo Ottocento, ai contralti specializzati in parti maschili; e nel *Macbeth* di Bloch, infine, il figlio di Macduff. Ma il caso limite, nell'operismo postromantico, è probabilmente rappresentato dall'*Enfance de Roland* di Mathieu (1895) in cui il sedicenne protagonista canta per voce di mezzosoprano.

Visita a una grande fabbrica di pianoforti

Fu recentemente, in uno dei miei giri di concerti in Germania, ch'io ebbi la fortuna di visitare la fabbrica dei pianoforti Steinway di Bahrenfeld, alla periferia di Amburgo. Guidata dal dr. Istvan Vertes, importante personalità della Casa, potei soffermarmi in ciascuno dei numerosi saloni del grande stabilimento, iniziando la mia visita dai depositi dei potenti tronchi d'albero — base della costruzione — e terminando nelle vaste gallerie in cui gli strumenti, lustri e invitanti, a tastiera scoperta e coperchio alzato, vengono esposti.

E con mio grande interesse, vidi i molti artigiani e operai (335 per essere precisi) al loro lavoro. Ciascuno di essi collabora alla creazione e all'adattamento dei singoli pezzi che compongono lo strumento: pezzi in legno, ferro, acciaio, rame, ottone, cuoio, feltro e avorio, che fra grandi, piccoli e piccolissimi, sono circa 12.000.

Sin dal 1850, Heinrich Engelhard Steinweg aveva coraggiosamente abbandonato Seesen — la cittadina tedesca in cui era nato — emigrando con la famiglia in America, per dar maggior impulso alla sua attività e al suo talento di costruttore. E dopo inizi durissimi, le forze riunite sue e dei suoi figli, gli consentirono di fondare a New York, nel 1853, la Ditta Steinway & Sons. E il nome, così trasformato, venne pure adottato in Germania, dove, nel 1880 — quando lo stabilimento di New York già aveva raggiunto fama mondiale — sorse la fabbrica amburghese, affinché si potesse, in egual misura, fornire i due continenti.

Non è possibile fare qui, in breve spazio, una descrizione particolareggiata della fabbrica di Bahrenfeld, dei suoi reparti e del lavoro che vi si svolge. E' un lavoro da giganti e da orafi, se si pensa al materiale che viene usato e alla minuzia dei particolari. Soltanto seguire il processo di lavorazione del legno, che — dopo decenni di essiccazione per ottenere la necessaria stagionatura — dal grezzo naturale giunge gradatamente a una levigatura perfetta, ci informa di quanto sia lungo il cammino dall'inizio al compimento dell'opera. Le qualità del legno utilizzato, vanno dall'abete rosso della Bucovina per la costruzione della tavola armonica, al mogano, al noce, all'acero e ad alcune varietà di legno tropicale per l'impiallicciatura. Viene inoltre usato il faggio selvatico, l'olmo, il pinastro svedese e l'acero americano di roccia, per citare solo le qualità più importanti: e dalla sovrapposizione di sottili e sottilissimi strati dei vari tipi, proviene quel robusto compensato che garantisce la stabilità nella forma che si deve ottenere.

Nel reparto dei telai in ferro (costruiti da altre fabbriche, ma sempre sotto i dettami della Casa) si assiste alla loro levigatura e foratura a mano: un lavoro di meticolosità e di precisione ineguagliabili. Entrando poi nella sala dove avviene la filatura delle corde in rame, che nei bassi rivestono quelle d'acciaio (queste ultime vengono fornite da altre fabbriche come i telai) assistiamo alla trasformazione del liscio filo ramato in palpitante spirale; e proseguendo nel reparto dei feltri dove anche alcune donne lavorano e dove

una polvere biancastra vola da un capo all'altro del salone, vediamo nascere le rivestiture dei martelli, gli smorzatori, le varie bordure. Il feltro usato per i martelli è di qualità inglese, e viene prima gualcato e impregnato di speciali sostanze. Quanto ai martelli stessi, sono essi pure costruiti secondo il sistema Steinway, che consente una elasticità e una prontezza di rimbalzo quali è rarissimo ottenere.

Anche la costruzione e l'applicazione dei pedali richiedono abilità e precisione, per garantirne il sicuro e pronto funzionamento; e a tale proposito non si può tralasciar di ricordare il famoso pedale tonale, che mantiene la durata dei singoli suoni, e di cui la Casa Steinway tiene il brevetto.

Tutto ciò che riguarda la lavorazione delle varie parti dello strumento, dal rivestimento esterno al somiere, dalla meccanica alla cordiera, dalla tastiera ai pedali, esige naturalmente esperti e specializzati operai, ma esige soprattutto tempo e pazienza. Si lavora molto e con molto amore a codesti strumenti, ma con calma e ponderatezza. Un grande principio della Casa è proprio quello di non aver fretta: essa è la peggior nemica della perfezione, e il lavoro di quegli uomini — che molte volte trasmettono la loro abilità ai propri figli e nipoti che ne ereditano il posto — è veramente una cosa perfetta.

Gli scantinati e il piano terreno dello stabilimento custodiscono il legname. Poi, via via che si sale nel grande edificio (la cui superficie è di 20.000 metri quadrati) si vedono abbozzarsi, formarsi e perfezionarsi i pezzi di cui il pianoforte si compone. Ed eccolo infine completo e bellissimo, questo strumento principe, esposto all'ultimo piano nei suoi vari modelli.

Vediamo, per lo più, quello nero e severo da concerto. Ma anche quelli da salotto abbondano: in mogano, palissandro, noce antico, in stile Chippendale, bianco laccato e oro in stile Luigi XV. Poi infiniti modelli da studio — mezze code e verticali — in nero lucido, noce lucido satinato, mogano lucido, noce antico e olmo naturale. Ma qui la loro permanenza è breve, e ad uno ad uno essi se ne vanno per il mondo, lasciando il posto ai nuovi che arriveranno: più di 300.000 strumenti sono usciti, sinora, dagli stabilimenti di New York e di Amburgo.

Tale esposizione è in realtà imponente, ma non ci si può limitare a guardare: bisogna avvicinarsi a codesti pianoforti, svegliarne la voce, farsi un'idea della potenza dei bassi, ascoltare il suono che può essere dolcissimo come squillante, scoprire le varietà timbriche che consentono talora effetti orchestrali. Naturalmente tutto ciò dobbiamo conquistarcelo, poiché ci troviamo davanti a uno strumento aristocratico che non si lascia abbordare da chiunque: occorre conoscerlo, approfondirne le possibilità tecniche, imparare a farlo cantare. E giunti a questo, capiremo perché vi siano artisti che prediligono il pianoforte Steinway e non possano più sostituirlo con un altro.

MIZI BRUSOTTI

Teatri e concerti

Il buon soldato Svejik di Guido Turchi alla Scala

L'attesa opera di Guido Turchi intitolata al popolare eroe di Jaroslav Hasek, *Il buon soldato Svejik*, è andata in scena alla Scala la sera del 5 aprile 1962. Dell'opera così scrive sul Gazzettino Guido Piamonte:

Fine giugno 1914. In una birreria di Praga gli avventori leggono avidamente i giornali recanti l'annuncio dell'eccidio di Serajevo, ma appaiono chiusi in prudente silenzio, intimoriti dalla presenza di un agente della polizia absburgica. Chi non ha peli sulla lingua è un loquace sfaccendato, certo Svejik, che non esita ad esporre le sue rozze ed ingenuie impressioni, prevedendo che l'assassinio di Franz Ferdinand condurrà alla guerra. È quanto basta per farlo arrestare e tradurre in tribunale: senonché, proprio mentre i giudici stanno per condannare Svejik per disfattismo, giunge la notizia ufficiale della dichiarazione di guerra.

Svejik, dimostratosi più lungimirante dei funzionari e dei giudici, non sarà condannato, ma arruolato nell'esercito austro-ungarico, per quanto la visita di leva lo avesse dichiarato idiota integrale. E incomincia per Svejik la vita militare; comoda vita, dapprima, di attendente a mezzadria fra un capitano medico e un ufficiale libertino, sino al giorno in cui l'ispezione di un generale spedisce tutti al fronte. Ma anche qui Svejik si dimostra servizievole e inguaribilmente ottimista; si che, quando il capitano cercherà un volontario disposto ad uscire dalla trincea per la pericolosa missione del taglio dei reticolati, egli sarà il primo a porsi sugli attenti e ad offrirsi. Scomparirà nella vampata di un'esplosione.

Creata dalla fantasia dello scrittore boemo Jaroslav Hasek, che nell'altro dopoguerra la espresse in un lungo romanzo, la figura del soldato Svejik è divenuta proverbiale nei paesi slavi, quasi una maschera dell'antica commedia dell'arte, un tipo sempliciotto carico di buon senso, rispettoso sino all'ottusità degli ordini e dell'autorità costituita, pronto sempre ad obbedire e a buscarle, ricco solo di una sua elementare filosofia. Una figura che è stata a volta a volta avvicinata a quella di Panurge o di Sancio Pancia, ai quali vorremmo aggiungere anche il nostro Bertoldo. E intorno al soldato Svejik sono sorte innumeri varianti letterarie, cinematografiche e teatrali: nota anche in Italia quella di Brecht che ha fatto indossare a Svejik la divisa hitleriana.

Nello stendere per il musicista romano Guido Turchi un libretto d'opera, Gerardo Guerrieri ha attinto al romanzo originale, scegliendo da quell'oceanico libro alcuni episodi, alcune battute di dialogo, e aggiungendovi per conto suo il finale, mantenendo però al profilo di Svejik l'aspetto genuino conferitogli dall'autore. Un libretto spedito, agile, vivacemente articolato, che convoglia l'attenzione, a volta a volta divertita o pensierosa, dello spettatore; un libretto che Guido Turchi ha servito e sottolineato, vorremmo dire, con umiltà, lasciando che i dialoghi parlati, o improntati a lineare declamazione, fossero chiaramente

5 aprile 1962 TEATRO ALLA SCALA - MILANO

1^a rappr. assoluta IL BUON SOLDATO SVEJK

Opera in 3 atti di Gerardo Guerrieri dall'omonimo romanzo di Jaroslav Hasek

Musica di Guido Turchi

Edizione Ricordi

Personaggi e interpreti		
1° Avventore		Walter Gullino
2° Avventore		Dino Mantovani
Birraio		Carlo Franzini
Katja		Cecilia Fusco
Bretschneider		Giuseppe Zecchillo
Svejik		Rolando Panerai
Una Cliente		Clara Foti
Voce		Virgilio Carbonari
1° Compagno di cella		Giuseppe Bertinazzo
2° " " "		Alfredo Giacomotti
3° " " "		N.N.
4° " " "		Paolo Mazzotta
5° " " "		Enzo Guagni
6° " " "		Ugo Novelli
Distinto signore		Angelo Mercuriali
Giudice		Federico David
1 Sostituto		Piero De Palma
2 Sostituto		Carlo Forti
Guardia		Roberto Pistone
Messo		Ezio Marano
Capitano medico		Carlo Badioli
Capitano Pelikan		Alvinio Misciano
Un Ufficiale		Giuseppe Morresi
Mimi		N.N.
Carlotta		Marina Cucchio
L'Industriale		Franco Ricciardi
Il Generale		Rio Novello
Ferroviero		Piero De Palma
Maresciallo		Carlo Meliciani
Gendarme		Roberto Pistone
1° Ufficiale		Giuseppe Bertinazzo
2° Ufficiale		Virgilio Carbonari

Maestro direttore e concertatore

Nino Sanzogno

Regia di Virginio Puecher

Bozzetti e figurini di Luciano Damiani

percepibili, e limitando l'intervento del canto a brevi e funzionali incisi. Ma soprattutto esaltando il dialogo stesso con il fluire di un'orchestra pittoresca, ricca di suggestioni ambientali, mobile sottofondo continuamente svariante nei ritmi e negli accenti, ed evocando a tratti l'atmosfera dell'antica polifonia vocale, in singolare ma armonico contrasto con la spregiudicata modernità del linguaggio orchestrale. In questo suo primo lavoro teatrale — iniziato però una decina d'anni fa — Guido Turchi non ha avuto il timore di apparire arretrato agli occhi dei suoi colleghi oltranzisti, prigionieri della dogmatica dodecafonica: il suo linguaggio — inutile il dire che non si allude qui ad analogie tematiche e non si procede a puntigliose elencazioni di cosiddette reminiscenze — appare in sostanza mutuato al *Wozzeck* di Berg, con il collaterale apporto della *Gebrauch Musik* cara a Kurt Weill.

È un'opera sostanzialmente eclettica, di un eclettismo che, mutati i termini, potrebbe essere quello di uno Sciozakovich, ma che confluisce in una visione chiara e aggiornata del teatro musicale: un'opera che vanta sicuri titoli di validità, anche se la sua pratica carriera sulle scene risulti problematica per gli elevatissimi oneri di allestimento e di interpretazione, ed anche se l'interesse drammatico e musicale abbia a tratti — come in buona parte del secondo atto — ad affievolirsi. Circa l'esecuzione del difficile spartito, impegnante gli interpreti ad un cimento ritmico e sillabico di acutissima portata, nulla è stato trascurato dalla Scala per questa prima edizione del *Soldato Svejik*.

Sul podio era Nino Sanzognò, ancora una volta prodigatosi con abnegazione e con scrupoloso lavoro nel dipanare e prospettare nella luce migliore una complessa partitura contemporanea; ancora una volta energico pilota e accorto moderatore degli ardui rapporti fra orchestra e palcoscenico. Sul quale spiccava,

nei panni del protagonista, il baritone Rolando Panerai, impareggiabile nel conferire alla figura di Svejik, esatto, plastico rilievo scenico, penetrando nella psicologia intricata del soldato a volta a volta sempliciotto o sentenzioso, balordo o formulatore di valide massime di vita: un'interpretazione, questa di Panerai, non facilmente dimenticabile.

Se non con un cenno complessivo è consentito ricordare lo stuolo degli interpreti minori, accomunandoli in unico elogio per l'impegno e il fervore, la chiarezza dei risultati: Cecilia Fusco, Marina Cucchio, Carlo Franzini, Giuseppe Zecchillo, Angelo Mercuriali, Federico Davià, Carlo Badioli, Alvino Misciano, Franco Ricciardi, Rio Novello, Carlo Meliciani e molti altri, impegnati in piccolissimi ruoli. Se i cantanti italiani, in massima parte allergici alla dizione e inesperti nella recitazione, hanno smentito nel buon soldato Svejik tale rinomanza, il merito ne spetta al regista Virgilio Puecher, a sua volta dedicatosi con passione ad un delicatissimo lavoro di concertazione mimica e dialogica, sullo sfondo delle suggestive scene di Luciano Damiani, manovrate in un continuo, quasi allucinante, gioco di spostamenti verticali (l'opera annovera ben ventun quadri) agli ordini di Nicola Benois. Precisi e misurati, infine, i brevi ma impegnativi interventi del coro istruito da Norberto Mola.

Alla fine del primo atto, tre chiamate agli interpreti e al direttore d'orchestra, con lievi dissensi. Alla fine del secondo atto, quattro chiamate agli interpreti e al direttore d'orchestra, più intensi i dissensi.

Alla fine dell'opera, al terzo atto, quattro chiamate agli interpreti e al direttore d'orchestra pur persistendo i contrasti. A tre delle chiamate finali si è presentato anche l'autore che è stato molto applaudito dal pubblico.

GUIDO PIAMONTE

Assassinio nella cattedrale accolto entusiasticamente a Palermo

Assassinio nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti, dopo le trionfali accoglienze ricevute nelle principali città italiane, è stato rappresentato al Teatro Massimo di Palermo. Riportiamo l'articolo che all'opera e alla sua realizzazione ha dedicato Il Giornale di Sicilia del 31 marzo.

La tragedia musicale che Ildebrando Pizzetti ha ricavato dal celeberrimo poetic drama di Thomas Stearns Eliot è giunta a Palermo, preceduta da tutta una serie di successi internazionali.

Già da molti anni *Murder in the Cathedral* era noto al pubblico dei teatri di prosa italiani, quando Margherita Wallmann — recatasi a Londra per la regia di alcune opere al Covent Garden — ebbe occasione di incontrare Eliot nel suo minuscolo e pittoresco studio di direttore della casa editrice Faber and Faber. La conversazione cadde sulla possibilità di trasformare in opera lirica il fortunatissimo poetic drama, ma il grande scrittore confessò la propria ignoranza in materia di teatro musicale, e solo dopo aver assistito alla rappresentazione di una delle opere preparate dall'illustre regista al Covent Garden si lasciò indurre a dare il sospirato consenso.

Interpellato al riguardo dalla signora Wallmann, Pizzetti le confessò di conoscere già *Assassinio nella Cattedrale* e di ritenere l'opera irrealizzabile secondo le concezioni che lo avevano ispirato nel dar volto musicale ad altre tragedie, e ciò, a causa della mancanza di un personaggio principale femminile. Ma le perplessità del Maestro caddero quando alle sue obiezioni la signora Wallmann rispose mettendo in risalto il ruolo contrappuntistico che le donne di *Canterbury* assumono nei riguardi della figura prepotentemente protagonista dell'Arcivescovo. L'uso del coro ha sempre avuto un peso più che notevole nell'arte pizzettiana; così, la possibilità

di risolvere in senso classicamente corale una difficoltà solo apparente, spinse il Maestro ad accettare l'incarico.

Come è noto, Pizzetti attribuisce alle parole o ai versi dei suoi testi un valore già potenzialmente musicale. Appunto in funzione di questo presupposto, il musicista si è spesso preparato da sé i testi da mettere in musica, venendo meno a questo principio solo nel caso di due lavori di D'Annunzio (*Fedra* e *Figlia di Iorio*) e del recentissimo *Calzare d'argento* di Riccardo Bacchelli. Alle prese con i problemi che *Murder in the Cathedral* comportava necessariamente, il Maestro si è rifatto alla versione italiana « ufficiale » di mons. Alberto Castelli, su questa versione lavorando sagacemente di lima, in modo da ridurre il testo a quelle dimensioni che si adattavano alle necessità strutturali e stilistiche della « tragedia musicale ».

Dal punto di vista dell'opera in musica, *Assassinio nella Cattedrale* offre all'artista una serie di opportunità drammatiche, che si risolvono per lui in altrettante occasioni di coerenza. Chiuso nella *turris aenea* delle sue concezioni musicali, Pizzetti resta incorruttibile e paradossalmente sordo ai cospicui rivolgimenti che l'arte dei suoni (o dei rumori: siamo i primi a non aver paura dei termini) ha sopportato negli ultimi cinquant'anni.

Così, lo stile di *Assassinio* è quello che fu già di *Fra Gherardo* o di *Ifigenia*. E se il nuovo capolavoro ci scuote meno di quanto non lo avesse fatto, a suo tempo, l'indimentica-

bile Fedra, la colpa non può certo essere attribuita al musicista, il quale ci dà in quest'opera un ulteriore esempio di una fedeltà ad un credo estetico, che, comunque, è degno di rispetto.

Nell'accennato ambito, le parti corali, il suggestivo incalzare degli episodi di tentazione, il superbo finale del primo atto acquistano valore particolarissimo; più che giustamente celebre, è già la predica dell'Arcivescovo, col suggestivo effetto di dissolvenza musicale dell'episodio orchestrale.

Impiantata sulla gigantesca figura del protagonista, l'azione drammatica ha in Becket il suo baricentro; sin dalla prima esecuzione, avvenuta alla Scala il 1° marzo 1958, Nicola Rossi Lemeni presta all'ascetica forza morale del martire le risorse del suo talento veramente totale. Se le doti musicali del grandissimo basso sono arcinote, non tutti conoscono le sue attitudini umanistiche, la sua personalità di poeta (*Orto di Passione*, una raccolta di sue liriche, ha avuto il Premio Vallombrosa nel 1957), il suo amore per ogni forma d'arte.

Dopo la « prima » dell'opera, pervenne a Rossi Lemeni una lettera di Eliot; in essa, il grande poeta dichiarava che nessun attore si era mai avvicinato tanto alla sua concezione del personaggio di Becket. Messi a tacere dalla portata di un

simile riconoscimento, siamo lietissimi di dichiarare che ogni dettaglio della bella serata ha fatto da degna cornice all'arte del grande interprete.

In quest'armonia magicamente conseguita, il posto d'onore spetta alla ispirata regia della signora Wallmann e alle magnifiche scene ed ai bei costumi di Piero Zuffi. Dalla stretta collaborazione di questi grandi artisti è nato uno spettacolo, la cui naturale ma vigilantissima bellezza è un miracolo che difficilmente potrà tornare a verificarsi.

Aldo Bertocchi (Araldo), Mario Ortica, Manuel Spatafora e Orazio Gualtieri (Sacerdoti), e Gianna Maritati e Gabriella Carturan (Corifee) hanno portato all'opera il contributo amorevole della loro dedizione vocale e scenica. Ottimo il quartetto dei tentatori-assassini, formato da Rinaldo Pelizzoni, Antonio Zerbini, Silvio Majonica e dal sempre bravissimo Enrico Campi.

Oliviero De Fabritiis ha diretto l'opera con commossa partecipazione; sotto la sua guida, l'orchestra ha ottenuto risultati veramente notevoli. Sottoposto ad uno sforzo considerevole, il coro — efficacemente guidato da Lido Nistri — si è cimentato con abnegazione contro le affascinanti asperità dell'opera. Successo notevolissimo.

R. P.

Al Festival di Musica Contemporanea: G. F. Malipiero e Flavio Testi

Al XXV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, svoltosi nello scorso aprile a Venezia, sono stati assai applauditi un concerto dedicato a G. F. Malipiero nel suo 80° compleanno e comprendente, in prima esecuzione, la *Rappresentazione e Festa di Carnasciale* e della *Quaresima del maestro asolano*, e la *Musica da concerto n. 3 di Flavio Testi*. Ecco quanto ne scrissero rispettivamente l'Avanti

(21 aprile) e il Radiocorriere (27 aprile) e i quotidiani Il Corriere della Sera e Il Gazzettino del 17 aprile.

Il concerto diretto da Sanzognò è stato tutto dedicato a Gian Francesco Malipiero nel suo ottantesimo compleanno. Il maggior compositore italiano della sua generazione è stato illustrato dalle celebri *Pause del silenzio* del 1917, dal mistero di *Santa Eufrosina* per soli, coro e orchestra del 1942, in cui la tendenza malipieriana a uniformare il discorso sinfonico alla vocalità è compiutamente emersa anche in virtù delle distese interpretazioni dei cantanti Wladimiro Ganzarolli, Silvana Zanolli e Antonio Boyer, dalla recentissima *Serenissima* per orchestra e saxofono concertante (solista Baldo Maestri), basata su sette canzonette popolari veneziane, in cui rivive la nostalgia mai spenta nel musicista della sua città, infine, da una novità assoluta: *Rappresentazione e Festa di Carnasciale* pure per soli, coro e orchestra.

Questo lavoro si allinea alla serie delle « rappresentazioni da concerto » create dalla fantasia del musicista, e in cui è giunto a trovare nuova forma il suo teatro di poesia, misto di umori ora ironici, ora amari, ora lugubri, ora nostalgici, affidato ai fantasmi dell'immaginazione piuttosto che alla consistenza corporea della scena. Hanno animato la *Rappresentazione*, cui ha arriso il più affettuoso successo, le voci di Mario Guggia, Juan Carlo Gebelin, Saverio Durante, Renata Mattioli, Cavel Armstrong, Luisa Ribacchi, Aldo Bottion, Paolo Cessari, Gino Sinimberghi, Angelo Mercuriali, oltre quelle dei già nominati Ganzarolli e Boyer.

PIETRO SANTI

Nel concerto diretto da Nino Sanzognò interamente dedicato a musiche di Gian Francesco Malipiero, con cui il XXV Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia rende omaggio all'illustre

maestro per il suo ottantesimo compleanno, figura la prima esecuzione assoluta di *Rappresentazione e Festa di Carnasciale* e della *Quaresima* per soli, coro e orchestra. Ancora una volta il musicista veneziano dona figura al suo mondo immaginifico fissandolo nel ricordo a lui caro di una classicità italiana di cui l'antica poesia è il messaggio. Quella poesia — aveva egli scritto un tempo — in cui « si ritrova il ritmo della nostra musica, cioè quel ritmo veramente italiano che a poco a poco, durante tre secoli, è andato perdendosi nel melodramma ». Le immagini musicali di Malipiero tendono a consegnarsi, infatti, come le tracce di un contesto generale coerente e armonico, come dei residui di un mondo originario o di un ideale classico, disponibili cioè a un ordine di chiara architettura, di marcati rilievi, di decisi contrasti; simili caratteri, tuttavia, svincolati da ogni obbligo o rigore di sviluppo, egli li lascia consistere come illuminazioni istantanee e librarsi nel tempo puro della memoria, sciolti dalla trama del tempo fenomenico.

P. S.

Ascoltata, in seguito, la *Musica da concerto N. 3* di Flavio Testi, per pianoforte e orchestra. A sua volta insofferente d'avventure ed eccentricità. A sua volta moderata nel conio delle immagini e nella ricerca di uno stile. Vi è tuttavia riconoscibile la mano sostanziosamente costruttiva dell'autore, avvertibile la trasparenza di una scrittura facile e pure essenziale, veloce e pure equilibrata nei vivaci dialoghi dello strumento solista con l'orchestra. Tutto suona piacevole, in Testi, e intelligente...

Ha diretto Ettore Gracis, ha interpretato a dovere il pianista Carlo Pestalozza.

FRANCO ABIATI

E lascia il passo al quarantenne fiorentino Flavio Testi, latore di una *Musica da concerto N. 3* per piano-forte e orchestra... questa musica del Testi sembra dettata in un momento di singolare felicità inventiva e approda a risultati anche più suadenti di quelli raggiunti da altre musiche, forse dall'autore ritenute

Due novità di G. F. Ghedini

Il pubblico milanese ha applaudito, a meno di quindici giorni di distanza, due nuovissime partiture ghediniane, la *Lectio Jeremiae prophetae per soprano, coro e orchestra*, eseguita all'Angelicum il 26 marzo e gli *Appunti per un Credo presentati ai Pomeriggi Musicali* il 7 aprile. Ecco quanto ne hanno scritto rispettivamente i critici del *Corriere della Sera* (27 marzo) e della *Notte* (9 aprile).

«... Giorgio Federico Ghedini con la sua *Lectio Jeremiae prophetae* per soprano, coro e orchestra da camera, scritta sulle commoventi parole di Rachele che piange i figli e presentata all'Angelicum in prima esecuzione assoluta, partecipandovi lo eccellente concertatore e direttore Antonio Janigro, la solista di canto Irma Bozzi Lucca e il Coro Polifonico di Milano guidato da Giulio Bertola. Esecuzione di vibrante rilievo ed opera di alta concisione lirica e drammatica, severa nella scrittura, profonda nei concetti, concretata in una partitura d'esemplare comunicativa chiarezza...».

FRANCO ABBIATI

Ha dominato il programma dei «Pomeriggi» di sabato, ancora Ghedini con dei suoi *Appunti su un Credo*. Non che le altre musiche eseguite prima e dopo di questi *Appunti* fossero di importanza trascurabile: tutt'altro. Ma si trattava di una «novità» vincolata a un assunto di carattere commemorativo personale,

maggiormente impegnative... Di brillante nitore, di immediata rispondenza al dialogo con l'orchestra è apparso nella pagina di Testi il pianista Carlo Pestalozza... Accoglienze calorose per il maestro Gracis, il pianista Pestalozza; due volte si è pure presentato il maestro Testi.

GUIDO PIAMONTE

religioso, umano, che è stato ed è pur sempre la forza ispiratrice più significativa ed avvincente dell'arte del Ghedini e non gli permette di accostarsi a nessuna tendenza della musica moderna, quasi tutta fuori di ogni alta spiritualità, per non dire astratta e disumana. Ghedini, anche con questi *Appunti* che si possono considerare come lo sfondo strumentale di una cantica corale da stare a sé, o da completarsi, appunto, con l'aggiunta del testo liturgico interamente musicato, appare più che mai chiaramente come il musicista europeo — e dire europeo è dire mondiale — più dipendente dagli influssi della incombente e insopprimibile tradizione, e nello stesso tempo aperto a quelli dello spirito musicale nuovo.

Lineare, questa musica del Ghedini, scabra, aspra, talora, come certe dure asserzioni religiose primitive, umile e devota con intima commozione, la segui effettivamente con la mente al testo del Credo cristiano, e ti impressionano veramente le reiterate coincidenti affermazioni pe-

rentorie, secche, assolute, della professione di fede religiosa intimamente sentita: «Credo», il dolente non meno coincidente ricordo dell'«*Incarnatus est*», con la glorifica-

zione dell'«*Et unam sanctam catholicam*» e il tagliente incontrovertibile conclusivo «*Amen*».

ALCEO TONI

Una novità sinfonica di Bettinelli

Nel sedicesimo concerto della Stagione Sinfonica del Terzo Programma sabato 7 aprile Mario Rossi ha diretto l'Orchestra Sinfonica della Radio di Roma nell'esecuzione degli *Episodi* per orchestra di Bruno Bettinelli in prima esecuzione assoluta. Ecco quanto ne scrive *L'Osservatore Romano* del 9 aprile.

Dopo i *Propos d'Alain* di Petras si del penultimo concerto, un'altra prima esecuzione assoluta era in programma sabato all'Auditorio della RAI: *Episodi* per orchestra di Bruno Bettinelli; una composizione costruita con chiarezza e stretta coerenza stilistica che lo stesso autore illustra con queste parole: «Consistono in quattro brani per grande orchestra, condotti in forma libera e senza preconcetti polemici. Come sempre mi sono preoccupato di esporre delle idee musicali valendomi di mezzi tecnici ed espressivi che, pur sforzandosi di non concedere nulla al caso, sono tuttavia strettamente legati ad un modo di sentire controllato, sì, ma il più pos-

sibile spontaneo. Mio intendimento precipuo è stato sempre quello di comunicare all'ascoltatore alcune sensazioni musicali senza doverle precedentemente illustrare per mezzo di formule chiave esplicative (che possono, se mai, interessare solo i tecnici) di simboli o di misteriosi e trascendenti significati. Dopo questa premessa penso che un brano di musica concepita in tal senso, non solo non deve aver bisogno di minute descrizioni, ma viene anzi ad assumere l'obbligo preciso di esprimere ciò che, bene o male, deve esprimere in virtù dei suoi soli mezzi».

G. P.

Notizie in breve

* Il 18 aprile u.s. al Circolo della Stampa di Milano, presenti numerose autorità, critici, artisti e dirigenti di case discografiche, è stato assegnato il Premio istituito dall'Associazione Nazionale dei Critici Discografici per i migliori dischi di musica classica, sinfonica, lirica, leggera, di prosa, ecc. pubblicati in Italia nel 1961.

Tra i dischi premiati figurano: *Otello* di Verdi (direttore von Karajan) e *Tristano e Isotta* di Wagner (direttore Solti), entrambi della Decca; *Magnificat* e *Nisi Dominus* di Vivaldi e la serie *La Musica a Milano nel '700* a cura di Riccardo Allorto editi dall'Angelicum; *Quartetto n. 1* di Schönberg (Quartetto Juilliard) e *Concerti di Albinoni (I Musici)* ambedue della Philips; *Musiche sacre* di Stravinski, Poulenc, Britten e Orff (Coro dell'Accademia Filarmonica Romana) dell'Istituto Internazionale del Disco. Per la musica jazz è stato premiato *Buddy Collette in Italy* (Ricordi), per la prosa la monumentale raccolta del *Vangelo-Apocalisse* (Istituto Internazionale del Disco). Tra i dischi di musica leggera è stato segnalato *Il Quartetto Cetra alla TV* (Ricordi).

* Un importante Convegno Nazionale sull'Insegnamento Musicale si è svolto il 5 e 6 maggio u.s. a Torino propugnato dall'Associazione Ricreativa Culturale Italiana (ARCI) - Circolo Toscanini. Con l'adesione di personalità della cultura, della scuola, dell'arte, e con l'intervento di personalità e cultori della didattica, generale e musicale, e dei problemi ad essa inerenti, sono stati svolti e dibattuti i temi dell'insegnamento musicale nella scuola primaria, secondaria e superiore italiana, dell'introduzione della scuola media d'obbligo nei Conservatori e Licei musicali, della riforma dell'ordinamento attuale degli studi nei Conservatori. Le succose relazioni di base erano state stese dai professori Carlo Parmentola e Pietro Righini.

Al Convegno, brillantemente presieduto da Fedele d'Amico, hanno portato contributo di intelligente passione, oltre ai due relatori, il prof. Giorgio Colarizi, Direttore del Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione artistica, i Maestri Felice Quaranta del Conservatorio di Torino, Adone Zecchi del Conservatorio di Bologna, Riccardo Allorto del Conservatorio di Milano, Tommaso Valdinoci del Conservatorio di Parma, il compositore Luigi Nono, il direttore d'orchestra Massimo Pradella, le insegnanti Vera d'Agostino e Wanda Trojani, e molti altri. Il Convegno si è chiuso con la nomina di una Commissione permanente per lo studio dei problemi dell'insegnamento musicale.

* Vivo successo ha ottenuto a Kaiserlantern (Germania) l'*Ouverture giocosa* di Ottavio Ziino, eseguita per la prima volta in Germania sotto la direzione dell'autore.

* Si sono recentemente svolte al Teatro Nuovo di Milano le eliminatorie di secondo grado dei giovani cantanti partecipanti al 13° Concorso bandito dall'Associazione Lirica

MARCO ENRICO BOSSI



IL BUON SOLDATO SVEJK

Musica di Guido Turchi

Libretto di Gerardo Guerrieri



Due scene dell'opera nella prima rappresentazione assoluta al Teatro alla Scala di Milano (Regia di V. Puecher, scene di E. Damiani)

(Foto Piccagliani)



e Concertistica Italiana. La commissione giudicatrice presieduta dal M° Guido Farina, ha ammesso al Corso di preparazione che precederà la 13° Stagione Lirica di Avviamento i seguenti cantanti: soprani: Maria Rosa Bianchi, Rosetta Crosatti Silvestri, Gabriella Fantoni, Lina Giordani, Carla Magni, Angela Nascimbene, Anna Maria Pizzoli, Maria Rosaria Ruvo; mezzo soprani: Maria Luisa Nave, Elena Zillo; tenori: Enzo Del Monaco, Giorgio Grimaldi, Amedeo Manzato, Franco Ricupero; baritoni: Franco Costantini, Vito Mattioli, Arnaldo Merico; bassi: Attilio Burchiellaro, Mario Mattiotti.

* Dal 20 al 31 luglio 1962 si svolgerà a Certaldo il 3° Corso di musicologia per giovani italiani e stranieri dedicato alla Lauda italiana dagli inizi al XV secolo. Le lezioni saranno tenute dai professori B. Becherini, A. Damerini, F. Ghisi, A. Puccianti, F. Vecchi e Kurt von Fischer. Oltre alla storia della lauda, saranno studiati i rapporti tra musica e poesia, il travestimento, l'incremento della laude nelle Confraternite italiane e il momento savonaroliano della medesima.

* Il Concorso Internazionale di Composizione 1961 della Società Italiana di Musica Contemporanea si è concluso con i seguenti risultati:

1° Categoria (opera in 1 atto): Roma Palester (Polonia), *La Mort de don Juan* (Premio del Teatro delle Novità di Bergamo di L. 1.000.000).

2° Categoria (coro e orchestra): premio non assegnato; 2° classificato: Willy Giefer (Germania), *In illa hora*.

3° Categoria (orchestra sinfonica, anche con solisti): Franco Donatoni (Italia), *Puppenspiel* (Premio della RAI-TV di L. 500.000). 2° classifica-

to: Silvano Bussotti (Italia), *Torso*, lettura di Braibanti, per voce e orchestra.

4° Categoria (orchestra da camera): Yoritsuné Matsudaira (Giappone), *Bugaku* (Premio della RAI-TV di L. 500.000) - 2° classificato: Roland Kayn (Germania), *Vectors*.

5° Categoria (Complessi strumentali, vocali e misti, da 6 a 11 esecutori): Bo Nilsson (Svezia), *Scene I* per strumenti (Premio della RAI-TV di L. 250.000) - 2° classificato: Peter Schat (Olanda), *Entelechie 2* per 11 esecutori.

6° Categoria (Musica da camera, da 1 a 5 esecutori): Ivan Vandro (Italia), *Quartetto per archi* (Premio della RAI-TV di L. 250.000) - 2° classificato: Karlheinz Stockhausen (Germania), *X Klavierstück*.

Sono state inoltre segnalate le seguenti composizioni: *Anno Domini*, opera in un atto di Egisto Macchi; *Don Chisciotte*, di Nazim Hikmet per soprano, coro e orchestra di Dieter Schonbach; *Ordini per 15 strumenti* di Franco Evangelisti; *Successioni per orchestra da camera* di Shin-Ichi Mitsushita; *Spazio a 5 per 9 esecutori* di Franco Evangelisti; *Gesang zur nacht* per voce e 10 esecutori di Camillo Togni; *Noctes* per oboe e clavicembalo di Klaus Huber; *Drei Lieder* per voce e 3 tromboni di Boris Porena.

* Il Piccolo teatro Lirico della Città di Parma, sotto la direzione del M° Renzo Martini, ha recentemente effettuato una fortunata tournée in Svizzera.

* Dal 6 al 31 agosto 1962 si effettuerà a Ginevra, sotto gli auspici del locale Conservatorio di Musica, un corso estivo per pianisti e professori di pianoforte tenuto dalla professoressa Elisabeth Nagy-Pongracz.

* Dal 12 al 22 febbraio u.s. si è tenuto a New York il 23° Festival annuale di musica americana organizzato dalla Stazione Radio WNYC di proprietà dell'amministrazione comunale. Il programma della manifestazione comprendeva un centinaio di composizioni, di cui oltre la metà in prima esecuzione.

* Nei mesi di aprile e maggio scorsi la compagnia lirica del Teatro Metropolitan di New York ha effettuato una lunga tournée nazionale, presentando in 50 spettacoli nove opere teatrali e precisamente: *La Forza del destino* e *Aida* di Verdi, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Fanciulla del West* e *Bohème* di Puccini, *Così fan tutte* di Mozart, *Salomé* di Strauss e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

* Dal 9 al 31 luglio 1962 si svolgerà ad Aix en Provence il 15° Festival Internazionale di Musica, il cui programma comprende rappresentazioni operistiche, concerti sinfonici, cameristici e recitals. Saranno allestite le opere *Don Giovanni*, *Nozze di Figaro* e *Ratto dal serraglio* di Mozart, *Les Malheurs d'Orphée* di Milhaud e *Noce* di Stravinski. Nel quadro delle manifestazioni concertistiche saranno invece presentate musiche di autori dei secoli XVIII e XIX nonché composizioni di Milhaud, Stravinski, Henze, Poulenc, Bartók, Falla, Turina, Ibert, ecc. Tra i direttori d'orchestra figurano Kurt Redel, Pierre Dervaux, Michael Gielen, Serge Baudo, Karl Munchinger; tra i solisti Teresa Berganza, Nathan Milstein, ecc.

* Per i suoi meriti artistici il commendator Pasquale Di Costanzo, sovrintendente al Teatro S. Carlo

di Napoli, è stato recentemente insignito di un'alta onorificenza della Repubblica Federale Tedesca.

* Lo scorso mese di marzo nella Sala del Conservatorio di Musica di Firenze si è svolta la seconda edizione di *Vita Musicale Contemporanea* con un ciclo di otto concerti di musica da camera, illustrati da noti critici musicali. Sei di tali concerti sono stati effettuati in collaborazione con la SIMC. Segnaliamo tra le varie composizioni di autori contemporanei eseguite: *Tu n'as rien vu* per soprano e trio d'archi di Bruno Canino, *Reportage* per soprano, baritono e recitante di Angelo Paccagnini, *Djiamila Boupacha* per soprano di Luigi Moro, *4 Poesie spagnole* per baritono, clarinetto, viola e chitarra di Giacomo Manzoni, *Composizione n. 1* per pianoforte di Aldo Clementi e *2° Quartetto* per archi di Franco Donatoni. Gli ultimi due concerti della serie sono stati rispettivamente dedicati a musiche elettroniche e concrete di musicisti francesi e italiani e a composizioni di G. F. Malipiero (*Poemi asolani* e *Sonata a cinque*) e A. Webern (*3 Canti sacri popolari*, *Satz* per trio d'archi, *Quartetto op. 28*).

Necrologi

* A sessantasei anni di età si è spenta a Milano, sua città natale, la cantante Bruna Dragoni, che tra il 1920 e il 1942 si fece applaudire nei principali teatri italiani e stranieri, soprattutto quale eccellente interprete del *Don Giovanni* di Mozart, dell'*Elisir d'amore* di Donizetti, del *Gianni Schicchi* di Puccini e di altre opere del repertorio italiano ottocentesco.

Concorsi

* La Civica Amministrazione di Lucca, nel quadro delle onoranze a Francesco Geminiani nel 2° centenario della morte, ha indetto un concorso nazionale di violino aperto a tutti i violinisti italiani che alla data del 12 settembre 1962 non abbiano superato il 35° anno di età. Il concorso, che si articolerà in 3 prove, avrà luogo nella prima quindicina di settembre e sarà dotato di 3 premi indivisibili rispettivamente di L. 1 milione, L. 400.000 e di L. 200.000. Domande d'iscrizione e documenti dovranno pervenire entro il 31 luglio 1962 alla Segreteria del Concorso Nazionale di Violino F. Geminiani, presso l'Istituto Musicale L. Boccherini, Piazza S. Ponziano, Lucca.

* Nel prossimo mese di settembre si svolgerà il Concorso Internazionale del Conservatorio di Musica di Orense, in collaborazione con *Musica en Compostela*, dedicato, in questa terza edizione, al violino. Al Concorso potranno partecipare violinisti di ogni Paese, senza alcun limite d'età. Saranno assegnati 5 premi, rispettivamente di pesetas 25.000, 10.000, 7.500, 6.000, 5.000, oltre a diplomi; ai primi classificati sarà offerta la partecipazione a concerti e recital. Domande d'iscrizione (che dovranno pervenire entro il 25 agosto 1962) e richieste di informazioni dovranno essere indirizzate al *Concursos Internacionales del Conservatorio de Musica de Orense - Plaza Mayor, 2 - Orense (Spagna)*.

* L'Ente dei Pomeriggi Musicali di Milano in collaborazione con la RAI-TV ha indetto il 3° Concorso Internazionale per una Composizione Sinfonica per tramandare la memoria e l'opera di Ferdinando Ballo. Il Concorso è aperto a musicisti di ogni nazionalità. Ciascun concorrente potrà partecipare con una composizione sinfonica che dovrà risultare originale, inedita e mai eseguita e la cui durata dovrà essere contenuta tra un minimo di 12' e un massimo di 30'. Le composizioni presentate dovranno essere eseguibili da un'orchestra del seguente organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, batteria (1 esecutore), arpa, pianoforte, quintetto d'archi, con esclusione di cori e solisti vocali, strumentali o recitanti. Il concorso è dotato di un premio unico e indivisibile di L. 1.000.000. La composizione premiata potrà essere eseguita nella stagione dei Pomeriggi Musicali, in una delle stagioni sinfoniche della RAI-TV, come potrà essere inclusa nel programma del Festival Musicale di Venezia. Le composizioni dovranno essere spedite entro il 2 ottobre 1962 all'Ente Pomeriggi Musicali, Corso Matteotti, 20, Milano, presso cui ci si può rivolgere per ulteriori informazioni.

* Dal 10 al 14 settembre 1962 si svolgerà a Vittorio Veneto il Concorso Premio Nazionale di Violino Città di Vittorio Veneto. Il concorso, aperto a violinisti di nazionalità italiana che alla data del 1° settembre non abbiano

superato il trentesimo anno di età, è dotato di 4 premi, rispettivamente di L. 500.000, L. 200.000, L. 100.000, L. 50 mila oltre che di diplomi di merito. Le domande di ammissione dovranno essere inviate, non oltre il 31 luglio p.v., alla Segreteria del concorso, presso l'Azienda di Soggiorno e Turismo, Via C. Battisti, Vittorio Veneto (Treviso), alla quale vanno anche indirizzate le richieste di informazioni.

* La città di Ginevra, la Società Svizzera di Radiodiffusione e Televisione e Radio Ginevra organizzano ogni due anni un Concorso internazionale di Musica per Balletto. La prima edizione del concorso si svolgerà nel 1962 e sarà aperta a compositori di ogni Paese, senza distinzione di età. Ogni concorrente può presentare una sola opera che deve essere inedita, mai eseguita, e di durata non inferiore a venti minuti. Potranno essere assegnati due premi, indivisibili, rispettivamente di franchi svizzeri 6.000 e 4.000. Le opere premiate saranno eseguite a Ginevra in un concerto pubblico prima del 30 giugno 1963. Le composizioni dovranno pervenire entro il 31 ottobre 1962 alla sede del Concorso Internazionale di Musica per Balletto c/o Radio Ginevra, 66, Boulevard Carl-Vogt, Ginevra.

* Nel corso del 1962 si svolgeranno anche i seguenti concorsi:
Besançon (11-12 e 13 settembre): 12° Concorso Internazionale per Giovani Direttori d'orchestra. Limite d'età: 30 anni al 1° novembre 1962. Iscrizioni entro il 1° luglio 1962. Indirizzo: 54, Grand-Rue, Besançon (Doubs-Francia).
Bolzano (25 agosto-5 settembre): 14° Concorso Internazionale di Pianoforte F. Busoni. Limite d'età: 15-32 anni. Iscrizioni entro il 5 agosto 1962. Prospetti e informazioni presso il Conservatorio Monteverdi di Bolzano.
's-Hertogenbosch (31 agosto-5 settembre): 9° Concorso Internazionale di Canto. Limite d'età: cantanti nati dopo il 31 dicembre 1928. Iscrizioni entro il 1° agosto 1962. Indirizzo: Concours international de Vocalistes, Hotel de Ville, 's-Hertogenbosch (Pays-Bas).
Monaco di Baviera (4-20 settembre 1962): 11° Concorso Internazionale di Musica bandito dagli Enti Radiofonici della Repubblica Federale Tedesca. Categorie: canto, pianoforte, organo, viola, clarinetto. Limite d'età: per il canto gli anni 1932-42; per le altre categorie, gli anni 1932-45. Iscrizioni entro il 1° luglio 1962. Indirizzo: Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischen Rundfunk, München, 2.
Tolosa (8-13 ottobre): 9° Concorso Internazionale di Canto. Limite d'età: 18-30 anni. Iscrizioni entro il 22 settembre 1962. Indirizzo: Secrétariat du Concours, Donjon du Capitole, Toulouse (Francia).
Vercelli (27 settembre-31 ottobre): 13° Concorso Internazionale di Musica e di Danza G. B. Viotti. Categorie: danza, canto, pianoforte, composizione. Limite d'età: nessuno per i compositori, 30 anni per le altre categorie. Iscrizioni entro il 10 settembre 1962 per canto, pianoforte e danza; 30 settembre per la sezione di composizione. Indirizzo: Società del Quartetto, Casella Postale 127, Vercelli.

Edizioni musicali

Mario Zafred. *6ª Sinfonia* (1958). Partitura per orchestra, Milano, Ricordi, 1961.

Mario Zafred rappresenta una delle forze più significative nell'ambito della musica contemporanea italiana. Le intenzioni programmatiche della sua produzione si affidano, come ha avuto ancora occasione di affermare lo stesso compositore, ad una prospettiva che vuole appoggiarsi alla tradizione nei suoi attributi perenni — quello della tonalità tanto per incominciare — e al rinnovamento del linguaggio nella ricerca di strutture che non ripieghino sullo schematismo formale e sulla ripetizione instancabile di un formulario ormai irripetibile. Tradizione e modernità che risultano anche nei procedimenti inventivi di questa *6ª Sinfonia* che, composta nel 1958, costituisce una delle più recenti e proficue realizzazioni del compositore triestino.

La composizione è divisa in quattro tempi. Di questi, il primo — Mosso, ma non troppo — introduce ad un clima di drammatica espressività appena temperata dalla larga melodia dei legni cui è affidato il tema di contrapposizione; il secondo — Allegretto — si muove sull'arco di un disegno melodico scorrevole nella dinamica e piacevol-

mente disteso nell'espressione (anche questo secondo tempo si oscura nella parte centrale — Meno mosso — alla ricerca di più accese tensioni); il terzo — Adagio assai sostenuto — adotta il tema del primo tempo (in una posizione melodica elaborata diversamente) per una breve apertura introduttiva dalla quale si muove, in una costante ricerca di sempre più approfondite espressioni, la ben calcolata architettura del brano; il quarto — Allegro vivo —, che ripropone, in diversa disposizione, la serie di suoni del primo tempo, si abbandona alla ventiduesima misura all'inciso brillante del clarinetto, dal quale procede la vivacità dinamica dell'Allegro che si mescola successivamente, a partire dalla venticinquesima misura, con il tema vigoroso affidato per la prima entrata ai corni. Se il significato espressivo della musica è l'aspetto che meglio persuade sulla consistenza artistica di questa *Sinfonia*, giusto interesse va comunque concesso all'abile utilizzazione di uno strumentale che trova, nell'organico della grande orchestra, il prestigio di strutture timbriche di non poco rilievo.

GIOVANNI UGOLINI

Mario Zafred. *Concerto per pianoforte e orchestra*. Riduzione per pianoforte di Adelchi Amisano. Milano, Ricordi, 1960.

Ai fanatici del segno musicale, i quali il sommo bene, il supremo godimento musicale, cercano e preten-

dono scoprire nei simboli di una peregrina grafia preziosamente adagiata nei pentagrammi della parti-

tura, l'esame di una composizione di Zafred non può suggerire nulla, o ben poco.

Ma per chi, dietro i segni, cerca la musica, nella relazione tra i suoni, l'espressione, il dover parlare del musicista triestino è sempre un compito gradito. Nel suo pentagramma si cela il soffio di una calda umanità; l'apparente povertà dei mezzi si rivela dovuta al pudore espressivo che lo caratterizza e che gli permette una classicità di cui oggi, a dispetto di tanto ciarlare e fare e gridare, sembriamo esserci dimenticati.

Il materiale sonoro di Zafred può o non può piacere (occorre ancora ricordare che di per se stessi i materiali non possono essere oggetto di valutazione estetica? Sembra di sì...), tuttavia in buona fede tutti debbono ammettere ch'egli lo sa scegliere ed usare in modo perfettamente confacente alla sua personalità. La quale è generosissima.

La riduzione per due pianoforti di Adelchi Amisano del Concerto per pianoforte e orchestra nulla toglie di essenziale al valore musicale della partitura. Anzi, al lettore, fa rilevare con immediatezza le singolari qualità di un musicista impegnato in un colloquio umano che coscientemente cerca una grammatica musicale di universale acquisizione.

Infatti l'analisi tecnica del concerto non procura sorprese. Proviamo.

Innanzitutto troviamo le tre parti tradizionali della forma concerto, con le esposizioni tematiche, gli sviluppi, e le riprese. Oggi può sembrare persino banale. Nell'armonia, gli intervalli di terza predominano: però hanno un sapore originale, inconfondibile. Il discorso musicale è lineare, quasi sempre basato su due linee principali: economia che Zafred porta al massimo rendimento espressivo. Anche la ritmica appare lineare, non ricerca raffinatezze da lambiccico, nè è scossa da terrificanti sincopi, nè è mossa da quel

che si potrebbe definire il *delirium tremens musicale*: uno di quei ritmi continui che permettono a certi compositori di «sviluppare» pagine e pagine di musica e di dire in crome o semicrome immani sciocchezze musicali. Il ritmo in Zafred è fluente, rifiuta impennate romantiche, è l'elemento che porta i temi al loro naturale sviluppo: rigoroso e fantastico, dominato da un temperamento classico.

Come si vede, le costatazioni tecniche non rivelano nulla di trascendentale, epperò portano a formulare un giudizio estetico positivo, nel caso di Zafred. Appunto perchè Zafred ha un suo mondo da esprimere, e, conoscendo quali siano i mezzi che precisamente gli occorrono per farlo, non ha paura di non essere à la page, non assume esteriori atteggiamenti vistosi.

Come nel primo tempo — Allegro — rigoroso e sintetico, egli rifugge dal brillante colorismo e sottopone il virtuosismo del solista alle necessità interiori dello sviluppo, pur ricorrendo ad un pianismo di classe; così nel secondo — Lento — il clima altamente espressivo è raggiunto attraverso un procedimento severo. Una progressione melodica costituisce il tema esposto dall'orchestra ed è pretesto ad un seguito di brevi riesposizioni variate, che, raggiunto il punto di massima intensità, sfociano in un breve fugato. La chiusa del tempo riporta dolcissima l'atmosfera dell'inizio.

È questa una pagina di musica di rara purezza.

Il terzo tempo — Allegro giusto — è un Rondò. Un ritmico tema di «scherzo» incornicia con allegra e ruvida bonomia un secondo tema, fugato, che viene poi ripresentato, in un nuovo episodio, rovesciato.

Un ultimo episodio funge da transizione al concitato finale, in cui felicemente il tempo 3/4 si trasforma in 3/8. Il procedimento concertante è serratissimo e conduce ad una chiusa di grande effetto.

CARLO MOSSO

Giovanni Giuseppe Cambini. Concerto in sol maggiore per pianoforte e archi, op. XV n. 3. Revisione di Guglielmo Barblan. Partitura. Milano, Ricordi, 1960.

Il nome di Cambini, legato, come ognuno sa, all'imponente opera quartettistica e sinfonica studiata in modo particolare dal Torrebranca nel quadro del preromanticismo musicale italiano, appare qui sotto il titolo di un Concerto per pianoforte: il terzo dell'op. XV edita da Henry a Parigi tra il 1782 e il 1784 e recentemente rintracciata da Guglielmo Barblan, che ne ha curato la presente pubblicazione. Si tratta di un tipico frutto di quella poetica musicale nota di «stile galante», fiorita nella seconda metà del XVIII secolo e che, sotto le gradevoli specie della facilità, naturalezza, «sensibilità» care all'estetica illuminista e rousseauiana, andava maturando fermenti poetici, talora decisamente drammatici, destinati a sfociare nelle più alte espressioni del proromanticismo europeo, ormai imminente. Snello e conciso nel ta-

glio formale in due soli tempi, secondo il gusto francese (che non amava troppo gli indugi lirici degli Andanti) il Concerto di Cambini spicca per una ricchezza melodica dal lunghissimo respiro, ora affettuosa ed elegante, ma più spesso incline all'espressione elegiaca, dominata da un trepido cromatismo in cui non è difficile ravvisare un modello dell'ispirazione mozartiana. La parte dello strumento solista, sobria e lineare nell'apparato virtuosistico e perfettamente pianistica, non ha richiesto che lievi ritocchi consistenti soprattutto nel raddoppio di qualche nota nei bassi; così pure l'organico strumentale (quartetto d'archi) dove la parte delle viole (che originariamente raddoppiavano i bassi all'ottava superiore) è stata dal revisore molto opportunamente riscritta e, qua e là, modificata ai fini di una migliore resa armonica.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

Vincenzo Bellini. Concerto in mi bemolle per oboe e archi. Revisione e rielaborazione di Terenzio Gargiulo. Milano, Ricordi, 1960.

La data di nascita di questo Concerto è ignota, ma il Gargiulo pensa che si possa fissarla al 1824, epoca nella quale Vincenzo Bellini attese alla composizione di un certo numero di lavori strumentali. Bellini aveva dunque 23 anni. Influenze esterne? Quella di Mozart, senz'altro, e non v'è gran rischio ad ammettere che lo stile mozartiano figurò nella formazione musicale di Bellini giovane; del resto il sorriso che nasconde l'amarezza, il candore che maschera un'interiorità non estranea alle più impegnate riflessioni, la lineare purezza delle strutture for-

mali sono tratti comuni ad entrambi i compositori. L'interesse storico del brano è fuori discussione. Non minore interesse presenta la sostanza musicale della partitura: un inizio Maestoso e deciso che ha tutte le caratteristiche dell'inciso così come appare nello stile belliniano (vedi, ad esempio, le prime battute di *Norma*), un Larghetto cantabile tenero nella melodia e vivace nelle fioriture ritmiche dello strumento solista, un Allegro alla polonese che conclude il lavoro con un giuoco musicale brillante e festoso.

GIOVANNI UGOLINI

Libri

Mario Codignola. Arte e magia di Nicolò Paganini, Milano, Ricordi, 1960. (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 11).

Nicolò Paganini entra nella storia musicale del secolo XIX soltanto come uno straordinario « tecnico » dell'arte strumentale o anche come uno dei più attivi protagonisti della nuova epoca artistica? « Chi ancora oggi giudica Paganini soltanto come un eccezionale virtuoso » — scrive Mario Codignola nella sua documentatissima biografia — « dovrebbe riflettere sul peso che egli ha avuto in tutta la storia musicale del XIX secolo: le pagine che Schumann dedica a Henri Herz, appunto un concertista dell'epoca, il cui Secondo Concerto op. 74 viene stroncato proprio per il gratuito virtuosismo, sarebbero state certamente sottoscritte da Listz e da Brahms, da Mendelssohn e da Chopin, tutti tesi alla ricerca non del trascendentale come fine a se stesso, ma di nuove sonorità, di nuovi colori, di una maggiore libertà espressiva, di una tecnica al servizio di una fantasia libera dalle pastoie del classicismo ».

Queste caratteristiche sono attribuite dall'arte di Listz come di quella di Paganini: una tecnica rivoluzionaria al servizio dell'espressione romantica va dunque definita l'invenzione musicale che si pone a fondamento dei Capricci, delle Streghe, delle Sonate e dei Concerti di Nicolò Paganini; del quale va detto, con il Codignola, che la sua musica « interpreta la realtà politica, sociale, culturale, artistica » del primo romanticismo assimilandone la vigorosa intraprendenza rivoluzionaria e gli inconvenienti di una stagione per qualche verso eccessiva

(sono le ragioni del « gusto del virtuosismo e della teatralità » che figurano abbastanza spesso, anche se non ne sono l'elemento predominante, nella produzione del violinista compositore). La portata storica dell'attività musicale di Nicolò Paganini è d'altronde autorevolmente sostenuta dalle attestazioni dei compositori a lui contemporanei. « E' una fortuna che Paganini non si dedichi esclusivamente al genere lirico! Che rivale pericoloso! », afferma Rossini. « Angelo del Paradiso! », grida a gran voce Meyerbeer, al termine di un'esecuzione delle Variazioni sulla quarta corda. « Ho sentito suonare un angelo », scrive Schubert a Hüttenbrenner a proposito dell'« infernaldivino » violinista. « Paganini stesso deve stimare il suo ingegno di compositore più che il suo genio eminente di virtuoso », nota Robert Schumann in un suo scritto critico. E Listz: « Quale uomo, quale violino, quale artista! Dio, quante sofferenze, quante miserie, quante torture in quelle quattro corde! ». Giudizi tutti che costituiscono una corale testimonianza dell'alta stima nella quale Paganini è tenuto dalla cultura europea. Si che non stupisce quanto scrive Goethe, dopo un concerto per la corte di Weimar: « Ho ascoltato ieri sera Paganini. Per ciò che si chiama godimento, e cioè quello che, per me, ondeggia sempre fra la sensualità e l'intelligenza, mi manca una base per questa colonna di fiamme e di nubi... Ho solamente udito qualcosa di meteorico e non ho potuto rendermene conto ».

Il Codignola tiene giustamente in gran conto tutto ciò che serve a dimostrare quanto debba l'esperienza musicale romantica a Paganini. Ma non dimentica naturalmente di valutare circostanziatamente gli aspetti virtuosistici nella tecnica esecutiva e nelle stesse strutture formali delle composizioni paganiniane. La tecnica prodigiosa del violinista è nata dal desiderio di scoprire « posizioni del tutto nuove e non ancora udite, il cui accordo facesse stupire la gente » (sono parole dello stesso Paganini). Ricerca che ha avuto i suoi deplorabili mancamenti in alcune esibizioni di cattivo gusto (succedeva che ad una Sonata di Haydn il violinista aggiungesse « giunte e fioriture » di propria creazione, oppure un Concerto di Viotti doveva subire l'interpolazione di « una corona nella quale l'esecutore imitava una scimmia, un cane e un gallo ») e i suoi più rimarchevoli raggiungimenti artistici in quel virtuosismo strumentale che offrirà non poche risorse inventive agli stessi Listz, Schumann, Chopin, Berlioz e Brahms.

La reale portata dell'arte paganiniana non fu, ad ogni buon conto, compresa dalla maggioranza dei contemporanei; ai quali faceva grande impressione proprio l'aspetto meno significativo di quest'arte: la brillante esteriorità della tecnica strumentale. Nel giudizio di molti, il virtuosismo di Nicolò Paganini finì quindi con l'acquistare un significato demoniaco, come se si fosse trattato di un fenomeno estraneo alla stessa realtà della musica (si diceva che « le corde del prezioso Guarneri fossero state fatte con gli intestini dell'ultimo papa »... e che il violino di Paganini fosse intagliato nel « legno di Satana »). Leggendo in parte messe in giro dallo stesso Paganini (« le forze demoniache o angeliche, ma sempre soprannaturali che vengono ad ogni suo concerto evocate » scrive il Codignola « non furono in definitiva che

una sua geniale invenzione pubblicitaria »), e comunque così radicate nell'opinione generale da provocare quell'assurdo processo post mortem che fece fantasticare il teologo Caffarelli al punto di fargli affermare che il musicista morente « a lui rivolto... con occhio bieco e sdegnoso » gli avesse detto « che se ne andasse, che già l'aveva abbastanza annoiato ». Il fatto è che simili imposture bastarono perchè il Vescovo di Nizza negasse sepoltura religiosa alle spoglie del musicista. In un'esistenza tanto agitata acquista grande evidenza il ritratto umano del musicista, del quale il Codignola ha messo in rilievo ogni particolare: i rapporti di Paganini con il culto religioso (egli « avvertiva... il valore sociale del rispetto formale per le cose religiose »), le avventure amorose (le donne « furono, dopo il violino, la passione più schietta della sua vita »), le dicerie calunniose (« la più debole delle quali lo voleva arrivato a tal punto di bravura per un lungo periodo di carcere, nel quale egli si sarebbe esercitato a suonare »), l'affetto paterno (al figlio Achille « farà da padre e da madre, da precettore e da amico »), e l'animo generoso (la donazione di ventimila franchi a Berlioz). Un ritratto d'uomo nobile e sensibile, alla personalità del quale non fanno certamente ombra le piccole avventure galanti e lo sfondo mediocre delle trattazioni commerciali. Si che delle due descrizioni della morte — quella ufficiale e quella fantasiosa di un giornale francese — vien fatto di trovare più consona alla soleanità dell'ora la seconda. Dove si legge che « nell'ora estrema stese la mano all'incantato violino, al fido compagno della sua peregrinazione, al sopitor delle sue cure, e mandò al cielo col'ultime note l'ultimo sospiro di una vita, che fu tutta melodia ».

GIOVANNI UGOLINI

Don Ferruccio Botti. Paganini a Parma. Parma, Società Tipografica Benedettina, 1961.

Di Nicolò Paganini, dopo tutto quello che è stato scritto durante la sua vita, e che si è seguitato a scrivere in questi oltre centotrent'anni dalla morte, parrebbe che non ci dovesse essere ancora qualche cosa di nuovo da rivelare. Eppure non è così: non solo ci sono tuttora da distinguere leggende, fiabesche e diaboliche, e da correggere errori, ma, come hanno dimostrato taluni lavori importanti venuti in luce in questi ultimi tempi, specie quelli di Pietro Berri, e le corrispondenze dalla Cecoslovacchia pubblicate da Zdenek Vyborny, c'è tuttora un vasto materiale la cui esplorazione contribuirà a chiarire molti lati oscuri e incerti della biografia paganiniana, a sfatare molte leggende fantasiose, dure a morire, a precisare date e fatti. Soprattutto errori e leggende che per la eccezionale personalità del grande violinista e per una fatalità connessa con la stupefacente magia della sua arte resistono ad ogni critica e contro ogni logica.

Ma la recente scoperta di un 4° Concerto per violino e orchestra fatta da Natale Gallini, ha dimostrato che c'è ancora del nuovo da scoprire anche nella sua arte di compositore; e forse questo ritrovamento fortunato dovrebbe indirizzare gli studiosi verso un'indagine e una rivalutazione più strettamente musicale delle facoltà creatrici del Genovese; indagine finora sviata dal suo prodigioso virtuosismo e polarizzata attorno a questo aspetto più appariscente e affascinante.

Ed eccoci ora a questa pubblicazione dell'infaticabile D. Ferruccio Botti che ci reca un nuovo e notevole contributo di notizie biografiche precise e documentate, riguardanti i rapporti del sommo artista con la patria d'elezione che ne custodisce la tomba. Il Botti è ben noto per i suoi studi verdiani, in particolare su la discussa religiosità del Busse-

tano, oltre che per altri studi d'arte (specie sulla chiesa romanica di Talignano, di cui è parroco), e perfino di gastronomia parmense.

Di questo nuovo libro su Paganini è difficile dire qualche cosa che non sia già stato detto, con competenza e chiarezza, nella Prefazione del Berri; e una Prefazione del Berri costituisce da sola un avallo sicuro. La storia dei rapporti fra Paganini e la Corte di Maria Luisa e Parma, per la riforma dell'orchestra, per l'acquisto di ville e palazzi nei dintorni della città, è precisata, documentata in modo ineccepibile. Ma il capitolo che sembra a noi più interessante è quello che riguarda l'odissea della salma di Paganini, le cui vicende erano state fino ad oggi narrate in modo del tutto fantasioso e arbitrario, e ripetute dai vari biografi che si sono succeduti nel tempo copiandosi gli uni dagli altri e ripetendo i medesimi errori. Ora, su la scorta di una documentazione fidatissima e di una discussione logica e serrata, il Botti mette a posto le cose in modo da togliere di mezzo ogni possibilità di equivoco... se chi scriverà ancora biografie di Paganini vorrà finalmente rinunciare a romanzarle e si atterrà scrupolosamente ai documenti qui per la prima volta portati in luce dall'egregio studioso. Non manca, naturalmente, un capitolo sulla religiosità di Paganini, anche questo basato su atti ed espressioni del violinista, che il Botti esamina con pacata attenzione e senza faziosità. Egli contrappone fatti e parole alla scandalistica deliberazione del Vescovo di Nizza che, sotto l'impressione della vita piuttosto libertina dell'artista, e forse di voci e leggende più o meno diaboliche correnti su la sua persona, gli negò per lungo tempo la benedizione e la tumulazione in terra consacrata.

GINO BONCAGLIA

Dischi

Antonio Vivaldi. Le Quattro stagioni. Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Hermann Scherchen.

Violino solista Julian Olewski.

Ricordi, 1 disco da 30 cm., MRC 5087 (Serie Westminster)

I quattro concerti che compongono il ciclo delle Quattro stagioni di Vivaldi sono oggi considerati fra i più felici momenti della creazione musicale di tutti i tempi. Appartengono, direi, al lato più nobile del Settecento, a quello che riesce ancora a serbare, nella preziosità delle convenzioni e nella rigidità dei concetti, una autentica nobiltà di intenzioni e di comportamento. E del resto Vivaldi, come uomo, con la sua vita così avventurata, con la sua un po' ambigua condizione civile, col suo entourage, con le straordinarie cose che faceva, era agli antipodi della coerenza cortigiana o

signorile del suo tempo. Le Quattro stagioni non sono certo e soltanto della musica atmosferica, ma un grandissimo affresco che copre un intero orizzonte. Corredati dagli immancabili quattro sonetti, i quattro concerti vivaldiani vengono qui presentati da un musicista temprato nelle più impegnative « sortite » moderne, Hermann Scherchen, che alla testa dell'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna ci dà del capolavoro del prete rosso una ripetizione preziosa e fedele. Fra le tante, da accogliersi con rispetto.

MARIO PASI

Ferde Grofé. Gran Canyon Suite.

George Gershwin. Porgy and Bess. Suite.

Orchestra Sinfonica dello Utah diretta da Maurice Abravanel.

Ricordi, 1 disco da 30 cm. MRC 5088 (serie Westminster).

Ferde Grofé, nato a Nuova York negli anni '90 da una famiglia di musicisti, è giunto alla composizione attraverso una serie di esperienze come orchestratore e arrangiatore. Noto per aver orchestrato la celebre Rapsodie in blue di Gershwin, Grofé affida la sua fama non troppo modesta a una serie di composizioni (non molte invero) dedicate al suo paese, gli Stati Uniti. Grofé è un illustratore, se vogliamo: rende visivamente il suo discorso musicale, elabora i suoi colori e le sue immagini con la freschezza del pioniere. Musica che non ha profondi contenuti — non sempre, per fortuna, necessari — e che vuole farsi ascoltare, quella di Grofé.

E il risultato è stato raggiunto, specialmente dalla popolarissima Gran Canyon suite, e per essa dall'ancora più popolare, se è lecito dire così, *On the trail*, il terzo movimento. È una « symphonic picture », una musica d'uso, una musica di gradevole ascolto, realizzata nel disco con fedele sensibilità.

Più impegnata musicalmente la suite originale dal *Porgy and Bess* di Gershwin: dell'opera, che recentemente ha colto il meritato trionfo sulle scene di tutto il mondo, si è parlato moltissimo in questi anni. Questa suite ne ripete i motivi fondamentali, ma l'autore vi ha cercato il difficile, sia negli accostamenti che nell'arrangiamento. È probabile

che questa suite sia la migliore fra le non poche tratte dalla fortunata opera, unico (e ultimo) documento della genialità musicale del piccolo ebreo di Brooklyn. Vi si ritrovano le celebri arie, le sfide le ironie gli slanci appassionati della vicenda sanguinosa dell'amore impossibile dello zoppo Porgy.

Joseph Haydn. Concerto in re maggiore op. 21 per pianoforte e orchestra.

Wolfgang Amadeus Mozart. Concerto n. 21 in do maggiore K. 467 per pianoforte e orchestra.

Orchestra da camera di Mosca diretta da R. Barshai. Pianista Emil Gilels. Ricordi, 2 dischi D. 05066/67.

Jilic Peter Ciaikovski. Concerto n. 1 in si bemolle minore op. 23 per pianoforte e orchestra.

Orchestra Sinfonica della Filarmonica di Stato di Leningrado diretta da Eugene Mravinski. Pianista Sviatoslav Richter.

Ricordi, 2 dischi da 30 cm., D. 05468/9.

Questi dischi mettono l'uno accanto all'altro due fra i massimi pianisti della Russia odierna, Emil Gilels e Sviatoslav Richter. Abbiamo ascoltato spesso « dal vero » Gilels, non abbiamo mai incontrato Richter, che del resto per molti anni è vissuto solo sulla fama del disco. Di Gilels possiamo dire che è un pianista di gran dinamismo, di tecnica poderosa, di assoluto equilibrio. Il suo modo di aggredire la tastiera, specialmente nel repertorio romantico, lo ingigantisce. Ma, come è comune fra i russi di oggi, non c'è divismo in lui, o, se c'è, è accuratamente nascosto. La sua arte si impone all'ammirazione anche nelle più compassate cornici di Mozart e di Haydn, ove, ben secondato dall'orchestra da camera moscovita, Gilels dimostra di aver assimilato un mondo che oggi è un po' distante dalla cultura ufficiale sovietica.

Davvero enorme è di converso, il fenomeno Richter. Di lontana origine tedesca, Richter andò fuori dal suo paese nativo, la Russia, solo nel 1960, ovvero quando già da tem-

Anche qui l'esecuzione è brillante e soprattutto esemplare dove l'intelligenza si sposa al dinamismo, dove gli strumenti si fanno umili interpreti, in un linguaggio semplice ed efficace quant'altri mai, delle dichiarazioni affettive dell'autore.

MARIO PASI

po aveva toccato i massimi vertici della celebrità. E il successo che ottenne in Occidente fu davvero ben meritato; Richter è infatti oggi un assoluto fuoriclasse della tastiera. Un suono prodigioso, forte, pulito, espressivo, che pochissimi possono vantare; una interpretazione robusta, virile, piena. Ricordi pone in circolazione molti dischi di Richter, ora, e così il collezionista potrà documentarsi e innamorarsene senza difficoltà. Qui, nel celebrato e spesso incongruente concerto di Ciaikovski, Richter riporta il mondo del musicista ottocentesco alle più vere sue ragioni. È certo che oggi solo gli orientali sanno suonare Ciaikovski e un certo Chopin (provare per credere). E in tal modo, davvero, questi loro musicisti si rivelano molto più autentici e vitali di quanto ci hanno detto. Eccellente, anche qui, l'orchestra che Mravinski, un direttore che pare di ghiaccio, solleva senza batter ciglio ad altissimi fremiti.

MARIO PASI

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

IX

(segue Venezia)

Di queste giovani cantanti ho già parlato in precedenza con lodi calorose, ma in questa occasione esse hanno dato prova di qualità e mestiere ancora maggiori. Le composizioni di stasera erano alquanto più gravi di quelle che avevo ascoltato in precedenza, e ho l'impressione che esse fossero più sicure: la loro intonazione era più esatta, e avendo maggior tempo a disposizione i due esecutori principali impiegavano maggior volume di voce. Ma nelle cadenze non so che cosa mi abbia meravigliato di più, se l'estensione della voce, la varietà dei passaggi o la rapidità dell'esecuzione; tutte queste giovinette cantavano in modo tale che avrebbero meritato e ricevuto i più grandi applausi nei primi teatri europei.

Indugio più a lungo su queste esecuzioni, in quanto in questa stagione i teatri di Venezia sono tutti chiusi: e fra questo genere di musica sacra e quella teatrale io non noto differenze che nei cori, in quanto quelli della musica di chiesa sono lunghi, elaborati e talvolta scritti bene. Coloro che suppongono che in Italia tutta la musica sia leggera e vivace come quella dell'opera, si ingannano; è solo nei giorni festivi che in alcune chiese si può ascoltare musica moderna. Invece nei giorni feriali la musica delle cattedrali è di stile grave e arcaico come quello dei nostri servizi religiosi che cantano ormai 200 anni; e nelle chiese parrocchiali è il puro e semplice canto fermo, cioè il canto eseguito all'unisono dal solo clero: qualche volta con l'organo ma più frequentemente senza.

Se paragoniamo la musica dei primi oratori di Haendel con le opere da lui composte nello stesso tempo, vedremo che le arie degli uni sono spesso vivaci come quelle dell'altro. Per quello che invece riguarda i cori d'opera, che devono sempre accompagnare l'azione ed essere cantati a memoria, è logico che siano

più brevi e meno elaborati di quelli di un oratorio, in cui ogni corista tiene davanti agli occhi la sua parte, e in cui il compositore ha tempo sufficiente per far mostra della sua valentia in ogni specie di quello che i musicisti definiscono un brano ben scritto.

Dagli *Incurabili* ebbi l'onore di essere accompagnato presso S. Eccellenza il Signor Marin Giorgi a un'Accademia che si teneva in Casa Grimani, dove ebbi per la prima volta il piacere di sentire la signora Bassa, nobile dama veneta. Per lungo tempo essa fu riconosciuta come la migliore clavicembalista fra tutte le signore veneziane; infatti ho notato che suonava con purezza di tocco, con molto gusto e discernimento. I presenti appartenevano alla più eletta aristocrazia della città e le persone che ho nominato vi occupano i primi posti. I presenti resero onore alla bravura della mia compatriota Mrs. Cassandra Wynn¹, la quale l'anno passato fu qui e lasciò rinomanza di grandissima esecutrice.

Martedì 14 agosto

Poiché oggi era la vigilia dell'Assunta, nel pomeriggio andai ad ascoltare musica che si eseguiva in diverse chiese. Mi recai anzitutto alla *Celestia*; i *Vespri* erano composti e diretti dal *Maestro della Pietà*, signor Furlanetto². C'erano due orchestre entrambe formate da buoni cantanti e strumentisti; la sinfonia era vivace, e buono il primo coro, in *contrapunto*. Seguiva una lunga sinfonia a dialogo fra le due orchestre e un'aria che, se pur cantata senza partecipazione, era ben accompagnata. La successiva aria a dialogo con il coro fece un buon effetto; un'aria per tenore, di scarso valore, era seguita da un'altra per basso, ingegnosamente mescolata alla prima, in cui l'autore aveva impiegato a rotazione tutti i principali strumenti. Non assistetti a tutta l'esecuzione, ma ciò che udii mi sembrò superiore ad ogni altra composizione da me ascoltata di questo artista. Egli infatti si avvantaggiò appieno delle due orchestre, ottenendo molti effetti che con una sola sarebbero stati irraggiungibili.

Di qui andai all'*Ospedaletto* dove la musica e i musicisti parlano in un linguaggio differente e dove si eseguiva un oratorio latino, *Macchabaeorum Mater*, musica del signor Sacchini³, con sei personaggi. Il ruolo principale, era sostenuto da Francesca Gabrieli («La Ferrarese»)⁴. L'oratorio era diviso in due parti,

¹ Mrs. Cassandra Wynn era, a sei anni, un'esecutrice-prodigio. Studiò con Domenico Paradies e conservò per tutta la vita alta fama come clavicembalista. Nel 1769 compì il suo primo viaggio in Italia.

² Vedi in data sabato 4 agosto.

³ Vedi in data giovedì 2 agosto.

⁴ Vedi nota in data sabato 11 agosto.

la prima delle quali, quando entrai, era già terminata; la cosa mi dispiacque molto poichè la seconda parte, che era eccellente non solo come composizione ma anche per l'esecuzione vocale, mi piacque assai.

Quando entrai in chiesa la «Ferrarese» stava eseguendo con rarissima perfezione un recitativo accompagnato; essa sfociò in un'aria di bravura con una seconda parte patetica, secondo lo stile (ma non con i passaggi) degli oratori di Jommelli. Ci furono poi un altro recitativo e un'aria lenta cantati da Laura Corti, la quale non ha una voce molto ampia; è una semplice voce di Camera, ma ricca di espressione e gusto e mi affascino in modo particolare. A essa seguirono un altro recitativo poi un duetto eccellente e molto ben eseguito da Domenica Pasquati e Ippolita Santi. Tutto questo accresce la mia stima per il signor Sacchini che, a mio gusto e giudizio, è il secondo musicista di Venezia, non sopravvanzandolo che il signor Galuppi. Sono certo che l'esecuzione vocale da me ascoltata stanotte in questo Ospedale, come in quello degli *Incurabili*, otterrebbe enorme successo anche nei principali teatri d'opera europei.

Mercoledì 15 agosto

Il Conte Bujovich¹ mi condusse, attraverso il Palazzo Ducale, nella galleria dell'organo grande della Basilica di San Marco, dove ascoltai la Messa eseguita da 6 cori e 6 orchestre, diretti dal signor Galuppi, attuale *Maestro di Capella* e autore della musica.

Essendo una solennità particolare era presente anche il Doge e proprio per questo c'erano sei orchestre. Le due più grandi erano sistemate nelle gallerie dei due organi principali, mentre le altre quattro erano disposte due per ogni lato dove si trovavano dei piccoli organi.

Io ero in una posizione molto buona, in una delle gallerie dell'organo grande insieme al signor Latilla², collaboratore del signor Galuppi.

La musica, in genere piena e grave, era di molto effetto, nonostante che la basilica non abbia un'acustica felice, in quanto le sue cinque cupole interrompono il suono e lo riflettono prima che esso giunga all'orecchio degli ascoltatori.

Di qui passai di nuovo alla chiesa chiamata *La Celestia*, che era molto affollata. La Messa che veniva eseguita era del signor Furlanetto, maestro della *Pietà*. Le risorse di questo compositore non sono molte, egli ha poco fervore e ancor meno inventiva,

¹ Il conte Bujovic era amico di Baretto, che a Londra aveva consegnato al Burney una lettera di presentazione per lui.

² Per Latilla vedi in data lunedì 6 agosto. Quanto all'organo: «Questo strumento ha pedali, ma solo un manuale». (Nota dell'A.).

ma pecca di più per ingegno che per scienza contrappuntistica, poichè la sua armonia è buona e le modulazioni regolari. Devo tuttavia confessare che la sua musica mi annoia e mi lascia un certo senso di insoddisfazione, al contrario delle composizioni del Galuppi e del Sacchini che destano sempre interesse e animazione. Successivamente il signor Nazari¹ suonò un Concerto per violino in modo veramente piacevole e chiaro; non so chi ne fosse l'autore, non mi sembrò comunque una composizione originale.

Dopo pranzo mi recai nella chiesa di S. Maria Maggiore per ammirare alcuni dipinti, e mi trovai ad ascoltare un genere di musica che non capisco come gli italiani possano sopportare. L'organo era stonato, gli altri strumenti erano fuori tempo e le voci stonate e fuori tempo. La composizione poi sembrava opera di un ragazzo che avendo incominciato a studiare il contrappunto, dopo due o tre lezioni voglia servirsene.

Dopo aver ammirato i due migliori dipinti della chiesa, il famoso *San Giovanni Battista* del Tiziano, e l'*Arca di Noè* di Giacomo Bassano, fuggii da quella musica alla volta dell'Ospedale degli Incurabili dove gli usignoli del Buranello², cioè la Rota e Pasqua Rossi³, versarono balsamo entro le mie orecchie ferite. Non c'era molta gente e le ragazze non si impegnavano molto, comunque, dopo quanto avevo appena udito, la loro esecuzione mi sembrò affascinante e con molto dispiacere pensavo che era questa l'ultima volta che l'avrei ascoltata.

(continua)

¹ Vedi in data venerdì 10 agosto.

² Soprannome di Galuppi: vedi in data lunedì 6 agosto.

³ Le migliori cantanti degli Incurabili: vedi in data lunedì 6 agosto.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Deutsche
Grammophon
Gesellschaft

Herbert von Karajan



dirige

l'Orchestra
Filarmonica
di Berlino

Mozart

Requiem, K. 626
Wilma Lipp, soprano
Hilde Rössel-Majdan, contralto
Anton Dermota, tenore
Walter Berry, basso
Singverein Vienna
33 = LPM 18.767
33 = SLPM 138.767 Stereo

Richard Strauss

Vita d'eroe op. 40
33 = LPM 18.550
33 = SLPM 138.025 Stereo

Dvorák

5 Danze slave
Op. 46 N. 1, 3 e 7
Op. 72 N. 10 e 16

Brahms

8 Danze ungheresi
N. 1, 3, 5, 6, 17, 18, 19 e 20
33 = LPM 18.610
33 = SLPM 138.080 Stereo

Delibes

Coppélia (suite dal balletto)

Chopin - Douglas

Les Sylphides
33 = LPEM 19.257
33 = SLPEM 136.257 Stereo

Liszt

Rapsodie ungheresi
per orchestra
N. 4 e 5
Fantasia ungherese
per pianoforte e orchestra
- Mazeppa - (poema sinfonico)
con Sura Cherkassky pianoforte
33 = LPM 18.692
33 = SLPM 138.692 Stereo

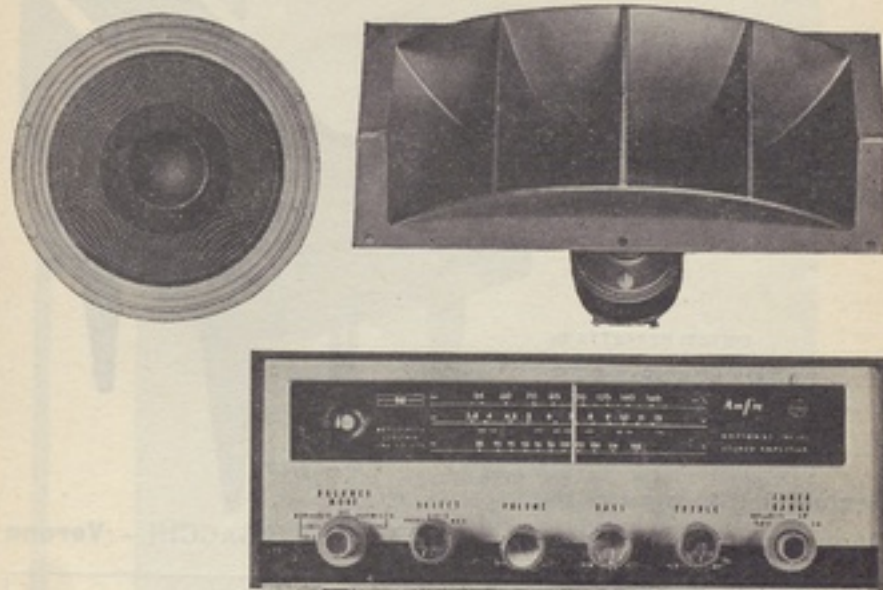
Distributrice per l'Italia SIEMENS ELETTRA S.p.A. - Milano

**EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI**

Aprile - Maggio 1962

TEORIA			Lire
E.R. 2642	ALLORTO	Antologia di storia della musica. Volume completo	3.000
130395	ALLORTO-ZECCHI	Educazione musicale per la scuola media unificata e per le scuole d'avvicinamento. 1° Volume	900
CHITARRA			
130398	ALBENIZ	Pavana - capricho. Trascrizione di M. Ablóniz	300
ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)			
130096	SALIERI	Sinfonia in re «Veneziana», per orchestra da camera. Revisione di R. Sabatini	
		Parti staccate:	
		Violino I	200
		Violino II	200
		Viola	200
		Violoncello e contrabbasso (uniti)	200
		Oboe I	150
		Oboe II	150
		Corno I	150
		Corno II	150
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	PIZZETTI	<i>Il Calzare d'argento</i> . Opera completa (in brochure) (nuova edizione)	5.000
	MOZART	<i>Così fan tutte</i> . Opera completa (in brochure) (testo italiano)	4.000
	ROSSINI	<i>Il signor Bruschino</i> . Opera completa (in brochure)	2.000

*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

G. RICORDI & C. - CENTRO ASSISTENZA TECNICA - MILANO - VIA BERCHET 2 - TELEF. 89.89.94

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINAGACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 6.000.000.000 - 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

A. MONZINO -
VIA DONATELLO 5
MILANO

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



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.

“HARMONY”

Chitarre elettriche, amplificatori, vibrafoni

*i
migliori
strumenti
per
professionisti*



Concessionaria esclusiva:

G. RICORDI & C. - VIA SALOMONE 77 - MILANO - TELEFONO 50.16.41

Dizionario Ricordi

della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci

legatura in linson - sopracopertina a colori plastificata

Lire 8000

DIZIONARIO RICORDI

della musica e dei musicisti



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

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

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRARO 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

NUMERO SPECIALE DEDICATO ALLA
PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLU-
TA DI «ATLANTIDA» DI MANUEL DE
FALLA.

Ricordi

Nuova serie

Anno V n. 4-5 - luglio-ottobre 1962

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) - 86.63.36 - 87.13.13 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 63.52.63 - 65.93.21 - 65.66.66 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 59.16.41/2/3/4/5
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, 120 - Tel. 68.29.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.33.70 - 89.33.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 79.19.82 - 79.19.83
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, 120 - Tel. 68.29.22
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. Döblinger: 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.: Prince Arthur Avenue, 51
CANADA	Praga, Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 28
CZECOSLOVACCHIA	Santiago, Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE	Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e noleggi)
COLOMBIA	Bogotá, Humberto Conti: Apartado Postal, 549
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	Heisinki, 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 Lipsia, G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
GIAPPONE	Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio, George Thomas Foister: 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 B. Buozi, 77
PARAGUAY	Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
PERU'	L'Aja, Albersen & Co.: Groot Hertofinnelaan, 132
PORTOGALLO	Assunzione, Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
SPAGNA	Lima, Rodolfo Barbaeci: Minería, 184
STATI UNITI	Lisbona, Sasseti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SVIZZERA	Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
UNGHERIA	Nuova York, G. Ricordi & Co.: West 51st Street, 14
URUGUAY	Basilea, Symphonia Verlag A.G.: Mälgasse, 18
VENEZUELA	Budapest, Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V, 15 Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1598 (Diritti e noleggi) Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1160 (Edizioni) 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 V - n. 4 - 5 - Luglio-Ottobre 1962

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 32 42.

Sommario:

- | | |
|-----|--|
| 146 | Conoscere Manuel de Falla di Fedele d'Amico |
| 152 | Origine dell'«Atlántida» di Jaime Pahissa |
| 157 | La grande avventura di «Atlántida» di Enrique Franco |
| 171 | Valori dell'«Atlántida» di Massimo Mila |
| 179 | I fatti principali della vita di Manuel de Falla |
| 184 | Elenco delle opere |
| 188 | La prima rappresentazione di «Atlántida» alla Scala nei resoconti della stampa |
| 200 | La morte di Alfredo Colombo |
| 202 | Notizie in breve - Necrologi |
| 205 | Concorsi |
| 207 | Recensioni libri: Manuel de Falla. A cura di Massimo Mila («Symposium» N. 3) |

Conoscere Manuel de Falla

Manuel de Falla nacque il 23 novembre 1876, a Cadice; e l'aver padre valenzano e madre catalana non gli impedì di considerarsi andaluso. A Cadice infatti visse i suoi primi venti anni, ebbe le prime impressioni, fece i primi studi. Presto conobbe musiche di Rossini, Donizetti, Bellini, Haydn, Beethoven, Chopin, Gounod, Saint-Saëns, studiò pianoforte, armonia e contrappunto, e cominciò a comporre musica da camera. Già a nove anni rappresentava con un suo teatrino di fantocci avventure di Don Chisciotte, e a undici fantasticava di comporre un'opera ambientata in un'immaginaria città sita in mezzo all'Atlantico. Fin d'allora, dunque, i germi del *Retablo* e della *Atlántida* erano nella sua mente.

Una seconda fase della sua vita cominciò nel 1896, quando con la famiglia si trasferì a Madrid. Qui studiò pianoforte con José Tragó, e per quattro anni (1901-1904) composizione con Felice Pedrell, l'apostolo del rinnovamento musicale spagnolo; il quale tra l'altro gli fece conoscere l'ultimo romanticismo tedesco (Wagner, Brahms, Bruckner), i russi (allora quasi sconosciuti, e non solo in Spagna) e addirittura Debussy. A Madrid Falla esordì come qualunque altro compositore spagnolo d'allora, ossia nella zarzuela: la forma nazionale dell'operetta. Compose la musica di cinque zarzuelas, due delle quali in collaborazione con uno specialista di gran nome, Amadeo Vives; e una fu eseguita, con un certo successo. Infine nel 1905, oltre a un concorso di pianoforte, ne vinse uno per un'opera con *La Vida breve*, che però per il momento non fu pubblicata né messa in scena.

Terza fase, la permanenza a Parigi (1907-1914). Falla ci era capitato per caso, scritturato come pianista e direttore da una modesta compagnia di pantomime che girò Svizzera, Francia e Belgio; ci rimase perché Parigi era allora la capitale della musica moderna, e perché appunto i musicisti ch'egli aveva vagheggiato da lontano come modelli intuirono subito il suo genio e gli protestarono amicizia fattiva. Furono infatti Debussy, Ravel e Dukas che indussero l'editore Durand a pubblicargli alcuni pezzi per pianoforte scritti a Madrid, e che nel 1913 riuscirono a provocare l'esecuzione della *Vida breve* a Parigi e a Nizza. Ma *La Vida breve* per quanto riveduta e ampliata, era ancora un lavoro di giovinezza; i primi capolavori di Falla nascevano solo allora, a contatto con quei maestri: e furono le *Noches en los jardines de España* per pianoforte e orchestra

Articolo pubblicato sul programma della Scala in occasione della prima rappresentazione e qui ristampato per gentile concessione.

e le *Siete canciones populares españolas*, per canto e pianoforte. Allo scoppio della guerra Falla tornò a Madrid, per restarci cinque anni. A questo periodo appartengono i suoi due celebri balletti: *El Amor brujo*, composto per la danzatrice gitana Pastora Imperio e rappresentato senza troppo successo nel 1915 e *El Sombrero de tres picos*. Quest'ultimo comandato da Diaghilev, fu dapprima una pantomima dal titolo *El Corregidor y la molinera* che Diaghilev per il momento non poté mettere in scena e perciò fu dato a Madrid da una compagnia spagnola (1917); poi, in gran parte rifatto, divenne quello che tutti oggi conoscono, e fu messo stabilmente in repertorio dai Balletti Russi di Diaghilev nella coreografia di Massine, scene e costumi di Picasso (per la prima volta a Londra nel 1919).

Nel 1919, mortigli i genitori, Falla tornò con la sorella in Andalusia e si stabilì a Granata, con l'intenzione di restarci per sempre. Subito strinse amicizia con Federico García Lorca, che allora aveva appena vent'anni, e con lui fondò un'orchestra da camera e organizzò concerti e spettacoli. García Lorca aveva tra l'altro un teatrino di fantocci per il quale Falla adattò musiche popolari; e questa attività venne felicemente incontro alla composizione del *Retablo de Maese Pedro*, opera per fantocci da un episodio del *Don Chisciotte*, che Falla s'era impegnato a scrivere per la principessa di Polignac; nel salotto della quale, a Parigi, fu rappresentata per la prima volta, nel 1923. Intanto l'*Amor brujo*, modificato e ristrumentato per orchestra normale, era diventato un successo internazionale come suite da concerto; e nel 1925 si affermò anche sul teatro, nella coreografia di Antonia Mercé detta la Argentina. L'altro lavoro importante di questo periodo è il *Concerto per clavicembalo e cinque strumenti*, scritto per Wanda Landowska, che lo eseguì per la prima volta nel 1926. Falla era ormai popolare in tutta Europa. Ma la sua salute cominciò seriamente a declinare, specie dopo una malattia alle vie respiratorie sopravvenuta nel 1932, e dalla quale non si riebbe mai più. Scoppiò nel '36 la guerra civile; e dopo la vittoria di Franco, Falla emigrò in Argentina (1939), stabilendosi prima a Cordova e poco dopo ad Alta Gracia. Già da tempo pensava, e lavorava, al grande oratorio su testo di Verdaguer, destinato a rimanere incompiuto: *Atlántida*. Morì il 14 novembre 1946. Le sue spoglie, imbalsamate, furono portate in patria e inumate nel Duomo di Cadice.

Manuel de Falla è fra quei compositori che tutti chiamano grandi ma dei quali, quando si parla della musica del nostro secolo, quasi tutti dimenticano il nome. A che si deve questa dimenticanza? Evidentemente al complesso d'inferiorità che affligge i più di fronte a una certa, esclusivistica immagine della 'musica moderna', ch'è sempre più ufficialmente riconosciuta; e con la quale la musica di Falla, e d'altri, stenta a coincidere. Motivo per cui ci si concede di considerare le loro opere belle e bellissime; ma in quanto stravaganti dal cammino legale della storia, prudenza consiglia di ometterle dal 'panorama'.

E' bene allora ribadire che una tale prudenza implica una presun-

zione bella e buona: quella che la nostra testa abbia capacità di stabilire la linea maestra della storia in base a una serie di dogmatici a priori, e perciò autorità di mettere tra parentesi gli artisti che non abbiano la compiacenza di coscienziosamente percorrerla. In verità dovrebbe esser pacifico il contrario: che la storia dell'arte la definiscono gli artisti, e in quanto tali. Altrimenti detto: i caratteri d'un'epoca artistica qualsiasi si definiscono semplicemente dai caratteri delle opere d'arte vive, grandi e piccole, che ci son nate dentro; e che in quanto tali attestano sempre, ciascuna a suo modo, qualche realtà dell'epoca e dunque son sempre, rispetto a quest'epoca, 'moderne'. Tant'è vero che, dando tempo al tempo, ognuno finisce poi per costatarlo. Nel tardo Ottocento i wagneriani tedeschi consideravano moderno Hugo Wolf, e Brahms reazionario; a quel modo che tanti credevano Wagner più moderno di Verdi. Oggi è pacifico che Brahms non era uno schumanniano in ritardo, ma proprio un contemporaneo di Wolf; e che Verdi, antiwagneriano quanto si voglia appartiene però all'epoca di Wagner e non a quella di Donizetti. Il che non significa che tutti i compositori d'un'epoca siano identici; al contrario, appunto perchè sono diversi, dimostrano che un'epoca non è riducibile all'evoluzione d'una sola linea: anche se fra tutte le opere d'una stessa epoca, purchè siano davvero opere d'arte e non calchi o contraffazioni, si finisce con lo scoprire prima o poi parentele profonde.

Si capisce d'altronde che cosa abbia potuto creare, a proposito di Falla, il senso d'una difformità rispetto alla musica del suo tempo: la qualità delle sue idee tematiche e melodiche, e il peso ch'essa occupa nella riuscita delle sue opere, o almeno di quelle più universalmente note. Temi e melodie, in Falla, sono di norma strettamente diatonici, fondati su ritmi di estrema evidenza, e quasi sempre dotati d'un appello irresistibile. Ora, caratteristiche di questo genere nella musica del nostro secolo sono rare. Non che la musica del Novecento prescindia dall'invenzione tematica; certo è però che la intende, salvo eccezioni, in tutt'altro senso e portata: per lo più negandole quell'espansività che l'Ottocento le aveva conferito al massimo, e assegnandole non di rado un ruolo non autonomo, comunque non prepotente. Invece in Falla il ruolo dell'idea è quasi sempre preminentissimo: si direbbe che il suo lavoro di 'composizione' consista appunto nel mettere a fuoco l'idea, nel darle il massimo rilievo. Senonchè questo non vale davvero a fare di lui un artista ottocentesco. Per capirlo basta forse il confronto con i suoi due predecessori immediati, che con lui perseguirono l'ideale del loro comune maestro Pedrell: realizzare uno stile ad un tempo nazionale ed europeo, capace di riportare la Spagna, dopo secoli d'assenza, alla ribalta della vita musicale internazionale. Sia Albéniz (1860-1909) che Granados (1867-1916) sono tipicamente compositori a cavallo fra i due secoli, nei quali le intuizioni novecentesche non sconfessano una poetica che appartiene ancora al secolo passato. Per fermarci ad Albéniz, che è il più importante: anche lasciando da parte il wagnerismo di certo suo teatro e limitandoci alla sua migliore musica per piano-

forte, è chiaro che l'impressionismo delle sue armonie e dei suoi colori (e anche, in certi casi, della forma), fiorisce su un impulso pianistico profondamente ottocentesco. Albéniz è un formidabile pianista che amalgama d'istinto il linguaggio folcloristico con la tecnica strumentale di Liszt, e arriva a soluzioni originali per vie affatto spontanee: abbandonandosi all'improvvisazione e comunicandocene l'avventuroso piacere. Ora, esiste qualcosa di più antitetico alla musica colta della prima metà del Novecento, che lo spirito d'improvvisazione?

Manuel de Falla, infatti, ne è la negazione pura e semplice. E per avvedersene non c'è bisogno di sapere che ognuna delle sue pochissime opere, comprese quelle che durano poco più di dieci minuti, gli costò anni di fatica: basta ascoltarle. Dalla sua pagina emana sempre, più o meno sensibile, come il profumo di una stagionatura sapiente. S'avverte benissimo che le idee hanno raggiunto la luminosa identità di se stesse attraverso un lavoro lento e microscopico, che pazientemente ha individuato la loro collocazione più pregnante da ogni punto di vista: armonico, timbrico, formale. «Un horloger suisse», la famosa definizione che Stravinski dette di Ravel, si potrebbe ripetere per Falla. Ma con proprietà non minore si potrebbe parlare di calcolo balistico; perchè come nella balistica, così nella musica di Falla l'effetto non dipende soltanto dalla precisione del dispositivo ma anche, e parecchio, dal potenziale della materia messa in opera.

Il che non muta, ma piuttosto sottolinea una circostanza essenziale: che in questa musica è latente una sorta di dualismo fra le idee e la 'composizione', ben raro nell'Ottocento, e tipico invece del nostro secolo. In Falla le melodie e i tempi, poco importa se inventati da lui stesso o presi dal folclore, si presentano quasi sempre come qualcosa di autonomo, che la composizione leviga, incornicia, reca su un piatto d'oro; tributandogli una sorta di culto. Non si calano senza residui in una dialettica sinfonica, alla Beethoven, nè scoppiano in una immediata spontaneità lirica, alla Schumann.

A questo proposito val la pena di ricordare un particolare biografico. Quasi tutta la sua musica di ispirazione andalusa — dalla *Vida breve* ai balletti — Falla la compose a Madrid e a Parigi. Da quando invece tornò a vivere in Andalusia, l'Andalusia scomparve dalla sua musica quasi completamente; il *Retablo*, il *Concerto per clavicembalo*, *Psyché*, tutti composti a Granata, si volgono a tutt'altre fonti: il folclore castigliano (così diverso da quello andaluso che agli stranieri non pare neanche spagnolo), gli antichi cembalisti spagnoli, il madrileno d'adozione Domenico Scarlatti.

Questo fatto ci conferma come alla base del rapporto fra Falla e la sua materia musicale fosse un'operazione idealizzante della memoria, un ripensamento. Non per nulla, tornato a Granata, gli scappò detto che il giardino del Generalife gli pareva meno bello di come gli era sembrato nel ricordo, quando a Parigi componeva le *Noches en los jardines de España*. E altrettanto sintomatico è il suo atteggiamento verso Debussy e Ravel. Nell'uso di certe modalità come in

certo gusto timbrico di Debussy e di Ravel, Falla vedeva una loro omogeneità profonda con la natura del folclore, anche in molte loro pagine non direttamente ispirate alla Spagna; quanto poi al Debussy di *Ibéria*, della *Soirée dans Grenade*, della *Puerta del sol*, o al Ravel della *Rhapsodie espagnole*, di *Alborada del gracioso*, dell'*Heure espagnole*, di *Boléro*, li considerava spagnoli a tutti gli effetti. Eppure è evidente che per entrambi (a meno di non volersi arrampicare, per Ravel, sugli specchi della sua percentuale di sangue basco) l'ispirazione spagnola era un esotismo, un contenuto, un'occasione. Si che l'incondizionata adesione di Falla diviene rivelatrice: il loro atteggiamento di fronte alla stessa materia musicale, lo sentiva non diverso dal suo.

Il che non vuol dire che una diversità non ci fosse, e non secondaria. Per Debussy e per Ravel l'ispirazione spagnola era solo un contenuto fra tanti; per Falla era l'unico concepibile (le due sole eccezioni confermano la regola: l'opera comica *El Fuego fátuo* e la *Balada de Mallorca* per coro, entrambe su temi di Chopin, rimasero inedite). E questo implica una differenza qualitativa: la passione di Falla per la materia musicale spagnola era esclusiva perché, diversamente da quella dei due maestri francesi, non era soltanto una passione musicale. Di là dalla musica spagnola, Falla cercava la Spagna.

Ma in che senso? Non certo nel senso in cui un Mussorgski, tanto per fare un esempio chiaro, nel folclore e nel canto liturgico russo cercava la Russia. Per Mussorgski le intonazioni russe erano il punto di partenza per elaborare un nuovo linguaggio che fosse espressione diretta di personaggi pescati nella realtà della vita russa, in mezzo alle più diverse classi sociali. E poiché quella realtà era in movimento la sua scoperta dell'uomo russo si caricò da sé d'implicazioni 'attuali', anche quando metteva in scena personaggi del Medio Evo. In quasi ogni pagina di Mussorgski affiorano all'espressione musicale persone, tipi, classi sociali che fino allora ne erano stati esclusi: un fatto rivoluzionario. E tra costoro è Mussorgski stesso, che si ritrae fra loro indossando i costumi più diversi: proprio come i pittori d'una volta insinuavano, nella folla d'un affresco, l'autoritratto.

Nulla di questo in Falla. Falla non cerca realtà in movimento storico né scopre, nell'anima della Spagna, nulla di sostanzialmente nuovo. Bada piuttosto a mettere a fuoco quello che la sua civiltà secolare ha elaborato di più permanente e memorabile, e di cui le sue musiche e le sue danze sono i simboli tradizionali: l'intrepida corrida delle passioni, la comica parata dei vizi, l'incantesimo delle notti, la violenza della festa e della gioia; il tutto sostenuto al passo d'una eleganza suprema, quale può fiorire soltanto in un costume pre-borghese.

E qui è forse il nocciolo della questione. La Spagna di Falla era una civiltà non ancora borghese. Un passato che, a differenza di quello di tanti altri paesi d'Europa, era ancora un presente (e in parte lo è tuttora). Non per questo fingeremo d'ignorare quanto bollisse in Spagna, già allora, di fermenti rinnovatori; né verremo a raccontarvi che il sangue versato venticinque anni fa fosse acqua. Ma assimi-

lare semplicisticamente il moderno dramma della Spagna a quello di altri paesi dimenticando la presenza di tradizioni tenacissime che lo condizionano, invece, in modo estremamente specifico, è un errore capace di falsarne ogni cognizione: un errore appena un po' meno madornale di quel buffo equivoco per il quale tanti compositori d'oggi mettono in musica Garcia Lorca, credendo in buona fede di musicare Brecht.

La faccenda è diversa. E che la sensibilità di Falla restasse al di qua di quel dramma, è un fatto (anche dal punto di vista biografico: religiosissimo, Falla non amò la Repubblica antireligiosa; però neanche 'el movimiento salvador', tant'è vero che al suo trionfo fece le valige). Ma questo fatto ebbe tutt'altre conseguenze da quelle che una analoga insensibilità avrebbe avuto su un contemporaneo compositore tedesco o francese. Perché quella sua Spagna era pur vera e viva, presupposto d'ogni altra in fieri, era una somma di valori tutt'altro che liquidati, non un fantasma degno soltanto di omaggi estetizzanti. Ripresentare questi valori all'uomo europeo, come parte della sua stessa umanità, questo fu il compito di Falla. E a realizzarlo, bisognò che fosse lui stesso un compositore europeo del suo tempo: capace dunque di filtrare il linguaggio spagnolo attraverso un ripensamento culturale, 'critico'; in difetto del quale quel linguaggio avrebbe continuato a sonare, per noi, solo come un pittoresco dialetto. Ma poi la sua virtù personale andò oltre quest'assunto. La singolarità di Falla non tanto è nella purezza culturale, nel rigore con cui compì la sua impresa; quanto nell'immediatezza del risultato. Tutto nella sua musica si pone come stilizzazione, scelta meditata e finissima; ma per colpirci poi, quasi sempre, per la via più diretta, senza fare appello a omertà intellettuali di sorta.

Prendiamo per esempio la 'gitaneria' dell'*Amor brujo*. Falla non riproduce letteralmente quasi nulla del mondo musicale gitano, ma ne sintetizza gli elementi su un altro piano, condensandoli. Così, raggiunge l'estasi incantatoria senza bisogno di abbandonarsi all'ossessione iterativa che dovrebbe esserne il veicolo obbligato; e fa un'orchestra dall'organico quasi normale, che non accoglie chitarre né arpe né percussioni (salvo i timpani e pochi tocchi di campane). Stilizzazione assoluta, dunque. Eppure buona parte di questa, come di tant'altra musica di Falla, è rifluita nei caffè e nelle 'cuevas', sulle chitarre dei gitani in carne e ossa, insomma è ridiventata folklore. Questo è il miracolo di Falla, probabilmente unico nel nostro secolo: che la semplicità, la grazia più insospettabile siano l'esito dell'elaborazione più riflessa; come nella marionetta di Kleist. Ma probabilmente la chiave del miracolo non tanto è estetica quanto morale: non tanto risiede nel genio del musicista quanto nell'umiltà, nella dedizione innamorata, nell'invitto candore dell'uomo.

FEDELE D'AMICO

Origine dell'Atlántida

Nel 1926 Manuel de Falla, dopo aver scritto il *Concerto*, aveva pensato, per un nuovo lavoro, a un « auto sacramental » di Calderón de la Barca, intitolato — suggestivo titolo — *Los Encantos de la culpa*, il cui argomento era il medesimo del dramma *Circe* dello stesso Calderón. Dai due drammi Falla voleva ricavarne uno solo. Mentre pensava a questo, giunse a Granata José María Sert, il famoso pittore catalano, che si recò a visitarlo e che gli disse: « Vengo dal festival di Salisburgo e ho un incarico di Max Reinhardt per Lei. Il grande regista vorrebbe che Lei musicasse un 'auto sacramental' di Calderón, per il quale io farei i bozzetti degli scenari ».

Che strana coincidenza! Proprio ciò che Falla pensava già di fare per conto suo! Quando Sert seppe ciò, il suo entusiasmo si accrebbe. S'avvicinava l'epoca della Esposición Ibero-americana di Siviglia e anche ciò venne ricordato durante la conversazione. Ad un tratto Sert ebbe un'idea: « E se facessimo qualcosa per quest'esposizione? » « *La Atlántida* », esclamò Falla.

Bisogna sapere che in quei giorni s'era festeggiato il cinquantenario del primo dei grandi poemi dei tempi moderni, *La Atlántida* del grande poeta catalano Jacinto Verdaguer. Si era nel 1926 e nello stesso anno Falla compiva i cinquant'anni, sicché poema e musicista avevano la stessa età. Falla aveva letto nel giornale « El Sol » di Madrid frammenti del poema, che Eduardo Marquina, il traduttore del poema dal catalano in castigliano, aveva recitato nella seduta dell'Academia Española durante la cerimonia della commemorazione. Questi frammenti avevano destato un tale interesse in Falla, che aveva fatto ricerca del poema completo. Avutolo, l'artista comprese che quel poema sarebbe andato benissimo per il suo progetto, con quell'argomento che s'inquadrava fra l'epoca greca e quella latina, fra i tempi mitologici e quelli pieni di mistero della primitiva Iberia, fra i Pirenei, il Mediterraneo, la leggendaria terra di Gadex e l'immensità dell'altro mare.

Fin dall'infanzia l'ambiente che lo circondava aveva riempito la sua immaginazione di strane e grandiose fantasie, come oscuri sogni ancestrali. Cadice, la sua città natale, l'antica *Gadex* dei Romani, dapprima era stata degli Iberi, ma prima ancora aveva fatto parte del perduto territorio atlantideo, il cui vago ricordo era rimasto nella memoria degli antichi Egizi, dei Fenici, dei Greci. Nello stem-

Dal libro *Manuel de Falla* di Jaime Pahissa, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947. Traduzione italiana di Ottavio Tiby, Milano, Ricordi, 1961.

ma di Cadice egli vedeva Ercole fra le due colonne, con la scritta « *Ercules fundator* », e immaginava l'eroe che con la sua clava creava lo stretto aprendo la via all'oceano. Da tutto ciò si può comprendere la profonda impressione che la lettura dell' *Atlántida* aveva prodotto su di lui, ravvivando le infantili fantasie non interamente obliate.

Allo scopo di ravvivare quelle impressioni e penetrarsi di esse prima di tradurle in musica, Falla fu a Cadice, dove il Comune lo considerò ospite d'onore e alla cui cortesia egli rispose offrendosi di dirigere un concerto di beneficenza. Quanto suggestiva la bella città, posta in posizione privilegiata al termine del Mediterraneo e d'Europa, dinanzi all'Atlantico e di fronte al Nuovo Mondo, con la sua storia di secoli e secoli, nella quale la mitologia si mescola agli episodi storici più luminosi: Alcide, l'Odissea, la Fenicia; ricordi e orme millenarie impresse sopra una terra bellissima e varia, sotto un cielo di turchese!

Andando per le sue vie si sentono echeggiare nomi come Ercole, Argantonio e altri eroi dell'antica Iberia, nomi coi quali i cittadini furono battezzati dall'alcalde Adolfo de Castro. Era questi persona coltissima, appassionata per gli studi dell'Iberia preistorica, e specialmente per le vicende di quell'Argantonio re di Tartesso, ed era autore di *El Buscapiés* (*Il Razzo*), una novella che si attribuì a Cervantes, e sua fu ritenuta fin dai più provetti cervantisti. E presso la città, fra Cadice e Gibilterra, l'isola « del Prezzemolo » o « delle Colombe », ritenuta l'isola di Calipso dell'Odissea, con la stessa vegetazione, la stessa sorgente descritta da Omero, come provò Victor Bérard nei suoi studi circa il viaggio di Ulisse al ritorno da Troia (1).

Da Cadice Falla si recò a Jerez de la Frontera. Qui gli amici lo accompagnarono in un'escursione del massimo interesse per lui: al porto di Sanlúcar de Barrameda, il porto che tante relazioni ha coi viaggi di Colombo al nuovo continente. Lungo la via tracciata fra due alti monti videro, nei pascoli che costeggiavano il cammino, buoi e vacche che pascevano, e tutti questi animali avevano posati sulla testa o sulle corna o sul dorso alcuni uccelli alti e snelli, senza che mostrassero di averne fastidio: infatti questi uccelli erano intenti a liberarli dai parassiti. Sembravano incisioni di un antico tempio egizio, e in realtà quei maestosi uccelli di rara bellezza provenivano dall'Egitto: erano gli ibis del Nilo, che tutti gli anni emigrano dall'estremità orientale del bacino del Mediterraneo fino all'estremità occidentale.

Visitarono poi le rovine del tempio di Ercole, dove ancora oggi fra la terra si possono ritrovare frammenti di vasi e tronconi di pietra del monumento, antico di più di due millenni. Attraversarono quindi una piccola e bella cittadina, e dall'angolo di una via poterono ammirare un busto marmoreo che rappresentava Ercole: era Medina Sidonia. Medina, dalla bianca Arabia; Sidonia, dalla Sidone di Fe-

¹ V. Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssée*, Parigi 1902-1903; id., *La Navigation d'Ulysse*, Parigi 1927-1929. (N.d.T.)

nicia. Giunsero finalmente a Tarifa, la terra spagnola più vicina all'Africa, nel punto più angusto dello Stretto di Gibilterra, e salirono sullo storico torrione di Guzmán il Buono, dall'alto del quale il sole si può scorgere fra i due vicini massicci d'Europa e d'Africa che sembrano in tal modo le colonne inalzate da Ercole per sostenere i due continenti. I raggi del sole facendosi un varco fra le ombre disegnate dalle nubi davano all'orizzonte l'imponente aspetto di un cielo biblico. Tutto era d'una grandiosità impressionante: grandiosità di mitologia, di leggenda, di remota storia. Ora Falla poteva mettersi al lavoro: il suo spirito era sufficientemente imbevuto di quell'incanto e di quel sublime che per anni dovevano costituire la sorgente dalla quale sarebbe scaturita l'ispirazione dell'opera sua.

E l'ispirazione corrispose alla sua ansia; la prova ne è che più tardi, quando già la composizione era iniziata, l'artista attraversando un giorno i Pirenei per recarsi a Tolosa e trovandosi alle falde dell'alta e nevosa cima del Canigó, si mise a cantare, dinanzi alla grandiosa visione, la musica che aveva già scritto per quel canto del poema, e questa lo soddisfece, ed egli la trovò degna di tanta maestà. Una notte, quando già si trovava a Carlos Paz in Argentina, sotto il cielo d'un profondo azzurro e una luna splendente che gli ricordavano le notti della sua Andalusia, Falla sentì in sé l'afflato dell'ispirazione, e postosi al lavoro, annunciò il giorno dopo al suo buon amico, il dottor Carlos Quiroga Losada: « Sono contento: ho scritto l'ingresso di Ercole nel giardino delle Esperidi ».

D'allora in poi la sua attività creatrice si volse unicamente all'*Atlántida*. Il suo proposito iniziale era di farne un'opera breve, ma a poco a poco la composizione si accrebbe. La prima parte in origine non esisteva; ma una volta decisa, fu la prima ad essere terminata. Poi egli aggiunse l'epilogo, e in tal modo oggi il lavoro è maggiore di ben tre volte di quello che avrebbe dovuto essere secondo l'idea primitiva. Le sue dimensioni sono considerevoli: nel 1945 Falla era in dubbio se farne conoscere alcuni frammenti, completamente terminati, in un concerto il cui programma ne sarebbe stato completo: il che ci dice che l'opera intera supera la durata normale d'un concerto. Ma si decise per il no nella tema che quei frammenti potessero soffrire per la mancanza di contrasto e d'equilibrio col rimanente, e nella considerazione che, essendo l'opera molto attesa, la sua presentazione a frammenti avrebbe potuto deludere.

« Come potrei » diceva Falla « continuare a lavorare intorno ad essa, se l'entusiasmo e lo stimolo dovessero essere vinti dal poco successo? E chi vorrebbe eseguirla nella sua integrità se questa non piacesse alla prima esecuzione? » E qualche volta aggiunge: « E senza scene! » Il che ci dice che l'*Atlántida* non è un semplice oratorio da concerto, ma un grande poema musicale per la scena.

Nessuno sa nulla di quest'opera. Falla è troppo meticoloso e preciso nel suo lavoro per mostrare ad altri una composizione che non è terminata. E per lui un'opera non è terminata se essa non sia stata riveduta più d'una volta dopo anni e anni. Possiamo soltanto dire

della musica che essa è costituita principalmente da pagine corali, trattate in una polifonia austera, ma libera e ricca, con sobri appoggi orchestrali, e da pagine sinfoniche e parti soliste dei personaggi del poema.

Come già abbiamo detto, quest'opera segna il culmine dell'evoluzione stilistica di Falla, perchè rappresenta il culmine del suo cammino ascensionale verso l'universalità della tecnica e dell'espressione; essa poi raggiunge l'ideale dell'artista, come abbiamo precedentemente accennato, di riunire, fuse in una sola, le musiche proprie delle varie regioni di Spagna. Nelle composizioni del primo periodo il tipo della musica di Falla è, in generale, andaluso e s'accorda precisamente col caratteristico linguaggio musicale spagnolo, quello cioè che il mondo ha sempre considerato come proprio della Spagna. Ma già nelle prime composizioni di questo periodo, nei *Quattro Pezzi spagnoli* per piano, ce n'è uno, la *Montañesa*, che, com'è detto dal titolo e come ancor meglio dice la musica, è l'espressione di una regione spagnola più appartata, nel luogo e nel carattere, di quella andalusa; questa è nell'assolato sud; quella, la *Montaña* ossia *Santander*, nel piovoso nord. E' di tipo andaluso *La Vida breve* specialmente per l'ambiente in genere — non per le scene drammatiche, che sono di carattere universale; — si esprimono col tipico linguaggio musicale spagnolo i balletti *El Amor brujo* e *El Sombrero*. Ma già l'opera seguente, *El Retablo de Maese Pedro*, si allontana da quest'accento caratteristico per assumere un carattere medievale castigliano, più severo ma profondamente suggestivo. Il *Concerto* per clavicembalo e cinque strumenti si eleva poi di tanto sul concreto materialismo, che fino i ritmi o i temi, dei quali potrebbe cercarsi un'origine nel linguaggio musicale spagnolo dotto, sono impiegati in maniera così astratta, da divenire universali. Universali al punto che quella musica non può forse diventare familiare al grosso pubblico, a quel pubblico che sa vedere soltanto il lato brillante e superficiale delle cose e che probabilmente rimane disilluso da quelle pagine. Essa però ha penetrato profondamente l'animo di coloro che sanno percepire l'essenza dell'opera d'arte e s'è solidamente affermata fra le migliori creazioni della musica moderna.

A questa universalità di spiriti lo inducono poi, nell'*Atlántida* altre ragioni. Anzitutto l'argomento, che per essere oggetto di un grande poema epico richiede una lingua alta e universale. Poi il luogo dell'azione, che è la Spagna tutta, dalla fiammeggiante Pirene ai giardini delle Esperidi, dai frutti d'oro del Levante, dalle porte del tenebroso Oceano che Ercole apriva, all'estremo limite del mare sulle spiagge del mondo nuovo. Infine la lingua catalana nella quale è scritto il poema, per la sua origine latina e gli influssi gotici che contiene, completa la universalità della materia.

In tal modo Falla, musicista andaluso, con la musica dell'*Atlántida* che risuonerà con accenti catalani, ricambierà alla Catalogna, l'offerta che i musicisti catalani Pedrell, Albéniz e Granados, fecero all'Andalusia, creando la musica moderna spagnola sopra i ritmi e i canti della musica andalusa.

Il libretto dell'*Atlántida* è dovuto allo stesso Falla, il quale, uomo di alta cultura, osservatore penetrante e di grande versatilità, poté scrivere in catalano (che non è la sua lingua materna, ma che assomiglia molto alla sua, perchè tanto il catalano che il castigliano sono lingue ispano-latine) i versi o i brani di prosa ritmica che occorre- vano per riassumere o per collegare alcuni canti del poema secondo le esigenze della costruzione musicale.

Manuel de Falla ebbe a dichiarare che pochi mesi ancora gli sareb- bero bastati per terminare l'opera, se la salute o le altre inevitabili occupazioni — corrispondenza, visite, relazioni con gli editori — gli avessero concesso un po' di tranquillità. Però i mesi sono passati, e gli anni, senza che si giungesse all'ultimo tratto di penna. Ma senza dubbio il tempo impiegato non ha importanza, purchè il risultato sia quello che l'autore ha desiderato e che il mondo si attende. Per l'immortalità gli anni non contano.

Quando Falla cominciò a lavorarvi, s'era stabilito che *Atlántida* do- vesse essere presentata dal celebre Coro Orfeó Catalá di Barcellona, trattandosi di un oratorio con soli, coro e orchestra scritto in lingua catalana; si aveva poi l'intenzione di portare successivamente il la- voro in tournée negli Stati Uniti con le masse dell'Orfeó.

Ma due grandi e gravi avvenimenti accaddero: la guerra civile spa- gnola e la guerra mondiale, e inoltre durante quegli anni vennero a mancare due grandi maestri che reggevano l'Orfeó: Luis Miller e Francisco Pujol. In seguito Falla cadde ammalato e poté lavorare con difficoltà, come se avesse abbandonato il pensiero dell'opera; si recò poi in Argentina, dove risiedette per più anni. Non è facile perciò che il primitivo progetto possa aver esecuzione.

Si compirà in ogni modo l'arcano disegno dei fati. Il poema *Atlán- tida* è la narrazione di un vecchio saggio a un ragazzo che un naufragio gli getta fra le braccia. Nella mente dell'immaginario gio- vinetto i fatti narrati si illuminano di una luce meravigliosa; di là dall'Oceano tenebroso deve esistere un mondo sconosciuto. Il ra- gazzo è Cristoforo Colombo e il suo sogno diventa realtà nella sco- perta dell'America. In tal modo, nel poema, alla rievocazione delle antiche genti di Spagna si unisce la visione profetica dei nuovi paesi che quelle sono chiamate a popolare.

JAIIME PAHISSA

La grande avventura di "Atlántida"

Il 1926 finì davvero per essere un anno fondamentale, nella vita di Manuel de Falla. Il 23 di novembre egli compiva cinquanta anni, e diciotto giorni prima veniva presentato a Barcellona il *Concerto* per clavicembalo e cinque strumenti, opera importante perchè con- clude e riassume un intero processo evolutivo, lungo ma logico, di avanzate e conquiste.

Ma nello stesso anno in cui viene alla luce questo *Concerto* che aveva richiesto al compositore tre anni di lavoro, nasce nella mente di Falla l'idea di comporre quella che sarebbe stata la sua opera postuma: la « cantata scenica » *Atlántida*.

Come sempre accade a Falla, la decisione arriva dopo una serie di premesse, è giustificata da pensieri, è sostenuta da principi estetici radicati nell'essenza, meditati con gran cura nella forma. Voglio dire che don Manuel non lavorava mai secondo i capricci del caso. Intel- ligenza profonda, ragionamento sistematico, giudizio analitico stretto e rigoroso: il pensiero di Falla controlla sempre tutte le situazioni del suo estro creativo.

Da molto tempo l'autore del *Retablo*, portato naturalmente alla musica teatrale nelle diverse sue forme, aveva riconosciuto non solo il suo debito al magistero teorico di Pedrell ma anche agli insegna- menti ricevuti dalle sue opere. In parecchie di esse come pure nei lavori di musicologia del suo Maestro, Falla spesso colse orientamenti e suggerimenti. L'uso di frammenti polifonici del XIV secolo spa- gnolo, o delle *Cantigas* di Alfonso X il Saggio, in alcune opere di Pedrell dovette stimolare l'animo di Falla, nel momento di af- frontare la sua più vecchia illusione: la creazione di una musica religiosa che tenesse in gran conto l'esempio dei grandi polifonisti spagnoli e il valore ideologico, espressivo e prosòdico della nostra antica monodia. Da tali basi il compositore poté partire alla ricerca di uno stile, quello che incontriamo realizzato in diversi parti di *Atlántida*. Dopo la decantazione che presuppone un'opera come il *Concerto*, era ormai chiaro che Falla voleva proseguire il suo cammino verso una musica nella quale, pur non venendo meno al- l'immutabile principio di resistere a ogni tentazione retorica, egli potesse tuttavia realizzare una grandiosa struttura formale e usare grandi mezzi vocali, strumentali e scenici. Bisogna tener conto anche dei precedenti: l'analisi accurata del *Parsifal* — realizzata da

Dal libro *Manuel de Falla* a cura di Massimo Mila (*Symposium*, n. 3). Mi- lano, Ricordi, 1962. Traduzione italiana del presente articolo di Mario Pasi.

Falla per molto tempo — e lo studio di certi rapporti dell'opera wagneriana con gli elementi della polifonia europea dei secoli d'oro.

Lungi però da Falla l'idea di seguire esempi che, in definitiva, risultavano estranei alla sua sensibilità. Egli cercava solo di realizzarne la « versione » spagnola, diretta, nata dalla profondità della storia iberica, dal suo carattere e dal suo pensiero. Proprio qualcosa di simile, almeno nelle intenzioni, avevano suggerito le ultime opere di Pedrell.

Stabilite tali premesse, niente di più logico che don Manuel ponesse l'occhio sui grandi « auto sacramentales » (1). In quello stesso anno 1926 un testo di Calderón de la Barca, *Los Encantos de la culpa* già appare ricco di annotazioni: Falla pensava di musicarlo in una con un altro dramma di analogo argomento dello stesso Calderón, *Circe*.

Il grande pittore catalano José Maria Sert trasmette proprio allora al suo grande amico Falla la proposta del famoso regista Max Reinhardt di comporre un'opera su un « auto sacramental » di Calderón per il Festival di Salisburgo. Falla aveva già intenzione di farlo; l'incarico di Reinhardt poteva dunque dargli la spinta decisiva.

Tuttavia le cose andarono diversamente; fatti nuovi avvengono in quell'anno che abbiamo chiamato fondamentale per la biografia di Falla. In tutta la Spagna si celebra il cinquantenario del poema *La Atlántida* di Mosé Jacinto Verdaguier, il più grande poeta epico-lirico di Catalogna. La Real Academia gli rende omaggio e il drammaturgo Eduardo Marquina pronuncia un discorso e legge la traduzione in castigliano, da lui stesso condotta a termine, di alcuni frammenti del poema. Falla ne viene a conoscenza tramite il giornale « El Sol », che allora era culturalmente il più qualificato tra i giornali che si pubblicavano in Spagna. Era infatti ne « El Sol » che Ortega y Gasset, Unamuno, Azorín, Perez de Ayala, Baroja e molti altri esponenti della migliore cultura spagnola contemporanea pubblicavano i loro articoli e i loro grandi saggi sotto forma di « appendici ». Nello stesso giornale scriveva come critico musicale Adolfo Salazar, il più autorevole esperto nel suo campo, che era amico e fervente difensore delle idee di Falla, e in un certo modo poteva essere considerato un suo discepolo.

Per sua ispirazione e forse per fedeltà alla eredità di Pedrell, Falla aveva più di una volta pensato di scrivere della musica sopra un testo catalano. Ed era stato il suo stesso maestro a suggerirgli il nome di Raimundo Lullo. Ma la vita del mistico medioevale era segnata da alcune irregolarità che non potevano conciliarsi coll'esigente rigore religioso cui tutta la vita di Falla si conformò. Egli fu invece tentato per mille motivi dal poema e dalla personalità di Verdaguier, della cui *Atlántida* non conosceva altro che quello che aveva letto ne « El sol ».

Ma ecco, ancora, che nuove circostanze fanno in modo di rendere de-

¹ Sacre rappresentazioni, generalmente in un atto.

finitivo il proposito di Falla. C'era, fra i suoi più cari amici, un industriale di Barcellona, don Juan Gisbert Padró, cui piaceva accompagnare Falla nei suoi viaggi per aiutarlo in ciò che poteva.

Si celebrava, nel 1926, a Zurigo il Festival della S.I.M.C. ed era annunciata la rappresentazione del *Retablo de Maese Pedro*. Falla e Gisbert si recano nella capitale della Svizzera tedesca, poi prendono il treno per Milano. E proprio mentre viaggiano verso la città italiana, dove 36 anni dopo si rappresenterà la prima mondiale di *Atlántida*, Falla e Gisbert discutono questo argomento. Falla dice di non conoscere il poema e Gisbert promette di mandarglielo appena saranno tornati in patria. Così fu, e poco tempo dopo Falla chiese che gli fosse mandato a Granada un dizionario catalano-castigliano del tempo di Verdaguier. Gisbert scrive che non c'è che quello di Labernia e che non è facile trovarlo. Ma alla fine riesce a soddisfare il desiderio del suo venerato amico. Falla si immerge nella opera completa di Verdaguier e si fornisce di un gran numero di grammatiche catalane. In breve: nello scrivere le prime note di *Atlántida* penetrava nello stesso tempo l'essenza dell'idioma di Verdaguier.

Sono passati pochi mesi, e prima della fine dell'anno l'Opéra Comique di Parigi rende omaggio a Falla, nel cinquantesimo anniversario della sua nascita, rappresentando *La Vida breve*, *El Amor brujo*, *El Retablo de Maese Pedro*. In quell'occasione Falla va a Parigi non solo con Gisbert ma anche con un altro suo grande amico, già discepolo di Granados, il maestro Frank Marshall. Durante un pranzo nella capitale francese, Falla dà agli amici, chiedendo la massima discrezione, la grande notizia: ha cominciato a scrivere *Atlántida*.

Ecco dunque Falla alle prese con *Atlántida*. Ma che cosa sarà quest'opera di cui don Manuel non ama parlare? Il suo riserbo, mantenuto per lunghi anni, rende difficile scoprire attraverso quali vicissitudini l'idea arrivò alla sua realizzazione « E' questa l'opera — egli dice nel 1927 a un collaboratore del giornale madrilenno « Ahora » — in cui ho messo il maggior entusiasmo. Desidererei avere vita e salute tanto da poterla finire. Sarà un'opera abbastanza complessa, che occuperà tutta una serata. Vi saranno solisti di canto per il testo drammatico del poema, cori e orchestra. Giacchè il testo poetico di Verdaguier è assolutamente rispettato, non solo per la profonda ammirazione che il poeta catalano merita, ma anche perchè *La Atlántida* esisteva dentro di me fin dai tempi della mia infanzia. A Cadice, dove son nato, mi si offriva l'Atlantico attraverso le colonne d'Ercole, aprendo alla mia immaginazione il più bel giardino delle Esperidi ».

In questo momento non appare chiaramente definita la forma scenica di *Atlántida*, benchè sia evidente il carattere drammatico della « cantata ». Ma ben presto Falla comincia a chiarire le sue idee. Senza dubbio c'erano nel suo animo tre forme di interpretazione che coincidono, d'altra parte, con quelle indicate da Pedrell per qualcuna delle sue opere. Così *El Comt Arnau* comincia con l'avver-

tenza che lo si può eseguire in forma di concerto, rappresentare in teatro o in qualsiasi scenario naturale, storico o artistico.

Per l'argomento Falla pensa di utilizzare sia il poema di Verdaguer sia altri testi necessari a narrare e a esaltare la storia di Colombo, che è sì il protagonista nel testo del poeta catalano ma che il compositore vorrebbe avesse un significato ancor maggiore nella sua nuova partitura. «L'opera — scrive a Sert nel gennaio del 1928 — si dividerà in due parti: la prima è tutta basata su passaggi de *La Atlántida* di Verdaguer e la seconda (*Colombo*) solo in parte su di essi. Il titolo sarà *Atlántida*. Vediamo dunque che appena iniziato il lavoro, contrariamente a quanto hanno propalato taluni, Falla aveva deciso di sopprimere l'articolo dal titolo della «cantata».

D'altra parte, ancor prima della firma del contratto con gli eredi di Verdaguer, egli scrive a Teresa Marshall per iniziare gli approcci in proposito: «Lei può dire 'confidenzialmente' il mio nome agli eredi di Verdaguer, avvertendoli che questo riserbo vale solo per poco tempo e finché non sarà opportuno dare pubblicità all'impresa. Come loro sanno e possono anche dirlo a quei signori, si tratta di una specie di libretto fatto da me e basato su alcuni episodi del poema, utilizzando certi passaggi del testo catalano. Il titolo sarà: *Atlántida*». Ovviamente don Manuel si interessa ai testi colombiani. Nel maggio dello stesso anno 1928 gli scrive da Siviglia Torre Perelló: «Di Cristoforo Colombo c'è il *Libro delle profezie*, il cui originale è alla Biblioteca Colombina, poichè è stato stampato soltanto nella *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana del IV Centenario della scoperta dell'America*, Roma, 1892, Parte I, vol. I, pag. 75 e segg. E' opera rara e consta di due volumi. Qui a Siviglia ce n'è una copia nell'Archivo General de Indias, ma deve trovarsi anche a Madrid e sicuramente a Granata in qualche biblioteca importante. Quanto all'opera di suo figlio Hernando, la *Historia del Almirante Cristobal Colón*, l'edizione più moderna è quella madrilenza del 1892...».

Qualche mese dopo, sempre da Siviglia, don Rafael Carrasco comunica a Falla: *Libros y autografos de Cristobal Colón*, conferenza data nel 1891 alla Real Academia Sevillana de Buenas Letras da don Simón de la Rosa, bibliotecario della Colombina, che fece una descrizione abbastanza dettagliata del *Libro delle profezie*. In nessun luogo ho potuto trovare la citazione precisa dei capitoli e dei versetti di Isaia; credo che si trovino in quel lavoro...».

In ottobre — questo dato completa la ricerca attuata da Falla per questa sua opera — il compositore aveva chiesto al fratello German: «Ti sarò grato se vorrai mandarmi l'esemplare della Bibbia che mi avevi destinato... ciò che mi hai dato in attesa di quello non è completo e mi conviene avere il testo integrale in latino...».

Adolfo Salazar, sempre in contatto con Falla non ha notizia del nuovo lavoro creativo prima dell'agosto successivo, quando riceve una lettera con una informazione quasi marginale: «... le parlerò anche dei miei lavori attuali. Fino ad oggi non c'è che il titolo: *Atlántida*; ma acqua in bocca finché non ne parleremo».

Un mese dopo Falla dà le prime informazioni a Roland Manuel, critico e compositore francese, nonché suo biografo: *Atlántida*, è la mia nuova opera, musicata sul testo catalano dell'ammirabile poema di Jacinto Verdaguer, cui nel mio adattamento aggiungo altri testi (per lo più sacri) e nuove scene. Sarà opera per soli, coro e orchestra. Grazie a Dio il lavoro procede bene e entro due mesi al più tardi potrò parlargliene con tutta libertà. Intanto la prego di CONSERVARE IL SEGRETO» (le maiuscole sono di Falla).

Ma forse, accanto al valore documentario di queste citazioni, ancora più toccante appare quanto scritto in una lettera diretta a Falla dal suo intimo amico Leopoldo Matos, che dopo aver ascoltato due pezzi: l'«Hymnus hispanicus» e il «Sogno di Isabella», scriveva: «Quei suoni correranno per il mondo. E' la predizione di un profano».

Dall'istante stesso che Falla comincia *Atlántida*, i contatti con Sert diverranno continui. Pittore e musicista coincidevano in questa occasione, amicizia a parte, anche nello stile della creazione. Non dimentichiamo che Sert è autore di grandi dipinti murali e che per lui *Atlántida* non poteva essere che l'equivalente musicale delle sue forti, monumentali e immaginose creazioni plastiche. Perciò insistette molte volte perchè fosse rappresentato in uno scenario che avesse caratteristiche storiche o artistiche; come il Monastero di Poblet (1). Ma diverse ragioni di ordine pratico consigliavano la scelta di uno scenario teatrale. *Atlántida*, per il suo stesso testo e per le intenzioni del compositore non poteva essere qualcosa di simile a un'opera poichè l'azione dei personaggi è tanto statica come favolosi sono i fatti che vi si narrano: tanto Sert che Falla pensavano dunque alle possibili soluzioni. In attesa di un incontro più lungo e davanti alla necessità di guadagnare tempo, Falla spiega a Sert, in una lunga lettera, la sua visione scenica dell'opera. Il documento è di straordinaria importanza poichè in esso troviamo per la prima volta il piano preciso (forma e argomento) di *Atlántida* che, salvo poche varianti, è quello che Ernesto Halffter è arrivato a realizzare.

Falla aveva già composto parte della musica, come abbiamo visto dalla lettera di Matos e come viene confermato in questa lettera a Sert, datata 10 novembre 1928. «... Considero indispensabile che Lei conosca la musica che ho scritto e che ci scambiamo le nostre impressioni sopra le mie "intenzioni" sceniche... Vedo ogni giorno di più con maggiore chiarezza e convinzione che le scene non devono aver movimento e abbandono il primitivo progetto di scene a volte movibili. Ma ciò che si può fare è dividere l'azione principale di un quadro (quando la situazione drammatica lo esiga) in due o tre parti, separando le scene con veli che vadano oscurandosi fino a che la prima scena non sparisca, e poi inversamente alzando i veli per scoprire la nuova scena. Le scene devono dare l'impressione di antiche vetrate di cattedrale, ma in piani distinti e in trasparenza. Le mie

¹ In Catalogna.

recenti visite ad antiche cattedrali italiane sono state utilissime per rivelarmi ciò che finora vedevo approssimativamente e come aspirazione nascosta...».

Secondo quello che si apprende da questa lettera Falla si proponeva, in quel tempo, di dividere *Atlántida* in un prologo e due parti.

PROLOGO: «Atlántida sommersa» - «Inno ispanico». (Forti dubbi sull'«Incendio dei Pirenei» al punto che nel 1928 pensa di sopprimerlo; ma poi decide di includerlo).

PARTE PRIMA: «Il giardino delle Esperidi» - «Alcide e il ramo fiorito» - «Il Drago» - «Lamento delle Esperidi» - «La voce dell'Atlante» - «Canto delle Esperidi» - «Il tempio di Nettuno» - «Gli Atlántidi e i Titani» - «Lotta con Alcide» - «Fretum Herculeum: Calpe» - «L'Arcangelo. La parola divina» - «Gibilterra aperta» - «Il canto di Esperide» - «La torre dei titani» - «L'affondamento» - «Non plus ultra».

PARTE SECONDA: «Il pellegrino - Colombo» - «Coro profetico» - «Sogno di Isabella» - «La notte suprema» - «La Salve nel mare» - «La scoperta» - «Hosanna in excelsis».

Oltre alle scene, Falla descrive i personaggi di Gerione il tricefalo, Ercole e Colombo con sufficiente minuzia, e ancora indica movimenti di scena e effetti diversi. Il più importante consiste nella trasformazione di un bosco di alte palme del nuovo continente, davanti al quale sono arrivate le navi di Colombo, in una immensa cattedrale, nella quale si ascolta l'Osanna finale dell'opera.

Falla si decise a firmare il contratto con gli eredi Verdaguer solo quando poté dare una certa concretezza al suo progetto e dopo che ebbe composto alcuni frammenti dell'opera. Firmarono per gli eredi donna Enriqueta de Cuadra y Feliú, vedova Borrás, e per parte di Falla don Juan Gisbert Padró: il compromesso porta la data del 12 gennaio 1929. In esso è scritto ben chiaro che si tratta di un «adattamento lirico e scenico» del poema di Jacinto Verdaguer.

Sul tema di Colombo — e su testo di Paul Claudel — Darius Milhaud aveva composto un'opera. Una tale coincidenza provocò uno scambio di corrispondenza fra i due musicisti, che erano ottimi amici da sempre; il senso di ciò può essere sintetizzato da queste frasi scritte da Falla nell'ottobre del 1929: «Sono felice per la notizia che mi dà della prossima prima rappresentazione della Sua opera a Berlino. Ne sono doppiamente contento. Data la coincidenza, sia pur parziale, del finale della Sua opera e di quello di *Atlántida* — che è ben lungi dall'essere conclusa — la prossimità della sua "première" appaga il mio desiderio che sia Lei il primo a presentare l'eroe...».

Milhaud ha dedicato il suo *Christophe Colomb* a Manuel de Falla. Gli manda lo spartito e riceve in risposta una bella lettera che ci chiarisce un paio di cose: la dedica di *Atlántida* e la nuova ampiezza dello schema. «Spero — dice Falla — che un giorno non troppo lontano io possa ricambiare questa prova di amicizia con la quale Lei mi onora. Lo farei subito con *Atlántida* se non l'avessi già destinata, fin dall'inizio dei miei lavori, alla mia città natale, Cadice,

e alle altre città spagnole cui debbo una profonda riconoscenza... Come Lei sa Colombo non interviene nella mia opera che nella quarta e ultima parte».

E' come dire che la struttura definitiva di *Atlántida* è stata fissata in un prologo e tre parti in vista dello sviluppo che nel corso del lavoro — specialmente nella maturazione dell'impostazione — il compositore viene a giudicare necessario. Contrariamente a quello che aveva prima pensato, Falla scrive a Matos e a Sert nell'ottobre del 1929: «Mi sono infine deciso a incendiare i Pirenei».

Dopo la gran fiammata iniziale, cominciano per *Atlántida* momenti sempre più difficili. Falla lavorava con lentezza perchè non scriveva una nota senza lunghe meditazioni e non fissava mai sul pentagramma la prima ispirazione. Doveva ragionare, studiare tutti i perchè, cercare la massima esattezza espressiva: e pertanto doveva ritornare sopra la sua musica per quell'ultima rifinitura che — come diceva Ortega y Gasset — è tanto poco ed è tutto. Ma inoltre le attività di Falla dovevano soffrire di molte limitazioni. Alcune gravi, altre apparentemente lievi se considerate separatamente ma non tanto leggere se viste nel loro insieme.

La più grande limitazione, pur sopportata con santa rassegnazione, fu quella provocata dalla cattiva salute di don Manuel. «Coi miei mali — egli scrive a Ramon Gomez de la Serna, dall'Argentina —, posso appena occuparmi di questa povera *Atlántida*, su cui lavoravo con tante illusioni e che ora in questi ultimi tempi va, come il mondo, a piè zoppo e a capo chino...». E questo anche se sempre — e nella misura concessa dai medici — il lavorare, per l'*Atlántida* gli era fonte di allegria. Due anni prima di morire dice a Juan José Castro: «Sono tornato ad *Atlántida* che mi chiamava con grida disperate... E' questo d'altronde l'unico lavoro che, fatto con prudenza e discrezione, non solo non pregiudica la mia salute ma la migliora, grazie a Dio!». Non è solo nell'ultimo periodo della vita, ma anche molto prima che incontriamo simili difficoltà. Nel 1929 Falla si lamenta col fratello Germán: «Qui c'è *Atlántida* che mi sta dando tanti fastidi (ma anche tante gioie)». In altri momenti, più in salute e più speranzoso, egli esclama: «Sono appena arrivato da Cadice e Siviglia e ne ho approfittato per visitare i luoghi che hanno rapporti con *Atlántida* che spero di terminare entro un anno».

E' poi per Falla una vera catastrofe, più che una limitazione, lo scoppio della guerra civile spagnola. Non si tratta solo di quei tre anni, poichè le sofferenze cominciarono molto tempo prima, in conseguenza della difficile situazione politica della Spagna che addolorava assai don Manuel specialmente in relazione alle persecuzioni religiose. E poi, dall'Argentina, egli dovette ancora vedere il mondo immerso in una nuova e tragica avventura. Come poteva lavorare un artista che aveva bisogno di una grande pace interiore ed esterna, cercata alla Antequeruela Alta di Granada prima e a Maiorca poi e infine nel ritiro di Alta Gracia vicino a Cordoba in Argentina? Poi c'erano mille altre piccole cause. Per esempio, la corrispondenza. Falla riceveva lettere su lettere da tutto il mondo: non ne lasciò

mai una senza risposta, anche se era cosa da niente. Inoltre scriveva prima le minute, le correggeva poi e quindi le copiava in bella copia... Più di una volta egli si dolse di questo lavoro, che lo paralizzava se teniamo conto del fatto che già nel 1928 e 1929 egli doveva moderare tutte le sue attività. Troviamo così, spesso, lettere cominciate un giorno, continuate il giorno dopo e finite nel giorno successivo. Nè Falla potè evitare di comporre altre musiche in quel periodo che avrebbe dovuto essere tutto dedicato ad *Atlántida*. Alcune sono conosciute per la loro importanza e per la loro bellezza, sono veri capolavori per la qualità delle idee e le perfezioni della fattura. Altre non lo sono perchè si tratta di cose di minore impegno, ma sono state composte con la stessa precisione con cui scriveva una lettera o preparava articoli e conferenze.

Dal giorno in cui Falla inizia *Atlántida* notiamo i lavori seguenti, la cui enumerazione non è da considerarsi definitiva: *Sonetto a Cordova*, su versi di Luis de Gongora; *Fanfara, in omaggio a Arbos*; *Le Tombeau de Paul Dukas* e *Pedrelliana*.

A queste opere dobbiamo aggiungere, ancora, le musiche di scena per l'auto sacramental di Calderón de la Barca, *El Gran teatro del mundo* e per la commedia di Lope de Vega, *La Vuelta de Egipto*, l'adattamento di alcune *Cantigas* e di antiche danze spagnole del *Cancionero* di Pedrell, per bambini; l'adattamento del *Canto de los Almógavares* di Pedrell. Infine, revisioni di musiche polifoniche spagnole di Morales, Guerrero, Victoria, Escobar, Del Encina e un lavoro corale, *Ballata di Maiorca* scritta nel 1933 durante un soggiorno nell'isola e dedicata alla Capilla Clasica diretta dal Reverendo Tomás. Il testo è preso dal X canto dell' *Atlántida*; si tratta della realizzazione polifonica dell'Andantino della *Ballata in fa maggiore* di Chopin. Fu eseguita nella Certosa di Valdemosa — dove Chopin abitò — nello stesso 1933, dal coro della citata cappella. La citazione di queste opere, create durante il tempo dedicato ad *Atlántida* ha in generale maggior significato dell'elencazione delle attività che si intromiserò nel cammino della sua gran cantata scenica. Abbiamo già fatto riferimento al pensiero fermo e analitico del compositore; non era quindi possibile che queste composizioni e revisioni nascessero da un atteggiamento lontano o indifferente da quello che dominava il lavoro di Falla in quegli anni. In più credo che secondo la loro maggiore o minore importanza, il *Sonetto*, il *Tombeau* o le musiche per Lope e Calderón aiutano a comprendere *Atlántida*, tanto quanto i lavori sui polifonisti. Sarà facile riconoscere in *Atlántida* la linea altamente lirica e declamatoria del *Sonetto* — e perfino alcune modulazioni e cadenze — e la struttura polifonica del *Tombeau de Dukas*. E nelle brevi musiche di commento de *El Gran teatro del mundo* ci sorprende incontrare delle cadenze direttamente imparentate col *Parsifal* ma procedenti da motetti di Victoria o di Lasso; l'uso di *Cantigas* di Alfonso il Saggio oppure, nella semplicità e nella brevità necessarie, l'impiego della polifonia vocale e strumentale che ammiriamo in *Atlántida*.

Tuttavia la composizione di *Atlántida* procedeva e lo confermano alcune lettere degli ultimi mesi della sua vita. Nel novembre del 1945, un anno prima di morire, don Manuel scrive a Otto Mayer-Sierra: « Da più di due anni ho dovuto sospendere i concerti per curare la mia salute e per dedicarmi con maggiore assiduità al lavoro su *Atlántida*, tante volte interrotto. Questo lavoro lo cominciai a Granada, lo continuai a Maiorca e a Granada, e desidero terminarlo in Argentina. Il mio progetto iniziale si è ingrandito man mano che il lavoro procedeva e tutto ciò che è essenziale in esso, è stato virtualmente fatto, ma ho bisogno di salute, di tranquillità e di tempo per terminarlo efficacemente ».

Nella primavera del 1946, in quei giorni in cui l'impazienza e l'angoscia di « non arrivare » gli bruciavano lo spirito, Falla scrive a Ernesto Halffter: « ... a questo stesso lavoro (*Atlántida*) appena posso dedicare ogni giorno un po' più di un paio d'ore scarse — e anche queste quando la salute me lo permette e andandomi a coricare all'una del mattino. Mi parrebbe di venir meno a un grave dovere di coscienza se abbandonassi la composizione dell'opera e se non facessi l'impossibile — come suol dirsi — per terminare questa povera *Atlántida* tante volte interrotta per mesi e anche per anni a causa dei mali che ho patito dal 1935 in qua. E ringrazio Iddio perchè la buona volontà mai mi è mancata e anche nei peggiori momenti ho seguitato mentalmente ad occuparmi del lavoro interrotto nella speranza di poterlo riprendere ».

Ma il lungo sogno e il lento emergere di *Atlántida* — come scrive Gerardo Diego — dovevano essere di nuovo e in modo tragico interrotti. Il 14 novembre Manuel de Falla muore nella sua residenza di Los Espinillos nella lontana Alta Gracia. La vita del compositore, iniziata nella bianca Cadice si estingueva in terra americana, come seguendo la parabola della vicenda di *Atlántida*.

Pochi giorni dopo l'inumazione della salma nella cripta della cattedrale di Cadice, sulla stessa riva dell'Atlantico, giungevano in Spagna con la valigia diplomatica i manoscritti dell'opera. Li riceve il fratello del Maestro, Germán, che fin dal primo momento e per le notizie avute dallo stesso don Manuel nelle lettere che abbiamo riprodotte, nega che quella massa di manoscritti, compendio di venti anni di vita, contenga una « sinfonia incompiuta ».

Il lavoro di ordinamento non poteva essere un compito comodo e rapido. Non comodo, perchè mille occhi erano puntati su una opera tanto attesa, come *Atlántida*; mentre mille intenzioni ed interessi — compresi quelli più nobili — potevano turbare la pace e la tranquillità necessaria perchè la « cantata scenica » che per tanto tempo aveva camminato a « piè zoppo » potesse concludere la sua strada.

Lavoro non rapido, poichè si doveva ordinare e revisionare — come prima misura — tutto quanto lasciato da Falla. Si aggiunga una circostanza che tirò in lungo le cose, come negli anni precedenti: Germán, non aveva buona salute, tutt'altro. E nello stesso tempo era esigente. E perciò il camminare « a piè zoppo », il prolungare il « lungo

sogno», il seguire in «adagio» l'affiorare di *Atlántida*, parve un fatto inevitabile.

Nel marzo del 1948, Germán riprende i contatti con Ernesto Halffter. «Dopo mille anni e tante catastrofi, ecco la mia prima lettera... Sappia fin d'ora che il mio criterio in tutti i problemi musicali è che vi pongan mano solo quelli che Manuel ebbe sempre vicini, appoggiò e amò». Tra costoro era Valentín Ruiz Aznar, maestro di cappella alla Cattedrale di Granata, e — come erede spirituale e quasi come una delle sue creazioni — Ernesto Halffter.

L'incontro di Manuel de Falla con Halffter era avvenuto nel 1923. Il discepolo si avvicina al Maestro con fede e dedizione assolute, e il Maestro lo accoglie con infinita speranza. Don Manuel vedeva in quel giovane di ascendenza germanica ma di carattere così genuinamente spagnolo il primo anello di una possibile e desiderata continuità. In più Falla vedeva che il suo discepolo possedeva una singolare personalità, capace di uscire indenne dal maggior rischio, quello di somigliare troppo al suo modello, limitazione tanto spesso osservata fra i discepoli dei grandi. In Halffter la tecnica servi sempre di ispirazione. «Lei sa più musica di quanto crede», gli scrisse, nei primi anni, Falla.

Solo così poté venire alla luce come una sfida — e quasi con l'arroganza dei suoi venti anni — quella *Sinfonietta* che Halffter compose e che presto occupò i leggi dei migliori direttori d'orchestra di tutto il mondo. E vi sono dei manoscritti di Halffter sui quali, a margine, si trovano, scritti di pugno di Falla, dei «Bravo!» e dei «Benissimo!».

L'apprendistato di Halffter e l'insegnamento di Falla non furono sistematici: ciò poco si concilia col carattere degli spagnoli. Ci fu invece una gran volontà di assimilare da parte del discepolo che riceveva con intelligenza e vivacità quanto Falla generosamente gli donava non come una lezione ma in tono di dialogo e con accenti di paterno consiglio. Non furono neppure rigorosi gli studi di Falla con Pedrell, ma Falla ammise i benefici che ne trasse. Certo è che, come scrive Ansermet, «nessuno ha assimilato quanto Halffter lo stile di Falla». Oggi Ernesto può sedersi al pianoforte e suonare a memoria tutta l'opera di Falla assai meglio della propria.

I rapporti fra i due, dal punto di vista umano, furono quelli di un padre col figlio. Halffter, per ogni problema e anche per i minimi dubbi artistici o personali, otteneva sempre i consigli, gli orientamenti e l'appoggio di Falla. Falla crea a Siviglia l'Orchestra Bética per darla in mano al suo discepolo: a lui affida la direzione delle sue opere. Quando, fino al suo «retiro» argentino, giungevano a Falla richieste di nuove musiche (come nel caso concreto di un concerto per arpa) o di tornare a dirigere, la risposta era sempre la stessa: «Io non posso farlo, ma potrà farlo magnificamente, una delle principali figure della nuova generazione spagnola: Ernesto Halffter». Prima di pubblicare la suite *Homenajes*, che Falla dirigerà per la prima volta a Buenos Aires, l'autore ne manda copia a Halffter perchè sia lui a presentarla in Europa. E' quel manoscritto, revisio-

nato dal discepolo, che verrà pubblicato dalla Casa Ricordi dopo la morte del Maestro.

Atlántida non poteva trovare altra mano che fosse capace di portarla alla conclusione. In questo gli eredi di don Manuel videro chiaro e non vi sarà voce contraria con sufficiente autorità per criticare la scelta.

Abbiamo visto come, quasi all'inizio della idea di *Atlántida* nella volontà di Falla, il suo piano fosse puntualmente tracciato. Il libretto progrediva e su di esso si stendevano le note che giorno per giorno, con ritmo così poco regolare, il musicista componeva. Il che non vuol dire che al fratello Germán non restasse da terminare un duro lavoro di revisione e di ordinamento definitivo del testo, cosa che fece con esemplare probità mentre chiamava Halffter a studiare le condizioni della partitura.

Alcune parti di questa dovettero essere viste da pochi altri, e certo da Aznar e dal Padre Otaño, che tuttavia mantennero il segreto. Dalla deformazione di qualche commento e ancor più dalle fantasie che nascono attorno alle cose più attese e desiderate, nacquero diverse voci e informazioni inesatte. C'era chi diceva che *Atlántida* era assolutamente a punto, e chi affermava che non c'erano più di dieci o dodici minuti di musica.

Si pensava che il «Prologo» fosse completo perchè da molti anni taluni conoscevano — come appare da certe lettere da noi citate — l'«Hymnus hispanicus». Ma i «ben informati» avevano idee molto confuse sui fatti. Così poté accadere che in Spagna e all'estero si giungesse a chiedere la partitura del «Prologo» per una esecuzione pubblica, supponendo che si trattasse di una pagina esclusivamente sinfonica.

Il fratello di Falla seppe resistere alle pressioni, ai desideri e alle nobili impazienze che avrebbero potuto fermare la marcia naturale e ambiziosa del suo progetto. La «prima» di *Atlántida* sembrava destinata a coincidere con qualche importante commemorazione o avvenimento. Se torniamo agli anni lontani, ricorderemo che la si voleva unire alle celebrazioni della Esposizione Ispano-Americana di Siviglia. Nel 1929 Falla rispose al sindaco della città, Cruz Conde: «Ho interesse, come andaluso e sivigliano adottivo, che l'opera su cui ora lavoro, *Atlántida* venga data per la prima volta a Siviglia come fu per il *Retablo*, anche perchè l'argomento culmina con la scoperta dell'America, tema di tutta l'ultima parte».

Nel 1945 viene celebrato il centenario di Verdaguer. Il sindaco di Barcellona, Barone di Terrades, chiede a Falla l'autorizzazione a eseguire per la prima volta in tutto o in parte l'*Atlántida* con l'Orfeo Catalá, l'Orchestra Municipale e Eduardo Toldrà, a chiusura delle celebrazioni. Don Manuel risponde con una gentile lettera di rifiuto perchè «disgraziatamente, la musica non è ancora a punto per poter preparare e inviare il materiale in tempo utile e neppure lo stato della mia salute è tale da permettermi di venire in Ispagna. Speriamo dunque che venga presto il tempo felice in cui si potranno realizzare tutti e due i desideri».

Infine, celebrandosi nel 1956 il terzo millenario di Cadice con solennità nazionale, questo parve il momento più indicato per il battesimo pubblico dell'opera. Si credeva inoltre che per quella data l'opera postuma di Falla sarebbe stata totalmente terminata da Halffter.

Nel giugno 1954 gli eredi di Falla autorizzarono chi firma questo articolo, a pubblicare una prima informazione seria e documentata su *Atlántida*. Non sorprende che tale notizia facesse il giro del mondo, poichè spiegava in modo ben chiaro lo stato in cui la partitura di *Atlántida* era stata lasciata da don Manuel.

Ernesto Halffter aveva lavorato a Cadice, sotto il patrocinio della Municipalità, per qualche giorno nel 1953 e per un più lungo periodo nel 1954. In quel periodo poté trascrivere per pianoforte il « Prologo » e riordinare l'abbondante materiale lasciato da Falla. Lo stato della « cantata scenica », sulla base dei documenti esistenti, era allora il seguente:

Parti originali complete (composizione e strumentazione), con trascrizione per canto e pianoforte realizzata da Halffter:

PROLOGO: « L'Atlántida sommersa » - « Hymnus hispanicus » (mancano poche battute del finale).

Parti di cui esisteva l'intera composizione mancando quasi del tutto la strumentazione:

PARTE PRIMA: « L'incendio dei Pirenei » - « Cantico a Barcellona ».

Parti incomplete e confuse. Esistenza di abbozzi di varie versioni da selezionare, orchestrare e in parte completare:

PARTE SECONDA: « Ercole e Gerione il Tricefalo » - « Cantico all'Atlántida » - « L'Orto delle Esperidi » - « I giuochi delle Pleiadi » - « Gli Atlántidi nel tempio di Nettuno » - « Ercole e gli Atlántidi » - « Morte di Gerione e di Anteo » - « Fretum Herculeum: Calpe » - « Le Voci messaggere » - « La Voce Divina » - « L'affondamento » - « L'Arcangelo » - « La torre dei Titani » - « La cateratta » - « Non plus ultra ».

Parti abbastanza elaborate (in vari punti complete di coro e orchestra, in altri punti mancanti solo di frammenti di sutura):

PARTE TERZA: « Il pellegrino » - « Il sogno di Isabella » - « Le caravelle » - « La Salve nel mare » - « La notte suprema » - « Finale ».

A metà del 1955, e precisamente il 4 giugno, gli eredi Falla firmarono il contratto con la Casa Ricordi di Milano; il compromesso reca la firma di Germán de Falla da una parte e dell'ing. Guido Valcarengi e del dott. Eugenio Clausetti dall'altra.

A sua volta Casa Ricordi firma il 22 ottobre 1955 il contratto relativo con Halffter per la conclusione dell'opera e ritiene conveniente che questi venga in Italia per realizzare il suo difficile lavoro. Da parte sua il Governo spagnolo dà il suo patrocinio al lavoro del discepolo di Falla autorizzandolo a risiedere in Italia pur conservandogli a tutti gli effetti l'incarico al Conservatorio di Siviglia con destinazione speciale all'Istituto Spagnolo di Lisbona.

E' del maggiore interesse indicare le date delle consegne degli ori-

ginali fatte dagli eredi Falla, poichè in forza di esse possiamo orientarci sulla quantità di lavoro compiuto da Falla. In data 24 luglio 1956 l'ing. Valcarengi firma la ricevuta di cinque fascicoli con copertina originale della partitura manoscritta che comprende 98 fogli e 132 pagine, 116 delle quali scritte per intero e 16 per metà. Gli originali sono il « Prologo » e le Parti I e III, e fra queste figurano 16 fogli (32 pagine) di « appunti utili ». Un anno dopo, in data 15 luglio 1957, l'architetto José Maria Garcia de Paredes e la consorte María Isabel de Falla, inviano all'ing. Valcarengi 55 fogli con 81 pagine di musica autografa, corrispondente alla II Parte di *Atlántida*, con trascrizioni parziali realizzate da Halffter e parti definitivamente corrette del libretto.

Sulla base di tali precise risultanze può ben comprendersi quale dovette essere il lavoro di Halffter. Non si trattava di comporre piccoli o grandi pezzi da aggiungere a quelli che già esistevano, ma di operare una vera e propria « ricostruzione ». Falla non si ingannava quando affermava che *Atlántida* nella sua essenza era cosa risolta; ma la cosa essenziale, in una partitura di tale ampiezza, non è solo il risultato di una serie di pezzi isolati, ma è l'impianto generale, nella forma e nello stile. La composizione totale e parziale di molti pezzi e il ritrovamento di materiale tematico di appunti di ogni genere permisero a Halffter di ultimare la *Atlántida*. Ma solo Halffter poteva far ciò; nessun altro compositore avrebbe potuto realizzare un lavoro possibile solamente a chi era identificato con la musica di Falla fino al punto di svolgere — sia pure con materiale « ricevuto » — una diretta funzione creativa. Qui sta il momento decisivo della identificazione del musicista col suo maestro, nello sforzo di svolgere come propria la funzione creatrice, nell'atto drammatico di « sostituirgli ».

Da qui deriva che relativo è l'interesse — salvo che per il critico o per lo studioso — di una ricerca affannosa delle parti di Falla e di quelle di Halffter, in *Atlántida*. La verità è, come in altro luogo ho affermato, che, « senza Falla *Atlántida* non sarebbe nata e senza Halffter non avrebbe avuto una reale esistenza ».

Il continuatore si trovò obbligato a fare un primo e lungo lavoro d'introspezione, e ciò è confermato dal fatto che i primi anni che dedicò ad *Atlántida* furono quelli meno fecondi. C'era da fare un gran lavoro di analisi e di meditazione, ciò che rese possibile tutto quello che venne dopo.

Dall'estate del 1954 — in cui Halffter vi comincia a lavorare (in Ispagna) — passano più di due anni prima che il « Prologo » sia terminato, a Belgirate (Italia), nel novembre del 1956. Le Parti I e III, già studiate nel periodo precedente, furono portate a termine nel 1957, a Belgirate e a Milano, secondo quanto ci dice lo stesso Halffter. Infine la problematica seconda parte venne consegnata da Ricordi ad Halffter nel luglio 1957 e in gennaio 1958. In tale ultima data gli eredi Falla — Germán era morto e ora si occupava della *Atlántida* la figlia María Isabel — consegnarono alcune carte all'ing. Valcarengi. Fra queste era la lettera a Sert del 1928, da noi già

citata. Alcuni brevissimi appunti dell'«Osanna» giustificavano il nuovo finale. Così si decise che *Atlántida* dovesse terminare con quel frammento, su cui Halffter dovette lavorare ancora un poco, così come fece per terminare la riduzione per canto e pianoforte di tutta l'opera.

La realizzazione completa di *Atlántida*, con le lievi modificazioni e i chiarimenti sorti nel corso del lavoro portò infine al seguente ordine. Con questo possiamo seguire tutto il processo evolutivo dell'opera, allineando i tre sommari che si succedettero in vita e dopo la morte di Falla.

PROLOGO: «L'Atlántida sommersa» - «Hymnus hispanicus».

PARTE PRIMA: «L'incendio dei Pirenei» - «Aria di Pirene» - «Cantico a Barcellona» - «Ercole e Gerione il Tricefalo» - «Cantico all'Atlántida».

PARTE SECONDA: «L'Orto delle Esperidi» - «I giuochi delle Pleiadi» - «Ercole e il Drago - Lamento delle Pleiadi» - «Gli Atlántidi nel tempio di Nettuno» - «Ercole e gli Atlántidi» - «Morte di Gerione e di Anteo» - «Fretum Herculeum: Calpe» - «Le Voci messaggere» - «La Voce Divina» - «L'affondamento» - «L'Arcangelo» - «La torre dei Titani» - «La cateratta» - «Non plus ultra».

PARTE TERZA: «Il pellegrino - Coro profetico - Profetia di Seneca» - «Il sogno di Isabella» - «Le caravelle» - «La Salve nel mare» - «La notte suprema» - Finale (De reperta America - De Cristoforo Colombo appulso - Laudum celebratio).

Una «suite» da concerto con frammenti di *Atlántida* fu data, auspice il Governo spagnolo, il 24 e il 30 novembre dello scorso anno a Barcellona e a Cadice, nell'esecuzione dell'Orchestra Municipale di Barcellona, di Victoria de los Angeles, Raimundo Torres e di cori barcellonesi; dirigeva Eduardo Toldrà, il maestro catalano recentemente scomparso. Falla aveva sempre desiderato che i primi interpreti dovessero essere i cantanti dell'Orfeo Català, ma, per mancanza di tempo (già vivente Falla si erano previsti sei mesi per lo studio della partitura) vennero usati i cori: Capilla Clásica Polifónica, Coral Sant Jordi, Chor Madrigal e Escolanía del Sagrado Corazón.

La prima esecuzione commosse profondamente la sensibilità degli spagnoli e venne salutata dalla critica straniera invitata a Barcellona con i più alti giudizi.

Il «lungo sogno» di *Atlántida* giunge ora a realtà con la prima mondiale dell'intero lavoro nella sua forma originale, che è quella scenica. A Milano, dove per un capriccio del destino Falla concretò nel 1926 l'idea di comporre *Atlántida*, la Spagna si presenta non solo attraverso i nomi di Falla, Verdaguer e Halffter e nella esaltazione ispanica della «cantata scenica», ma anche con l'omaggio che Falla fece, dedicando la sua opera, alle città elette: «A Cadice, mia terra natale, a Granada, Siviglia e Barcellona, alle quali devo pure profonda gratitudine».

ENRIQUE FRANCO

Valori dell'«Atlántida»

Come per ogni opera di ampie proporzioni e di vasta concezione converrà attendere un certo distacco nel tempo, perché si possa distinguere con sicurezza che cosa vale e che cosa non vale nell'*Atlántida* di Manuel de Falla. Soprattutto per orientarsi nella profusione della parte corale, soltanto la familiarità di ripetute audizioni permetterà di snidare tutte le isole di autentica poesia, in mezzo alla massa di ciò che suona vuoto.

Ma si può già fin d'ora rispondere al quesito della posizione che l'*Atlántida* occupa in seno alla produzione di Falla, nella parabola del suo svolgimento artistico, e in seno alla vita musicale europea del tempo in cui fu concepita.

Nell'arte di Falla l'*Atlántida* si muove con una specie di moto contrario, per così dire ambivalente. In un certo senso la continua e corona logicamente, e in certo altro senso, più episodico e marginale, la contraddice. Senza dubbio l'*Atlántida* prolunga con naturalezza la parabola stilistica descritta dall'arte di Falla, parabola che l'aveva portato dal verismo melodrammatico de *La Vida breve* al lussureggiante colorito andaluso dei balletti, attraverso l'impressionismo di *Notti nei giardini di Spagna*, fino alla magra asciuttezza castigliana delle ultime partiture, *El Retablo de Maese Pedro* e il *Concerto* per clavicembalo. Per dire che nell'*Atlántida* Falla non è più lui, bisogna sostenere, come è stato fatto, che nemmeno nel *Concerto* per clavicembalo non è più lui. Bisogna cioè rinnegare tutta quell'ultima evoluzione dalla quale discende pure il *Retablo*, che portò il compositore dalla gioia del pittoresco alla affermazione d'una ricercata e sofferta essenzialità, dal regionalismo dialettale all'universalità d'un linguaggio spagnolo inserito nella cultura europea contemporanea. Dirà la storia, con la necessaria prospettiva, se si trovi proprio nella scabra aridità delle ultime partiture di Falla il punto perfetto d'equilibrio in questo processo di depurazione per invecchiamento, analogo a quello di certi vini preziosi, che oltre una certa ragionevole età perdono ogni sapore e profumo, per ridursi alla forza astratta dell'alcool puro. Ma è certo che l'*Atlántida* va in quella direzione segnata dal *Retablo* e dal *Concerto*.

D'altra parte — ed ecco dove s'innesta il moto contrario — è altrettanto innegabile che accogliendo dal poema di Verdaguer il soggetto mitico in cui si celebrano i fasti della preistoria iberica e della sua missione civilizzatrice e cristiana, Falla s'imbarcava in una direzione contraria a quell'ascetismo sonoro che l'aveva condotto dall'orchestrazione colorita dei balletti andalusi all'asciutta essenzialità del

Retablo e del *Concerto*. Dietro le Colonne d'Ercole, gli incendi dei Pirenei, gli inni ispanici, i cantici all'*Atlántida*, le voci divine e le torri dei Titani, la retorica, manco a dirlo, è in agguato. Resterà sempre un problema psicologico di difficile soluzione spiegarsi come mai Manuel de Falla, volendo finalmente dar voce musicale alla sua profonda fede religiosa, non l'abbia fatto, come Stravinski, attraverso l'umiltà di una Messa bassa, ma attraverso le trombe d'una celebrazione nazionalistica.

L'incontro col mezzo corale è il potente e nuovo incentivo che spinge il compositore a andar oltre, non senza pericolo, sulla via segnata da *Retablo* e *Concerto*. Il coro vuol dire per Falla distacco definitivo dalla Spagna pittoresca della chitarra e del « cante jondo » — come chi dicesse, per noi, dall'Italia dei mandolini e di Posillipo — e ricongiungimento con la Spagna universale del polifonismo cinquecentesco di Tomaso Ludovico da Victoria, di Guerrero, di Morales. E il coro è anche il mezzo per congiungersi agli indirizzi vitali dell'arte contemporanea. La tentazione corale agisce su Falla nello stesso momento in cui vi soggiacciono i maggiori esponenti della musica del suo tempo. Falla cominciò a immaginare l'*Atlántida* intorno al 1926, in occasione del cinquantenario dell'omonimo poema catalano di Jacinto Verdaguer. Se si bada a questa data, si vede come l'*Atlántida* s'inserisca spontaneamente nel gruppo di grandi lavori corali che caratterizzano quel momento della musica moderna e che ancora oggi esercitano un'influenza determinante sopra l'indirizzo neo-madrigalistico della musica recentissima. Prescindendo dalla isolata e persistente vocazione corale di musicisti come Honegger e Pizzetti, del 1923 è il *Psalmus hungaricus* di Kodály, del 1926 la *Messa glagolitica* di Janacek, del 1927 lo *Stabat Mater* di Szymanowski, del 1930 la *stravinskiana Sinfonia di salmi* e la *Cantata profana* di Bartók. In questa fungaia corale l'*Atlántida* trova facilmente il suo posto e la sua giustificazione storica.

Ma proprio questo coro, assai variamente trattato nel corso della partitura, spinge lo stile di Falla verso una certa accezione impersonale e neoclassica dell'universalismo iberico, sia che si articoli nella mobilità d'un leggero polifonismo di stile madrigalistico, sia che spesso si rapprenda in una pesante omofonia di gusto hindemithiano, con occasionali ricordi della vocalità russa. Chiamo hindemithiano un colorito arcaico di armonia rigorosamente diatonica, fondata in prevalenza su intervalli vuoti di quarte e quinte, che esclude i ricorsi al patetismo dell'armonia ottocentesca ed istituisce invece una specie di modo neutro. La rigidità di questo arcaismo conferisce una certa durezza alle parti meno riuscite dell'opera, che sono quelle concernenti il macchinario mitologico messo in atto nel poema di Verdaguer per descrivere la formazione della penisola e della razza iberica e il loro svincolarsi dalle nebbie del mito per divenire il punto focale della civiltà mediterranea. Proprio le storie di Atlante e di Ercole e della mitica regina Pirene costituiscono la parte più impersonale e più stanca della partitura. Questa si accende e brilla di viva luce proprio quando si disperdono i fumi della mitologia mediterranea

ed il testo si accosta a personaggi e situazioni storicamente e umanamente individuati. Con il « Coro profetico », con la « Gagliarda » e il « Sogno di Isabella », con il « Salve nel mare » e con « La Notte suprema », la terza parte, escluso il retorico finale, contiene le cose più belle di tutto il lavoro e, tanto per intenderci, cose tra le più belle ed alte che la musica abbia dato nel nostro secolo.

In particolare la romanza del « Sogno di Isabella » fiorisce come un autentico miracolo dopo la bella « Gagliarda » strumentale, che col suo timbro secco instaura un colore storico molto vicino a quello del *Retablo* (sono queste infatti le parti in cui si coglie con maggiore evidenza la continuità stilistica tra l'*Atlántida* e gli ultimi lavori che la precedono). Di norma, si dovrebbe dire che è impossibile in arte rinnovare « les neiges d'antan », cioè ripetere lo stile di capolavori del passato, una volta che ne è spenta la stagione storica. Le possibilità di riuscita artistica del neoclassicismo non stanno nella produzione di esatte copie da Bach, da Rossini o da Mozart, ma, secondo l'acuta intuizione critica di Fedele D'Amico, in quel malizioso « dislivello storico » che giustifica gli intellettualistici « ritorni » stravinskiani a stili del passato. Ma poiché in arte tutto è possibile, anche questa norma generale comporta le sue eccezioni, che però tengono appunto natura di miracolo, cioè di violazione delle leggi del tempo. Il « Sogno di Isabella » è questo miracolo: una canzone trovadorica dove non c'è l'ombra di parodia storicistica, ma la freschezza piena, l'immedesimazione assoluta nello stile antico. Miracolo? Sì, o per lo meno un risultato possibile solo alle condizioni attuate da Falla: di un artista che si sequestra a poco a poco da ogni ambizione mondana, dal vano e inquieto carosello delle mode e delle fortune artistiche, per trincerarsi nel geloso baluardo dell'ascetismo. A questo prezzo, che Falla pagò intero, è anche possibile il « miracolo » di scrivere un capolavoro medioevale, autentico. Vedremo più avanti che se c'è ombra di pastiche e di raffinatissimo compiacimento d'allusioni intellettualistiche, in questa mirabile pagina, ciò avviene in tutt'altra direzione che verso il palese e dichiarato modello arcaico.

Oltre agli inevitabili interrogativi posti dalla incompiutezza del manoscritto autografo e dal completamento che si rese necessario, l'*Atlántida* è destinata a tirarsi dietro la questione della sua teatralità o meno. Sull'opportunità di dare a questo lavoro oratoriale una realizzazione scenica si possono nutrire molti dubbi, visto il carattere assolutamente non drammatico della sua struttura. Questa è infatti non solo quella di un oratorio, ma di un oratorio con *historicus*, anziché d'uno di quegli oratori all'italiana, interamente risolti in dialogo, di cui teorizzava nel Settecento il canonico Arcangelo Spagna, definendoli « melodrammi senza scene ». L'azione storico-legendaria che costituisce la trama dell'*Atlántida* non è estrinsecata attraverso il gioco reciproco di personaggi, ma è interamente narrata, o dalla voce di un Corifeo, o dal coro. Questi due mezzi vocali esauriscono i nove decimi della partitura, sicché gli interventi propriamente drammatici si riducono a due rilevanti passi solistici, l'aria della regina Pire-

ne che, morendo, affida ad Ercole l'eredità delle proprie terre, e la citata romanza della regina Isabella, che in sogno intravede il destino di Colombo e la scoperta dell'America. Oltre a ciò tengono natura larvamente drammatica alcuni episodi dove il coro, oppure minori raggruppamenti vocali, come le voci femminili delle sette Pleiadi o le tre teste del mostro Gerione, intervengono quali personaggi, e non quali narratori. Ma i due protagonisti, Ercole per la prima parte e la seconda, Cristoforo Colombo per la terza, sono personaggi muti, affidati a mimi: con questo è consumata a priori la rinuncia a una vera espressione drammatica.

E tuttavia, discutibile sul piano dell'opportunità pratica, la realizzazione scenica non è certamente arbitraria verso le intenzioni dell'autore. Partito con l'idea di una composizione sinfonico-corale, cioè, praticamente, di una grande cantata o un oratorio, Falla fu ben presto sedotto dalle suggestive possibilità sceniche, non drammatiche, connesse col soggetto del poema di Verdaguer. Grandiose visioni storico-mitologiche, scene di leggenda, quadri che eternassero momenti solenni e figure della preistoria iberica: l'incendio dei Pirenei, il crollo dell'Atlantide, l'apertura dello stretto di Gibilterra e lo stabilimento delle colonne d'Ercole. Gli era vicino, in queste fantasie, il pittore José Maria Sert, e fungeva da stimolo, quasi da coscienza visiva al compositore. Il quale finì per adottare esplicitamente la designazione di «cantata scenica» a indicare il suo intento d'un lavoro teatrale, non già nel senso d'un dramma d'azione o psicologico, bensì di un oratorio leggendario, dove le scene fungessero da suggerimento evocativo, a quel modo che la pittura medioevale si propone di raffigurare ai fedeli immagini persone e fatti della religione.

Ma anche ove non ci fossero le esplicite dichiarazioni dell'autore, e la sua lettera a Sert dove prescrive che «le scene dovranno dare quasi l'impressione di antiche vetrate di chiesa», la musica stessa, a interrogarla con attenzione, sembra rivelare le timide tentazioni teatrali del compositore. Scartiamo, naturalmente, il preponderante blocco corale, e soffermiamoci invece sui pochi passi solistici o affidati a gruppi di poche voci in funzioni di personaggi (le Pleiadi, principalmente). Sarà un caso, ma ognuno di questi pochi e bene individuati episodi si presenta come una sapiente, raffinata e dissimulata allusione culturale a diversi stili storici di musica tipicamente teatrale.

L'aria di Pirene, per esempio, è un manifesto riferimento al declamato monteverdiano. Debole, secondo me, e priva di quel mordente sulla parola che costituisce la forza drammatica dell'originale, si riduce a introdurre un manierismo operistico di gusto barocco in seno a un lavoro che può essere inteso come una sacra rappresentazione, come un «auto sacramental», come un mistero medioevale e un mito modernamente sceneggiato, ma che in ogni caso un'opera, nel senso tradizionale della parola, non è e non pretende di essere. Tuttavia il proposito di allusione stilistica a una forma tipica della musica teatrale sembra fuori di discussione.

E come si potrebbe fare a meno di rilevare il curiosissimo colorito wagneriano dell'episodio delle Pleiadi? Queste sette voci femminili ricordano, manco a dirlo, il coretto delle Walkirie, ma drammaticamente il personaggio collettivo si comporta piuttosto come le Figlie del Reno. La musica di Falla accetta con chiara evidenza il suggerimento offerto dall'analogia di situazione scenica: i giuochi innocenti di queste libere figlie della Natura, interrotti dall'apparizione repentina di un eroe che viene a insidiare il tesoro affidato alla loro custodia. Un episodio musicale, questo delle Pleiadi, da leggere parallelamente all'articolo agrodolce scritto da Manuel de Falla nel 1933, per il cinquantenario della morte di Wagner: ne verrà fuori una delle indicazioni più gustose circa il comportamento del Novecento nei riguardi dell'arte wagneriana. E, in sottordine, non vanno dimenticate alcune chiare, e quasi ovvie aperture parsifaliane, per esempio nella chiusa corale del «Sogno di Isabella».



Ma la più sorprendente indicazione, in fatto di segrete allusioni a stili teatrali tipici, ce la riserva, secondo me, la gemma dell'intero lavoro, la mirabile romanza del «Sogno di Isabella». Abbiamo già detto che miracolo di autenticità essa sia. Ci dicono che nella sua invenzione melodica lo spunto è dato da una mescolanza di due canti popolari, l'uno granadino e l'altro catalano. E certamente sarà così. Ma se un'ombra di «pastiche» può ravvisarsi in questa canzone trovadorica prodigiosamente resuscitata come un frutto fresco a sette secoli di distanza dai trovatori, se un elemento allusivo di sapiente complicità culturale vi si può avvertire, esso non riguarda mica il Medioevo e i Trovatori, ma accenna invece, con una discretissima strizzatina d'occhi, a un modello ben più sorprendente, inatteso e vicino. Per la stessa posizione che viene a occupare nello svolgimento dell'opera, per il carattere di scena lirica della situazione in cui cade, per la sua pronunciata linearità melodica, a quale modello teatrale allude il «Sogno di Isabella», se non alla tipica romanza dell'opera lirica ottocentesca? E per un musicista vissuto così a lungo in fraterno contatto col gusto francese, quale esempio s'imponeva, magistrale e d'altra parte quasi occultato, si potrebbe dire, quasi escluso da una seria considerazione, proprio in ragione della sua immensa popolarità? Chi dice romanza d'opera lirica nell'Ottocento in

Francia dice il *Faust* di Gounod, dice la romanza del « Re di Thule ». E per quanto strano e inaccettabile possa parere a prima vista l'accostamento, si provi a collocare la svagata melodia modale del «Sogno d'Isabella» sulla falsariga ritmica e armonica del « Re di Thule »: stessa linearità della melodia fortemente pronunciata sopra secchi accordi isolati, e soprattutto stesso fare esitante, titubante, svagato, che accenna al mistero di tempi lontani, ai confini imprecisi della leggenda e del mito.

Inspi - rantme nei . xos mar . bres, jo et bro . da . va un ric man .

- tell, quan he vist entre verds ar . bres ros . se . jar un bo . nic . au .

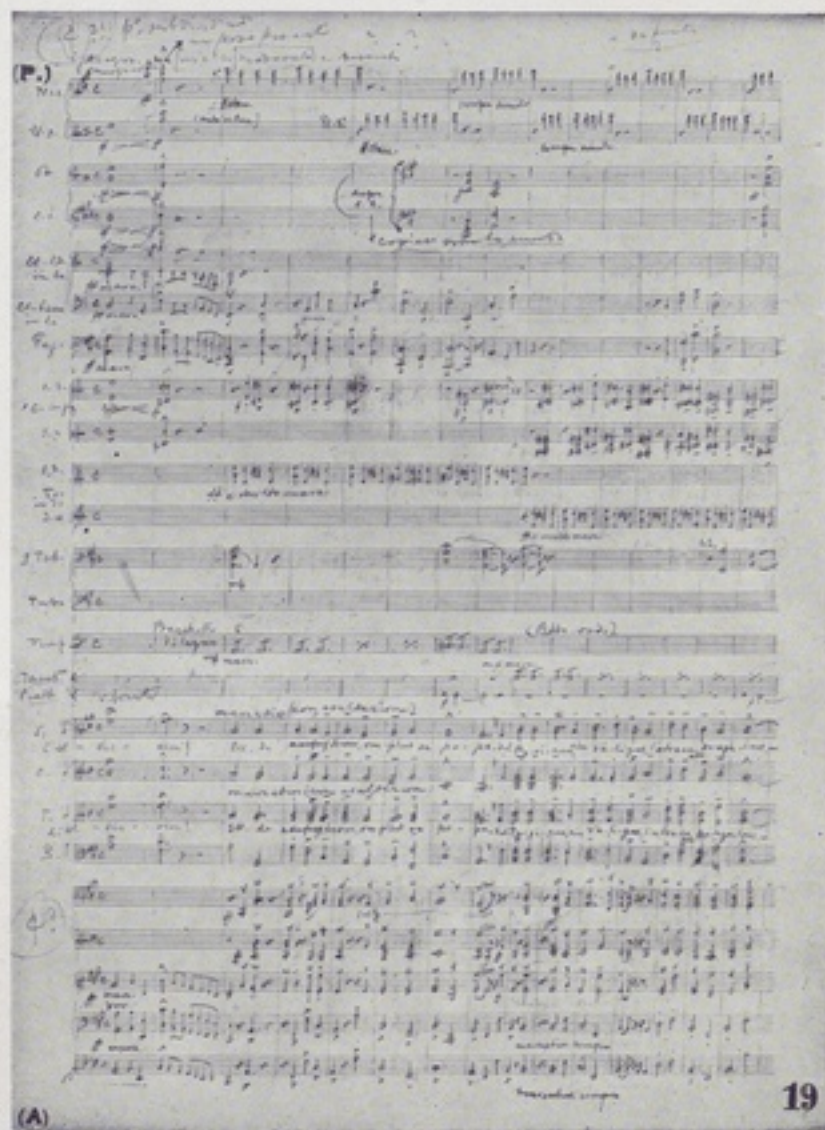
- cell.

(« Il Sogno di Isabella »)

MANUEL DE FALLA



A Buenos Aires, nel 1940



Partitura di *Atlántida*
 Facsimile del Prologo

LA PRIMA MONDIALE ALLA SCALA

(Regia di Margherita Wallmann - Scene di Nicola Benois)

Tutti i diritti sulla regia e sulla scenografia sono riservati



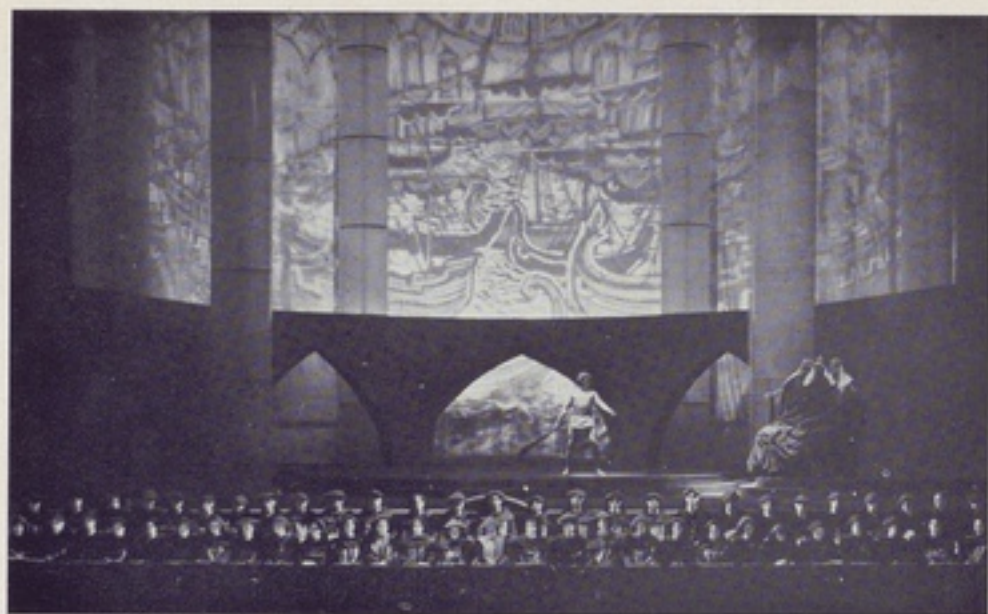
Atlántida, prologo

L'Atlántida sommersa

Hymnus hispanicus



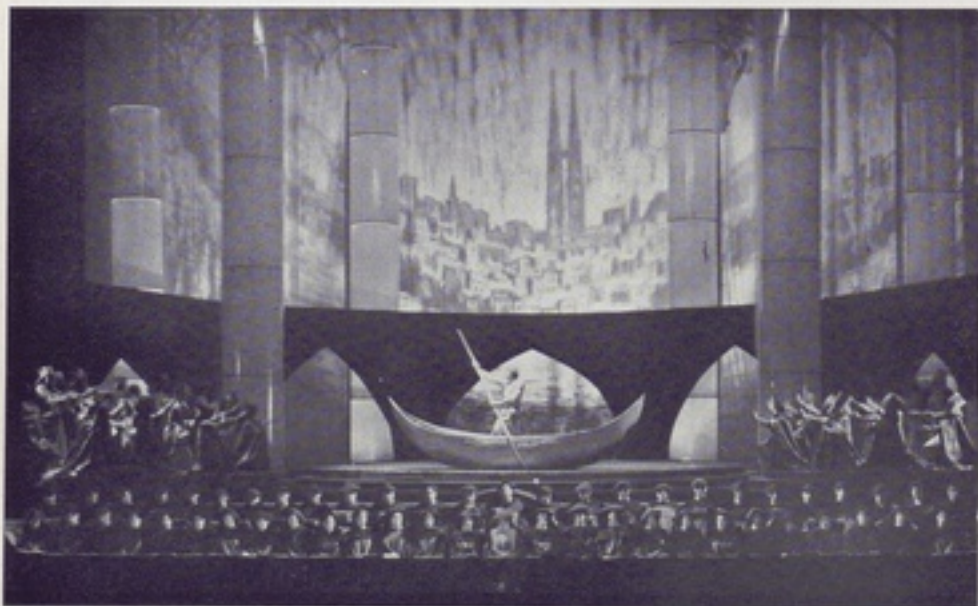
(Foto Picagliani)



Ercole e Gerione il Tricefalo

Atlántida, parte prima

Cantico a Barcellona



(Foto Piccagliani)

C'e-ra un re, un re di Thulé — che — si, no a mor - tea co.

pp stacc.

- stan - te, ca - ra memo - ria del - l'a - man - te,

rit.

ser, bò un nap-po d'or — con sè —

rit. (« Il Re di Thule »)

Sì, sì, ci saranno certamente lì sotto una melodia popolare granadina e una catalana; ma per me non fa l'ombra di dubbio che, consapevolmente o meno, l'ideale, l'archetipo di romanza lirica che assisteva la fantasia novecentesca di Manuel de Falla era in quel momento la popolare romanza di Margherita. Cosa che, poi, potrà stupire soltanto quelli che non avendo conosciuto da vicino i protagonisti della rivoluzione musicale antiottocentesca, non sanno di quanto sincero affetto essi fossero animati verso le reali grandezze del secolo passato.

Ecco dunque tre punti dove la musica di questa composizione eminentemente oratoriale allude sottilmente a momenti tipici del linguaggio musicale operistico. E' probabile che in ulteriori episodi, per esempio nell'artificio del terzetto vocale che impersona le tre teste di Gerione, o in passi del « Coro di azione », altri riesca a ravvisare nessi e riferimenti che a me sfuggono verso momenti tipici del linguaggio musicale operistico. Nel suo eclettismo un po' ibrido, l'*Atlán-*

tida era probabilmente destinata a diventare, per Falla, una specie di ripensamento creativo della storia della musica, una presa di possesso del diverso da sé, non molto dissimile da quella sistematicamente operata da Stravinski nella sua fase neoclassica.

Con tutto ciò, la problematicità teatrale dell'*Atlántida* rimane. Fatalmente questa specie di canovaccio scenico eserciterà una potente attrazione sulle fantasie di registi e decoratori teatrali, proprio per l'ampio margine di libertà lasciato dalla sua insufficienza drammatica: tutte le tendenze odierne a fare lo « spettacolo » senza il « dramma » ne saranno solleticate. E non meno fatalmente realizzazioni di questo genere tenderanno a dare il maggior rilievo proprio a ciò che nella partitura musicale è più debole: la retorica celebrativo-mitologica. Converterà dunque ridurre l'avvenire dell'*Atlántida* alla esecuzione oratoriale, in sede di concerto, e non sarà il caso di tentarne ancora la presentazione scenica, in maniera che se ne avvantaggino le qualità migliori dello spartito musicale? Forse sì, forse altre presentazioni sono possibili e sarebbe il caso di tentarle: in forma di spettacolo popolare, con un minimo d'allusioni sceniche, uno spettacolo da piazza, all'aria aperta, poco più di un oratorio, appunto, modestamente e ingenuamente figurato.

MASSIMO MILA

I fatti principali della vita di Manuel de Falla

1876. Nasce a Cadice, il 23 novembre, da famiglia abbastanza agiata. Il padre, commerciante, è originario di Valenza, e la madre, nata Matheu, catalana. Manuel è il quarto nato. Il padre ama l'opera italiana. La madre suona il pianoforte, e il padre di lei, commerciante, era fanatico di Bellini, le cui melodie, amava suonare sull'armonium. Infanzia calma e raccolta. Non frequenta la scuola pubblica, ma studia privatamente.
1883. Falla soleva dire che la sua vita si svolgeva per cicli di sette anni. Appunto a sette anni si scoprì che Manuel aveva organizzato in camera sua l'esistenza di una città immaginaria, Colon, con il suo governo, i suoi organi amministrativi, giornali, teatri e relativi spettacoli di marionette, per cui aveva scritto un dramma, *El Conde de Villamediana*. Si fece la scoperta perché negli ultimi giorni di carnevale il fanciullo rifiutò di prendere parte alle feste: proprio in quei giorni aveva luogo a Colon l'esazione delle tasse! Viene sottoposto alla visita d'un medico che si preoccupa della sua salute mentale e lo obbliga ad abbandonare le scartoffie della sua città immaginaria.
1884. Prime lezioni di pianoforte dalla madre, che aveva sentito Manuel ripetere sulla tastiera le canzoni ascoltate dai facchini durante il trasloco da Calle Larga alla Fonda de Cadiz (Piazza della Costituzione). Assiste per la prima volta a un'opera, con una certa delusione, perché invece del *Faust* di Gounod, ch'era in programma, viene eseguita la *Lucia di Lammermoor*.
1885. Suona in pubblico con la madre, a quattro mani, le *Sette parole di Cristo* di Haydn (che a Cadice vengono eseguite tutti gli anni nella Settimana Santa, poiché erano state composte su ordinazione d'un canonico di quella città). Ascolta il suo primo concerto sinfonico. Per l'insegnamento del pianoforte e del solfeggio viene affidato alla maestra Eloisa Galluzzo, più tardi ad Alessandro Odero, infine a Enrique Broca, coi quali ultimi si avvia allo studio dell'armonia e del contrappunto. Pratica la musica da camera in casa del commerciante Salvador Viniestra, dilettante di violoncello, amico di Saint-Saëns, e del negoziante di pianoforti Quirell.
1890. Periodici viaggi a Madrid per perfezionarsi nel pianoforte con José Tragó, insegnante in quel Conservatorio.
- 1890-95. Prime composizioni, eseguite nelle serate musicali in casa Viniestra e nel negozio di Quirell (Cfr. *Catalogo delle Opere*).
1896. La famiglia si stabilisce a Madrid, dove Manuel continua lo studio con Tragó.

1899. Primo premio di pianoforte del Real Conservatorio de Musica y Declamación.

1899-1902. Composizioni pianistiche, e cinque zarzuelas.

1902. Rappresentazione della zarzuela *Los Amores de la Ines* (Madrid, Teatro Comico, 12 aprile). Conoscenza con Felipe Pedrell, promotore della rinascita musicale spagnola, che il 4 gennaio aveva fatto rappresentare a Barcellona l'opera *Los Pirineos* e dal 1901 si era stabilito a Madrid, avendo ottenuto la cattedra di composizione nel Conservatorio. Falla diventa suo allievo privato per la composizione e le forme musicali.

Composizione della canzone *Tus ojos negros*, su parole di Cristobal de Castro, che raggiunge una certa popolarità, e dell'*Allegro da concerto* per pianoforte; quest'ultimo viene segnalato nel concorso indetto dal Conservatorio per un pezzo d'obbligo da eseguire nei suoi concorsi di pianoforte. La vittoria spettò all'*Allegro da concerto* di Enrique Granados.

1903. Rifacimento della zarzuela *La Casa de Tócame Roque*, unica che Falla apprezzasse un poco, e che non venne mai rappresentata.

1904. Pedrell abbandona Madrid e per ragioni di salute ritorna a stabilirsi in Catalogna.

1905. Inizio del quinto settennio d'esistenza. Falla vince il concorso della Accademia di S. Fernando di Belle Arti per un'opera lirica in un atto, con *La Vida breve*.

Vince pure il concorso di esecuzione pianistica bandito dalla ditta di pianoforti Ortiz y Cussó. Tiene un concerto all'Ateneo di Madrid (4 maggio), dove eseguisce il proprio *Allegro da concerto*.

1906. Scoperta del libro *Acoustique nouvelle*, di Louis Lucas, pubblicato nel 1849. Lo studia e lo postilla, trovandovi la base teorica di quella che sarà la sua futura concezione armonica, fondamentalmente tonale.

1907. Al principio d'estate si trasferisce a Parigi, su vaghe promesse di lavoro da parte di un impresario. Abita nella Pensione Victor Hugo, nella piazza omonima, presso Avenue Malakof. Come pianista d'una compagnia di riviste fa una tournée nella Francia settentrionale, in Belgio, Svizzera, Germania. Al ritorno si stabilisce all'Hôtel Kléber, in rue du Belloy, vicino all'Etoile. Ci viveva pure Joaquin Turina, e i due musicisti si disturbano reciprocamente col pianoforte.

1908. Conoscenza con Ravel, Dukas, Debussy. Amicizia col pianista Ricardo Viñes, con Albéniz e Turina. L'editore Durand pubblica le *4 Piezas españolas* per pianoforte.

1909. L'editore Rouart-Lerolle pubblica le *Trois mélodies* su poesie di Gautier. Falla trasloca in una pensione dell'Avenue du Bois de Boulogne, poi a Neuilly, infine di nuovo all'Hôtel Kléber, evacuato da Turina in seguito a matrimonio.

1911. Viaggio a Londra per un concerto di musiche spagnole (24 maggio) in occasione dell'incoronazione di Giorgio V.

1912. Viaggio a Milano per un'audizione de *La Vida breve* presso Ricordi. Tito Ricordi non accetta l'opera, che trova troppo sinfonica, ma favorevolmente impressionato dal talento del compositore gli offre di musicare un libretto abbandonato da Puccini, tratto da una commedia dei fratelli Quintero, *Anima allegra* (sarà poi musicato da Vittadini nel 1921).

Grave malattia, ricovero in ospedale; crisi religiosa.

L'editore Eschig acquista *La Vida breve* e *Noches en los jardines de España*, in corso di composizione.

1913. Prima rappresentazione de *La Vida breve* (Nizza, 1° aprile).

1914. Rappresentazione de *La Vida breve* all'Opéra comique (7 gennaio) e a Madrid (Teatro de la Zarzuela, 14 novembre).

Sette canzoni popolari spagnole.

Rientra in Spagna, a Madrid, dopo lo scoppio della guerra.

La danzatrice Pastora Imperio gli chiede una canzone e una danza per uno spettacolo di varietà. Lunghe conversazioni di Falla con la madre di Pastora, vecchia gitana inesauribile a narrare storie di fantasmi e di streghe e a cantare *soleares*, *seguiriyas*, *polos* e *martinetes*.

1915. Rappresentazione di *El Amor brujo* (Madrid, Teatro Lara, 15 aprile), nella prima versione per canto e orchestra da camera. Scarso successo; 29 repliche.

Soggiorno a Barcellona (maggio e giugno) per terminare *Noches en los jardines de España*, composto quasi interamente in Francia.

Nuova malattia; ricovero in casa di salute a Cordoba. Crisi interiore: supposta passione per Pastora Imperio, l'unica donna che si dice sia riuscita a turbare l'ascetismo del compositore.

1916. Nuova versione orchestrale di *El Amor brujo*, eseguita dalla Filarmonica di Madrid (28 marzo). Prima esecuzione di *Noches en los jardines de España*, Orchestra sinfonica di Madrid, direttore Arbós, pianista José Cubiles (9 aprile).

Stravinski in Spagna: visitano insieme Granada.

Composizione di *El Corregidor y la molinera*.

1917. Rappresentazione di *El Corregidor y la molinera* al Teatro Eslava (Madrid, 7 aprile), in forma di pantomima, con pezzi musicali staccati per orchestra ridotta.

Diaghilev in Spagna. Nuova orchestrazione di *El Corregidor y la molinera*, che diventa *El Sombrero de tres picos*, balletto in due parti, con numerose integrazioni, tra cui la *Danza del molinero*, e la *Danza del corregidor* (con qualche battuta tratta dalla zarzuela inedita *La Casa de Tócame Roque*).

1918. Composizione di *El Fuego fatuo*, su idea di Martinez Sierra, con melodie di Chopin; mai eseguito. Rifiuta la proposta di Diaghilev di comporre un balletto *Pulcinella*, su melodie di Pergolesi.

1919. Prima rappresentazione del balletto *Il Tricorno* (cioè *El Sombrero de tres picos*, trasformazione di *El Corregidor y la molinera*) ad opera dei Balletti Russi di Diaghilev: coreografia di Massine, scena e sipario di Picasso, al Teatro Alhambra (Londra, 22 luglio). Il giorno della prima rappresentazione Falla deve accorrere a Madrid per la malattia

- della madre, che non giunge a rivedere in vita. Morte del padre. Anno dolorosamente cruciale: inizio del settimo settennio.
Composizione della *Fantasia bética* per Arthur Rubinstein, che la eseguirà poche volte.
Invito della principessa di Polignac a comporre un'opera per marionette da rappresentare nel suo palazzo a Parigi.
Soggiorno a Granada. Conoscenza con Garcia Lorca.
1920. Si stabilisce a Granada con la sorella Maria del Carmen.
1921. Terzo viaggio a Londra, per tenere la parte di pianoforte nell'esecuzione di *Noches en los jardines de España*.
1922. Organizzazione del concorso di cante jondo a Granada (13-14 giugno), con Garcia Lorca e il pittore Ortiz. Falla scrive il saggio introduttivo.
1923. Settimana Santa a Siviglia con Garcia Lorca. Esecuzione del *Retablo de Maese Pedro* in concerto, con l'Orchestra bética diretta da Falla stesso (Siviglia, 23 marzo).
A Roma ai primi di maggio per un concerto dell'Accademia americana. Incontro con Malipiero e Casella. Insieme a Vittorio Rieti visita Tivoli, ma gli pare tristissima. Gli piace Frascati, dove soggiorna un poco, lavorando alla riduzione del *Retablo* per canto e pianoforte.
Dirige la prima rappresentazione del *Retablo* nel Palazzo Polignac (Parigi, 25 giugno); Wanda Landowska tiene la parte del clavicembalo. Ne dirigerà anche la prima esecuzione pubblica, ai Concerti Wiéner (Parigi, 13 novembre).
1924. Fondazione dell'Orchestra bética da camera a Siviglia, diretta da Segismundo Romero.
Compone *Psyché*.
1925. Nell'estate è malato.
Composizione del *Concerto* per clavicembalo destinato a Wanda Landowska.
A Venezia per il Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea.
1926. Dirige il *Retablo* a Zurigo per il Festival della Società Internazionale Musica Contemporanea.
Spettacolo Falla all'Opéra Comique per il suo 50° compleanno: *La Vida breve*, *El Amor brujo*, *El Retablo*.
Viaggio in Svizzera, e altro a Barcellona, per la prima esecuzione del *Concerto*, solista Wanda Landowska (5 novembre).
Sonetto a Cordoba per le feste del terzo centenario del poeta Gongora.
Cinquantenario del poeta catalano Jacinto Verdaguer; prima idea della *Atlántida*.
1927. Esecuzione a Parigi del *Sonetto a Cordoba* e del *Concerto* (Salle Pleyel, 14 maggio), con Falla al clavicembalo per il ritiro della Landowska. Soggiorno a Amboise. Viaggio a Londra (giugno), poi a Barcellona. Rientra a Granada per lavorare all'*Atlántida*.

1928. Concerti e festeggiamenti a Parigi (12-15 marzo); Legion d'onore. Frequenti ricadute di malattia. A Siena per assistere all'esecuzione del *Concerto* nel Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (settembre).
Fonda la sezione catalana e la sezione spagnola della suddetta associazione.
Visita di Ravel (novembre).
1931. Frequentemente malato e inoperoso per disturbi nervosi.
Viaggio a Londra per eseguire il *Concerto* e dirigere il *Retablo*.
Proclamazione della repubblica in Spagna.
1932. A San Sebastiano dirige il *Retablo* e parti d'una *Messa* di Tomás Luis de Victoria. A Venezia per dirigere il *Retablo* al Festival di Musica Contemporanea. Viaggio in automobile da Ginevra con Adrés Segovia e il professore universitario José Segura, attraverso il Sempione e i laghi, visitando Verona, Vicenza, Padova. Ritorno per la Riviera, Sanremo, Arles, quindi in treno a Barcellona e Granada.
1933. Si stabilisce per sei mesi a Palma di Maiorca. Trascrizione corale della *Ballata in fa* di Chopin per la locale Cappella Classica. Rientra a Granada, attraverso Barcellona.
1934. Nuovo soggiorno a Maiorca. Visita di Douglas Fairbanks jr., venuto a chiedergli « una partitura molto spagnola » per un film di suo padre. Lo congeda gentilmente. Rientra a Barcellona e poi a Granada.
1935. Breve soggiorno a Sanjarón.
1936. Inizio della guerra civile (18 luglio). Falla è bloccato a Granada da gravi infermità.
1939. Grave ricaduta in febbraio. Uccisione di Garcia Lorca. Fine della guerra civile (aprile). Il 2 ottobre Falla s'imbarca con la sorella per il Sud America su invito della Institución Cultural Española di Buenos Aires. Arriva in tale città il 18 ottobre. In novembre dirige concerti di musica spagnola. Prima esecuzione degli *Homenajes* (18 novembre). Per il suo stato di salute gli viene consigliato il soggiorno nella Sierra di Cordoba: dapprima a Villa del Lago, poi a Carlos Paz. Infine insediamento definitivo ad Alta Gracia, nella villa « Los espinillos ».
- 1940-41. Persistente malattia nervosa.
1942. Dirige due concerti alla radio El Mundo (Buenos Aires, dicembre).
1944. Disagi finanziari. Il governo spagnolo lo nomina membro del Consiglio Superiore per la Ricerca Scientifica.
1946. Muore per una crisi cardiaca (14 novembre): la sua vita è durata dieci settenni. Funerali solenni, (contro la sua volontà) a Cordoba e trasporto della salma a Buenos Aires, dove viene imbarcata per le Canarie; di qui una nave da guerra spagnola la riconduce in patria.
1947. Sepoltura nella cattedrale di Cadice (9 gennaio).

Elenco delle opere di Manuel de Falla

a) Composizioni musicali

- Melodia (Lied)* per violoncello e pianoforte. (Inedita, ca. 1888/9)
- Andante e Scherzo* per quartetto con pianoforte. (Inedita, ca. 1888/9)
- Fantasia* per flauto, violino, viola, violoncello e pianoforte, ispirata al Canto V (Canto del Rodano) del poema *Mireio* di Mistral. (Inedita, ca. 1888/9)
- Serenata andaluzza. Vals capricho. Nocturno*, per pianoforte. Composti a Madrid, durante gli studi al Conservatorio, tra il 1896 e il 1898. (Pubblicata da Faustino Fuentes, Madrid, e nel 1940 dalla Sociedad General de Autores de España).
- Allegro da concerto* per pianoforte. Segnalato nel 1903 al concorso del Conservatorio di Madrid, vinto da Granados. Eseguito all'Ateneus di Madrid il 4 maggio 1905 dall'autore. (Inedito)
- Tus ojillos negros*, canzone per voce e pianoforte su versi di Cristóbal de Castro. Composta a Madrid, tra il 1900 e il 1902. (Pubblicata da Faustino Fuentes, Madrid).
- La Limosna de amor*, zarzuela in 1 atto, su libretto di Jackson Veyan. Composta tra il 1900 e il 1902. (Inedita e mai rappresentata).
- El Corneta de órdenes*, zarzuela in 3 atti, in collaborazione con Amadeo Viñes. (Inedita e mai rappresentata)
- La Cruz de Malta*, zarzuela in 1 atto, in collaborazione con Amadeo Viñes. (Inedita e mai rappresentata)
- La Casa de Tócame Roque*, zarzuela in 1 atto, da un «sainete» di Ramón del Cruz. Composta tra il 1900 e il 1902. (Inedita e mai rappresentata; parte della musica fu ripresa dall'autore ne *El Sombrero de tres picos*)
- Los Amores de la Ines*, zarzuela in 1 atto, su libretto di Emilio Dugi. Composta tra il 1900 e il 1902. Rappresentata al Teatro Comico di Madrid, il 12 aprile 1902. (Inedita; manoscritto presso la Sociedad General de Autores de España)
- La Vida breve*, dramma lirico in 2 atti e 4 quadri, su libretto di Carlos Fernandez Shaw. Composta tra il 1904 e il 1905. Prima rappresentazione: Nizza, Casino Municipale, 1° aprile 1913. Parigi, Opéra Comique: 31 dicembre 1913. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 14 novembre 1914. (Ed. Max Eschig, Parigi 1913)
- 4 *Piezas españolas (Andaluzza, Cubana, Aragonesa, Montañesa)*, per pianoforte. Composte nel 1907/8 a Madrid e a Parigi. Prima esecuzione: Parigi, Société Nationale de Musique, novembre 1908, pianista Ricardo Viñes. (Ed. Durand, Parigi 1909)

3 *Méodies (Les Colombes, Chinoiserie, Séguidille)*, su poesie di Théophile Gautier. Composte a Parigi nel 1909. Prima esecuzione a Parigi, Société Musicale Indépendante, fine 1910, al pianoforte l'autore. (Ed. Rouart Lefolle, Parigi 1910)

Noches en los jardines de España (En el Generalife, Danza lejana, En los jardines de la Sierra de Córdoba), impressioni sinfoniche per pianoforte e orchestra. Composte a Parigi e terminate a Barcellona, tra il 1911 e il 1915. Prima esecuzione a Madrid, 9 aprile 1916. Orchestra sinfonica di Madrid diretta da Enrique Fernandez Arbós, pianista José Cubiles. (Ed. Max Eschig, Parigi 1922)

7 *Canciones populares españolas (Seguidilla murciana, El paño moruno, Asturias, Jota, Nana, Canción, Polo)*, per voce e pianoforte. Composte a Parigi nel 1914. Prima esecuzione a Madrid, Ateneo, 1914, Luisa Vela e l'autore. (Ed. Max Eschig, Parigi 1922)

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos, per canto e pianoforte, su testo di Gregorio Martinez Sierra. Composta nel dicembre 1914. Prima esecuzione a Madrid, 8 febbraio 1915, soprano Josefina Revillo. (Inedita)

Musica di scena per «Otello» di Shakespeare. Composta tra maggio e giugno 1915. Eseguita a Barcellona. (Inedita)

El Amor brujo, balletto gitano in 1 atto e 2 quadri di Gregorio Martinez Sierra. Composto tra il dicembre 1914 e l'aprile 1915 come una «gitaneria» per Pastora Imperio. Prima esecuzione a Madrid, Teatro Lara, 15 aprile 1915. Poi trasformato in balletto per orchestra e voci. Prima esecuzione in concerto: Madrid, 28 marzo 1916, Orchestra Filarmonica, direttore Bartholomé Perez Casas. (Ed. Chester, Londra 1921)

El Corregidor y la molinera, pantomima su libretto di Gregorio Martinez Sierra dal racconto di Alarcón. Composto nel 1916/17. Prima esecuzione: Madrid, Teatro Eslava, 7 aprile 1917, in versione per piccola orchestra, diretta da Joaquín Turina. (Inedito)

El Sombrero de tres picos, balletto. Trasformazione dell'opera precedente, per orchestra sinfonica, scritta tra il 1918 e il 1919 per i Balletti Russi di Diaghilev. Prima esecuzione: Londra, 22 luglio 1919, direttore Ansermet, scene di Picasso. (Edizione Chester, Londra, 1919)

El Fuego fatuo, opera comica in 3 atti su temi di Chopin, libretto di Gregorio Martinez Sierra, Composto nel 1918. (Inedito e mai rappresentato)

Fantasia bética, per pianoforte. Composta nel 1919. Prima esecuzione: Arthur Rubinstein a New York. (Ed. Chester, Londra, 1922)

Homenaje a Debussy, per chitarra. Composto nel 1920 per un numero unico de «La Revue Musicale». In seguito trascritto dall'autore per pianoforte, poi per orchestra e inserito nella suite *Homenajes*. (Ed. Chester, Londra 1921, nella versione originale)

El Retablo de Maese Pedro, adattamento musicale e scenico di un episodio del *Don Chisciotte*. Composto fra il 1919 e il 1922. Prima esecuzione, senza scena: Siviglia, 23 marzo 1923. Prima rappresentazione: Parigi, Hôtel Polignac, 25 giugno 1923. (Ed. Chester, Londra 1923)

Psyché, per canto, flauto, violino, viola e violoncello su poesia di Jean Aubry. Composta nel 1924. Prima esecuzione: Barcellona, dicembre 1924, soprano Concepción Badia. (Ed. Chester, Londra 1927)

Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello. Composto tra il 1923 e il 1926. Prima esecuzione: Barcellona, 5 novembre 1926, clavicembalista Wanda Landowska, Orchestra Casals sotto la direzione di M. de Falla. (Ed. Max Eschig, Parigi 1928)

Soneto a Córdoba, per voce ed arpa, su testo di Gongora Composto tra ottobre 1926 e aprile 1927. Prima esecuzione: Parigi, Salle Pleyel, soprano Madeleine Greslé, 1927. (Ed. Oxford University Press, Londra e Max Eschig, Parigi 1932)

Fanfara sul nome Arbós. Composta nel 1934 per il 70° compleanno del direttore d'orchestra Enrique Fernandez Arbós. Prima esecuzione: Madrid, Teatro Calderon, aprile 1934, Orchestra Sinfonica di Madrid, diretta da E. F. Arbós. (Vedi: *Homenajes*)

Omaggio a Paul Dukas, per pianoforte. Composto nel dicembre 1935 per un numero unico de «La Revue musicale», Parigi, maggio-giugno 1936. (Vedi: *Homenajes*)

Homenajes, suite per orchestra. Comprende la *Fanfara sul nome di Arbós*, gli *Omaggi a Debussy e a Dukas*, orchestrati, e un pezzo nuovo, *Pedreliana*, su temi della *Celestina* di Felipe Pedrell. Prima esecuzione: Buenos Aires, Teatro Colon, 18 novembre 1939, direttore M. de Falla. (Ed. Ricordi, Milano 1953)

Atlántida, cantata scenica in un prologo e tre parti, per soli, coro e orchestra, sul poema di Jacinto Verdager, adattato da Manuel de Falla. Composta tra il 1927 e il 1946. Completata da Ernesto Halffter. Prima esecuzione parziale in concerto: Barcellona, Teatro Liceo 24 novembre 1961. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 18 giugno 1962. (Ed. Ricordi, Milano 1962)

b) Scritti

La Musica francese contemporanea, prologo al libro di Jean Aubry: *La Musique française d'aujourd'hui*. Pubblicato nella «Revista musical hispano-americana», luglio 1916.

Prologo a la «Enciclopedia abreviada de musica» de Joaquín Turina, Madrid, giugno 1917.

Nuestra musica. Articolo pubblicato nel numero 2 della rivista «Musica», Madrid, giugno 1917.

Claude Debussy et l'Espagne. Pubblicato nel numero della «Revue musicale» dedicato a Debussy, Parigi, dicembre 1920.

Felipe Pedrell. Pubblicato ne «La Revue musicale», Parigi, febbraio 1923.

Dichiarazioni pubblicate nella rivista «Excelsior». Ripubblicate ne «La Revue musicale», Parigi, luglio 1925.

Risposta a un'inchiesta della rivista «Musique», Parigi, maggio 1929.

Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte. Pubblicate nella rivista «Cruz y raya», Madrid, settembre 1933; in italiano ne «La Rassegna musicale», Torino 1961, III.

Notas sobre Ravel. Pubblicato nella rivista «Isla», Jerez de la frontera, settembre 1939.

El Cante jondo. Sus origenes, sus valores, su influencia en el arte europeo. Pubblicato anonimo in occasione del primo concorso di cante jondo, organizzato dal Centro Artistico di Granada, 13-14 giugno 1922; in italiano ne «La Rassegna musicale», Torino, ottobre 1938.

Tutti gli scritti suddetti sono raccolti in: *Escritos sobre musica y músicos*, con introduzione e note di Federico Sopeña. (Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires 1950)

Per mancanza di spazio, rimandiamo al prossimo fascicolo la cronaca sulle manifestazioni musicali estive.

La prima rappresentazione di "Atlántida" alla Scala nei resoconti della stampa

La favolosa "Atlántida" dell'austero Manuel de Falla

(da « Epoca » del 1° luglio 1962)

Di Manuel de Falla ci resta una visione, ahimè, troppo sfuggente. Come molte case spagnole anche la sua, là a Granada, era bianca acciecante all'esterno e quasi buia dentro. Sicchè, quando fummo ammessi per una visita già preveduta, del resto, come brevissima, i nostri occhi affaticati dal sole scossero ben poco dell'uomo illustre che ci si fece incontro. Non era più inverno, ma su quell'altipiano faceva ancor freddo e un braciere di legno appena fumante rompeva con i suoi leggeri sussulti un'ombra fredda e claustrale. Pochi anni prima Joaquín Nin ci aveva raccontato come il maestro, colpito da una forma grave di sinusite, si fosse rifiutato di curarsi, adducendo a pretesto che il buon Dio, padrone di mandargli la malattia, era padrone di toglierla se lo avesse ritenuto conveniente e giusto.

Falla non dimostrava un'età vera e propria: era l'immagine della fragilità e il simbolo della rassegnazione. Mentre parlava (scambiamo qualche ricordo intorno a Paul Dukas testé morto) aveva l'aria di chi si sente sempre spiato. In realtà, nella camera accanto, qualcuno si muoveva con passi furtivi, come per traguardare o per origliare dal buco della serratura. Una sorella, forse, specie di monaca senza voti che controllava, a fini puramente ascetici, i contatti del maestro con eventuali portatori di microbi spirituali. Fu un incontro, ri-

petiamo, di pochi minuti: del quale, tuttavia, rimane in noi una profonda impressione. Impressioni di un essere estremamente circospetto e, nello stesso tempo, ingenuo; estremamente perplesso e, nello stesso tempo, tutto pieno di entusiasmi; fatalista e volitivo, solitario ed assetato di espansioni. Insomma, un vero spagnolo.

Nell'ascoltare adesso *Atlántida*, a sedici anni dalla sua morte, il Falla che ci torna in mente non è quello di Parigi, più o meno allineato con gli impressionisti francesi e con il Gruppo dei Sei, ma il Falla di Granada, arroccato fra l'« Alhambra » e il bastione della Sierra Nevada: un Falla, si vedeva dai continui ripensamenti. Perché quel musicista grandissimo, giunto a una gloria né cercata, in fondo, né desiderata, dovette cadere preda di assillanti scrupoli. Da una parte si sentiva troppo indebitato con il folclore musicale andaluso e relativi influssi di cante hondo e di canto arabo; da un'altra parte gli pesavano certi ammaestramenti derivati da Debussy, da Dukas e Ravel. Scrupoli, abbiamo detto, nient'altro che scrupoli di « un peccatore », come quell'uomo purissimo si giudicava.

Sopra ogni volontà di rinnovarsi e di render grazie a Dio non abusando dei suoi doni, sopra ogni inquietudine, dominava però una costante: quella di conservarsi spagnolo e di cantare il Signore attraverso

18 giugno 1962 TEATRO ALLA SCALA - MILANO

1^a rappr. assoluta **ATLANTIDA.** Cantata scenica in un prologo e tre parti sul poema di Jacinto Verdaguer, adattato da Manuel de Falla.

Musica di Manuel de Falla

Opera postuma completata da Ernest Halffter

Versione ritmica italiana di Eugenio Montale.

Sceneggiatura e didascalie di Margherita Wallmann secondo le annotazioni di Manuel de Falla

Edizioni Ricordi

Personaggi e interpreti

Il Corifeo Lino Puglisi
Il Ragazzo Antonino Di Minno
Pirene Giuletta Simionato
Ercole Roger Browne

Gerione Pier Francesco Poli
Franco Ricciardi
Sergio Pezzetti

Maia Gianna Galli
Aretusa Mirella Fiorentini
Caleno Marina Cucchio
Le 7 Pleiadi Eriteia Nama Nardi
Elettra Sonnette Heyns
Espertusa Biancamaria Casoni
Alcione Laura Didier

Il Gigante Antonio Zerbini
Il Capo degli Atlantidi Giuseppe Bertinazzo
L'Arcangelo Antonio Greco
La voce dell'Arcangelo Augusto Vicentini
Cristoforo Colombo Gustavo Halley
Una Dama di corte Mariagrazia Allegri
Un Paggio Massimo Monti
La regina Isabella Teresa Stratas

Maestro concertatore e direttore

Thomas Schippers

Regia di Margherita Wallmann

Maestro del coro: Norberto Mola

Bozzetti e figurini di Nicola Benois

lo spirito della Spagna. Dai Giardini del Generalife e di Linderaja, Don Manuel si diresse verso i campi aspri di Castilla la Vieja, verso i sassi della Catalogna, poi verso gli studi severi di Tomás Luis de Victoria, se non verso le celle, addirittura, di Santa Teresa e di San Giovanni della Croce. Noi crediamo che persino il canto fermo dei mozarabici, tanto diverso dal canto fermo romano, quindi le cantigas medievali, i cantarillos le fantasias, le diferencias, i libros de cifra e, via via, tutti i prodotti di una civiltà musicale iberica, germogliata, sì, dai tronchi italiano e francese, ma ricchissima di atteggiamenti autonomi fossero assunti ed invocati da Falla come incentivi alla liberazione ed al rinnovamento.

Così, nel *Retablo de Maese Pedro*, nel *Soneto a Córdoba*, nel *Concerto per clavicembalo*, nel *Tombeau de Paul Dukas* noi incontrammo un Manuel de Falla assai diverso da quello dell'*Amor brujo*, del *Cappello a tre punte* e delle *Notti nei giardini di Spagna*. Ogni sottile languore ed ogni dolce veleno erano stati ripudiati. Un segno di croce li aveva tolti di mezzo e, al loro posto, era subentrata una austera asciuttezza; era emerso un gusto nuovo di modalità antiche, di continui scambi fra una tonalità determinata e la tonalità del suo quarto grado; s'era fatta avanti la ricerca di precise durezze, quasi atti penitenziali in riparazione di soavità troppo gustate.

Oggi è difficile dire se il Falla del *Concerto* e del *Soneto* avrebbe ottenuto tante approvazioni senza il precedente dell'altro. Certo è che la decisione di trarre una Cantata scenica dal poema del catalano Jacinto Verdaguer, poema in cui le antiche leggende mediterranee di Ercole e del favoloso continente Atlantide, delle sette figlie di Atlante (quindici secondo altri autori), di Gerione dalle tre teste, di Pire-

ne e di più eroi e eroine vanno a sbocciare nell'epopea di Cristoforo Colombo, santo violatore del « non plus ultra » inciso sulle due colonne marine dal figliolo di Giove e di Alcmena; la decisione, dunque, di scrivere *Atlántida* corrisponde al desiderio simultaneo di mantenersi spagnolo, pirenaico, « sangue y oro », e di sottrarsi ad ogni tentazione edonistica.

N'è risultata un'opera di indubbio interesse, di una volontà immensa e di una austerità esemplare, solitaria per il suo entusiasmo, la sua fede e la sua pietà nel limbo delle musiche teatrali moderne; un'opera nella quale si avvertono, tuttavia, i segni di un'industria non sempre risolta in felicità creativa. Le espressioni eroiche, in specie, fondamentali sia negli episodi di Alcide sia in quelli Colombo, sembrano ottenute con mezzi esteriori (grande dispendio di trombe, tromboni, corni e conseguenti fanfare), piuttosto che con la vibrazione sincera e naturale dell'anima. Così i cori, impegnatissimi, eccedono nei toni esclamativi e iterativi.

Al contrario, tratti come la scena delle Esperidi, come la « romanza » della regina Isabella, come la preghiera dei marinai di Colombo e altri ancora, dimostrano una schietta, possente capacità di immaginare in musica. Ancora una volta si conferma quanto i sentimenti eroici siano tra i più difficili a rappresentarsi per mezzo dei suoni. Nell'insieme, tutto il passo musicale di *Atlántida* rivela qualcosa di ciclopeo, di smisurato, di volutamente petroso, sì da ingenerare ogni tanto un senso di stanchezza e di oppressione.

Com'è noto, Manuel de Falla prese a comporre *Atlántida* intorno al 1928: all'atto della morte, sopravvenuta il 14 novembre 1946, in Argentina, il lavoro si trovava ancor lontano dall'essere compiuto. Fu pertanto necessario ricorrere alle cure dell'unico, amatissimo allievo del maestro, ossia Ernest Halffter,

per integrare le molte parti mancanti, per realizzare la strumentazione là dov'essa non esisteva, e così via. Stabilire con esattezza fin dove arrivi Falla e dove incominci Halffter è compito piuttosto arduo. Comunque sia, il geniale autore della *Sinfonietta*, della *Sonatina per pianoforte*, della *Rapsodia portoghese* e d'altre pagine importanti è stato all'altezza della situazione. La Scala, dal canto suo, ha spiegato ogni sforzo per presentare *Atlántida* nel modo più degno. Anche sotto il punto di vista scenografico i problemi erano enormi. Ma Nicola Benois e Margherita Walmann, eccettuata qualche approssimazione e qualche ingenuità nel finale « colombiano », sono riusciti a creare

suggestive atmosfere attraverso le visioni pittoriche, i giuochi di luce, i movimenti e le disposizioni delle masse, sempre eleganti ma animati di fervida fantasia.

Lo stesso può dirsi dell'esecuzione musicale, guidata dal direttore Thomas Schippers, centrata sul mirabile Coro di Norberto Mola e concretata in palcoscenico dalla Simionato, dall'ottimo baritono Puglisi, dal Poli, dal De Palma, dal Pezzetti, dalla Galli, dalla Fiorentini, dalla Cucchio, dalla Nardi, dalla Heyns, dalla Casoni, dalla Didier, dal Vicentini, dalla Stratas e da altri ancora. Le accoglienze del pubblico, anche se troppo intinte di fervore « clacquesco », risultarono assai liete.

GIULIO CONFALONIERI

Nella riemersa "Atlántida" l'angelo meridiano di Manuel de Falla

(dall'Europeo, del 1° luglio 1962)

L'antico *Demonium meridianum*, maligno personaggio che la società elegante dell'altro anteguerra chiamava *Le démon de midi* (dal famoso romanzo di Bourget), un po' tutti gli uomini tra i quaranta e i cinquanta lo conoscono. L'età critica non porta forse con sé una svolta inquietata, durante la quale gli appetiti meno nobili si fanno spesso sentire? Ma questo, si capisce, vale per i comuni mortali. Per i grandi musicisti c'è invece un « angelo meridiano » che li sospinge verso sentieri diversi da quelli che essi percorsero in precedenza. Vedi l'*Oedipus Rex* di Stravinski, scritto a quarantacinque anni, vedi specialmente quest'*Atlántida*, iniziata da Manuel de Falla dopo il varco del mezzo secolo; opera postuma e incompiuta, che la Scala ha messo in scena poche sere addietro.

Fino a quel momento, anni 1926-

1927, solo gli intimi erano a conoscenza degli scrupoli religiosi del successore di Albeniz e Granados. Il torrido e sensuale *Amore stregone*, il coloratissimo *Tricorno dalle venature boccaccesche*, la stessa *Vida breve*, col suo cromatismo risucchio andaluso, facevano infatti pensare a tutt'altro. Soltanto il *Retablo*, dove la festevolezza e l'ironia, l'idealismo puro e i richiami arcaici del materiale sonoro si direbbero echi ovattati di una misteriosa splendente immaginazione, è forse da considerare come una vaga premessa a quel che sarebbe venuto dopo e che ora soltanto ci è dato conoscere, a trentasei anni di distanza dai suoi primi fermenti creativi.

Manuel de Falla cominciò dunque a interessarsi all'*Atlántida* nel 1926, dopo la lettura dell'omonimo poema catalano di Jacinto Verdaguer: affollata « cavalcade » sull'arco che

va dall'Atlantide sommersa di Platone fino alla scoperta dell'America, attraverso una catena di episodi in cui campeggiano Ercole e il suo « epigono » Cristoforo Colombo. Naturalmente una materia così vasta e così varia, per quanto condensata, non si prestava al taglio consueto del melodramma. Di qui la definizione di « cantata scenica ». Nella quale, sullo sfondo di una « cattedrale ispanica » che richiama subito le sacre rappresentazioni e certo teatro di Calderón de la Barca, l'azione viene portata avanti con due mezzi distinti: da una parte il semplice racconto dei fatti alla maniera oratoriale, affidato al coro e al corifeo solista; dall'altra, una serie di veri e propri pannelli scenici, di carattere tradizionalmente rappresentativo. Articolazione a due piani, che detta così può sembrare molto complicata, mentre in pratica lo è meno, pensando agli analoghi procedimenti del cinema e alle sue repentine dissolvenze.

Tuttavia, riconosciamolo pure, il musicista (autore anche dell'adattamento librettistico, reso adesso in limpidi versi italiani da Eugenio Montale) si trovò di fronte a grossi problemi, derivanti in gran parte da ripensamenti e incontentabilità. Dice il suo esegeta Enrique Franco: « Falla lavorava con lentezza perchè non scriveva una nota senza lunghe meditazioni e non fissava mai sul pentagramma la prima ispirazione. Doveva ragionare, studiare tutti i perchè, cercare la massima esattezza espressiva ». E così, fra i tormenti della gestazione, aggravati da una cattiva salute, e le molte perplessità e resistenze del compositore, il lavoro procedeva con enorme lentezza. Tanto enorme, che alla sua morte (14 novembre 1946) l'opera era ancora da finire.

A questo punto entra in scena un discepolo prediletto di Falla: lo spagnolo d'ascendenza germanica Ernesto Halffter, autore tra l'altro

di una deliziosa *Sinfonietta* che i frequentatori dei concerti hanno più volte ammirata. Sarà lui a raccogliere la difficile eredità e a rendere possibile l'attuale adattamento lirico. Sull'opportunità o meno di simili integrazioni, si può discutere all'infinito. Turandot a parte, cerchiamo di non dimenticarci che più d'una volta le assimilazioni stilistiche dimostrarono la loro validità, come attestano i muscolosi recitativi della *Carmen* scritti dal Gounod, e quelli della *Medea* così fortemente scolpiti dal Lachner. Infine, prescindendo per un momento dallo stato civile, anagrafico dell'opera, una musica a quattro mani che sia veramente bella è certo più utile e benvenuta di una brutta a due mani sole.

D'altronde lo storico di Falla ci assicura che l'intervento dell'Halffter, sebbene vasto e importante, è circoscritto, per così dire, alla periferia dell'edificio sonoro: « Non si trattava », egli dice, « di comporre piccoli o grandi pezzi da aggiungere a quelli che già esistevano, ma di operare una vera e propria ricostruzione ».

Stando così le cose, noi resisteremo alla tentazione di distinguere tra il settore genuino e quello sofisticato dell'opera. Diremo invece, brevemente, che il prologo, il finale della seconda parte e le prime scene della terza ci sono parse le pagine dove il genio di Falla si è, ancora una volta, più compiutamente rivelato. I disegni melodici del « coro narrativo », ad esempio, sono quasi tutti di una purezza incantevole; sommessi e tuttavia trafittivi, magri e al tempo stesso densi di poetico fervore, di ascendente religiosità. (Si capisce, qui, come l'autore abbia tenuto in gran conto l'esempio dei celebrati polifonisti spagnoli). Così pure le Voci messaggere e l'apparizione dell'Arcangelo sulla colonna di fuoco (« Atlantidi, dovete morire, il mare cambia letto ») sfiorano i vertici aguzzi delle migliori ispirazioni di



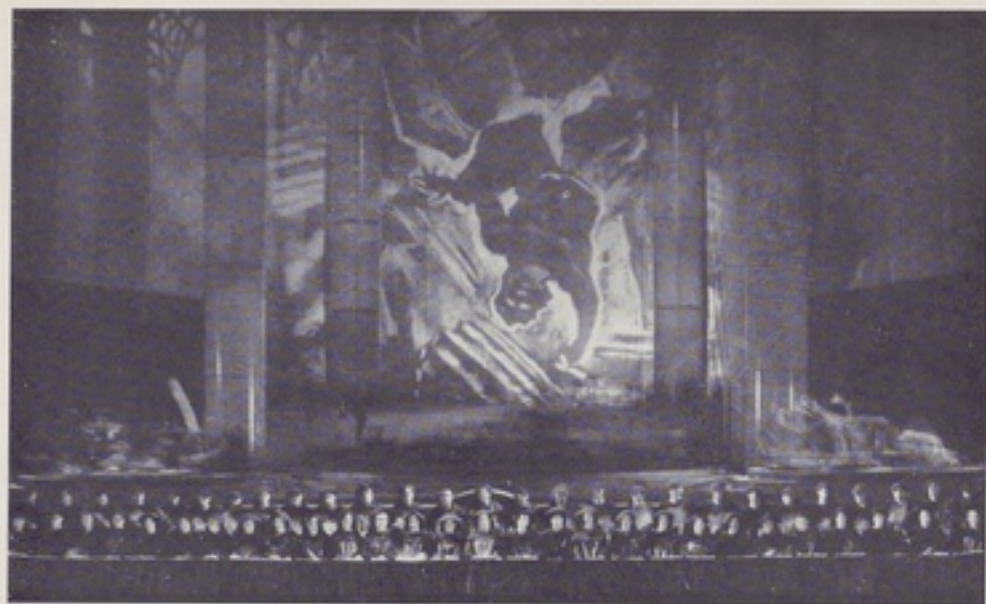
I giuochi delle Pleiadi

Atlántida, parte seconda

L'Arcangelo



(Foto Piccagliani)



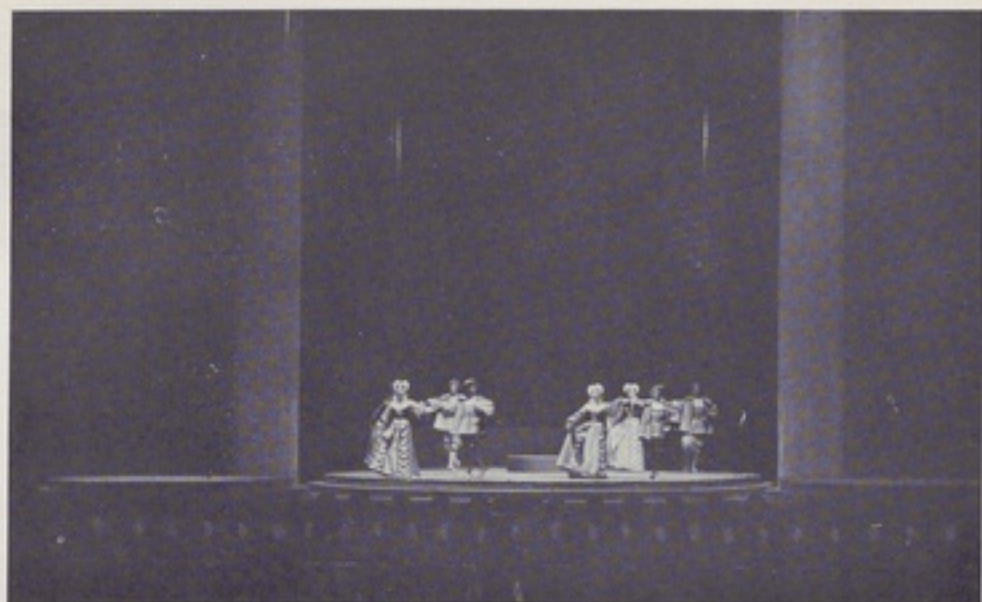
L'affondamento

Atlántida, parte seconda

"Non plus ultra"



(Foto Piccagliani)



La Gagliarda

Atlántida, parte terza

Le Caravelle



(Foto Piccagliani)



Finale ("De reperta America")

Atlántida, parte terza

Finale ("Laudum celebratio")



(Foto Piccagliani)

Manuel de Falla. Mentre poi il quadro della corte di Isabella, specie nell'aneddoto della danza, ha in orchestra un rilievo e colorazioni inconfondibili.

Certo la staticità dell'insieme e lo sminuzzamento, quel tanto di frammentario che i numerosi episodi impongono, finiscono per destare qualche incertezza, per lo meno a una prima audizione. Aggiungi che l'epilogo, ossia proprio l'esaltazione della gloria di Colombo, non si direbbe che tenga fede sul serio al nobile proposito dell'autore, al suo « immutabile principio di resistere a ogni tentazione retorica ». Ma questi sono inconvenienti all'incirca inevitabili, quando il cammino di un'opera nata sotto un arduo segno è stato lungo e seminato di

ostacoli. Lode, in ogni caso, a coloro che si sono tanto impegnati per superarli. Casa Ricordi, cioè, il maestro Thomas Schippers e la sua smagliante orchestra, la regista signora Walmann che ha risolto qui, con grande bravura, problemi di stile a dir poco tremendi, gli eccellenti cantanti e mimi (la Simionato e il baritono Puglisi, la Stratas e il tenore Vicentini, Roger Browne e Gustavo Halley, eccetera), l'inesauribile scenografo Nicola Benois, e soprattutto, questa volta, il coro istruito dal maestro Mola: quel pregnante coro femminile che resta il più vero protagonista dell'*Atlántida*, senza rischi di sommosioni.

EUGENIO GARA

Prima rappresentazione scenica alla Scala di "Atlántida" di Manuel de Falla

(da « *Le Figaro* » di Parigi, del 19 giugno 1962)

Lo scorso mese di novembre avevo ascoltato a Barcellona in forma di concerto alcuni frammenti di *Atlántida*, l'opera postuma di Falla e ne ero rimasto incantato.

Da Milano, dove ho assistito alla prima rappresentazione scenica dell'intera opera, ritorno ora affascinato. Occorre raggiungere un'età avanzata per potere nel corso della propria esistenza veder dieci spettacoli di tale levatura, per aver modo di ascoltare cinque o sei partiture di vigore pari a questa, nata dal sogno di due poeti e realizzata con una semplicità di mezzi che costituisce la sua grandezza. Faccia in modo Auric che un giorno si possa applaudirla all'Opéra di Parigi: una tale iniziativa onorerebbe la sua gestione e arricchirebbe con un capolavoro il repertorio del Palais Garnier.

Poiché, in effetti di capolavoro si tratta — e tale da non indurmi per

nessuna ragione al mondo a raccontarne l'argomento. Nel poema del catalano Jacinto Verdaguer tutto avviene come in sogno: Cristoforo Colombo sta vicino a Ercole, le Esperidi cedono il passo alla regina Isabella, l'*Atlántide* viene sommerso ma grazie alla fede di Colombo sorge un nuovo continente, la storia e la geografia si piegano ai capricci della poesia: lo si direbbe un Claudel più aspro, più popolare e, con meno ricercatezza, altrettanto commovente.

Falla rimase colpito da questo poema epico e ne iniziò la « sceneggiatura » nel 1928. Vi lavorò a intermittenza fino alla morte, che sopraggiunse nel 1946, lasciando un buon terzo di lavoro terminato, un altro terzo già avanzato e l'ultimo terzo allo stato di abbozzo. Tutti i cori, che sono la parte più importante dell'opera, sono di suo pugno; le linee melodiche sono tracciate e ta-

luni passaggi interamente strumentati. Restava da armonizzare un certo numero di episodi, alcuni altri andavano legati fra di loro e infine occorreva terminare l'orchestrazione.

Si doveva forse rispettare l'alt del destino e conservare in una cassaforte l'abbozzo di un'opera che ha il valore di un testamento? Oppure permettere a un discepolo del Maestro di sostituirsi a Lui e continuare il lavoro interrotto? Gli eredi Falla hanno optato per la seconda soluzione ed hanno affidato a Ernesto Halffter il manoscritto, le bozze e le annotazioni. Si trattava di un compito difficile e pericoloso. Ho veduto l'uno accanto all'altra il testo completo di Falla e la partitura definitiva di Halffter poi, due ore più tardi, ho potuto ascoltare l'opera. La trama sembrava tessuta dalla stessa mano e tutta in una volta sola: scaltro colui che avesse saputo scoprirne le giunture! E' una riuscita totale, una devota ricostruzione e, per Halffter, un merito alla nostra riconoscenza. Poiché *Atlántida* appone un sigillo regale alla gloria di Falla.

Alla Scala l'opera è stata rappresentata secondo le intenzioni del Maestro: un susseguirsi di visioni evocatrici e irreali che davano allo spettatore l'illusione di trovarsi in una cattedrale rischiarata da vetrate figurate.

La regia di Margherita Wallmann si è ispirata alla traslucida che Falla desiderava. Mediante un gioco di proiezioni i quadri nascono, svaniscono, si concatenano gli uni con gli altri in un ritmo rapido e armonioso. E' risaputo con quale arte pittorica la Signora Wallmann giochi con la luce, le ombre, le masse, i gruppi umani, i gesti, gli atteggiamenti, col profilo di una semplice comparsa. Insieme allo scenografo Nicola Benois essa ha composto un meraviglioso libro di immagini che si continua a sfogliare come in sogno dopo che è calato il sipario.

Mi si perdoni se la parola sogno ricorre tanto spesso in questo scritto: ma non ne trovo un'altra per evocare l'atmosfera dell'opera. Unicamente converrebbe credo togliere il contenuto realistico di alcuni quadri: una nebbia in cui si immergessero le caravelle è preferibile alla rappresentazione vera e propria delle caravelle. E' meglio suggerire che realizzare.

La partitura è stata magnificamente interpretata dai cori che sono il personaggio molteplice ed essenziale di *Atlántida*. Divisi in due gruppi — uno seduto che racconta; l'altro, mobile, che agisce — ad essi, diciamo, è toccata la parte migliore. Come dimenticare l'Hymnus hispanicus, il Canto a Barcellona, il Viaggio delle caravelle e il Salve, così bello, così ideale da far desiderare che l'opera si arresti a questo punto? Senza dubbio essa trarrebbe vantaggio dall'amputazione di un finale a grande effetto ma di minore qualità. I solisti principali erano tre: la Signora Simionato, la cui voce splendida ma un poco «fluttuante» mi ha deluso. Teresa Stratas che per contro mi è piaciuta molto e il narratore, Lino Puglisi, che è un grande e bel cantante. Thomas Schippers diresse l'orchestra, i cori e i solisti con una maestria che va tanto più lodata in quanto non si fa notare.

Quale opera! Non un Vangelo, ma una Summa. Non la ricerca di un mondo nuovo, ma un ritorno alle origini più pure della tradizione. A condizione di possedere del genio si può dunque creare qualcosa di nuovo con i materiali più antichi e, richiamandosi a Cristoforo Colombo, scoprire terre vergini in un vecchio universo tonale! E' bello che un Falla ricordi ai giovani questa verità e che abbia terminato la sua vita non nel bagliore di un fuoco d'artificio ma nel raccoglimento della contemplazione.

CLARENDON

"Atlántida" la prima rappresentazione assoluta dell'opera postuma di de Falla

(dalla «Zürcher Zeitung» del 25 giugno 1962)

Il 18 giugno ha avuto luogo alla Scala di Milano, attesa con impazienza per oltre 15 anni da tutto il mondo musicale, la prima rappresentazione assoluta dell'ultima opera, rimasta incompiuta, di Manuel de Falla. Il Maestro spagnolo vi aveva lavorato dal 1928 fino alla morte (avvenuta in Argentina il 14 novembre 1946), era stato costretto a frequenti interruzioni a causa della malattia, ma non aveva mai perduto quell'entusiasmo che il grande soggetto gli suscitava.

Motivi economici hanno influito sulla decisione che la prima assoluta dell'opera avvenisse in Italia; infatti la Casa Ricordi che ne aveva acquistato i diritti per tutto il mondo, ha insistito per la prima alla Scala. Viene così a compiersi una parabola iniziata nel 1926: a quell'epoca infatti un amico catalano di Falla, (il quale a quel tempo si era già conquistato una fama europea), attirò l'attenzione del compositore sull'imponente poema epico del prete-poeta romantico Jacinto Verdaguer, prospettandogli l'allettante compito di musicarlo. Falla, artista studioso e preciso, si procurò subito non solo il poema, ma anche dei vocabolari catalano-spagnoli, compresi quelli relativi alla lingua catalana della fine del secolo scorso, quando appunto aveva avuto origine il poema *Atlántida*.

Dal primo istante Falla fu conquistato dalla grandezza quasi omerica del poema. Egli immaginò la poderosa vicenda della distruzione del continente raccontata da grandi cori su luoghi di rappresentazione sempre diversi. Evidentemente egli non aveva concepito un'opera secondo le consuetudini dell'epoca. Occorre ricordare che proprio gli «anni ven-

ti» avevano aperto una breccia nella vecchia ideologia della musica operistica. Proprio allora erano state sperimentate nuove forme intermedie fra l'oratorio, la cantata scenica, l'opera lirica, il dramma teatrale alternato a brani musicali; altre forme ancora che erano all'ordine del giorno in quell'epoca rivoluzionaria. Si pensi all'*Histoire du soldat* di Stravinski, agli esperimenti di «opéra minute» di Milhaud, ai tentativi di Kurt Weill per ritrovare una nuova forma operistica, al *Roi David* di Honegger e, ancor più determinante ai fini del raggiungimento di una creazione moderna, alla *Jeanne d'Arc au bûcher*. Fu Milhaud che nel 1930 compose un'opera di genere completamente nuovo, *Christophe Colomb*, che fu rappresentata raramente, ma che sotto molti aspetti rivelava uno stile di rappresentazione inedito, in cui faceva la sua apparizione persino il cinema.

Quando Darius Milhaud scrisse a Falla a proposito della sua idea di fare di colui che aveva scoperto l'America l'eroe di una grande opera simbolica, il compositore spagnolo gli rispose che anch'egli aveva l'intenzione di scrivere *Atlántida*, la nuova opera che era in procinto di comporre, sulla figura di Colombo. Milhaud non fu dunque il primo ad essere tentato dal destino e dal carattere crepuscolari di questa grandiosa personalità; anzi, su Colombo comparvero quasi contemporaneamente i più svariati tipi di opere di altri compositori. Falla invece pregò i pochi amici che ne erano al corrente di serbare il suo «segreto»; del resto egli non volle mai parlare di un'opera che stava nascendo; carattere schivo, egli evi-

tava di parlare delle cose incomplete. Tuttavia coloro che più gli erano vicini sapevano che egli si era accinto a riesprimere in musica il mito d'Atlantide, così come Verdaguer l'aveva rappresentato. Per lui, antico spagnolo, la Spagna doveva diventare l'erede dell'Atlantide. Profondamente cristiano, la sua nuova e maggiore opera doveva significare al tempo stesso il trionfo della croce. L'Atlantide doveva sparire, sprofondando nel mare, quale divino castigo per la sua condotta malvagia, la sua alta civiltà doveva trovare fulgida continuazione in Spagna e un navigatore, avventuratosi negli oceani battendo bandiera spagnola, doveva portare il vessillo cristiano oltre l'Atlantide sommersa, alla conquista di nuovi regni e nuovi popoli...

Per questo *Atlántida* di Falla è divenuta un'opera difficile da realizzare, profonda, piena di figure e leggende: l'unica opera di una intera serata composta da Falla. Una opera? È difficile da stabilire. Una cosa tuttavia è certa: per raggiungere un effetto completo, la rappresentazione di *Atlántida* deve essere ricca di immagini. Se viene presentata in forma di oratorio, una buona parte della sua forza genuina viene a mancare. Falla stesso ne desiderò una rappresentazione scenica; lo ha ripetuto spesso e in alcune sue lettere troviamo precisi riferimenti a questo concetto. Soprattutto in una lettera al pittore catalano Sert, che Falla aveva addirittura già prescelto come scenografo.

Né Sert né Falla hanno potuto assistere alla prima assoluta. Falla portò con sé, quando lasciò la patria spagnola nel 1939, il manoscritto che già comprendeva centinaia di pagine. Egli si stabilì, com'è noto, in Argentina, come altri innumerevoli artisti europei costretti dalla guerra e dai disordini a trasferirsi dal vecchio al nuovo continente,

ermandosi dapprima a Buenos Aires e fissando poi la sua dimora nella bella regione montagnosa di Cordoba. Io stesso ebbi occasione di vedere questi fogli quando mi fu consentito di visitare il Maestro nella sua piccola casa. Ma nessuno è riuscito a conoscere da lui anche solo poche note della sua musica. Una montagna di carte fu trovata sul suo tavolo di lavoro ad Alta Gracia quando il Maestro improvvisamente morì una settimana prima di quel 70° compleanno che tutto il mondo si apprestava a festeggiare. Tutti i documenti lasciati dal Maestro passarono agli eredi e tra questi anche il manoscritto di *Atlántida*, che Falla non era riuscito a terminare.

Seguì un lungo periodo di incertezza per quanto riguardava il destino dell'opera. Alle voci si alternavano le smentite. Era possibile metter in scena *Atlántida*? Finalmente, nel 1954, otto anni dopo la morte del compositore, da parte degli eredi e dalla Casa editrice Ricordi fu definitivamente affidata l'opera con il compito di completarla, all'ex discepolo di Falla Ernesto Halffter, rimasto in Spagna. Sette lunghi anni occorsero per terminare l'arduo lavoro, della cui ampiezza ci si può difficilmente fare un'idea. Esistevano migliaia di annotazioni, parecchie scene erano appena accennate e quasi nessuna era completamente strumentata. Halffter dimenticò il proprio lavoro — ancor giovane era divenuto celebre con una *Sinfonietta* — e visse unicamente per completare l'opera del suo Maestro. È merito suo se oggi il mondo musicale si è arricchito di un nuovo e autentico capolavoro, e ad esso resterà legato il suo nome con il passare del tempo.

Falla ha diviso in quattro grandi parti la sua «cantata scenica» (è questo il sottotitolo ufficiale): un prologo e tre parti. Come base ha posto una idea felice: in riva al mare un vecchio racconta ad un gio-

vane naufrago la distruzione dell'Atlantide. Il suo racconto è ricco di miti e leggende ed ogni avvenimento assume una sua forma. L'incendio dei Pirenei, gli eroismi di Ercole, il giardino delle Esperidi, l'adorazione degli Atlantidi a Nettuno, la fondazione di Barcellona, vengono illustrati dal vecchio con la massima efficacia con l'ausilio di potenti cori sempre presenti. Scenicamente vengono rappresentati l'arroganza degli abitanti dell'Atlantide e il conseguente castigo di Dio, il quale distrugge il continente coprendolo di fulmini. Il giovane che ascolta e segue tutto con tutta attenzione si chiama Cristoforo Colombo. E sarà lui che chiederà le caravelle per estendere i confini della Spagna oltre quel mare che ha inghiottito l'Atlantide. Isabella, regina di Spagna, ha fede in lui; essa fa un sogno meraviglioso di terre lontane (è questo un brano stupendo della partitura di Falla). E mentre sogna, dall'oceano emergono nuove isole...

Due grandi artefici del teatro hanno portato l'opera di Falla ad un memorabile trionfo alla Scala: Margherita Wallmann, quale regista e Nicola Benois, quale scenografo di alta fantasia. L'enorme fondale rappresenta l'interno di una cattedrale spagnola. Alte colonne si levano al cielo, e davanti le vetrate che coprono tutta la parete di fondo, si muovono le figure che vengono evocate dal testo attraverso le parole del vecchio e del coro. È stata così creata una vicenda grandiosa, che pure nella varietà dei toni, è dominata da un carattere unitario, nel quale trovano posto i più dinamici sviluppi. Si ha l'impressione di essere immersi in un sogno nel quale le cose più improbabili divengono possibili, credibili e meravigliose. Anche per quanto riguarda la parte musicale l'opera è stata diretta in modo perfetto. Il giovane

direttore d'orchestra nordamericano Thomas Schippers, giunto in così breve tempo alla celebrità, ha palesato non solo maestria, ma doti di autentico artista. Forse la sua giovinezza gli ha impedito di addentrarsi fino in fondo nel misticismo di Falla; tuttavia il suo impegno è commovente e spesso travolgente. Il merito principale nella riuscita della potente realizzazione va al coro, che ha interpretato la lunga e complessissima partitura con grande purezza e perfezione di suono, con forza espressiva e magistrale perizia.

L'eccellente orchestra della Scala ha vissuto una grande serata, insieme ad alcuni famosi cantanti del Teatro quali Giulietta Simionato, Lino Puglisi e numerosi altri. Occorre fare una citazione particolare del giovane soprano Teresa Stratas, un nome che si dovrà tener presente. La sua interpretazione del «Sogno di Isabella» è stata uno dei diapason della indimenticabile serata. La sua voce fiorente ha riempito senza sforzo il grande teatro; la sua finzione scenica della «visione» ha conferito al sogno di terre lontane un fascino incantevole. La stessa aria era stata interpretata nella «prima» in forma di concerto di Barcellona nientemeno che da Victoria de los Angeles; ma Teresa Stratas sembra essere sulla via di divenire anche lei una celebrità mondiale.

Sulla partitura di *Atlántida* figura la dedica «A Cadice, mia città natale, a Barcellona, Siviglia e Granada, alle quali devo la mia profonda riconoscenza». Falla è stato profondamente spagnolo. Ma con *Atlántida* egli si è spinto oltre i confini nazionali, componendo la sua partitura più universale: un capolavoro che prova chiaramente che il regno della tonalità è lungi dall'essere esaurito, giacché un compositore ispirato come Falla è riuscito ad esprimere antiche regole

con forme nuove. Un accordo perfetto in do maggiore può costituire un avvenimento, passaggi fortemente contrappuntistici non sono un capriccio, ma trovano una loro nuova espressione dopo rigide regole secolari.

La fede è la forza prima di questa

"Atlántida" di Falla e Halffter trionfa alla Scala di Milano

(da «Le Combat» del 19 giugno 1962)

Sarebbe stato veramente delittuoso se gli abbozzi di *Atlántida* (preferisco chiamarla così) e non *Atlántide*, che ingenererebbe confusione con il romanzo di Benoit e l'opera di Tomasi) fossero stati distrutti. Sarebbe stato delittuoso se Ernest Halffter non si fosse assunto il compito di ebanista esperto di mosaici — fatto che gli ha permesso di completare l'opera del maestro spagnolo. In una conferenza stampa che ha preceduto la prova generale dell'opera questi assai onestamente ha illustrato quello che era stato il suo compito, ha mostrato i manoscritti, ha definito minuziosamente quale era stata la sua partecipazione personale, ponendo fine alle oziose chiacchiere che erano state messe in giro. In un altro articolo ritornerò su questo argomento così importante e parlerò con maggiori particolari della partitura.

Lasciatemi subito dire che *Atlántida* è un capolavoro, una di quelle opere tonali che dimostrano che il genio può sempre esprimersi in do maggiore. Questa «prima» rimarrà uno degli avvenimenti musicali più importanti del nostro secolo. Mai prima d'ora Falla si era dedicato a un soggetto di tale ampiezza, e poiché questa è la sua unica composizione si può parlare di testa-

opera, come del resto di molte creazioni di Manuel de Falla: una fede che sovrasta e domina le masse in onore di alti ideali. Un'opera che sfugge ad ogni classificazione di tempo, pur essendo un autentico documento della nostra epoca.

KURT PAHLEN

mento. Testamento è comunque, nella misura in cui egli ha voluto proclamare la sua fede nella Chiesa cattolica e nei destini della Spagna. *Atlántida* è un grido d'amore per la patria spagnola, una esaltazione del suo singolare destino e della sua grandezza.

Falla ha tratto il soggetto dal poeta catalano Verdager. Non starò a riassumerlo: si tratta di un'epopea visionaria, del Claudel *ante-litteram*, fastoso, disordinato; in una parola, barocco.

Essa simboleggia la vittoria delle forze dell'ordine razionale e spirituale su quelle del caos, delle forze della vita su quelle della distruzione, di Cristo e della Chiesa su Satana e sul Nulla.

La Spagna ha perduto l'*Atlántida* ma le è concesso di conquistarsene un'altra, l'America; Colombo è il legame tra il passato e il presente. Falla ha concepito una specie di auto-sacramental sul tipo di quello di Calderón. La sua musica, sempre bella, grandiosa, spesso sublime, esalta la Spagna, la Chiesa, la Poesia, la Vita. Per un testamento non si può concepire nulla di più vivo né un atto di fede più travolgente.

Si può intuire quali difficoltà comporti la realizzazione di un'opera

che non è tale, di una «cantata scenica» in cui i quadri non hanno altro legame che quello poetico dove non vi è che la materializzazione di un immenso sogno che si concreta sotto gli occhi.

Quello che Margherita Wallmann ha fatto supera ogni elogio. Essa è riuscita a dare un nesso a ciò che ne mancava, a dare movimento e ritmo a ciò che era statico. La bellezza delle sue evocazioni (visioni, vetrate, quadri del Rinascimento) prende il cuore e la fantasia.

La scena di Nicola Benois è un edificio alla Piranesi sul quale si proiettano visioni colorate. Un chiosso semicircolare ricorda quella cattedrale spagnola e mistica dove si materializza il sogno di Falla. Infine sulla scena tre piattaforme girevoli, una grande nel mezzo, due più piccole ai lati, aiutano nella rappresentazione del movimento della folla, di volta in volta stilizzata e avvincente per la plastica bellezza.

Il coro, il cui contributo è fondamentale, è diviso in due gruppi: uno impiegato come storico, situato sul proscenio, immobile; l'altro, d'azione, che si sposta continuamente. Tale concezione viene articolata con elasticità e piace sia come invenzione che nelle varie realizzazioni che essa consente. Inoltre, la signora Wallmann ha avuto delle trovate geniali che si inseriscono molto bene nell'insieme. Questa messa in scena è degna della musica che illustra.

Il ruolo principale è sostenuto dai cori, e quelli della Scala si sono mostrati all'altezza del loro compito. La preparazione ha richiesto un anno di lavoro per la messa a punto, ma con quali risultati! I cori omofoni, in particolare, a cappella, rappresentano uno dei momenti più alti dell'*Atlántida*. Gli altri personaggi non fanno che delle apparizioni. La signora Simionato, come regina di Pirene, canta un lamento sublime.

La signorina Stratas, che abbiamo già ascoltato con l'orchestra di Montreal, ha reso molto bene il sogno di Isabella la Cattolica. Tra gli uomini il solo la cui parte abbia una certa estensione è il Corifeo: un baritono-basso, Lino Puglisi, che è stato superbo. Tutti gli altri personaggi, si tratti di cantanti, di mimi, di ballerini, sono stati assai bravi. E assai bravo è stato anche Thomas Schippers che dirigeva l'orchestra della Scala e che ha interpretato con rispetto e sensibilità una partitura epica e religiosa a un tempo.

Tra il sogno distrutto, l'*Atlántida*, e quello che sorge, l'America — una America cattolica sotto la protezione della Spagna — Manuel de Falla ha posto una caravella che porta i nostri sogni e le nostre speranze.

E' vanto della Scala di Milano di avercene dato un equivalente plastico che, invece di distruggerli, ce li ha ravvivati e avvicinati ancor più.

MARCEL SCHNEIDER

La morte di Alfredo Colombo

Vivo cordoglio ha causato, in Casa Ricordi e negli ambienti musicali, la notizia dell'improvvisa morte, avvenuta a Rapallo l'11 luglio 1962, per infarto, del Comm. Alfredo Colombo, che fino al 1960 era stato Presidente della G. Ricordi & C.

Alfredo Colombo, essendo vissuto lunghi anni a fianco di Giulio Ricordi, attraverso la pratica del lavoro quotidiano e i principi cui esso si ispirava, costituiva la vivente saldatura fra il passato e il presente, nella fedeltà alle tradizioni della Casa che, al momento della sua assunzione, erano ormai quasi secolari: Alfredo Colombo infatti — nato a Cassano Magnago il 26 settembre 1877 — era entrato alla Ricordi nel 1903. La sua intelligenza duttile e le capacità realizzatrici gli meritavano presto l'alta stima di Giulio Ricordi, che nel 1910 lo nominò procuratore; mansioni e carica che egli tenne fino al 1940.

In questo trentennio, insieme alle varie incombenze connesse con le funzioni di procuratore, egli si occupò assiduamente e intensamente dei problemi giuridici relativi al diritto d'autore. In ciò Alfredo Colombo seguiva una nobile tradizione della Casa, e la benemerita attività specifica di Giovanni prima e poi di Giulio Ricordi, affrontando i nuovi problemi che nascevano sia dal perfezionamento e dall'estensione dello studio e dell'applicazione del diritto d'autore, sia dal sorgere dei nuovi mezzi di riproduzione e diffusione della musica. La chiara e lungimirante visione che Alfredo Colombo ebbe dei nuovi problemi lo spinse a fondare nel 1926 un organismo per la tutela dei cosiddetti diritti fonomeccanici in Italia, e fu la SIDE (oggi SEDRIM); in seguito a propugnare il raggruppamento degli organismi nazionali affini alla SIDE nel Bureau International de l'Edition Mecanique (BIEM), realizzato a Parigi nel 1929. La competenza universalmente riconosciuta del Comm. Colombo nel campo del diritto d'autore è anche confermata dalle alte responsabilità e cariche nazionali e internazionali, da lui coperte: fu presidente della SEDRIM e del BIEM, fece parte del Consiglio di amministrazione della Società Italiana Autori ed Editori, nonché della Commissione

legislativa della CISAC, la Confederazione che riunisce le Società Autori ed Editori di tutto il mondo, e fu uno dei tecnici che collaborarono alla redazione della legge sul diritto d'autore del 1941.

Intanto nel 1940 Alfredo Colombo era stato nominato gerente della Ricordi, insieme a Renzo Valcarengi prima, a Eugenio Clausetti e Camillo Ricordi poi. Furono quelli gli anni tristissimi della guerra e del dopo-guerra e Alfredo Colombo si adoperò con giovanile vigore nella estenuante opera di ricostruzione degli edifici e del patrimonio artistico ed editoriale della Casa. Nel 1952 veniva nominato Presidente della G. Ricordi & C. carica che occupò fino al 1960 quando si ritirò a vita privata.

Era persona amabile, aperta, viva; i suoi collaboratori e subalterni non hanno dimenticato né dimenticheranno facilmente la bontà del suo animo, la sua comprensione e umana solidarietà.

Notizie in breve

* Il violoncellista Giovanni Perriera ha presentato al Teatro Biondo di Palermo, alla Sala Scarlatti del Conservatorio Bellini di Palermo e agli Amici della Musica di Caltanissetta, la Sonata per violoncello e pianoforte di Eliodoro Sollima. Dello stesso autore Claudio Buccarella e Vittorio Luna hanno realizzato, in prima assoluta, per i concerti del Gruppo Universitario Nuova Musica gli Studi per violino e clarinetto.

* Il Sindacato Nazionale Musicisti ha assegnato un personale «Premio d'operosità» di L. 500.000 al M.o Renzo Bossi così qualificandone la motivazione: «Musicista che ha rivelato ottime doti artistiche e tecniche sia nel campo lirico che in quello sinfonico e cameristico».

* Con decreto del Presidente della Repubblica in data 14 marzo 1962 su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, viene riconosciuta la personalità giuridica della Fondazione «Franco Michele Napolitano» con sede in Napoli, e ne viene approvato lo statuto. La Fondazione si propone di bandire un concorso nazionale biennale a premio per i giovani compositori italiani.

* Il cartellone della 40.a Stagione Lirica all'Arena di Verona, che si è effettuata dal 21 luglio al 15 agosto, comprendeva tre opere liriche: *Nabucco* e *Un Ballo in maschera* di Verdi e *Tosca* di Puccini. Tra gli interpreti figuravano Adriana Lazzarini, Margherita Roberti, Magda

Olivero, Luisa Maragliano, Gian Giacomo Guelfi, Nicola Ghiauriov, Gastone Limarilli, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi, Carlo Bergonzi e Mario Zanzi. Le opere verdiane sono state dirette da G. Gavazzeni, quella di Puccini da O. De Fabritiis; maestro del coro Giulio Bertola.

* Dal 25 al 29 aprile u.s. si è svolta a Loreto la 2ª Rassegna Internazionale di Cappelle Musicali cui hanno partecipato oltre 800 cantori di venti complessi appartenenti a sei nazioni (Italia, Francia, Svizzera, Germania, Spagna, Olanda). La Rassegna, che non è un vero e proprio concorso ma un incontro di Cappelle Musicali sul piano artistico e su quello umano, ha posto a confronto scuole e stili differenti, cappelle rinomate e cappelle che vivono dell'entusiasmo dei maestri e del sacrificio dei componenti. Le esecuzioni hanno avuto luogo al Teatro Comunale alla presenza di autorità, critici musicali e di un pubblico sempre eccezionale. Manifestazioni collaterali sono stati due concerti d'organo del M° Adamo Volpi, organista della Santa Casa, e la mostra di strumenti musicali da chiesa e di edizioni di musica sacra (libri e dischi), allestita in locali del Palazzo Apostolico.

* Dal 12 maggio al 23 giugno u.s. si è svolta a Firenze la 25ª edizione del Maggio Musicale Fiorentino. Nel quadro della manifestazione rientravano la rappresentazione d'opere teatrali del secolo XVIII (*Antigone* di Traetta; *Idomeneo* di

Mozart; *La Molinara* di Paisiello; *Ifigenia in Tauride* di Gluck), uno spettacolo del Balletto Reale Danese, uno spettacolo del complesso di danza e di musica antica N. Poli-R. Rapp, concerti sinfonici (concerti sono stati dedicati a Casella e a G.F. Malipiero in occasione del suo 80º genetliaco) e concerti di musica da camera.

* Il programma del Festival di Atene 1962 — in corso dal 26 luglio e che si protrarrà sino alla fine di settembre — comprende la prima esecuzione mondiale dell'opera *Constantine Paleologos* del compositore greco Manolis Kalomiris, recentemente scomparso, concerti della Saarlandisches Kammerorchester, della Philharmonia Hungarica, della Berliner Philharmonisches Orchester, dell'Orchestra di Stato di Atene, oltre a spettacoli del Balletto di Zagabria.

* L'Istituto Editoriale Italiano di Milano ha recentemente pubblicato il *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Comunale di Assisi* compilato da Claudio Sartori: un volume di oltre 450 pagine che reca un valido apporto alla conoscenza della musica francescana dei secoli XVI-XVIII.

Necrologi

* Nel luglio dello scorso anno 1961 è deceduto a Buenos Aires, dove era nato nel 1878, l'editore di musica Maurice Sénart. Gli si deve la pubblicazione dell'«Edition nationale de musique classique», della collezione dei «Maîtres musiciens de la Renaissance française» e delle opere di Chopin curate da A. Cortot. Fu anche editore di diversi compositori francesi contemporanei.

* A Maine (U.S.A.) è scomparso il 17 agosto 1961 il celebre arpista e compositore Carlos Salzedo, fondatore nel 1921, con Edgard Varèse, della International Composers Guild, destinata alla valorizzazione della musica moderna. Svolse una notevole attività concertistica e didattica e pubblicò tre metodi per il suo strumento. Fu assai operoso anche come compositore. Era nato ad Arcachon nel 1885, ma nel 1923 aveva assunto la cittadinanza americana.

* Il 3 aprile scorso è scomparso ad Atene a 78 anni di età il compositore greco Manolis Kalomiris, fondatore e direttore del Conservatorio Nazionale (1926). La sua produzione abbraccia alcune opere liriche, un balletto, musica di scena, varie composizioni strumentali e da camera, pezzi per pianoforte e liriche.

* È morto nel maggio scorso a Vienna a 48 anni di età il baritono Marcello Cortis assai apprezzato nei maggiori teatri italiani e stranieri per le sue doti vocali e sceniche.

* Ad Ankara, dove insegnava canto al locale Conservatorio, si è spento il 24 maggio scorso il mezzosoprano Cloe Elmo. Nata a Lecce nel 1910, aveva studiato con la Ghibaud, la Rinolfi e la Pedrini, esordendo poi a Cagliari quale Santuzza. Si produsse in seguito sulle principali scene d'Europa e d'America ovunque imponendosi per le ottime qualità vocali e l'innato senso drammatico. Partecipò fra l'altro alle prime rappresentazioni del *Festino* di Malipiero, di *Burlesca* di Veretti, dell'*Uragano* di Rocca e di *Proserpina e lo straniero* di Castro.

* Il 31 maggio u.s. è deceduto il compositore e direttore d'orchestra Eduardo Toldrà, nato a Villanueva y Geltrú (Catalogna) nel 1895. Compì gli studi musicali a Barcellona.

dove dal 1943 diresse l'Orchestra Municipale. Svolse la propria attività direttoriale anche in altre città spagnole ed europee. A lui si deve la prima esecuzione concertistica della «cantata scenica» *Atlántida* di M. de Falla, sia a Barcellona sia a Cadice. Lascia un'opera comica, pezzi orchestrali, musica da camera e di scena.

* Il 14 giugno u.s. è improvvisamente deceduto a Siena a 53 anni di età il M^e Vittorio Baglioni, direttore dell'Associazione chigiana di concerti «Micat in vertice», vicepresidente dell'Accademia Musicale Chigiana e organizzatore delle Settimane Musicali Senesi.

* Alfred Cortot è mancato il 15 giugno scorso a Losanna all'età di 85 anni, essendo nato a Nyon (Ginevra) il 26 settembre 1877. Il famoso pianista era stato allievo del Conservatorio di Parigi e aveva esordito ai Concerti Lamoureux e Colonne. Fu poi maestro sostituto a Bayreuth e svolse anche attività quale organizzatore. Fondò infatti a Parigi la Société des Festivals Lyriques (1902), oltre a diverse istituzioni concertistiche francesi. Tenne concerti con J. Thibaud e nel 1905 costituì con questi e con P. Casals un celebre Trio. Insegnante di pianoforte al Conservatorio di Parigi dal 1907 al 1918, fondò in seguito l'École Normale de Musique, dove tenne annualmente corsi pubblici di perfezionamento. Autore di revisioni di musiche di Chopin, Schumann, Liszt, Mendelssohn, Schubert, Brahms ecc. («Editions de travail»), aveva tra l'altro pubblicato: *La Musique française de piano* (in 3 volumi, 1939-32), *Cours d'interprétation* (1934), *Aspects de Chopin* (1949).

* A Zurigo è morto il 20 giugno u.s. il compositore e direttore d'orchestra svizzero Volkmar Andreae,

già direttore (1914-41) del Conservatorio di Zurigo. Lo scomparso, nato a Berna nel 1879, fu direttore assai attivo in patria e all'estero: nel 1911 aveva presentato a Milano in prima esecuzione italiana la *Matthauspassion* di Bach. Tra le sue composizioni figurano due opere teatrali, pezzi per orchestra, musica da camera, lieder.

* L'8 luglio u.s. si è improvvisamente spenta a Roma, dove era nata nel 1890, la cantante Gabriella Besanzoni, contralto di singolare talento. Ricercata e ammirata nei maggiori teatri italiani e stranieri (nel periodo tra le due guerre soprattutto in quelli sudamericani), fu anche insegnante di grande valore e alla sua scuola si formarono eccellenti cantanti. Si ritirò dalle scene nel 1939.

* È improvvisamente mancato il M^e Giuseppe Rosati, insegnante al Conservatorio di Roma e autore di musica sinfonica, di scena e per film, oltre che di composizioni cameristiche, liriche e altro. Era nato a Roma nel 1903.

* È morto a Trieste a 72 anni di età il pianista e didatta Angelo Kessisoglu, allievo di Busoni, insegnante ai conservatori di Stoccarda e di Vienna e, dopo il 1932, all'Ateneo Musicale di Trieste.

* È morto a Stoccarda il violinista Karl Wendling, fondatore del Quartetto omonimo e direttore, dal 1931 al '40, della Scuola Superiore di Musica di Stoccarda. Era nato a Strasburgo nel 1875.

* Si è spento recentemente il musicologo francese Eugène Borrel, autore fra l'altro di *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII^e siècle* (in 3 parti, 1916-34).

Concorsi

Per tramandare l'opera e la memoria di Franco Michele Napolitano, in esecuzione dell'art. 8 dello statuto della Fondazione ed in conformità del medesimo, viene bandito un Concorso nazionale con un premio unico di lire 500.000 per una composizione per organo ed orchestra. La partecipazione al concorso è riservata ai cittadini italiani diplomati in composizione in uno dei Conservatori di Musica o Istituti Pareggiati d'Italia da alunni interni e che abbiano conseguito il diploma da non oltre tre anni dalla data di pubblicazione del bando.

Il Concorso si svolgerà secondo le norme del presente regolamento:

1) Per l'ammissione al concorso ogni aspirante dovrà presentare un chiaro manoscritto della composizione in tre copie e una riduzione per pianoforte della parte orchestrale.

2) Le opere presentate dovranno essere originali, inedite, mai eseguite. La durata dell'esecuzione dovrà essere contenuta fra un minimo di 20 ed un massimo di 30 minuti.

3) Le opere dovranno essere eseguibili da un'orchestra composta da: archi, legni a due, due corni, due trombe, arpa, timpani, batteria, strumenti accessori.

4) Il titolo del lavoro premiato ed il nome del suo autore saranno pubblicati, mentre non lo saranno i titoli dei lavori non premiati ed i nomi dei loro autori, ai quali si restituiranno i manoscritti inviati.

La proprietà artistica del lavoro premiato resterà al suo autore, ma i manoscritti non saranno restituiti, restando acquisiti dalla Fondazione che avrà la facoltà di far eseguire, senza alcun onere verso l'autore, la composizione premiata. Il materiale eventualmente preparato, rimarrà del pari presso la Fondazione.

5) Le composizioni dovranno essere inoltrate, a mezzo raccomandata, al seguente indirizzo: Segreteria della Fondazione «Franco Michele Napolitano», Via Tarsia, 23 Napoli. Esse dovranno pervenire entro la mezzanotte del 31 gennaio 1963 corredate dai seguenti documenti:

a) certificato di nascita

b) certificato di cittadinanza italiana

c) certificato di diploma in composizione da alunno interno in uno dei Conservatori di Musica o Istituti Pareggiati d'Italia, con la indicazione della data del conseguimento del medesimo.

6) La Commissione per l'esame dei lavori presentati e l'assegnazione del «Premio» sarà presieduta dal Presidente della Fondazione o da persona da lui designata a sostituirlo, e sarà formata dal Direttore del Conservatorio di Musica di Napoli, o da Maestro che il Direttore designi, e da altri tre membri tecnici scelti dallo stesso Presidente fra i più noti maestri o musicisti residenti, uno a Napoli e gli altri due fra i Direttori o Insegnanti di

Composizione di altri Istituti Musicali d'Italia. Inoltre parteciperanno alla Commissione con voto consultivo, un rappresentante della R.A.I. - TV ed uno del Sindacato Musicisti. La scelta della Composizione da premiare sarà fatta a maggioranza; a parità, sarà preferito il concorrente di età più giovane, essendo il premio indivisibile. Il giudizio della Commissione sarà reso pubblico entro due mesi dalla data fissata per la presentazione dei lavori.

7) La partecipazione al Concorso implica la piena conoscenza ed integrale accettazione del presente regolamento. In caso di mancata osservanza delle predette norme le composizioni saranno escluse dal Concorso. Per qualunque eventuale chiarimento rivolgersi alla Segreteria della Fondazione, Napoli, via Tarsia, 23.

* Dall'8 al 13 ottobre 1962 si effettuerà al Théâtre du Capitole di Tolosa il 9° Concorso Internazionale di Canto di Tolosa, cui potranno partecipare cantanti dei due sessi di ogni Paese, di età superiore ai 18 e inferiore ai 30 anni nell'anno del concorso. La manifestazione è dotata dei seguenti premi: un vaso di Sèvres e 5.000 nuovi franchi per i primi classificati; una coppa e 2000 nuovi franchi per i secondi classificati. Saranno assegnate inoltre 2 medaglie d'oro, ognuna delle quali è accompagnata da 500 nuovi franchi e 5 medaglie d'argento ognuna delle quali è accompagnata da 250 nuovi franchi. I candidati dovranno iscriversi entro il 23 settembre 1962 usando l'apposito bollettino di iscrizione: indirizzare al Concours International de Chant - Donjaon du Capitole - Toulouse (Francia).

* Si svolgerà quest'anno la 9ª edizione del Concorso Premio Città di Trieste, ultimamente trasformato da nazionale in internazionale. Il Concorso, riservato a una composizione sinfonica in uno o più movimenti, inedita e mai eseguita, è aperto a compositori di ogni Paese, senza limiti di età, ed è dotato di due premi indivisibili, rispettivamente di L. 2.000.000 e di L. 750.000 (a entrambi si aggiungerà l'esecuzione) e di un terzo premio comportante la sola esecuzione. Le composizioni dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso presso il Conservatorio di Musica G. Tartini, via C. Ghèga, 12 - Trieste, non oltre il 30 novembre 1962. Per informazioni indirizzarsi alla Segreteria.

Libri

Per capire Manuel de Falla

Manuel de Falla. A cura di Massimo Mila. Milano, Ricordi, 1962 (Symposium, N. 3)

« Questa antologia non raccoglie, volutamente, che scritti già noti e pubblicati, con la sola eccezione dell'articolo di Enrique Franco sulle vicende dell'opera postuma di Manuel de Falla, "Atlántida" », così Massimo Mila definisce la raccolta di saggi dedicata a Manuel de Falla e pubblicata nel terzo Symposium di Ricordi. « Sarebbe stato facile, continua Mila, chiedere a questo o a quello eccellente scrittore saggi sui vari aspetti della musica di Falla ». Certo, ma la ragione di questo omaggio viene rafforzata da un arco di testimonianze per la maggior parte vivamente legate al tempo della vita del musicista spagnolo. Rifare vivo Falla, ridonarlo in carne ed ossa, ricondurcelo attraverso chi lo conobbe e chi lo giudicò, ricostruirlo quasi anno per anno nei vari aspetti del suo carattere: questo è il merito del libro — chè di libro si deve parlare — curato da Massimo Mila, un libro fatto per amare e per capire uno dei più singolari personaggi della musica del Novecento.

E' molto facile, oggi, cercare di dare di Falla una misura umana non sempre rispondente alla verità: le testimonianze raccolte nel Symposium hanno invece per molti versi il potere di dirci quale fu l'animo di Falla. Un mistico intriso di bontà e di serenità, un uomo cavalleresco, un umile che in altri tempi avrebbe percorso le strade della più alta edificazione religiosa, un silenzioso per non dire ciò che dire non voleva.

Trecentocinquanta pagine su Falla sono una grossa lettura, di cui sarebbe vano dare qui anche un breve condensato. Il libro comincia con un saggio di Roland Manuel, intitolato *Spagna e Russia: estremi che si toccano*, che ripropone un vecchio discorso sulla fratellanza « per opposti » tra questi due paesi. Da questo avvio il « paesaggio » ove poi si innesterà Manuel de Falla si mette gradatamente a fuoco. Julio Jaenisch ci parla della *Musica popolare andalusa*, del *cante jondo* e del *cante flamenco* e fa il punto su ciò e l'autenticità della musica popolare e delle danze iberiche. Anche John Brande Trend, nello *Idioma spagnolo* si richiama a questo processo — altamente culturale — di ritrovare l'autentico nel folclore (e il nome di Bartók ritorna con insistenza in queste pagine). Estremamente interessante è poi l'articolo di Manuel de Falla sul *Cante jondo*, pubblicato dalla « Rassegna musicale » nel 1938 e qui riproposto in tutta la sua lucidità. La prima parte è chiusa da una prosa vivida di quell'unicissimo uomo di cultura e di musica che è Gianandrea Gavazzeni. Ripetiamo ancora una volta la parola « autentico », rivolta però all'uomo, all'artista, all'uomo di cultura.

La vita di Falla si snoda attraverso un arco chiarissimo: dalla pe-

riferia al centro, dal centro della Spagna al centro dell'Europa, dalla realtà al sogno, dal trionfo alla fuga. I suoi piccoli inizi di uomo « ai confini dell'Atlantide », i viaggi a Parigi, l'uscita dalla provincia, le amicizie utili e mai implorate, il rispetto di tutti, Lorca e Debussy, Parigi e Venezia... *Uno spagnolo a Parigi*, si intitola il saggio di Luis Campodonico, che ci dà dei fatti e delle osservazioni di buon rilievo. Federico Sopena ci dà, in una pagina, un bozzetto del Falla parigino e solitario. Melchior de Almagro San Martin ci porta aneddoti, Juan Maria Thomas ricorda l'uomo buono e generoso e religioso, Guido M. Gatti ci offre i suoi lucidi e preziosi ricordi.

Ambiente, vita, opere: il libro è costruito come è necessario, rigorosamente quanto a tecnica, onestamente nelle intenzioni. Il panorama si allarga, l'invito a andare avanti si fa, in chi legge, sempre più insistente. L'arte e le opere di Falla, che occupano la terza parte, ci portano su un terreno aperto alle discussioni, ai giudizi, alle osservazioni critiche. Si può dire, con Gilbert Chase, che « l'arte di Falla fu una continua ricerca dell'anima musicale spagnola »? Ma come? E per quali vie? E quali furono gli antecedenti? Rispondere a queste domande significa fare la storia non soltanto di Falla, ma di tutto il « rinascimento » musicale spagnolo dei tempi moderni. E fino a che punto il lungo saggio di Mario Castelnuovo-Tedesco è ancora esatto, a distanza di quasi quarant'anni? Si può dire che Falla è « lo stilizzatore dell'elemento popolare spagnolo »?

Si lascia al lettore il giudizio. Guido Pannain scrive della *Arte di Falla e i suoi limiti*; e si chiede: « Ma arriva l'arte del Falla con tutte le sue qualità a superare il dualismo immanente alla musica spagnola tra i valori universali della forma fiorita dalla tradizione europea e quelli individuali e locali della tradizione popolare? In altri termini, arriva il Falla a superare i valori di cultura per liberarsi definitivamente in arte? ». Probabilmente sì, proprio perché Falla si pone ben presto nella situazione di vero « maestro europeo ». Alberto Mantelli scrive del suo europeismo, Wladimir Jankélevitch della sua onestà e della sua purificazione; e poi c'è una lunga serie di saggi sulle varie opere, conclusi da quello, nuovo, di Enrique Franco su *Atlantida*. Saggio che porta un notevole contributo alla storia di questa opera postuma che Ernesto Halffter ha concluso.

L'ultima parte, è un'appendice di scritti di Falla, cui seguono le consuete informazioni: discografia, bibliografia. Gli scritti di Falla sono esemplari e ridanno vita all'uomo che amiamo, che oggi torniamo a onorare. Un onesto e un sincero, pronto alla lode e alla gentilezza, un uomo per il quale il mondo fu sempre troppo duro anche se non crudelissimo come ben avrebbe potuto.

La sua voce chiude il *Symposium*: un testo che è stato riunito per aiutarci a capire Falla, con la sua anima e la sua arte.

MARIO PASI

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - 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 6.000.000.000 - 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

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Giugno 1962

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

130391 MILA Manuel de Falla (Collana « Symposium ») 2.800

SPARTITI PER CANTO E PIANO

DE FALLA Atlantida. Opera postuma completata da E. Halffer. (ediz. di lusso rilegata in linson) 10.000

LIBRETTI

DE FALLA Atlantida. Versione ritmica italiana di E. Montale 250

Luglio 1962

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

129585 JACHIMECKI Chopin. La vita e le opere. Traduzione dal polacco di W. Sandelewski 4.500

DUE PIANOFORTI E ORCHESTRA

130303 ZAFRED Concerto per 2 pianoforti e orchestra. Riduzione per soli e pianoforte 3.500

FLAUTO E PIANOFORTE

130336 ZAFRED Concerto per flauto e orchestra (1951) Riduzione per flauto e pianoforte 3.000

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)

130103 GIORDANI 3° Concerto in do, per cembalo e archi. Revisione di R. Castagnone. Partitura in 8° 1.600

129949 GIORDANI 5° Concerto in re, per cembalo e archi. Revisione di R. Castagnone. Partitura in 8° 1.600

130094

SALIERI

Sinfonia in re «Giorno onomastico», per orchestra da camera. Revisione di R. Sabatini.

Parti staccate:	Violino I	400
	Violino II	400
	Viola	400
	Violoncello	350
	Contrabbasso	300
	Flauto I	250
	Flauto II	200
	Oboe I	250
	Oboe II	200
	Fagotto I	250
	Fagotto II	150
	Corno I	150
	Corno II	150
	Tromba I	150
	Tromba II	150
	Timpani	150

MUSICA LEGGERA

130468	PONCHIELLI (Calibi)	Solo un'ora (dalla «Danza delle ore» dell'opera La Gioconda) Cha-Cha, per piano (con parole)	240
130469	—	id. per mandolino o fisarmonica	150
130461	—	id. per orchestrina	240
130461 A.	CARDILLO	Cuore ingrato (Catari-Catari) Nuova versione a rumba-rock. Testo di Calibi - per orchestrina	240

SPARTITI PER CANTO E PIANO

	CHAILLY	Il Mantello. Opera buffa in 1 atto di Dino Buzzati. Riduz. per c.to e pf. (in brochure)	3.000
	—	Procedura penale. Opera buffa in 1 atto di Dino Buzzati. Rid. per c.to e pf. (in brochure)	3.500
	130461	Mefistofele. Opera completa (edizione di lusso - rilegata in linson)	

MONZINO & G.

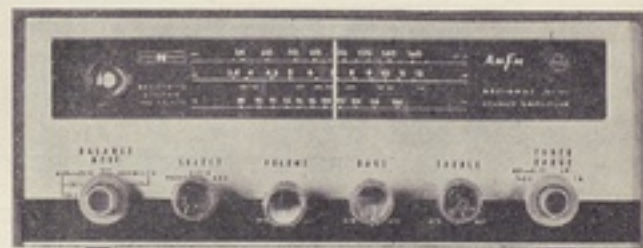
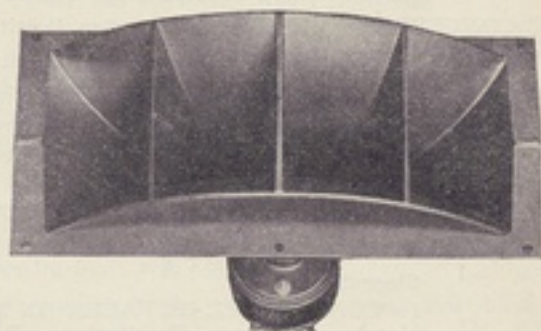
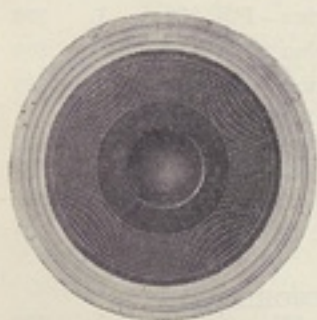


dal 1750... al servizio della musica...

.... 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

*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

G. RICORDI & C. - CENTRO ASSISTENZA TECNICA - MILANO - VIA BERCHET 2 - TELEF. 09.09.94

COMPOSIZIONI DI GIANFRANCESCO MALIPIERO

L'ARCA DI NOE' 6 ^o Quartetto. Partiturina - P.R. 300	L. 500
Parti staccate - 127825	L. 700
L'ASINO D'ORO. (da Apuleio) - Rappresentazione da concerto, per baritono e orchestra Partiturina - P.R. 910	L. 1.800
I CONCERTO per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 906	L. 100
III CONCERTO per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 428	L. 600
IV CONCERTO per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 540	L. 400
CONCERTO DI CONCERTI OVVERO DELL'UOM MALCONTENTO Rappresentazione da concerto per baritono, violino concertante e orchestra. Partiturina - P.R. 911	L. 1.200
CONCERTI, per orchestra. Partiturina - P.R. 528	L. 600
8 DIALOGHI. Partiturina rilegata, con astuccio - P.R. 902	L. 5.000
Staccati:	
I - CON MANUEL DE FALLA (IN MEMORIA), per piccola orchestra. - Partiturina - P.R. 861	L. 600
Trascrizione per due pianoforti - 129401	L. 500
II - FRA DUE PIANOFORTI - 129402	L. 700
Partiturina - P.R. 862	L. 600
III - CON JACOPONE DA TODI, per canto e due pianoforti - 129403	L. 500
Partiturina - P.R. 863	L. 600
IV - PER CINQUE STRUMENTI A PERDIFIATO. Partiturina - P.R. 854	L. 600
V - VIOLA E ORCHESTRA (QUASI CONCERTO). Partiturina - P.R. 855	L. 600
VI - CLAVICEMBALO E ORCHESTRA (QUASI CONCERTO) Partiturina - P.R. 856	L. 600
VII - DUE PIANOFORTI E ORCHESTRA. (CON- CERTO) Partiturina - P.R. 859	L. 1.000
VIII - LA MORTE DI SOCRATE (dal Fedone) per una voce di baritono e piccola orchestra. Partitu- rina - P.R. 875	L. 600
ELEGIA CAPRICCIO per orchestra. Partiturina - P.R. 664	L. 400
FANTASIE CONCERTANTI:	
I - per archi; II - per violino e orchestra; III - per violoncello e orchestra; IV - per pianoforte e or- chestra. Partiturina - P.R. 800	L. 1.200
FANTASIE DI OGNI GIORNO. Partiturina - P.R. 744	L. 700
5 FAVOLE, per una voce e piccola orchestra. Partiturina - P.R. 543	L. 400
HORTUS CONCLUSUS. IV libro. Per pianoforte - 127878	L. 500
MONDI CELESTI, per una voce e 10 strumenti. Partiturina - P.R. 390	L. 400
Riduzione per una voce e pianoforte - 128067	L. 300

RICORDI

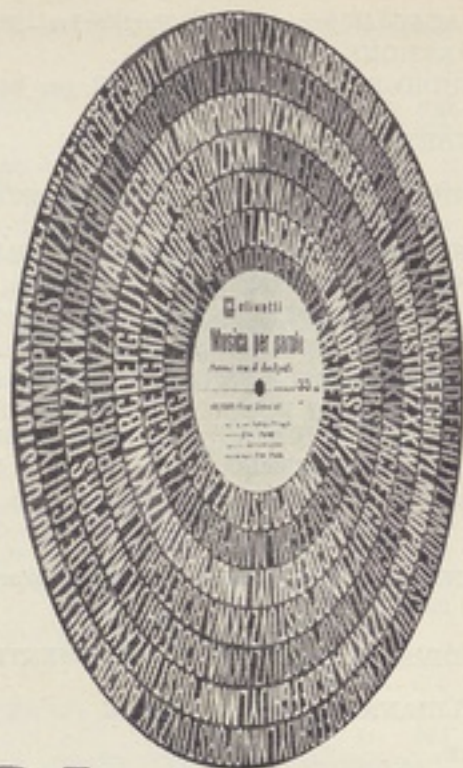
PASSACAGLIE per orchestra. Partiturina - P.R. 655	L. 500
LA PASSIONE. Oratorio	L. 1.500
PRELUDIO E MORTE DI MACBETH, per baritono solo e orchestra Partiturina - P.R. 909	L. 1.000
7 ^o QUARTETTO. Partiturina - P.R. 541	L. 600
Parti staccate - 128235	L. 700
1 ^a SINFONIA (IN 4 TEMPI, COME LE 4 STAGIONI). Partiturina P.R. 274	L. 800
2 ^a SINFONIA (ELEGIACA). Partiturina - P.R. 529	L. 700
4 ^a SINFONIA (IN MEMORIAM). Partiturina - P.R. 286	L. 800
5 ^a SINFONIA (CONCERTANTE IN ECO). Partiturina - P. R. 282	L. 700
6 ^a SINFONIA (DEGLI ARCHI). Partiturina - P.R. 299	L. 500
7 ^a SINFONIA (DELLE CANZONI). Partiturina - P.R. 318	L. 800
SINFONIA DELLO ZODIACO. 4 PARTITE DALLA PRIMAVERA ALL'INVERNO. Partiturina - P.R. 639	L. 900
SINFONIA IN UN TEMPO. Partiturina - P.R. 542	L. 600
SONATA A CINQUE (flauto, violino, viola, violoncello, arpa). Partiturina P.R. 288	L. 400
Parti staccate - 123629	L. 800
STORNELLI E BALLATE, per quartetto d'archi. Partiturina - P.R. 287	L. 500
Parti staccate - 119321	L. 700
STRADIVARIO FANTASIA DI STRUMENTI CHE BALLANO. Partiturina P.R. 337	L. 500
VIVALDIANA. Partiturina - P.R.666	L. 600

OPERE:

L'ALLEGRA BRIGATA. Spartito per canto e pianoforte	L. 3.000
CAPITAN SPAVENTO. Spartito per canto e pianoforte	L. 1.200
DONNA URRACA. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.000
LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO. (Testo italiano e tedesco). Spartito per canto e piano. facsimile della partitura originale	L. 3.500 L. 10.000
IL FIGLIUOL PRODIGO. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.000
GIULIO CESARE. Facsimile della partitura originale	L. 10.000
MONDI CELESTI E INFERNALI. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.500
RAPPRESENTAZIONE E FESTA DI CARNEVALE E DELLA QUARESIMA. Facsimile della partitura originale	L. 1.600
TORNEO NOTTURNO. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.500
VENERE PRIGIONIERA. Spartito per canto e pianoforte	L. 3.000

nella collana PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI.
il volume
ANTONIO VIVALDI. Il Prete Rosso - B.P.R. 5 - L. 400

RICORDI



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.

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*
RADIOFONOGRARO 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

V. VOGEL *Per la mia cantata su Modigliani* - M. LA MORGIA *Maurice Ravel venticinque anni dopo* - P. RATTALINO *Il significato storico del pianismo di Clementi* - G. PESCIOTTO *Bolzano* - VERDI E PUCCINI: autografi ed edizioni

L'estate e l'autunno musicale - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi

C. BURNEY *Diario musicale di un viaggio in Italia* - X

Ricordi

Nuova serie

Anno V n. 6 - novembre-dicembre 1962

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

MILANO Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.32.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3
Tel. 63.52.68 - 65.03.21 - 65.06.06
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

SUCCURSALI IN ITALIA

GENOVA Via Fieschi, 29 R - Tel. 56.63.31
NAPOLI Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.35
PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.89.22

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023
GENOVA Via Fieschi, 29 R - Tel. 56.63.33
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.35
NAPOLI Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.35
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.45.81
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.89.22
Via del Corso, 506 - Tel. 67.12.10 - 68.92.71
TORINO Via Lagrange, 25 - Tel. 40.156 - 51.08.30

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, 1558
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA Vienna. L. Döblinger: 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 Paulo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CANADA Praga. Nové Mesto Dilla: Vysehradská, 28
CECOSLOVACCHIA Santiago. Ernia di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara (Diritti e noleggi)
CILE Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 546
COLOMBIA Avana. Angelo Baron: Apartado, 6785
CUBA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
DANIMARCA Il Cairo. Stelliario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EGITTO Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
EQUATORE Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FINLANDIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
FRANCIA Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Ricordi Vox: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 103
Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgartenstrasse, 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 Pama S.r.l.: Galleria del Corso, 7
Istituzione 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
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
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'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertofinnejaan, 182
PANAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU' Lima. Rodolfo Barbaacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 14
SVIZZERA Basilea. Symphonía Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte:
Deak Ferenc V. 15
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1598 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio,
1100 (Edizioni)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)
Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno V - n. 6 - novembre-dicembre 1962

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero fl 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:

- 210 *Per la mia cantata su Modigliani* di Wladimir Vogel
- 215 *Maurice Ravel venticinque anni dopo* di Manlio La Morgia
- 219 *Il significato storico del pianismo* di Clementi di Piero Rattalino
- 223 *Boitiana* di Giuseppe Pescetto
- 227 *Verdi e Puccini: autografi ed edizioni*
- 230 *L'estate e l'autunno musicale: Siena, Livorno, Arezzo, Bolzano, Assisi, Perugia, Milano*
- 243 *Notizie in breve - Necrologi - Concorsi*
- 250 *Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)* di Ch. Burney - X.

Per la mia cantata su Modigliani

La scelta del tema — un profilo musicato della vita di un artista — può stupire coloro che sono abituati a collegare la musica da oratorio o le cantate con la « pura poesia », con contenuti non realistici, simbolici o fantastici.

Felice Filippini, per la mia *Cantata* su Amedeo Modigliani, ha scritto un libretto che risponde all'attuale tendenza di rendere il meno possibile letterari i testi musicali. Un libretto che poggia su alcune date della vita di Modigliani e su talune osservazioni relative alla vita e ai quadri del pittore. Il carattere realistico del testo pone dunque particolarmente in luce la personalità di Modigliani.

Attraverso l'interpretazione musicale dei momenti spirituali dello infelice pittore, il testo acquista un carattere altamente lirico e drammatico. La poesia si sprigiona dunque per così dire attraverso la musica.

Con l'attuale continuo progredire della tecnica della musica moderna, il rapporto fra testo e musica si va sempre più riducendo a favore della tecnica musicale. Il compositore, nei brani musicali con testo, usa quest'ultimo raramente come espressione coerente, ma al contrario spoglia le frasi, le parole e le sillabe della loro coerenza e usa le parole quale materiale puramente fonetico, così come egli si serve dei suoni. Conseguentemente il contenuto del testo si riduce quasi a zero. Esso diviene autonomo, non è più percepito dall'ascoltatore, nè si comprende più il senso delle parole. Persino nei casi in cui il testo viene cantato o recitato in frasi coerenti, la musica lo domina volutamente e i compositori spiegano che in tali punti è irrilevante il fatto che il testo venga più o meno compreso dall'ascoltatore. Subentra poi la mescolanza delle lingue: vengono frammischiate infatti parole tedesche, francesi, italiane e inglesi. Se anche per il compositore vi è un significato nascosto, per l'ascoltatore esso è inesistente. Viene così a mancare per l'ascoltatore una evidente relazione fra testo e musica, o meglio ne deriva una identificazione fra la parte musicale e quella letteraria. Sparisce quella tensione fra testo e musica, quell'elemento che crea il carattere drammatico (carattere drammatico sia visivo che percettivo, che nasce appunto dalla tensione fra parola, argomento e musica) e si giunge ad una situazione di staticità. Vengono dunque a mancare sia il tema che l'elemento agogico.

Occorreva quindi trovare un nuovo rapporto fra testo e musica, una nuova materia di conflitto fra questi due elementi, che servisse da punto di partenza per la creazione di nuovi elementi drammatici.

Per arrivare a questo nuovo rapporto mi sono servito del testo molto facile e comprensibile di una biografia poetica (un tentativo del genere era già stato fatto nella *Cantata « Alla memoria di G.B. Pergolesi »*) che concerne appunto la vita e il destino del pittore Amedeo Modigliani.

La personalità di Modigliani mi si è presentata piuttosto complessa. Povero italiano di provincia, egli si trovò di fronte ad una realtà alla quale era impreparato, quando venne a contatto con la complessità della bohème parigina e dei circoli artistici dominati da Picasso, Juan Gris, Kandinsky, Braque, ecc. e dai mercanti d'arte. Questa fu probabilmente la causa del nascere, in Modigliani, di complessi di inferiorità che diedero origine ad una scissione fra la sua personalità umana e quella artistica. Per l'esattezza, il primo periodo fu dunque caratterizzato dal contatto con la realtà di una spaventosa miseria, dall'incapacità di contatti umani e sociali, dall'amarezza per il mancato riconoscimento degli intendimenti artistici della sua opera, che stava allora nascendo. Tutto questo provocò un avvillimento sempre maggiore della sua personalità e delle manifestazioni della sua vita esteriore, favorendo la sua decadenza « civile » in una vita banale, nell'ebbrezza dell'alcool, nelle donne e così via. Ma egli possedeva al tempo stesso un'anima estremamente sensibile, un ardente desiderio di verità artistica e di amici che, purtroppo, poteva contare sulle dita di una mano.

Per la sua origine ebraica egli era portato ad assumere un atteggiamento nettamente critico e contraddittorio nei confronti di tutto quanto non traesse la sua origine da sé stesso o dallo stretto cerchio dei suoi amici. Dalla sua sfortuna e disperazione non sorgeva alcun sentimento di umiltà, ma solo amarezza e ira, che provocavano in lui eccessi terribili persino nei confronti della moglie — che egli amava veramente — e dei suoi amici. Per altro lato del suo carattere era decisamente portato al... muro del lamento...

Il testo scritto da Felice Filippini delinea con tratti essenziali questo lato della personalità e della vita di Modigliani, seguendo fedelmente non solo la realtà dei fatti, ma anche quella del linguaggio. Il mio compito di compositore era di riuscire a dare una configurazione ai due diversi aspetti di Modigliani, che la composizione doveva esprimere. Da un lato la banalità della sua vita, la società e gli artisti che lo circondavano; dall'altro la sua natura artistica e sensitiva. Il procedimento abituale della composizione musicale in situazioni analoghe e il « modo » di esprimere una simile personalità, consistevano nella nota rappresentazione e caratterizzazione del personaggio, come ad esempio nelle opere di Verdi, Puccini e più tardi in tutte le altre opere. Questo modo di esprimere il testo con la musica mostrava l'eroe dapprima in una situazione negativa, ad esempio in stato di ubbriachezza, di collera, di odio, poi, nella scena seguente, lo rivelava creatura amabile, nobile, nostalgica o sognante. Nella mia *Cantata* io non mi valgo invece di questa rappresentazione veristica del contenuto, ma di una diversa forma di espressione.

Io dissocio infatti il testo dalla musica e mostro questi due elementi separatamente, nel senso che la realtà del testo svanisce mentre l'intima essenza di Modigliani, le tappe e le situazioni della sua vita, diventano percepibili attraverso la musica.

Dalla scissione di questi due elementi nasce non solo l'idea simbolica del carattere e del destino di Amedeo Modigliani, ma anche la rappresentazione del *confitto per sé stesso*. Il carattere drammatico non è dunque ottenuto mediante mutamenti di scene o di quadri sonori, bensì dallo *choc* derivante dalla contrapposizione dei due elementi. Solo la figura di Jeanne Hébuterne e le manifestazioni umane e artistiche a lei collegate fondono in uno questi due elementi.

Tuttavia la musica mantiene sempre il suo rapporto con il testo: in questo modo è percepibile all'ascoltatore l'espressione delle situazioni, anche se occorre da parte sua la premessa per un intendimento completo, ossia una vera comprensione della « nuova » musica e dei suoi elementi sonori ed emotivi. La musica viene inoltre purificata di ogni elemento casuale e impreveduto sia in questo suo carattere emotivo che in quello sonoro.

Anche l'orchestrazione si basa su combinazioni sonore perfettamente percepite e chiaramente delineate e l'effetto di partecipazione e assimilazione che ne deriva per l'ascoltatore è pari a quello del testo. La « grande » forma musicale dell'opera segue il testo. Essa può essere indicata come forma « aperta »: non è stata cioè composta secondo esempi preesistenti o in base a canoni chiusi. E parimenti le parti soliste, coro e orchestra, sono solo parte di tutto l'insieme, così come i singoli strumenti — e i vari gruppi di strumenti (archi, legni e ottoni) — formano una intera orchestra. Tutto, per così dire, viene orchestrato. Ad eccezione forse della parte di tenore — leggermente più di primo piano — non esistono in questa mia Cantata delle vere e proprie parti soliste, ma piuttosto quattro voci che vengono inserite spesso in a soli, oppure in duetti, terzetti e quartetti, secondo il significato del testo e della sua posizione in rapporto all'insieme.

Quando le parti soliste non sono delle vere arie in senso classico ma assolvono la funzione della forma « aperta » della composizione, esse si contraddistinguono essenzialmente mediante taluni intervalli « tematici », grazie ai quali vengono distinte le une dalle altre e riconosciute dall'ascoltatore. Questo procedimento rende di nuovo possibile una caratterizzazione delle varie parti cantate, che per contro nella musica seriale era venuta per lo più a mancare.

Il coro ha funzione analoga a quella delle parti soliste; anch'esso reagisce agli avvenimenti o li commenta in funzione del mondo esterno. E' questo un genere di dialogo fra solisti e coro che si trova solitamente nelle opere liriche. Si potrebbe parlare di situazioni sceniche se i quadri sonori fossero accompagnati da figurazioni visive.

Il coro è per lo più limitato a poche importanti parole del testo, che esso sottolinea conferendo loro un carattere simbolico; il coro evita di cantare lunghe frasi o discorsi difficili, che in genere l'ascoltatore non riesce neppure a comprendere. Ne risulta un suono per-

cepibile e univoco, poichè infatti molte note dei cori sono legate al tema dell'orchestra (sebbene sovente la loro funzione nell'orchestra sia tutt'altra).

Per contro il recitante ha funzione ora di cronista, ora di commentatore. Tuttavia, non essendo il suo un ruolo da opera di prosa ma da Cantata, le parole si adeguano necessariamente al metro e alla cadenza delle regole musicali.

La musica è atematica ma è regolata da una base dodecafonica, per cui ogni parte della Cantata è caratterizzata da tipici e precisi intervalli che ne determinano sia la struttura orizzontale (del motivo) che quella verticale (armonica). In taluni punti lo scopo è quello di raggiungere un avvicinamento fra l'effetto sonoro e l'aspetto grafico della partitura attraverso i tipici tratti dei quadri di Modigliani. La Cantata, dunque, sia per la scelta del soggetto sia per la forma, attinge un genere nuovo. Gli unici gruppi che vi partecipano (solisti, coro e orchestra) sono interpreti non solo del testo ma anche della serie (dal punto di vista puramente musicale). Poichè io tendo ad estendere questi singoli gruppi nel modo più ampio possibile, è ovvio che applichi questa maggiore espansione anche ai gruppi d'insieme: essendo poi la composizione legata ad una forma « aperta » e non contenendo essa alcun pezzo « chiuso » — salvo qualche piccola eccezione che serve solo a confermare la regola — i gruppi d'insieme, e quindi anche l'orchestra, vi sono inseriti non già come parti indipendenti, ma in modo da essere collegati a tutto l'insieme. Il metodo di serie è quindi alla base di tutti i gruppi partecipanti. Un carattere più indipendente delle parti orchestrali distruggerebbe perciò l'equilibrio e rovescerebbe la concezione d'insieme. Persino la « Passacaglia », che assume nell'ultima parte la funzione simbolica del destino, viene via via distribuita su tutti i gruppi.

L'ampia espansione delle singole voci o dei gruppi strumentali rende possibile:

1) la comprensibilità del testo;

2) l'introduzione, di nuovo, di un suono orchestrale vero e proprio, non limitato cioè al solo carattere di musica da camera o di singoli strumenti. L'orchestra possiede un « bel » suono grazie appunto alla espansione dei gruppi orchestrali.

L'aspetto fondamentale dello stile dodecafonico — ormai praticato dovunque — consiste nel non distribuire più la serie delle note in successione lineare « tematica » (polifonia atonale, Schönberg) e neppure con forti interruzioni (tecnica puntillista): ma nel raggruppare invece in complessi di suoni, in accordi, in motivi parziali che si fondono, si alternano, si succedono: in figurazioni riunite nel modo più complesso e metricamente più difficile (parametrica). Il carattere continuativo e lineare del motivo o della melodia viene sostituito dalla simultaneità delle parti.

Io seguo un'altra via: mantengo le sequenze dodecafoniche in linea di principio, ma solo raramente esse vengono percepite: infatti io mi servo della polifonia linearmente atonale solo in pochi punti, sosti-

tuendole un'ampia divisione di suoni e lo spezzamento della serie; mi richiamo dunque allo stile puntalista pur legando poi nuovamente questi suoni alle altre sequenze tonali, senza far nascere mai fra loro alcun contrasto e derivandone piuttosto uno stile, che non è nè linearmente atonale nè armonicamente omofono. Questo processo mi consente di ottenere un suono orchestrale di percepibile equilibrio orizzontale e verticale.

Faccio inoltre uso di successioni di motivi, di complessi armonici, di intensi accenti, di intervalli di espressione, e così via, secondo le esigenze dei vari contenuti emotivi. Si giunge dunque così ad una specie di sintesi che evita il formarsi di un carattere unilaterale e permette di raggiungere una forma più ampia e varia.

Altro fattore determinante è una cosciente semplificazione dei processi musicali. In questo modo io vengo infatti incontro all'ascoltatore, mettendolo in condizione di acquistare coscienza di determinati importanti sviluppi musicali e di seguirli nelle loro diverse fasi.

Per ottenere questo è tuttavia necessario che il compositore si impegni a priori a prendere talune decisioni con spirito di rinuncia e imparzialità.

Intercalando la struttura dei passaggi più sostenuti con sequenze di maggior trasparenza è possibile raggiungere tensioni drammatiche che a loro volta possono essere alleggerite da pause di riposo.

La cantabilità — nel senso del bel canto — è salva in linea di principio, malgrado l'inserimento di ampi intervalli e « salti », e ripropone la possibilità di un canto d'espressione; permane invece il carattere strutturale di serie.

Il principio della suddivisione fra recitante, cantanti, solisti e coro, è applicata anche al testo in base al senso delle parole e delle frasi. L'opera si compone di tre parti: introduzione, prima parte e seconda parte con epilogo. L'introduzione illustra la singolare personalità di Amedeo Modigliani, visto con i nostri occhi; la prima parte narra la vita e il destino del pittore a Parigi, le discussioni e le energiche reazioni suscitate dalla sua arte nella vita pubblica e nei circoli artistici della sua epoca; la seconda parte inizia con l'ingresso di Jeanne Hébuterne nella vita di Modigliani e termina, dopo averne toccato la punta massima — il compimento della sua missione di artista — con la morte (pare accidentale) del pittore e quella tragica di Jeanne: l'epilogo riassume in breve il fenomeno Modigliani, divenuto un mito attorno al quale si sono venute formando numerose leggende.

VLADIMIR VOGEL

Maurice Ravel venticinque anni dopo

I venticinque anni che ci dividono dalla scomparsa di Maurice Ravel hanno ancora di più concorso ad acquisire come il valore meno discutibile e, per fortuna, sino ad oggi definitivo, che l'opera del musicista francese non deve essere considerata una manifestazione epigona e di imitazione della produzione di Claude Debussy.

Ancora oggi, ogni qual volta si voglia parlare di Maurice Ravel sembra non si possa evitare di far menzione di Claude Debussy, mentre non avviene il contrario. Tuttavia, non è più male che i due grandi artisti di Francia, siano, oggi, accostati l'uno all'altro, perchè, differenziate già da tempo le due personalità, così sostanzialmente diverse, si manifestano, ognuna con i propri caratteri e le proprie prerogative stilistiche e poetiche, ormai in modo inconfondibile.

Diverse e differenti, anzitutto, le stagioni storiche e culturali nelle quali, rispettivamente, Debussy e Ravel operano. Debussy, infatti, è nella pienezza e maturità del suo linguaggio quando Ravel è allo esordio. E, se pur vicine nel tempo, quelle « stagioni » cominciano da allora a completarsi ed esaurirsi, nel loro manifestarsi, con una rapidità ed una forza di sintesi prima ignorate: bruciando, pur in assimilazione compiuta, nel loro breve respiro, ogni precedente di gusto e di costume, di linguaggio e di sensibilità. Al passo con la storia civile, sociale e politica, la quale, ormai, procede per trapassi angosciosamente bruschi violenti e fulminei.

Claude Debussy, aprendo un orizzonte nuovo alla musica, inizia un capitolo della sua storia, mentre l'impressionismo, non solo musicale, si va esaurendo: a conclusione di quel vasto movimento culturale, nel quale pittura, poesia e musica si manifestano con fervidissimo fermento, e che contraddistingue la Francia più alla fine del secolo XIX, forse, che a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento.

Con Ravel, il quale si innesta egli pure, e forse più di Debussy, nel solco di una tradizione culturale e musicale schiettamente e squisitamente francese, e partecipa anch'egli di quel movimento che nel lirismo del suono trova il suo approdo e la sua risoluzione, siamo già, o quasi, a quella *musique dépouillée* che costituirà precipuo carattere della produzione dei compositori francesi a Ravel immediatamente successivi quando non contemporanei.

Nulla di programmatico o di polemico nella posizione e nello atteggiamento di Ravel, e, per ciò, nulla di provvisorio e di sperimentale. « Io non sono un compositore moderno — amava dire — con attitu-

dine a scrivere armonie radicali e un contrappunto sconnesso, perché non sono stato mai schiavo di alcuno stile di composizione. Né mi sono mai legato ad alcuna determinata scuola di musica. Ho sempre sentito che un compositore deve mettere sulla carta ciò che sente e come lo sente, liberamente e senza tener conto dello stile del momento. La grande musica deve sgorgare sempre dal cuore. La musica creata dalla tecnica e dal cervello non vale la carta su cui è scritta». Alberto Mantelli, in un suo intelligente studio, al riguardo così afferma, e giustamente: «Una delle più singolari caratteristiche di Maurice Ravel sembra consistere nel fatto che, nonostante i più diversi apriorismi di ordine tecnico che egli amava imporsi (o, forse, più verosimilmente, che egli non poteva scostare dal proprio lavoro creativo), nonostante simili apriorismi, la sua musica non risente mai di tali avventure di laboratorio e fluisce, più luminosa, meno luminosa, ma sempre animata dalla più incantevole naturalezza, dalla più immediata spontaneità».

Naturalezza e spontaneità, premessa e conclusione all'un tempo, della integrità raveliana.

Il suo «far primitivo» e «stilizzato» deriva anzi tutto da una esigenza di discorso musicale meno immateriale e simbolico, più chiaro e sagomato di quanto lo fosse quello di un Debussy o di altri compositori debussyani.

Sembra che la mano di Maurice Ravel, prima di essere quella di un compositore, sia d'un disegnatore perfetto, il quale, anche quando il disegno duro e scarnito ha completato con sostanziosi elementi non solo di contorno, in evidenza di cosa ormai compiuta, ama far rimanere palese la traccia sicura di quel disegno robusto e pur non greve, a riprova di una intelligenza sottile e discriminatrice, di un volontarismo inflessibile e indistruttibile.

«Nei confronti dell'estatico impressionarsi della sensitività debussyana — scrive Guido Pannain — Maurice Ravel è un'altra cosa: è più concreto e più individuo. Debussy è un'immagine suggestiva della nuova musicalità estetizzante e fantasiosa. Un cielo stellato di brividi luminosi, senza figure e senza profili. Quelle che egli chiama immagini sono chiazze: vita incorporea, sentimento rarefatto. Ravel, tra i vapori iridati della nube armonica debussyana, ci si trova e si ravvisa; ma abbisogna d'una realtà più tangibile. Rimpasta i colori e li aduna in disegno. Questa è la novità di Ravel rispetto a Debussy». Ecco, quindi, conseguire la differenza sostanziale nell'uso della dissonanza, che Debussy ha acquisito alla musica in una vita autonoma e prima inedita ormai indiscutibile: morbidezza e dolcezza, vaghezza e color perso, nelle dissonanze, debussvane; secchezza scarnita, forza d'urto, nudezza e vigorosa incisività senza vis espansiva e risoltrice, in Ravel. Nitida e geometricamente esatta, in una dimensione che non disconosce la derivazione da Erik Satie, supera gli abbandoni del lirismo sonoro per acquisire una fisionomia inconfondibile di acuta individuazione e penetrazione e di felice cattura delle sonorità.

I poteri costruttivi dell'artigiano insuperabile, nel rapporto di vicendevole completamento, hanno di che sostenere ed esprimere con una architettura così ferma e schietta. L'artefice dalla intelligenza lucida e criticamente controllata, sicuro di ogni elemento di cui dispone, tutti li domina ordinandoli, mentre lascia ad ognuno la sua evidenza. Come un abile costruttore che sia padrone anche dei segreti dell'orafo e del cesellatore e che parimente ami conservare scoperte ancora le linee della sua architettura: mentre, contemporaneamente, essa offre, nell'amalgama compiuto di un edificio sonoro perfetto, la minuziosa cura di ogni dettaglio.

In questo gioco abile e perfetto, la volontà costruttrice del musicista si manifesta come prerogativa d'un classico: così come proprio del classico sono la felice ed agile armonia di proporzioni e di ritmi; l'equilibrio delle sonorità; la snellezza e rapidità del discorso musicale, senza magniloquente enfasi — «prends l'eloquence et tords-lui son cou», aveva detto Verlaine —; il sapiente alternarsi delle armonie più dissonanti che consonanti; il dominio strumentale ed orchestrale, assoluto nel XX secolo. E, al disopra di ogni fattore, la chiarezza di una linea melodica, che ogni elemento sintetizza e conduce, come appunto una robusta, e pur non greve linea di disegno sovrasta, completandolo, tutto l'edificio sonoro: staglia netti i contorni e rende ancora più evidenti sia gli elementi di cui è composto, sia le sue caratteristiche.

Diffidente, la cautela dell'artista che, con ingegno acuto e sensibilità scaltrita e pronta, nessun elemento disdegna di conoscere e di tutti assimila quanto di congeniale si rivela alla propria natura; e ogni valore, prima di acquisirlo al suo vocabolario, filtra attraverso una severa e quasi macerante autocoscienza critica, in Ravel sicura come forse in pochissimi.

La traiettoria sensibilità-linguaggio si compie, nel Maestro francese, anche per mezzo di questa assimilazione lenta e sapientemente controllata dei valori che offrono a lui sia il contemporaneo mondo musicale e culturale, sia l'insegnamento di una scuola, che gli giunge tramite André Gedalge e, ancora più, Gabriel Fauré. La quale ha fatto tappa nella storia e nella vita musicali di Francia: la «Schola cantorum» di Vincent d'Indy.

Questa gli offre i precedenti musicali che lo faranno apparire, a ragione, singolare nei confronti dei suoi contemporanei. Dato il già menzionato atteggiamento raveliano sì di diffidenza e cautela verso ogni manifestazione della musica antica o recente, ma, all'un tempo, di meditata assimilazione di quanto gli potesse venire offerto sin dai lontani richiami della produzione clavicembalistica francese. Aggan- cio, quest'ultimo, che egli compie, senza tuttavia assumere quell'atteggiamento di rottura con i più immediati precedenti musicali, che caratterizza tanti compositori del XX secolo.

Così, egli non parteciperà, per sua fortuna e nostra grazia, del clima d'antiwagnerismo imperante ancora al suo apparire; accetterà la lezione di Couperin e di Haydn, di Chopin e di Liszt; quella di Mas-

senet e di Lalo, di Dubois e di Dukas, di Fauré e di Chabrier, di Debussy e di Satie, mentre il suo sensibilissimo e pronto orecchio non sarà sordo ai richiami che gli potranno essere offerti da uno Stravinski o da uno Schoenberg.

La dimensione culturale e musicale della personalità di Maurice Ravel accoglie ed ammette questo eclettismo: che è solo apparente, in quanto non risultato ma premessa della conquista ed affermazione del suo linguaggio. E la sua giovanile e mai smentita predilezione contemporaneamente per la « crudezza popolaesca » di Chabrier e per le « legnosità ingenua e burlesche e ironiche » di Erik Satie, riprova di una psicologia almeno enigmatica quando non contraddittoria, sta ad indicare un atteggiamento del suo spirito e della sua sensibilità: i quali, pur non ricusando nulla da qualunque fonte, dopo averne filtrato ogni componente, amano restare a quei due cardini entro cui articolarsi e prendere vita. Come dai precedenti musicali più immediati dei quali ogni compositore ha pur bisogno per iniziare la sua attività.

Naturalmente, in questa opera, anche la produzione di Claude Debussy — conosciuta profondamente ed amata da Ravel — ha avuto, forse più di qualche altra, la sua non trascurabile influenza: ma, questa affermazione, nella specie, diviene lecita solo nel senso molto lato, come è stato detto, della naturale incidenza su Ravel di una cultura dalla quale egli si scopre vieppiù estraneo e a tratti addirittura antitetico.

L'autonoma reazione ad ogni manifestazione della musica della cultura e della vita, un altro carattere aggiunge ed acquisisce alla poetica di Ravel: l'emozione naturalistica, definita e concreta, come proiezione in un mondo varissimo nelle sue manifestazioni ma non per ciò vago, di una personale idealità, quella, appunto, naturalistica più che naturistica. Chiara e determinata come tutto in Ravel, nel quale sembra rivivere, pur senza eccessi, l'antico e schiettamente francese « esprit de géométrie »: che tutto dosa prodigiosamente quando non virtuosisticamente.

Sempre, tuttavia, senza negare l'inconfondibile tratto poetico derivante da una infinitamente vasta riserva di vita interiore. Tanto più affascinante e pregevole perchè pudicamente ed ostinatamente segreta. La quale supera le sue tempeste, appunto nella risolutiva felicità di una poesia nobile e veramente personale.

MANLIO LA MORGIA

Il significato storico del pianismo di Clementi

Non sappiamo chi abbia per primo attaccato al nome di Clementi la rituale coda: « padre del pianoforte »; l'epiteto rimbalza beffardamente dall'una all'altra Storia, e non si lascia acchiappare. Chi l'ha inventato? Non si sa. Chi ha inventato tutti quegli altri epiteti, immaginosi fino al barocco più lussureggiante, che un tempo qualificavano i campioni della tastiera: « il poeta del pianoforte » (Henselt), « il titano dei pianisti » (Liszt), « il re del trillo » (Willmers), « il colosso della Moldavia » (Rubinstein), « il dottore delle due sinistre » (Dreyschock), « l'Annibale delle ottave » (Tedesco)? Chi li ha inventati? Non si sa. Erano così strepitosi e bislacchi che il tempo ha avuto cura di disperderne la memoria. Ma i nostri avi incisero quelle tre parole sulla pietra tombale di Clementi. Le pietre tombali, si dice, sono grandi bugiarde. Sarà vero? Nel caso che ci interessa, non è vero: Clementi è proprio il « padre del pianoforte », almeno nel senso che noi, qui, intendiamo.

L'attività di Clementi si svolge per un lunghissimo lasso di tempo, in un periodo tra i più ricchi di conquiste nella storia della musica e, in particolare, della letteratura pianistica: da Filippo Emanuele Bach a Chopin. Per quanto riguarda il significato storico del pianismo clementino, però, a noi interessano in primo luogo gli anni che vanno dal 1766, quando Clementi giunge a Londra, al 1783, quando rientra in Inghilterra dopo il suo primo giro di concerti nel continente. Orbene, questo periodo è dominato dalla ricerca sperimentale sulla tecnica pianistica, studiata, indagata con una perseveranza, con una ostinazione che hanno del prodigioso. Ricerca per la ricerca: non ancora soluzione strumentale di problemi espressivi, ma esplorazione quasi sistematica delle possibili combinazioni meccaniche offerte dal nuovo strumento.

Per spiegare l'origine del pianismo clementino sono stati avanzati diversi motivi, da quello che lo stesso Clementi ebbe ad illustrare a N. Méreaux (l'imitazione dell'orchestra), a quello che ricorre come luogo comune in tutte le Storie (tenuta di suono e robustezza dei pianoforti inglesi), a quello prospettato dal Paribeni (predilezione del pubblico inglese per la virtuosità strumentale), a quello, sia pur marginale, suggerito dall'Allorto (trasferimento sul pianoforte di procedimenti strumentali caratteristici della formazione pianoforte-violino, prediletta dai dilettanti inglesi).¹ Motivi tutti nei quali c'è una

¹ A. de Méreaux, *Les Clavicénistes*, Parigi, 1867. G. C. Paribeni, *M. Clementi*, Milano, 1922. R. Allorto, *Le Sonate per pianoforte di M. Clementi*, Firenze, 1959.

parte di vero, ma motivi psicologici, che da soli non basterebbero — nè i critici citati pretendono che bastino — a spiegare l'eccellenza e la novità dei risultati da Clementi raggiunti e non raggiunti, putacaso, da Hüllmandel o da Schobert, per citare due pianisti che possedevano doti di virtuosi, e che furono in contatto con gli ambienti culturali più diversi.

La singolarità di Clementi, rispetto a tutti i suoi colleghi, anziani e giovani, è di essere un pianista che compone, mentre gli altri sono compositori che si servono del pianoforte. Clementi introduce nelle sue prime composizioni, in modo persino brutale, i passaggi trovati sulla tastiera, nati dalla ricerca di posizioni delle dita inusitate e difficili; gli altri adattano abilmente, alle possibilità timbriche del pianoforte, una materia musicale di origine per lo più vocalistica.

Di fronte e di contro alla scuola di F. E. Bach — la scuola della dolce cantabilità, commossa e commovente, la scuola che prediligeva la scrittura leggera, che disdegnava l'accavallarsi delle grandi ondate di suono — Clementi affermava dunque una nuova concezione della pianistica; una concezione che voleva dalla musica esaltazione più che commozione, e che chiedeva una tecnica rotta a tutte le difficoltà, una preparazione scrupolosa, un totale dominio dell'emozione, perchè aveva il gusto della combinazione virtuosistica sorprendente e rischiosa.

È opportuno osservare che questa concezione è nuova solo in quanto individuata per la prima volta nel pianoforte: come concezione generale dell'esecuzione va invece a collocarsi accanto all'estetica del bel canto, all'indirizzo di alcune scuole violinistiche (Geminiani, Locatelli, Tartini), all'arte di Domenico Scarlatti. Il bel canto, i violinisti italiani, Scarlatti, cioè tre fatti musicali ben presenti nella cultura inglese del 1770,¹ e che dovettero trovar rispondenza — perchè no? — anche nelle qualità razziali dell'italiano Clementi.

Non è certo il caso di costruir castelli sopra quest'ultima constatazione, o almeno, non ce ne sentiamo capaci. Ci interessava invece mostrare che l'azione di Clementi si inseriva in una componente basilare della cultura europea e che, in quanto tale, non poteva che affermarsi rapidamente, come avvenne infatti durante il giro concertistico del 1780-83.

La concezione clementina della pianistica non solo apriva nuove prospettive alla tecnica del pianoforte, ma modificava il tradizionale rapporto tra compositore ed esecutore; e in ciò, forse, si trova una delle ragioni dell'opposizione di Mozart. Lo strumento a tastiera, infatti, era per lunga consuetudine lo strumento del compositore, e la tecnica della tastiera veniva prima appresa e poi esercitata durante lo studio e l'esercizio della composizione; la rivoluzione di Clementi scindeva necessariamente il binomio compositore-pianista, perchè

¹ Nella seconda metà del '700 le composizioni di Scarlatti, obliate nel continente, erano ancora apprezzate in Inghilterra. Vedi l'elenco delle ristampe di Sonate scarlattiane a Londra in: R. Kirkpatrick, *D. Scarlatti*, Princeton, 1953.

introduceva una specializzazione pianistica che imponeva uno studio separato dello strumento. E il fatto che un compositore sudasse sangue per studiare il pianoforte — si potrebbe dire parafrasando il De Sanctis — ai compositori doveva sembrare un paradosso. Paradosso anche perchè nel 1780 nessuno poteva ancora capire che la dualità tra compositore e pianista, il cui effetto in quel primo momento era di portare alla ribalta la figura del *mechanicus*, poneva in realtà le basi perchè sorgesse, come attività musicale autonoma, l'interpretazione. Ma per noi è chiaro che Clementi, con la sua ricerca tecnicistica, iniziava la storia dell'interpretazione, e perciò, invece che « padre del pianoforte », dovremmo più esattamente chiamarlo « padre dell'interpretazione pianistica ».

Le esperienze maturate da Clementi durante il suo primo giro di concerti vengono così sintetizzate dall'Allorto (*op. cit.*): « Clementi, che aveva già da tempo fissato i punti cardinali della sonorità pianistica, in questo viaggio imparò a servirsi dei ferri del mestiere da lui forgiati per operazioni di più spirituale e convincente significato ». Nasceva dunque in quel momento il vero compositore Clementi, la cui opera esula dalla nostra indagine. Ma insieme con il compositore nasceva il didatta, che contribuiva a far diventare di dominio pubblico il patrimonio delle sue ricerche.

Al 1783 risale appunto l'inizio dell'attività didattica di Clementi, che prosegue intensissima per circa venticinque anni, e che si riassume in tre opere fondamentali: i *Preludi ed esercizi* (1790), gli *Scarlattini chefs d'oeuvre* (1791), il *Metodo* (1801).

I *Preludi ed esercizi* sono il monumento eretto alle scale, poste alla base della tecnica pianistica e diteggiate in modo razionale e definitivo: tutte le scale, anche quelle molto accidentate, e tutte esercitate nelle varie forme divenute poi tradizionali. La revisione delle Sonate di Scarlatti è una conferma della nascente coscienza del valore autonomo dell'interpretazione: il revisore suggerisce parcamente la dinamica, l'articolazione del fraseggio, le diteggiature, con una misura ed un rispetto del testo che fanno difetto a troppe delle revisioni posteriori (l'unico punto censurabile è il trasporto della Sonata L 23 in tonalità pianisticamente più agevole). Il *Metodo*, infine, è un riassunto dei concetti didattici di Clementi.

La didattica di Clementi si colloca in un punto intermedio tra la didattica del Settecento e quella dell'Ottocento: lo studio del pianoforte procede indipendente dallo studio della composizione, ma non attua ancora completamente la divisione tra tecnica pura (esercizio) e tecnica applicata (studio), e tra tecnica e stilistica. Il *Metodo* contiene infatti un ristretto campionario di formule tecniche, in un ordine né completo né sistematico, e una serie di pezzi e studi con i quali vengono passati in rassegna le varie specie di tecnica ed i vari stili, esercitati praticamente senza esser stati teoricamente descritti. Concetto moderno, se vogliamo, che è venuto in onore recentemente nell'insegnamento letterario, ma concetto che lascia molta parte dell'insegnamento all'esempio del docente, e non permette più, a distanza

di tanti anni, di ricostruire con sicurezza tutte le linee della didattica di Clementi.

La parte strettamente teorica del *Metodo*, che più ci interessa, consiste nella descrizione della posizione del corpo (gomito staccato dal fianco e un po' più alto della tastiera, avambraccio in linea leggermente inclinata in basso) e della mano («tondeggiante, il pollice e le altre dita leggermente e senza stento incurvate, e situate al disopra e nel mezzo dei tasti»),¹ nella insistenza con cui viene più e più volte affermata la necessità di scegliere razionalmente la diteggiatura («il migliore maneggio non è sempre il più facile»), nel consiglio di studiare a mani separate e lentamente. Manca però la descrizione del modo di attaccare il tasto.

Da quanto dice Mozart, pare che Clementi usasse i movimenti vibratorii della mano e dell'avambraccio (Mozart consigliava alla sorella di non studiare i passi di seste e di ottave delle *Sonate* di Clementi «per non guastarsi la sua mano calma e ferma»), ma dal *Metodo* non possiamo ricavare alcun suggerimento. Certe diteggiature usate nel *Metodo* — le note ribattute con uno stesso dito, ad esempio, mentre le altre dita non sono impegnate — fanno supporre una partecipazione attiva della mano, contraddetta però da alcuni *Studi del Gradus*. Tuttavia, non ci sembra irragionevole supporre che Clementi usasse diversi tipi di tocco (sarebbe questa, fra l'altro, la più plausibile spiegazione della tentata «imitazione dell'orchestra»); se così è, la tecnica di alcuni dei suoi diretti ed autorevolissimi successori (Field, Berger, Kalkbrenner), con la ricerca del perfezionamento del dito e l'immobilizzazione assoluta della mano, segna un'involuzione rispetto alla tecnica del Maestro.

Il *Metodo*, storicamente, rappresenta il contributo più interessante dato da Clementi all'evoluzione della didattica. In valore assoluto, naturalmente, nessuna opera clementina può essere paragonata al *Gradus ad Parnassum*. Ma il *Gradus* non segna una svolta, e rappresenta invece la sintesi matura delle esperienze che abbiamo ripercorso. E quindi, entro gli obbiettivi limitati di questo scritto, quando del *Gradus* si sia detto che è un'opera indispensabile ai pianisti, si è detto tutto.

Si può aggiungere, per meglio qualificare il valore del *Gradus*, che le opere veramente indispensabili nella educazione tecnica del pianista sono poche, e che stanno agevolmente nel giro di quattro nomi: Bach, Clementi, Chopin, Liszt. Può sembrare un'affermazione azzardata; ma è una verità, che purtroppo non possiamo più illustrare in questo articolo.

PIERO RATTALINO

¹ Il *Metodo* venne stampato in francese. La traduzione è quella della prima edizione italiana (Bologna, senza data, ma verosimilmente, a giudicare dai caratteri tipografici, intorno al 1830).

Boitiana

V'ha fra gli studiosi chi sacrifica interi anni della propria vita per donare l'immagine compiuta di un frammento d'opera altrui, per lumeggiare appieno un particolare momento storico, per collocare nella dovuta prospettiva la figura di un'artista troppo, o troppo poco, considerata nel suo reale valore, e così via; ma v'ha anche fra questi chi per molti ragioni è costretto ad affrettare il ritmo del suo lavoro, avvalendosi così per suo giudizio di concetti altrui, ponendo fede nella fama dello stilatore e, nel caso più coscienzioso, cercando nel sommario esame dell'argomento quei postulati atti a convalidarli ancora una volta. Ma quando si tenti, da questo labile punto di arrivo, di trarre poi dei personali giudizi conclusivi, è allora che tutto il fragile castello si rivela fittizio e inconsistente, e a ragion veduta cade nell'abisso del nulla ond'era sorto.

Questa ci sembra, almeno per la limitata trattazione che ci riguarda, la fine naturale delle pungenti conclusioni a cui arriva Aldo Borlenghi, curatore della scelta antologia *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, volume 64 tomo I della collezione di letteratura italiana edita dalla Ricciardi di Napoli, in merito all'opera e alla figura di Arrigo Boito.

Prima di entrare in argomento è necessario premettere che esula da ogni nostro intento il discutere sulla scelta della novella boitiana inclusa nell'ampia silloge, e così dicasi, di riflesso, di quelle del fratello Camillo; è solo importante, per noi, una rigorosa messa a punto delle poco corrette proposizioni contenute nelle note critico-biografiche poste all'inizio di ogni singola scelta¹; la dimostrazione di come la personalità di Arrigo Boito ne esca falsata nella sua reale essenza e come il curatore Borlenghi non abbia avuto la minima esitazione a entrare nel vivo di un'argomento di cui dimostra solo un'occasionale dimestichezza. E dalle succitate note, vi trascriviamo, in breve, quello che ci ha maggiormente colpiti.

Eccone l'esordio: «Un singolare, fortunato destino ha sottratto un dannunziano minore, come Arrigo Boito, alla facile distruzione delle maschere ideologiche e delle macchine pseudoculturali, che formano i sostegni della maggior parte della sua produzione non meno di quella del D'Annunzio. Col dubbio vantaggio che, mentre la vera poesia del D'Annunzio non ha sofferto di quella distruzione, la cele-

¹ Per Camillo a pag. 581, per Arrigo a pag. 1003.

brità del Boito si sostiene ancora su un suo vuoto atteggiamento culturale e programmatico».¹

L'autore sembra dimenticare le date (che del resto distribuisce correttamente nel corso dello scritto) della principale produzione poetica e letteraria del Boito che, ad eccezione dei due libretti per Verdi, del *Nerone* e pochi lavori d'importanza trascurabile, è stata tutta pubblicata su riviste e periodici vari dal 1862 al '74; epoca in cui il D'Annunzio (nato nel '63) non poteva di certo esercitare influenze; oppure, se vuol farci passare 'a gabbo' la poco corretta etichetta di dannunziano «ante litteram», meglio sarebbe per lui il rifarsi, e con più chiarezza, al pensiero originale, seppur sempre discutibile, con cui Luigi Baldacci vuol far sfociare le ultime esperienze della Scapigliatura (Camerana, ecc.) avviando «decisamente la poetica della scuola comune a uno sfocio immaginifico e dannunziano...». Ma con una precisazione significativa: «il rapsodismo del Boito era stato già buon inizio»².

Messi scientemente in disparte, perchè estranei nella maniera più assoluta al benchè minimo sospetto di dannunzianesimo, i libretti di *Otello* e *Falstaff*, possiamo anche supporre che il pensiero del Borlenghi sia arrivato sino al *Nerone*. Come ben è noto, l'idea geniale di quest'opera era in Boito fin dal lontano 1862; attraverso innumerevoli stesure, ripensamenti, sviamenti, la tragedia era certamente compiuta nel '91, anno in cui Verdi scriveva al Ricordi³ di averne avuto lettura dall'autore medesimo; dovevano, però, passare ancora dieci anni prima che l'incontentabile poeta si decidesse a farla pubblicare in Milano, dai Fratelli Treves.

Osservando queste date, si rimane, ancora una volta, perplessi innanzi alla sconcertante noncuranza del Borlenghi per la successione cronologica degli avvenimenti; nel '91, infatti, la produzione del D'Annunzio era ancora al di là da venire; e volendo, comunque, tener fede rigorosamente alla data di pubblicazione del 1901, non era poi tanto difficile constatare che la maggior parte delle opere del D'Annunzio e la sua più significativa produzione, con particolare riguardo a quella teatrale, non aveva ancora visto la luce.

A questo punto non si riesce in nessun modo a vedere come l'infelice definizione di «dannunziano minore» possa essere accettata, senza rendere palesemente risibile a tutti la metodologia di un sistema fatto di qualifiche e definizioni a ritroso.

Rimane ora da chiarire quali siano e cosa rappresentino nel Boito quelle «maschere ideologiche» e quelle «macchine pseudoculturali» che tanto hanno infastidito il Borlenghi.

Il concetto dell'antitesi boitiana «*Son luce ed ombra*» ridicibile e ridotto, dai più fieri conati, alle più famose ipèrboli, altro non è che

¹ Op. cit., pag. 1003.

² *Poeti minori dell'Ottocento* a cura di L. Baldacci, Ricciardi, Tomo L, XXXVIII.

³ Lettera del 14 giugno, in: Pietro Nardi, *Vita di A.B. Mondadori*, pag. 589.



Wladimir Vogel in una fotografia insieme a Felice Filippini, autore del testo della Cantata *Meditazione sulla maschera* di Amedeo Modigliani (Foto Vicari).



dalla partitura della Cantata di Vogel

MAURICE RAVEL



un problema che « resta nella vita del Boito, come uno sfondo, come un'atmosfera, diciamo pure come il contenuto di un sentimento e di un pensiero, donde inizialmente muove la personalità di lui. »¹ come bene ha visto il Ronga nel suo nobilissimo saggio; unica « maschera ideologica » boitiana, ridicibile sostanzialmente a un dualismo fondamentale che si svolgerà con un'unico arco comune a tutta la sua opera: la lotta fra il Bene e il Male.

Ora, noi non crediamo, ce lo consenta il Borlenghi, alla « facile » distruzione 'in astratto' di questa antitesi universale; potremo solo esaminare, volta per volta, quando l'intuizione artistica boitiana abbia ceduto, estenuata, alla possente forza di siffatto concetto. Per quanto riguarda invece le « macchine pseudoculturali », non solo vogliamo pensare alla poderosa mole delle fonti storiografiche, al minuzioso vaglio e alla loro finissima comparazione, che quasi sempre hanno costituito un fertile « humus » alla poetica boitiana, con particolare riguardo al Nerone, ma vogliamo anche prendere in considerazione quella straordinaria versatilità a « piegare » il verso in maniera che il più raffinato alambiccato metrico potesse meglio stillare il significato di quel « che ditta dentro »; un dono la cui spontaneità faceva, anche di questa ardua fatica d'artefice, una seconda natura, a lui invidiata dai più celebrati contemporanei, e per nostro giudizio un'altro fertile « humus ».

E quello che il Nardi ha scritto a commento di un passo del Nerone, ben si può estendere al resto della maggior produzione boitiana: « E' scomparso lo studio di Boito, col suo odor di lucerna e il suo poeta chiedente ispirazione ai volumi testimoni dell'antichità e interpreti dell'antichità, ed è rimasta soltanto la visione del poeta. »²

Asserendo infine il Borlenghi che « la vera poesia del D'Annunzio non ha sofferto di quella distruzione » a quale conclusione vuol egli arrivare? Che Boito non è poeta?

A questo punto ci sembra assurdo il continuare; ma viene ancora spontanea una domanda: se così poi fosse, con quale coerenza può egli averlo accolto nella silloge di una collana che fin dal suo esordio si proponeva « di tener lontano quei 'mediocri' che Orazio respingeva dal cielo, dalla terra e dalle librerie »?³

Sarà meglio stendere sulle altre imprudenti affermazioni del Borlenghi un velo discreto, ma la definizione del saggio crociano come « ambiguo consenso » è troppo bella per essere taciuta.

Vogliamo rammentargli ancora che: *Re Orso* è un poemetto polimetro, una fiaba, se si vuole, e non una raccolta di versi com'egli scrive. E questo al momento basti.

¹ Luigi Ronga, *Arte e gusto nella musica*, Ricciardi, pag. 286.

² Piero Nardi, *Tutti gli scritti di A.B.*, Mondadori, XXXII.

³ *Letteratura italiana*. Storia e testi: premessa al piano generale dell'opera, Ricciardi, pag. 5.

Non diremo ora con l'entusiasmo di Giovanni Borelli « la gloria di Arrigo Boito nasce oggi »¹; ma a maggior temperamento della nostra devota stima per l'artista e per l'uomo, ci onoriamo di riportare la chiara parola del Ronga, perchè possa servire d'esempio a quanti non consentiranno con noi:² « Nella storia della cultura artistica italiana dell'ultimo Ottocento egli occuperà un posto ben suo, perchè ogni volta che si guarderà alla figura complessiva dell'uomo d'arte e di studio, sempre l'animo s'inchinerà come di fronte ad un raro esempio di austera disciplina ».

Crediamo per fermo che, come già per il passato, gli scritti, le polemiche, le dispute non daranno tregua nè all'uomo nè all'opera; e come sempre dovrà essere il tempo a dire la parola definitiva; quel tempo che, come del resto lo stesso Borlenghi ha implicitamente consentito nel suo esordio, non è riuscito ad avere ancora ragione dell'opera boitiana. Egli è giudice inesorabile; e noi non crediamo come il Borlenghi al « singolare, fortunato destino ». Ma più indulgenti di lui, se proprio così dovesse essere, ben accetteremmo la sua partecipazione a maggior gloria, e soprattutto fiduciosi nelle risorse dell'arte di Arrigo Boito alzeremmo alto un brindisi; e sulle labbra, l'ultimo verso dell'ode saffica boitiana:

« E la folla rachitica e grifagna
Crepi di sete ».

GIUSEPPE PESCATO

¹ *Linee dello spirito e del volto di A.B.*, Milano, Bottega di poesia, 1924.

² (N.d.a.) Le conclusioni del saggio di Luigi Ronga non sono sostanzialmente favorevoli all'arte boitiana.

Verdi e Puccini: autografi ed edizioni

Indetto dal settimanale *Epoca* sabato 15 dicembre 1962 alle ore 16 si è svolto nella Sala Verdi del Conservatorio di Musica di Milano l'atteso dibattito fra il M° Giulio Confalonieri, critico musicale del suddetto periodico e il maestro australiano Denis Vaughan, sulle differenze fra le partiture manoscritte di alcune opere di Verdi e Puccini e la loro edizione a stampa.

Il M° Vaughan ha ribadito il suo convincimento secondo cui l'autentico pensiero di Verdi e Puccini è quello espresso nei manoscritti. Per sostenere tale tesi egli faceva successivamente ascoltare parecchi brani del *Falstaff* nelle due versioni. All'esecuzione partecipavano il mezzosoprano Gabriella Carturan e il baritono Teodoro Rovetta unitamente ad un ottimo complesso sinfonico.

Alla tesi del maestro australiano il M° Confalonieri opponeva l'affermazione che il pensiero dell'Autore non si presenta mai definitivo nei manoscritti, ma che si integra e si precisa — anche per quanto riguarda l'esatta grafia musicale — durante le prime prove ed esecuzioni in teatro, e grazie anche al riconosciuto e sollecitato apporto degli interpreti e dei correttori.

Al dibattito assisteva una giuria di musicisti altamente stimati per valore ed esperienza. Essa era composta dai Maestri Michelangelo Abbado, Bruno Bettinelli, Guido Farina, Giorgio Federico Ghedini, Carlo Maria Giulini, Enrico Minetti, Jacopo Napoli, Gabriele Santini, Antonino Votto e presieduta dal M° Riccardo Allorto, designato a tale delicato compito dal M° Denis Vaughan.

Nel dibattito — che ha toccato a volte accese temperature — sono intervenuti via via i membri della giuria, il M° Testi, consulente tecnico della Casa Ricordi, e persone del pubblico. A un certo momento il M° Confalonieri ha reso noto che pochi giorni prima, il 7 dicembre, era stata ritrovata una copia dell'edizione a stampa del *Falstaff*, datata 1893. Essa era servita al M° Cleofonte Campanini per l'esecuzione dell'opera al San Carlo di Napoli nella Stagione di carnevale 1893-94, e quindi inviata a Parigi per le rappresentazioni all'*Opéra Comique* del 1894 cui aveva assistito anche Verdi. E' apparso pertanto a tutti evidente che tale documento successivo all'autografo, essendo il modello al quale manifestamente si erano richiamate le successive edizioni a stampa del *Falstaff*, rispecchia la definitiva volontà di Giuseppe Verdi.

L'indomani dal dibattito la giuria ha emesso il seguente comunicato:
« I sottoscritti musicisti hanno assistito al pubblico dibattito che si è svolto nella Sala maggiore del Conservatorio G. Verdi di Milano il 15 dicembre 1962 fra il M° Giulio Confalonieri e il M° Denis Vaughan, relativo alle pretese decine di migliaia di differenze che quest'ultimo avrebbe riscontrato nelle partiture delle opere verdiane e pucciniane pubblicate dalla Casa Ricordi.

Essi hanno seguito con molta attenzione l'intero dibattito per quanto riguarda, sia gli argomenti dei due oratori e i vari interventi dei musicisti presenti alla riunione, sia gli esempi musicali eseguiti sotto la direzione del M° Vaughan con il Complesso Strumentale Italiano a sostegno delle sue tesi.

Dichiarano di aver riscontrato che le differenze fra le partiture autografe e le edizioni stampate non sono per lo più che la manifestazione della espressa volontà dell'autore successiva alla stesura del manoscritto originale. E' notorio infatti che le opere musicali prendono vita al momento in cui esse vengono portate in teatro o nelle sale da concerto e che in quelle sedi gli autori propongono o accettano le modifiche che ritengono indispensabili a meglio esprimere il proprio pensiero musicale.

Nel corso del dibattito è stato ampiamente dimostrato che anche le opere di Verdi hanno avuto questa naturale evoluzione approvata dall'autore stesso e che nelle edizioni a stampa non esistono sostanziali modifiche capaci di alterare lo spirito del testo verdiano. Infatti le legature, i punti e i coloriti sono indicati molto spesso approssimativamente negli autografi di Verdi e perciò è indispensabile che tutti questi segni vengano precisati nelle edizioni a stampa per le esigenze pratiche dell'esecuzione, senza per questo venir meno alle intenzioni dell'autore ».

Firmato:

MICHELANGELO ABBADO - Violinista, titolare di Violino e viola al Conservatorio G. Verdi di Milano.

RICCARDO ALLORTO (Presidente) - Docente di Storia della Musica al Conservatorio G. Verdi di Milano.

BRUNO BETTINELLI - Compositore, titolare di Alta composizione al Conservatorio G. Verdi di Milano.

GUIDO FARINA - Compositore, vice-direttore del Conservatorio G. Verdi di Milano.

GIORGIO F. GHEDINI - Compositore, già direttore del Conservatorio G. Verdi di Milano.

CARLO MARIA GIULINI - Direttore d'orchestra.

ENRICO MINETTI - Violino di spalla dell'Orchestra del Teatro alla Scala.

JACOPO NAPOLI - Compositore, direttore del Conservatorio G. Verdi di Milano.

GABRIELE SANTINI - Direttore d'orchestra.

ANTONINO VOTTO - Direttore d'orchestra.

Alla tesi sostenuta dal M° Confalonieri avevano aderito anche i Maestri Ildebrando Pizzetti, Tullio Serafin e Victor de Sabata che, impossibilitati ad intervenire al dibattito, avevano inviato i seguenti telegrammi:

Roma, 14 - 12 - 1962

Plaudendo sua giustissima energica presa di posizione contro assurda fastidiosa campagna Denis Vaughan intesa screditare edizioni a stampa opere Verdi e Puccini inviole espressione mia piena solidarietà già espressa ieri per lettera alla direzione del periodico Epoca. Cordiali saluti.

ILDEBRANDO PIZZETTI

Roma, 14 - 12 - 1962

Dolente non poter presenziare dibattito prossimo sabato sono pienamente solidale con iniziativa maestro Confalonieri intesa demolire assurda campagna scandalistica montata contro edizioni verdiane accusate aver tradito pensiero Giuseppe Verdi.

TULLIO SERAFIN

S. Margherita Ligure, 14 - 12 - 1962

Auguro prossimo dibattito chiuda definitivamente polemica Vaughan edizioni Ricordi mentre riconfermo mia totale adesione tesi maestro Gavazzeni. Cordialmente.

VICTOR de SABATA

L'estate e l'autunno musicale

Riaffiorano musiche di autori sconosciuti nella XIX Settimana Musicale Senese

La XIX Settimana Musicale Senese (22-30 luglio 1962) è stata dedicata esclusivamente al Concerto: quasi per una sosta pensosa, prima di riprendere le usate manifestazioni teatrali. Questa tornata ha perciò avuto un carattere strettamente musicologico: l'unica, in Italia, che si discosti perciò dai normali Festival, per la sua severità storica, quasi scolastica. Se si astrae dall'ultima grande serata, dedicata al festoso e fecondo *Natale del Redentore* di Lorenzo Perosi — che ha risuonato sotto la perfetta direzione di Franco Capuana dalla Basilica di S. Maria della Scala davanti alla scena, intinta di luce azzurrata, dell'abside frescata dal Conca, che mostra Gesù alla Piscina Probatica (Maestro del coro Adolfo Fanfani; Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino; interpreti: Dino Dondi, Luciana Pavarotti, Marcella De Osmo, Anna di Stasio), — tutte le altre serate erano dedicate a forme di Concerto: il concerto vivaldiano, con Sonate, Concerti e una inedita Serenata, offerto dall'orchestra di Cremona diretta da Ennio Gerelli: poi il Concerto a strumento solista e orchestra del Sei-Settecento, con musiche di Geminiani-Correlli, Cazzati, Boccherini, Ferlendis, Tartini, Buccioni (solisti: Emilio Soana alla tromba, con i notissimi Gaspar Cassadó, Renato Zanfini, Riccardo Brengola, Pier Narciso Masi; direttore Gerelli): poi ancora un Concerto sacro, diretto da Carlo

Felice Cillario (maestro del coro Gaetano Riccitelli) con una Sonata di Gabrieli, i due *Stabat* di L.P. Bonsi e Verdi e ancora il *Te Deum* verdiano: un Concerto dedicato alle forme vocali e strumentali da camera nel Sei-Settecento, comprendente i seguenti autori: Feroci, Bononcini, Steffani, Brescianello, Lotti, Zannetti, Felici, interpreti Alessandro Esposito, il Quartetto di Siena (Fanetti, Barbucci, Toninelli, Papi) e un complesso vocale composto dei soprani Ferracini e Ticinelli Fattori, contralto Condostati, tenore Malacarne, basso Michalopoulos, più il cellista Lippi. Infine il Quartetto Carmirelli (Carmirelli, Cervera, Sagrati, Bonucci) ha presentato il Trio e Quartetto d'archi in Toscana nel Settecento, rievocando musiche scritte dai componenti del famoso quartetto diretto da Boccherini, e cioè Nardini, Cambini, Manfredi, e lo stesso Boccherini.

La Settimana è stata introdotta da un nitido discorso del giovane musicologo Mario Fabbri nella solenne e tutta medioevale Sala del Mappamondo del Palazzo pubblico: Fabbri è anche lo scopritore della maggior parte delle musiche di autori ignoti della Settimana.

La caratteristica peculiare di questa serie di concerti è stata, sotto la finalità generale della Forma, la presentazione sorprendente di una rosa di autori, quali Bonsi, Feroci, Cazzati, Ferlendis, Zannetti, Giardini, Brescianello, e gli stessi Cambini, Manfredi, Nardini, che sono

oggi talmente ignoti (e qualcuno lo fu persino in vita) da produrre all'ascolto l'effetto di giovani autori, anche se sono morti da due secoli. Prendiamo, per esempio, il Bonsi: quasi nessuno lo conobbe, neanche al suo tempo. Era un nobile dilettante, probabilmente troppo ricco per dedicarsi molto al lavoro: e tuttavia tanto ripieno del fuoco sacro della musica, non solo da farsi nominare dopo severo esame sostenuto a cinquant'anni, accademico filarmonico di Bologna, ma addirittura da comporre uno *Stabat*, che è certamente una delle composizioni sacre più belle della sua epoca. Ecco una pagina di riascoltare.

La Serenata vivaldiana, *Gloria e Imeneo*, scritta nell'occasione delle nozze di Luigi XV di Francia, non si è rivelata molto più di una curiosità: ma il Concerto vivaldiano ha avuto la sua straordinaria intima bellezza nelle composizioni cameristiche, anch'esse mai eseguite, de *La Follia*, del *Pastor Fido* della *Pastorella* ecc., i cui interpreti, ne hanno fatto splendere il raccolto carattere notturno e pastorale.

Nella serata del Concerto solista bisogna dire che le cose più interessanti sono state, oltre il fresco Concerto in re maggiore di Tartini, quelle degli ignoti: un ghiotto *Trattenimento* per tromba di Maurizio Cazzati ben suonato da Soana, il bellissimo Concerto in fa maggiore di Giuseppe Ferlendis per oboe e orchestra, ottimamente interpretato da Zanfini, in tutto degno dell'alto nome di Mozart a cui fu per lungo tempo attribuito. Il Concerto del fiorentino Buccioni, magistralmente interpretato dal giovane pianista Pier Narciso Masi, non è invece gran cosa.

Una serata inattesa freschissima è stata quella che ha visto salire alla ribalta gli altri nomi oggi pressoché sconosciuti di Feroci, con un buon Concerto per organo ben condotto dall'organista Esposito, e poi il fresco e arguto *Divertimento*

per 2 violoncelli di Giardini, il limpido e stillante *Duetto* vocale del famoso Steffani, poi l'altrettanto vitale *Terzetto* del conosciuto Lotti, l'animatissimo *Quartetto* vocale con strumenti di Felici. Sopra tutte queste vere e proprie gemme di musica vocale cameristica così antica e pure così moderna per la freschezza e novità dell'oggi desueta struttura, risplende il Concerto XI in mi minore di Giuseppe Antonio Brescianello, un vero e proprio genio musicale, che il malinconico destino della storia ha condannato in vita e in morte alla quasi oscurità, rotta soltanto dalla fortuna di aver trovato in Adelmo Damerini uno studioso che l'ha riportato con convinzione alla ribalta delle edizioni musicali e delle esecuzioni.

E chi potrà non avvertire altresì il malinconico destino storico, per esempio di un Cambini, di cui la sovrana bellezza interpretativa del Quartetto Carmirelli ha offerto al pubblico una composizione quartettista alta come le più belle pagine di Boccherini e di Mozart?

Mentre dello stesso Boccherini questa Settimana ha rivelato l'ultima gioiosa e complessa pagina dell'incompiuto *Quartetto op. 64 n. 2*, appena oggi riscoperto negli Stati Uniti da Pina Carmirelli, su cui il grande musicista, superando nell'eternità dell'arte la tristezza dell'ora, chiuse gli occhi alla luce del mondo. Questa è dunque l'eccezionale funzione della Settimana Musicale Senese, troppo poco nota ancora nel mondo profano: riproporre al mondo pagine sconosciute che, se sono valide come quelle nominate, spiccheranno dalla Piazza del Campo e da Palazzo Chigi Saracini il salto per un rinnovato volo nel mondo. La Settimana ha ascoltato anche uno stupendo concerto del Quintetto Chigiano ad inaugurazione della 31ª annata dell'Accademia Musicale Chigiana, la cui presentazione è stata fatta dalla simpatica e fluida parola di Giulio Confalonieri. Su

tutta la Settimana ha aleggiato il ricordo di colui che ne fu, in Siena stessa, il grande animatore e direttore artistico: Vittorio Baglioni, che una sorte crudele ha portato via improvvisamente poco prima dell'ini-

Musica e cultura a Livorno

Fra i tanti congressi che caratterizzano gli incontri e gli scambi culturali della stagione estiva, è certo che la Settimana internazionale « Europa Oggi » tenutasi a Livorno dal 10 al 18 luglio scorso, poteva apparire non tanto il convegno più nuovo e inedito quanto il più ambizioso. Già l'intervento inaugurale di Giuseppe Ungaretti apriva infatti una prospettiva di non comune ampiezza e cultura; ma era proprio il programma d'inserimento dell'arte italiana odierna « nel quadro della produzione artistica europea » che poteva convertire il corso in un'informazione più indicativa che consuntiva. Che ciò non sia affatto avvenuto, ma che anzi il convegno abbia consentito, nell'articolazione molteplice delle sue parti (dalle arti alla letteratura ed alla musica, dal teatro al cinema ed agli aspetti televisivi), una sintesi mirabile ed unitaria della cultura odierna, assicurandosi la finalità di un « acquisto » collettivo (per gli stessi docenti, oltretutto per i numerosi discenti, italiani e d'ogni parte del mondo), è merito primo dell'organizzatore Egidio Guidubaldi e di Fabrizio Winspeare, presidente del Centro artistico Il Grattacielo, sede della Settimana. La piena riuscita della nuova manifestazione è stata inoltre assicurata dagli interventi di illustri docenti ed esponenti ufficiali della cultura, quali Dell'Acqua, Bellonzi e Carli per le arti, Mario Apollonio per la letteratura, Roberto Lupi per la musica, Radice e Costa per il teatro e Verdone per il cinema. Esito che

zio dei lavori nel pieno delle forze e della feconda attività. Tutti i complessi si sono recati commossi a deporre fiori sulla sua tomba, come per dirlo presente ancora fra loro.

GIULIO COGNI

è venuto a coronare, secondo una precisa premessa, « un atto di fede crescente nelle possibilità culturali della provincia », che, pur fuori « di quel veicolo normale di cultura che è la metropoli », almeno si avvantaggia di una ricchezza di « vibrazioni umane tipica degli ambienti nuovi » e dell'assenza di schemi pre-costituiti. Livorno è città commerciale, in apparenza la meno toscana e centro-italiana: una delle poche tuttavia a possedere una « portualità » culturale, già in precedenza assicurata da un Centro artistico che ha scambi con l'estero, e l'unica forse pienamente capace di promuovere e di attuare in un convegno una colleganza tra le arti, tanto più difficile quanto più viva oggi.

Lezioni e conferenze venivano ad assicurare un ruolo italiano non certo scontato, a conferire cioè al nostro Paese una presenza non di derivazione ma di chiara aggregazione al quadro artistico europeo; e che inoltre venivano a toccarci, nella nostra presenza e coscienza storica. E nei parametri di una cultura moderna la nuova musica ha avuto un rilievo spiccato, eleggendosi a vero centro d'interesse generale. Già infatti nella bella prolusione di Ungaretti e nelle stimolanti lezioni sinottiche di Apollonio essa era stata compulsata e levata a presenza, quasi per la necessità di un recupero legittimo ma perfino polemico, in considerazione della desuetudine in cui essa versa nella cultura italiana collettiva. La musica era dunque presagita ed attesa: eppure il com-

pito di significare un'arte che non si affidi alla persuasione immediata dell'immagine e della parola, ma alla sonorità meccanica pura era certamente il più arduo.

Il merito essenziale dell'attenzione e del successo va dunque al docente che ha mediato la nuova esperienza musicale. Ma parlare qui di Roberto Lupi significherebbe illuminarne tosto l'attività di compositore e di didatta: per scoprire proprio in questa sua simultaneità un complemento ideale — umanistico — verso la penetrazione approfondita dei più avanzati problemi della musica attuale. Di questa sua opera di ricerca e sondaggio, tanto più intensa quanto più appartata, della sua presenza artistica nell'oggi, tanto più certa quanto più discreta converrà parlare con ben altra ampiezza ed in altra sede; nel limite di una cronaca di Convegno, basterà infatti ricordare l'efficacia del suo metodo didattico, cioè la sua felice e suggestiva capacità di spiegare e convincere con quella parola più illuminante quanto più modesta e piana, stabilendo un'atmosfera familiare e raccolta capace di facilitare oltretutto giustificare il successivo, diretto incontro coi numerosi esempi musicali, disposti secondo un opportuno criterio graduale: dalla dodecafonia alla musica concreta, dal puntillismo alla musica elettronica fino all'attuale « aleatoria ». Delle quattro sue lezioni, la nettamente più interessante, perché indicativa di una concezione quanto-

meno attuale, è stata quella sulla spazialità, temporalità e durata del linguaggio europeo odierno, ove il relatore, posta in luce l'evoluzione dialettica dell'intervallo musicale dalle origini al romanticismo liminare, ha ricollegato il suo ultimo valore isolato, insieme alla più recente presenza della musica come « opera aperta », al neuma medioevale, come per un ritorno a spirale. Anche qui un motivo evidentemente elettivo dunque, se Lupi prediligendo parimenti passato e presente, come compositore guarda all'oggi ma i suoi interessi di trascrittore e revisore si estendono dall'Ars Nova a Monteverdi ed oltre.

E pure a Livorno fu da lui rispettata l'equivalente predilezione se, a mezzo delle conferenze sul linguaggio musicale odierno, in un applauditissimo recital pianistico presentò antiche musiche, dall'Ars Nova a Frescobaldi, Rossi, Couperin e Della Ciaja. Non poteva esserci un commento più esauriente alle sue lezioni, che venisse a chiarire l'evoluzione dialettica dell'intervallo oggi ritornato libero (nell'atto esecutivo), e della forma musicale che ora pare ricondursi alla disponibile spazialità dei neumi.

Così, la prima edizione di questa Settimana livornese ha trovato forse il significato più vero e la più completa giustificazione: certo la miglior realizzazione di quella finalità fiduciosa d'incontro e d'acquisto che si era prefissa.

SERGIO MARTINOTTI

Il Concorso Polifonico Internazionale di Arezzo

La decima edizione di questo importantissimo concorso si è voluto che appunto nel decennale risultasse particolarmente solenne. (La cifra tonda — si sa — ha sempre una sua forza).

Alla cerimonia di apertura, esecuzione del famoso *Inno a San Gio-*

vanni da cui Guido Monaco ricavò i nomi attuali delle note musicali. (L'ut poi cambiò in do: su sette un traditore, non c'è neanche male). L'Inno eseguito dalle voci bianche delle scuole elementari di Arezzo dirette dal maestro Gambi, è quasi il simbolo musicale della città e la

sigla dell'annuale competizione polifonica aretina.

Sono seguite poi due perle musicali: il Collegium Musicum diretto da Renato Fasano e il Coro Polifonico di Roma diretto da Nino Antonellini l'impareggiabile corifeo della RAI. Se la cerimonia di apertura è riuscita solenne, quella di chiusura è riuscita addirittura trionfale: il Teatro Petrarca tutto infiorato e gremito di pubblico cosmopolita, elegantissimo; presenti il Capo dello Stato on. Antonio Segni (che ha distribuito i premi) e il Presidente del Consiglio on. Amintore Fanfani, applauditissimi.

Tutti i coristi in costumi bellissimi, compreso quello sardo, gentile omaggio della Sardegna al suo illustre figlio onorevole Segni.

Alla patria di Guido e Petrarca, di Piero della Francesca e del Buonarrotti, di Masaccio, Vasari, Luca Signorelli, l'Aretino eccetera, va subito riconosciuto il merito di aver rimesso in marcia quell'arte corale italiana che alle primissime edizioni del concorso si presentava dimessa e timida. Lodiamo dunque il comitato esecutivo presieduto dall'insigne umanista Mario Salmi in collaborazione col magistrato Mario Buciolotti e col maestro Luigi Colacicchi, programmatore superiore ad ogni elogio per equilibrio, gusto e consumata conoscenza tecnica della partita corale. Bandito con grande abilità propulsiva, questo concorso chiudeva le iscrizioni con un bilancio imponente: cinquanta Società corali provenienti da tredici Nazioni fra europee e americane: qualcosa come oltre duemila coristi. Caldo elogio merita pure la Commissione esaminatrice formata da personalità musicali di cartello internazionale quali un Franco Abbiati, un Arturo Benedetti Michelangeli, Guido Guerrini, Solon Michaelides, Slovko Zlatic, per aver realizzato un verdetto ritenuto da tutti modello di equanimità. E bene ha fatto la città di Arezzo premiando con

speciali medaglie d'oro i principali motori di tanto successo ossia Mario Salmi, il nostro maggior pianista Arturo Benedetti Michelangeli, i maestri Luigi Colacicchi, Cartoni e Pittoni « prime pietre » del prestigioso concorso polifonico all'insegna di « Guido Monaco ».

Ed ora ci sia concesso lo svago di una piccola digressione. Finito il dolce naufragare nel mare di travolgenti polifonie, vien fatto di pensare se nonostante secoli di scoperte, esplorazioni, industrie esperienze, all'arte corale non sia mancato quello spirito innovatore ch'è quasi adombrato in un lampo di genio profetico del grande Bussetano.

Diceva Verdi (progettandosi in Milano la fondazione di un'orchestra stabile) non essere l'orchestra frutto propriamente italiano, ma la polifonia vocale « campo non ancora che minimamente sfruttato nelle sue inimmaginabili risorse espressive ». E' certo, per esempio, che nel solco dei ciclamanti, delle amenità anfiparnassiane, dei contrappunti bestiali eccetera, è mancato il coraggio di spingere la caricatura a estreme conseguenze umoristiche e canzonatorie. Ma peggio che mai è mancato il coraggio del realismo e del ritorno alla primordietà donde sarebbe venuto fuori, per dir così una sorta di impressionismo vocale.

Si pensi un po' a quale potenza espressiva potrebbe arrivare la vocalità ove fossero valorizzati (ben s'intende in perfetto rigore e nitore stilistico e non già bravate teppistiche incontrollate) gridi, lamenti, singhiozzi, mormorazioni, invocazioni, gemiti, risa, piante, esclamazioni di gioia, di stupore, di maledizione: tutto un magma, diciamo, donde, in definitiva, doveva emergere niente meno che il linguaggio umano (G.B. Vico).

Ma poiché mi avvedo che voler collocare in questo breve spazio un così vasto e periglioso argomento sarebbe impresa sbardellata, ritorno alla pura cronaca informando che

la corale Santa Cecilia di Trento diretta da Iris Niccolini si è meritatamente aggiudicata il primo premio per il canto gregoriano e, ex aequo con il coro tedesco di Kaufberon diretto da Ludwig Hahn, il primo premio della categoria dei cori femminili.

Ottimamente sia la Corale Pisana diretta da Bruno Pizzi (prima classificata fra i cori maschili) sia la magistrale Schola Cantorum della Università di Arkansas diretta da

Richard Brothers che addirittura trionfò nella competizione dei cori misti, misurandosi nullameno che coi nostri maggiori polifonisti quali Palestrina, Luca Marenzio...

Infine nella pittoresca e spensierata categoria dei canti regionali hanno vinto e stravinto i bravissimi spagnoli del coro Easo di San Sebastiano diretto da José María Gonzales Bastida: un complesso folcloristico elettrizzante. Indimenticabile.

PIETRO MONTANI

Il Concorso Pianistico Internazionale "F. Busoni",

Il Concorso Pianistico Internazionale F. Busoni continua imperterrito la sua marcia vittoriosa, imperterrito anche quando gli incidenti altoatesini appesantivano l'organizzazione. Come nelle precedenti edizioni anche in quest'ultima ch'è la quattordicesima, livello artistico dei concorrenti molto elevato, e arrivo a Bolzano di ben quaranta giovani pianisti appartenenti a sedici nazioni d'ogni parte del mondo. Tant'è il prestigio di questa importantissima celebre competizione: merito del suo ideatore e animatore maestro Cesare Nordio artista e a un tempo (cosa rara a riscontrarsi) organizzatore acuto e infallibile.

Non ultima prova di questo, l'accorgimento e l'equilibrio con cui egli forma la commissione giudicante, sempre ricca di personalità musicali nostre e straniere, commissione che egli attivamente presiede e che nelle sedute conclusive viene onorata dalla presenza del Capo dell'Ispettorato per l'Istruzione Artistica del Ministero della P.I. Dott. M. Giovanni Penta.

A seguito di laboriose e ponderate eliminatorie sono risultati finalisti quattordici concorrenti di cui gli otto statunitensi Rogers, Schneider, Ruiz, Schumacher, Hamilton, Miller, Hutchings, Shetler; i due italiani Sacchetti e Specchi; il filip-

pino Reyes; l'ungherese Eröd; lo jugoslavo Bertoncelj; il canadese Brenton Dale Bartlett. Altra più serrata eliminatoria, mediante esecuzioni sempre seguite in sala da un pubblico esemplare per qualità e assiduità, ed ecco che il verdetto finale stabilisce, ah!, la non assegnazione del primo premio, ossia Premio Busoni. Il secondo premio viene assegnato al suddetto canadese Bartlett, pianista franco e solido, ma non ancora all'altezza dell'ambitissimo guiderdone. Non così pensava qualcuno del pubblico che l'avrebbe voluto vedere al primo posto. Si legge sui giornali che questo Bartlett segue privatamente a Roma un corso di perfezionamento. Benissimo. Ma non possiamo tacere che la sua Ciaccona (Bach-Busoni) agogicamente inquieta, pedalizzata così così, e presa d'assalto lisztianescamente, non si direbbe che abbia beneficiato di lumi speciali. Al Bartlett è riuscito assai bene, invece, il Mephisto - Valzer e non è merito dappoco. Per altro va riconosciuto a questo giovane un pianismo più che notevole per sicurezza di mano se non per poetico abbandono. Noi ricordiamo di averlo sentito al Concorso Pianistico Internazionale di Vercelli dove si aggiudicò il primo premio e possiamo dire che in quelle eliminatorie suo-

nò molto meglio che non ora a Bolzano. Vedete un po' cos'è di fuggitivo e inquietante l'arte dell'esecuzione e come proprio da codesta instabilità le provenga il fascino dell'avventura e dell'acrobazia sul trapezio.

Anche fra gli altri finalisti, buonissimi pianisti, ma mancando di originalità (del resto neanche il Bartlett ne ha da buttar via) si confondono annullandosi in uno stilismo anodino e realizzato a furia di risoffiature professorali. Di qui la frase che sempre si acchiappa per la coda all'uscita del pubblico dalla sala: « Suonano tutti bene ». E' vero, ma in senso molto approssimativo. I concorrenti sapendo che la palma toccherà a chi avrà rivelato la più spiccata personalità, spinti dalla bramosia del Premio, forzano tutti gli esteriori elementi interpretativi. Perciò il pianissimo diventa un'ombra di suono evanescente, il fortissimo un baccano di accialeria, l'accento un picchio e lo sforzato una mazzata. Così dicasi del cantato che pur di apparire ricco di sostanza lirica se n'esce col vocione al megafono e così dicasi dei passaggi brillanti dove la granitura diventa mitraglia. Intervengono poi espedienti quali l'imitazione di pianisti e dischi celebri. Insomma più o meno tutti i giovani vogliono apparire originali e non pensano che

Un nuovo Oratorio di Nino Rota ad Assisi

Ogni anno, al chiudersi dell'agosto, la Pro Civitate Christiana di Assisi, organizza puntualmente la prima esecuzione di un Oratorio nuovo nel suo vasto anfiteatro, affidandone la composizione ad un compositore italiano di chiara fama. Questa è generalmente l'ultima manifestazione — e la più festosamente importante — di una settimana di Studi Cristiani, durante la quale si avvicendano illustri oratori, laici o me-

l'originalità voluta ad ogni costo è stata definita « la filossera dell'arte contemporanea ».

Voler essere originali! Ma c'è cosa più assurda? Sarebbe come voler credere, voler amare, voler essere diversi da quel che siamo, in definitiva, un suicidio ideologico. Originalità vera non è quella delle forzature, quella che si distingue a colpo d'occhio come il rosso dei papaveri fra il grano verde, non è costruzione dell'intelligenza, ma quella che discende spontanea da certa protuberanza cranica che un tempo si assegnava a sede dell'intuizione d'arte e che con parola alla buona si chiamava bernoccolo. L'arte non ha bisogno di intelligenza quanto di bernoccolo, prodotto che scarseggia su tutti i mercati.

Il verdetto della giuria:

Primo premio: non assegnato.

Secondo premio: Brenton Dale Bartlett (Canada).

Terzo premio ex-aequo: Reynaldo Reyes (Filippine) e Ivan Eröd (Ungheria).

Quarto premio: Virginia Hutchings (Stati Uniti).

Quinto premio: Thomas Schumacher (Stati Uniti).

Sesto premio ex-aequo: Mayne Miller (Stati Uniti) e Giorgio Sacchetti (Italia).

PIETRO MONTANI

no, nel vasto Auditorium intorno ad un tema teologico — quest'anno, in vista del Concilio Ecumenico; la Cattolicità della Chiesa — e manifestazioni di rilievo, fra le quali quest'anno si è avuta la prima di un notevole lavoro drammatico di Giuseppe Berto: *L'Uomo e la sua morte*. L'assegnazione dell'Oratorio, da comporsi su un testo che echeggiasse il medesimo tema, è caduta quest'anno sul nome di Nino Rota, il

cui gusto di compositore, che non disdegna neanche la popolarità del cinema, è ben noto. In Rota c'è un fondo meditativo, e, direi, mistico, che non è conosciuto forse se non da coloro che hanno ascoltato le sue cose più serie e impegnative: ma che qui ha potuto concentrarsi tutto in una Cantata sacra (così infatti egli l'ha propriamente chiamata) di ampio respiro e di totale impegno morale; perchè si trattava di celebrare, davanti all'immenso pubblico che conviene ogni anno nella Cittadella e affolla l'anfiteatro, nientemeno che, in certa figurazione, il solenne aprirsi del Concilio.

Rota, che è anche l'autore, sia pure con consigli di amici, del libretto, tutto liturgico, ha intitolato il suo lavoro, quasi a rilevare senza ambagi l'alta impresa del suo canto, *Mysterium catholicum*. E già nel testo appunto rivela un'altezza di assunto, che è rarissima anche in cose di questo genere. Il verbo, diciamo così, del canto, ove si alternano i solisti e il coro, non è tratto da uno specifico grande testo cristiano, e neanche è un centone — come altra volta è purtroppo accaduto — di versetti biblici e liturgici: ma è una essenziale antologia, che si articola in sette parti, dei passi dei testi liturgici cristiani — vecchio e nuovo Testamento, Didachè, Apocalisse, Atti, Salmi — ove si afferma più limpidamente e liricamente l'essenza vera del messaggio cristiano: l'Unità di tutto in Dio, e di tutto in tutto attraverso l'amore infinito.

Così che il compositore ha avuto davanti a sé sette momenti di altissima poesia e di arcano significato, che sembrano da soli costituire addirittura una sacra liturgia, e hanno potuto largamente ispirare la sua passione per le ricerche foniche preziose, gli arcani sensi degli spazi musicali, la melodicità essenziale.

Si ha l'impressione che Nino Rota abbia voluto, con severa sincerità, dare veramente tutto se stesso alla

divina impresa. E che, pur echeggiando sovente altri stili, in una composita opera musiva, abbia sentito che così e non altrimenti egli poteva cantare le parole dell'alto canto del cielo e della terra.

Ne è derivato un ampio fresco sonoro, in cui sono impiegati l'intera orchestra, che molto gioca sugli effetti fonici dei fiati piccoli e medi, e due cori completi, uno dei quali di fanciulli, la cui funzione, oltre che di specifico ma moderato dispiegamento polifonico, è anche e molto sovente quella di creare sfondi echeggianti ai solisti, di cui spesso ripetono ed amplificano o vanificano i motivi melodici nei momenti più arcani.

Non si parla del rito della comunione agapica, o della fondazione di Pietro, e dell'unità di tutti in Dio, senza sentire tremare le corde più fonde dell'essere; se almeno si è sinceri e sensibili. E Rota ha cantato le severe parole d'amore assoluto dell'istituzione dell'agape con una stupenda melodia di sapore molto moderno ma di accento parafaliano, che si ripercote anche negli sfondi dei cori e dei fanciulli, come da un'ideale cupola. E' uno dei brani, questo della prima parte, più belli di tutto il lavoro; anzi quello ove il compositore raggiunge un vero vertice dell'ispirazione mistica. Vi sono eccessivamente effetti quasi operistici di concitazione fra archi e coro, di sviluppi contrappuntistici, effetti misteriosi di bicordi salienti in alto di strumentini, e poi perdentisi nel basso; ciò che segna soprattutto il mistero dell'elezione di Pietro; andamenti solenni di sacra marcia; e poi, sotto un Salmo, uno svolgersi su un pizzicato di bassi di ritmi icastici di strano sapore semitico. Molto impiego arcano di corni, ampliarsi finale della prima parte in un patetico discorso di Gesù, tratto dalla mirabile chiusa giovannea, che si perde in echi corali. Infine, nella seconda parte, un sorprendente allegro operistico, che

lo contrappunta, con gorgheggi e fioretture rossiniane; che è la pagina più inattesa della cantata. Poi, com'è naturale, trionfi sonori, fino al finale, in cui riprende il tema iniziale dei semitoni discendenti, con maggior gravità e raccoglimento, sale al fortissimo, e poi si chiude un'ultima volta nel mistero delle voci bianche.

Il lavoro ha avuto un'accoglienza entusiastica dall'enorme pubblico, fra cui si notavano alte autorità

La XVII Sagra Musicale Umbra

Il maestro Francesco Siciliani, che è direttore artistico della Sagra Musicale Umbra, ha potuto costruire quest'anno un programma che si elevava alquanto sul livello delle ultime Sagra, vincendo mille difficoltà di ordine interno, che non vale la pena qui di enumerare. Le opere di superiore eccellenza, i complessi italiani e stranieri fra i migliori sono stati elementi di sicuro e universale consenso. La Sagra è stata inaugurata con *Vespri della Beata Vergine* di Monteverdi, nella revisione di W. Goehr, una opera che attesta la volontà sicura del maestro cremonese, di esprimere anche il senso religioso usando ogni mezzo a sua disposizione, e dimostra che il linguaggio contemporaneo, cioè quello concertante gli era più congeniale di quello classicheggiante della *Messa in illo tempore*. L'orchestra polacca di Cracovia, diretta da Andrzej Markowski, unita ad artisti di non grande voce ma di maturato stile quali Halina Lukomska e Lidia Skouron, il mezzosoprano Barbara Miszel, i tenori Andrzej Bacheldal e Kasimierz Pustelak e il basso Edmund Zoskowski, hanno raggiunto un equilibrio ed una efficacia degni dell'importanza dell'opera. Lo stesso complesso polacco, direttore, artisti e coro, ha reso con mirabile risultato l'Oratorio di

governative e della Chiesa. Esso è stato concertato con slancio, passione e profonda conoscenza da Armando Renzi, che fu autore dello Oratorio dell'anno passato, coadiuvato da un magnifico quartetto di solisti; la limpida Angelica Zuccari, la severa Corinna Voza, mezzosoprano, il tenore Gino Sininberghi, e il forte e dolce Ugo Trama, basso. Istruttore del coro sicuro e chiarissimo Giulio Sani. Ottimi i fanciulli.

GIULIO COGNI

Haendel *Giuda Maccabeo* che è andato ad aggiungersi agli altri oratori haendeliani soliti ad apparire nella Sagra Musicale Umbra. L'oratorio non ha la compattezza suprema degli altri, ma specie nella parte corale, ha momenti che sono pari alla genialità del maestro di Halle. In altro concerto gli artisti sunnominati, lo stesso coro della Filarmonica di Cracovia, ma sotto la direzione di Krzysztof Missona, ci hanno fatto ascoltare la *Messa in do minore*. K. 427, un'opera della maturità di Mozart, in una edizione corretta ed equilibrata. Gli stessi complessi hanno poi offerto una eccellente esecuzione della 9ª *Sinfonia* di Beethoven, prima a Gubbio poi a Perugia all'aperto nella piazza Piccinino, con un successo popolare veramente caloroso ed entusiasta. L'Aula Magna della Università degli Studi (le altre esecuzioni sono avvenute nel Teatro Comunale Morlacchi) ha accolto un concerto misto. Prima sono state fatte conoscere opere polifoniche di autori polacchi del Cinquecento precedute da alcuni saggi di organo duecenteschi a due voci. Gli autori cinquecenteschi erano Nicolò Gomulka, Waclaw de Szamotuly e Mikolai Zielenski, che in motetti diversi ben architettati, hanno motivato sicure influenze delle musiche polifoniche coeve del

nostro Occidente classico. Il coro di Cracovia diretto da Jozef Bok ha espresso queste forme corali a cappella con grande precisione e con adeguata efficacia espressiva. Dopo, l'orchestra di Cracovia, sotto la direzione abilissima di Andrzej Markowski ha eseguito un'opera giovanile di Stravinski *Il Re delle stelle*, per coro maschile e orchestra. E' una composizione poco nota, su testo di Belmont, che Stravinski immaginò poco prima della *Sagra della primavera*, alla quale quasi si oppone nel suo carattere «apolineo» di contro allo scatenato telurico delle forme vulcaniche della *Sagra*. Ha seguito poi la cantata *Demeter* per mezzo soprano, coro femminile e orchestra di Karol Szymanowski, pagina che riguarda il mito della dea della terra, Demetra e di sua figlia Proserpina: opera che è contestata di elementi disparati, provenienti specialmente da varie influenze impressionistiche francesi con altri di folklore nazionale. Ne è risultata una esecuzione più chiara di quella rivolta alla Cantata di Stravinski, grazie al settore femminile, il migliore del coro di Cracovia, il mezzo soprano Barbara Miszel e alla direzione di Markowski. Ha terminato il concerto una composizione «aleatoria» del contemporaneo K. Penderecki composta in memoria delle vittime di Hiroshima: un insieme caotico di strisciamenti di strumenti a arco e di rumori ottenuti col picchiare del tacco dell'arco sul legno che non è affatto risultata un omaggio alle povere vittime ma un oltraggio agli orecchi degli ascoltatori i quali del resto si sono divertiti tanto da chiedere un bis, forse nella speranza di cogliere in una seconda audizione, qualche nota di musica.

Siamo ritornati nel Teatro Morlacchi dove è stata inscenata per la prima volta in Italia, l'opera di Bohuslav Martinu, *Passione greca*, che può essere considerata il testamento spirituale del maestro ceco-

slovacco. E' un'opera tratta dal noto romanzo di Nikos Kazantzakis, *Cristo di nuovo in croce* ed è stata pazientemente maturata ed elaborata dall'autore, a differenza di tante altre, scritte con estrema facilità. Nell'opera dominano un alto senso di pietas cristiana verso i sofferenti (si fonda sull'invasione turca in Grecia) e la cieca crudeltà del sacerdotismo che, ammantato di religiosità, si oppone al vero sentimento cristiano. Questo lo sfondo religioso di cui è illuminata tutta l'opera. La scrittura musicale è assai semplice, sebbene intonata ad un linguaggio moderno, ma lontana da ogni tentativo di artificiosa novità; aderisce altresì strettamente alla scena e alla psicologia dei personaggi e specialmente di quello principale che è Manilos. Una certa uniformità stilistica dovuta alla cadenza di grande respiro inventivo, se rende deboli alcune scene, non toglie nulla alla nobiltà di tutta l'opera.

La esecuzione è stata offerta dal Teatro di Stato di Zurigo con il coro e l'orchestra della Tonhalle di Zurigo. Direttore efficace è stato Hans Erisman e interpreti principali Glade Peterson, Sandra Warfkiel, Alfonso Hervig, Heinz Borst, Siegfried Tappolet ed altri.

Dopo un concerto della cantante negra Vera Little, la Sagra ha offerto una novità; l'oratorio *Sedecia re di Gerusalemme* di Alessandro Scarlatti, nella revisione di Guido Guerrini. E' quasi più una Cantata che un Oratorio, in cui alcune belle arie, come quella celebre «Caldo sangue» sono intramezzate a recitativi assai convenzionali. L'esecuzione è stata buona con la direzione del giovane Piero Bellugi, l'orchestra e il coro dell'Istituto musicale Morlacchi, i soprani Cecilia Fusco e Raina Kabaiwanska, il mezzosoprano Irene Compafiez, il tenore Florindo Andreolli e il basso Ugo Trama. Una novità assoluta poi è stato il *Credo* di Giorgio Federico

Ghedini, che appunto l'ha chiamato il *Credo di Perugia*, un'opera saldamente costruita per coro e orchestra, che fra loro mantengono un equilibrio mirabile: la frase del testo è intimamente legata all'idea musicale, e alcune parti presentano una originalità singolare come lo *Incaratus* interpretato gioiosamente, contro l'uso comune, e l'*Amen* sviluppatissimo con tre periodi diversi. E' un grande affresco, da considerare una delle più belle composizioni di Ghedini.

L'esecuzione è stata ottima da parte del coro e dell'orchestra del Teatro alla Scala e del direttore Sergiu Celibidache, il quale ha anche offerto una interpretazione di grande efficacia nella *Settima sinfonia* di Bruckner.

La Sagra Musicale si è conclusa ad Assisi con l'oratorio *El Pesebre* (*Il Presepio*) di Pablo Casals, il quale l'ha presentato come « Messaggio nella crociata per la pace del mondo » e quindi sostanziata di

un significato altamente umanitario e cristiano. L'opera, su testo squisito di Joan Alavedra, non si offre quale composizione di una originalità assoluta, molti echi essa presenta di Wagner, Brahms, Schuman, ma, benchè contesta quasi sempre di noti moduli ottocenteschi, è però animata da un'impronta di sincerità tale, da ottenere facilmente il consenso del grande pubblico a cui è diretta; infatti farà il giro dell'Europa fino nella Russia, dopo aver avuto successi in America. L'oratorio è stato, pochi giorni dopo, ripetuto in Santa Croce a Firenze richiamando un pubblico enorme e riscotendo festose accoglienze. L'ha diretto lo stesso Casals con l'orchestra della Fenice di Venezia, il coro della Società Orfeo Català di Barcellona e con ottimi solisti quali Montserrat Caballé, Rosario Gomez, Juan Oncina, José Simorra e Raimundo Torres che hanno cantato su testo catalano.

ADELMO DAMERINI

Il "Credo di Perugia", di Ghedini

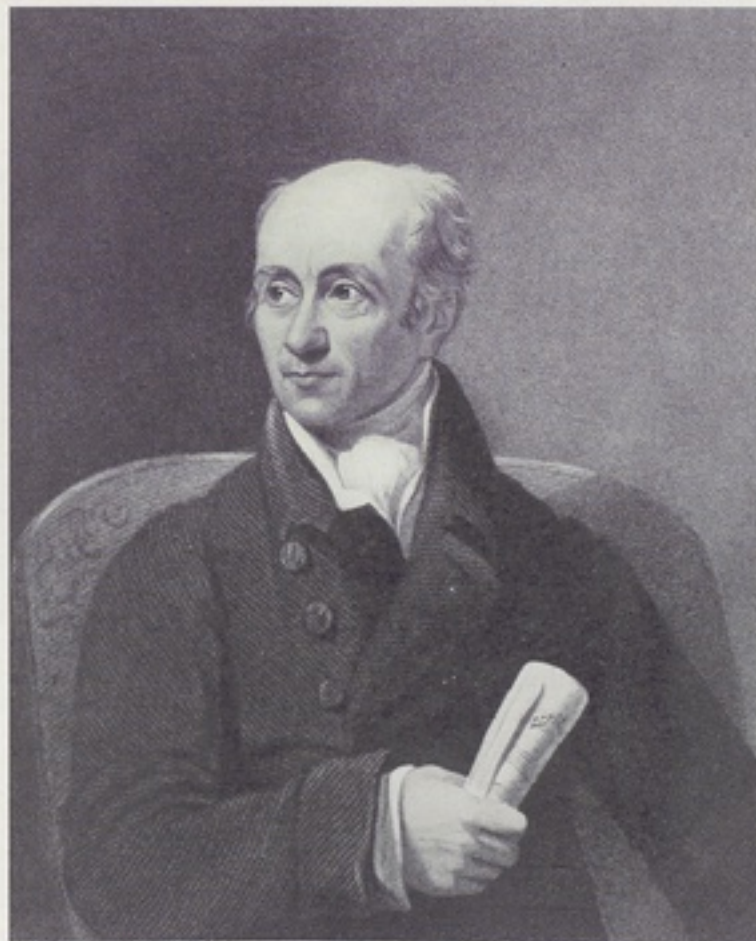
La stagione sinfonica d'autunno alla Scala è stata inaugurata con un concerto diretto da Sergiu Celibidache. In programma, con la 7ª Sinfonia di Bruckner, il recentissimo *Credo per coro e orchestra* di Giorgio Federico Ghedini. Intorno a quest'ultima composizione così riferiva *Epoca* del 14 ottobre 1962:

Anche cento, anche duecento anni fa, le opere nuove dei compositori viventi venivano giudicate in tal maniera da non corrispondere, nella più parte dei casi, ai giudizi attuali; peggio ancora, alla fortuna o alla sfortuna incontrate da quelle opere lungo il correre del tempo. Diremmo che una creazione d'arte (specialmente dell'arte musicale) abbia spesso bisogno di un determinato periodo d'anni per decantarsi: per dimettere i suoi orpelli ed apparire infine nuda, gra-

cile, disadorna com'era effettivamente, ovvero per uscire dai conchi di ombra che certi fari abbaglianti avevano prodotto convergendo i loro raggi sopra oggetti indegni di tanta attenzione, e risplendere così superba, spontaneamente viva, alla luce naturale del sole.

Quanto ci colpisce e rende perplessi, nel considerare appunto quegli antichi giudizi, non sono già gli osanna lanciati all'indirizzo di musiche rapidamente decadute ed oggi svalutate, nè, ancor meno,

MUZIO CLEMENTI



MUZIO CLEMENTI 1752

Muzio Clementi



Arrigo Boito e Giuseppe Verdi

le condanne sofferte a loro tempo da autentici capolavori. Sono piuttosto i trattamenti egualitari riservati ad un Quartetto di Mozart e ad un Quartetto di Onslow, a una Sinfonia di Schubert e ad una di Spohr, ad un melodramma di Rossini e ad uno di Zingarelli o Pavesi. Leggere le stesse parole, a un di presso, scritte quando apparve la *Pastorale* e quando apparve la *Symphonie concertante* di Johann Nepomuk Hummel; riscontrare gli stessi elogi e gli stessi appunti, le stesse osservazioni sulle capacità e incapacità tecniche, è cosa che ci sprofonda in uno stato di autentico terrore. E' una cosa che ci convince come uno tra i mezzi più sicuri per rendersi ridicoli agli occhi dei posteri sia proprio quello di dedicarsi alla critica musicale ed affini esercitazioni.

Tanto più calcolando che i critici in genere (e i critici musicali in ispecie), noi, insomma, che qui vi parliamo, dovremmo essere, e siamo convinti di essere, persone assai serie, intente ad ascoltare col mento raccolto nella mano mentre un altro, il vicino, ascolta facendosi vento col fascicolo o col foglio del programma; persone assai serie, seconde unicamente a Dio nel pronunciar sentenze non fallibili e non revocabili. Per quanto si cerchi di evitarlo, sempre cadiamo in frasi peyoratorie, in generalizzazioni assolute. Non teniamo mai presente, tanto per fare un paio di esempi che se Wolf e Bruckner rimangono, in Italia, due autori discussi o addirittura autori di secondo piano, in Germania, in Austria, in Boemia, in Scandinavia, in Inghilterra, ecc., essi godono di altissima fama e tutti concordano nel comprenderli fra i più grandi. Così, mentre in Italia *Amleto* di Thomas, *Thaïs* di Massenet, *Mireille* di Gounod non si danno che rarissimamente e quasi non si conoscono, in Francia sono tre opere

di normale repertorio. Al contrario, *Mefistofele* di Boito e *Gioconda* di Ponchielli, frequentissime nei nostri teatri, non corrono affatto nei teatri stranieri.

Tutto questo bel discorso, alquanto sommario e confuso, ci girò in testa l'altra sera, alla Scala, durante la serata inaugurale della stagione dei concerti d'autunno. Si dava (in prima audizione per Milano) un *Credo* di Giorgio Federico Ghedini e, noi eravamo impegnati a dover stabilire la qualità, la validità, la possibile durevolezza dell'opera. Il ricordo dei critici che avevano messo nello stesso calderone Beethoven e Hummel, Mozart e Zumstegg pareva essersi annidato sotto la volta del teatro per segare il grande lampadario e farcelo cadere in testa. Assolutamente decisi ad evitare punizione tanto crudele, decidemmo di lasciar perdere la storia in genere, la storia dell'arte in ispecie, i sistemi di estetica da Aristotile ad Alain e Adorno, e ci ordinammo di star semplicemente a sentire, annotando se le reazioni che quella musica sarebbe stata per darci avrebbero scosso il nostro essere o lo avrebbero lasciato impassibile; lo avrebbero spinto in direzioni più o meno lontane, più o meno avventurose e ricche di imprevisti, che non tante altre dei giorni correnti. Alla critica sostituire un modesto diagramma, una modestissima comunicazione.

Ebbene, la grande preghiera dei cristiani cattolici, l'esposizione drammatica dei principi stabiliti nel Concilio di Nicea, la *Regula Fidei*, ove la natura del Padre e del Figlio, i misteri dell'Incarnazione, della Redenzione, dell'Ascensione, del Giudizio Finale e dei Sacramenti vengono affermati con l'esattezza e l'autorità dei teoremi; il *Credo*, seconda « parte fissa » della Santa Messa, ci sembrò acquistare, nella musica di Giorgio Federico Ghedini, nuovi bagliori e nuovi oscuramenti. Ci

sembrò essere (come dovrebbero esser sempre, d'altronde, le sollecitazioni del mondo estetico) un invito a rivelare i sogni, i terrori, i desideri, le proiezioni interiori dell'anima umana. Il *Credo* di Ghedini si disegnò in noi come un viaggio compiuto nel segreto di una meditazione personale, come un abbandono alla speranza di poter andarsene, solitario, sul filo dei pensieri e delle visioni.

Nelle ultime composizioni di Ghedini la riflessione, vale a dire il correttivo dell'intuito puro, si manifesta con tale calore da costituire, essa stessa, un atto intuitivo. Perciò, quanto a prima vista potrebbe risultare frutto di una decisione extra-musicale si rivela, ben presto, per atto di vera e propria musica. Così è dell'*Incarnatus* che, sfuggendo alla tradizione, non ha nulla della sublime ninna nanna o della lirica contemplazione, ma si conglomera nella vertigine e nella travolgente dell'affermazione mistica. Così è di quel

In *remissionem peccatorum*, che esita a dichiararsi, che si trova preceduto da una specie di trepida sospensione, quasi per un dubbio incapace di risolversi nelle «si grandi braccia» della misericordia divina.

Scritto per solo coro e orchestra, il *Credo* di Ghedini presenta, sin dall'inizio, qualcosa di ostinatamente forte e gagliardo, che le sommesse parti, piene di accorato raccoglimento, giungono a far risaltare in modo ancora più marcato. Diretto da Sergiu Celibidache con straordinario senso del discorso drammatico e del raptus lirico, eseguito dall'orchestra e dal coro diretto da Noberto Mola con grandissima cura, il *Credo* di Ghedini commosse il pubblico e si risolse in un nettissimo successo. Celibidache venne poi acclamato nella seconda parte del programma, costituita dalla *Settima Sinfonia* di Bruckner. Ma di questo diremo forse un'altra volta.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* L'organizzazione di vendita Ricordi in Italia si è in questi ultimi mesi ulteriormente allargata. Infatti agli otto negozi già esistenti (due a Milano, uno a Genova, uno a Napoli, uno a Palermo e tre a Roma) si sono recentemente aggiunti quelli di Bari e Torino.

Il negozio di Bari, situato in via Sparano (angolo via Piccinni), è stato inaugurato il 15 settembre ultimo scorso. Faceva gli onori di casa il Presidente della G. Ricordi & C., Ing. Guido Valcarengi assieme con il Direttore generale Dott. Guido Rignano, il Direttore dell'Ufficio vendite Sig. Giovanni Verga e il Direttore del negozio stesso, Sig. Franco Bonafede.

Il Negozio di Torino, situato nella centralissima via Lagrange al n. 25/B, è stato inaugurato il 19 novembre scorso, presenti l'Ing. Guido Valcarengi, il Comm. Domenico Verga, alcuni dirigenti e funzionari della Casa milanese e il Direttore del nuovo negozio Sig. Pier Giuseppe Portino.

L'arredamento dei due negozi è stato curato dagli architetti Franco Barbagli e Mario Fantin.

* Il maestro G.F. Ghedini ha lasciato, per raggiunti limiti d'età, la direzione del Conservatorio di Milano. A succedergli è stato chiamato il maestro Jacopo Napoli, già direttore del Conservatorio di Napoli. La direzione del Conservatorio di Napoli è stata assunta dal M.^o Terenzio Gargiulo, che dallo scorso anno dirigeva il Conservatorio di Palermo. Nuovo direttore del Conservatorio di Bolzano è il M.^o Giorgio Cambissa che succede al M.^o Cesare Nordio.

* La Sovrintendenza dell'Ente Autonomo Teatro alla Scala ha nominato direttore stabile dell'Orchestra della Scala il maestro Nino Sanzogno, e direttrice del corpo di ballo la signora Luciana Novaro.

* Al Festival di Coventry è stata rappresentata nei giorni 12 e 15 giugno l'opera *Assassinio nella cattedrale* di I. Pizzetti, diretta da

Colin Davis. Ne sono stati interpreti: Don Garrard, Alberto Remedios, Stanley Bevan, David Bowman, Eric Stannard, Edward Byles, Donald McIntyre, Raimund Herincx, Neil Easton, Vendy Baldwin, Maureen Guy e Lawrence Folley. L'opera pizzettiana è stata anche allestita al Teatro La Monnaie di Bruxelles (25 e 27 giugno) e al Sadler's Wells Theatre di Londra, sempre nella medesima edizione presentata in giugno al Festival di Coventry.

Due recite dell'*Assassinio nella cattedrale* hanno inoltre avuto luogo, all'aperto, nella Piazza del Municipio di Messina (27 e 28 agosto) sotto la direzione di Glauco Curiel e con la regia di Walter Boccaccini. Interpreti: Nicola Rossi Lemeni, Gianna Maritati, Anna Lia Bazzani, Paolo Stefanile, Angelo Mercuriali, Vico Polotto, Bruno Grelia, Rinaldo Pellizzoni, Antonio Zerbini, Federico Davia, Giulio Fioravanti.

* La cantata scenica *Atlantida* di Manuel de Falla è stata eseguita con grande successo, in versione concertistica, il 30 giugno e il 1° luglio, nell'ambito dell'XI Festival Internazionale di Granada. Ne sono stati interpreti, sotto la direzione di Rafael Fruhbeck de Burgos, il soprano Victoria de Los Angeles, il baritono Luis Villarejo e il coro Orfeon Donostiarra. Sempre in versione da concerto *Atlantida* è stata presentata al Festival di Edinburgo (26 agosto; direttore Igor Markevitch) e a Santander (28 agosto) e San Sebastian (29 agosto) con il medesimo complesso di Granada.

* In veste scenica invece *Atlantida* è stata rappresentata il 9 ottobre al Teatro dell'Opera di Berlino con la direzione di Eugene Jochum e la regia di Gustav Rudolf Sellner. Al trionfale successo hanno contribuito gli interpreti: William Dooley, Patricia Johnson, Ulfried Günther, Loren Driscoll, Manfred Röhrli, Pekka Salomaa, Donald Grobe, Martin Vantin, Günther Treptow, Frances McCann, Marina Türke, Clementine Mayer, Gitta Mikes, Yonako Nagamo, Ruth Hesse, Sieglinde Wagner e Pilar Lorengar. Coreografia di Deryk Mendel e le scene e costumi di Michael Raffaelli.

* L'opera *Uno Sguardo dal ponte*, di Renzo Rossellini ha ottenuto due significativi successi sulle scene liriche straniere. Il 7 novembre è stata rappresentata in traduzione tedesca allo Städtische Bühnen di Francoforte sul Meno, diretta da Alexander Paulmüller e interpretata da Leonard Wolovsky, Rosi Zapf, Sylvia Stahlmann, Cesare Curzio, Georg Stern, Willi Wolff, Iwan Rebhoff, Kurt Wolinski, Willy Müller e Manfred Jungwirth; la regia è stata curata da Roberto e Franco Rossellini. Il 24 novembre è stata rappresentata

in testo italiano al Gran Teatro Liceo di Barcellona. Sotto la direzione di Nino Verchi e con la regia di Carlo Acli Azzolini hanno cantato Nicola Rossi Lemeni nella parte di protagonista, Sofia Bandin, Elena Todeschi, Aldo Bottion, Gino Calò e Afro Poli.

* La Commissione istituita dalla Cassa Nazionale Assistenza Musicisti per l'assegnazione dei premi di operosità a compositori italiani per l'anno 1962, ha assegnato 5 premi di L. 500.000 ciascuno ai compositori Renzo Bossi, Mario Cremesini, Terenzio Gargiulo, Gaspare Scuderi e Gianluca Tocchi.

* Nel luglio scorso si è brillantemente conclusa a Napoli la quarta stagione del Movimento Artistico Napoletano (MAN) presieduto dal M° Otello Calbi. Nel corso della stagione, cui hanno partecipato 32 esecutori e 4 conferenzieri, sono state presentate 30 composizioni cameristiche di 16 autori contemporanei.

* Durante il Festival di Berlino, l'Orchestra Filarmonica berlinese, sotto la direzione di Erich Schmidt, ha eseguito il 1° ottobre u.s. il *Thyl Claes* di Vladimir Vogel. Altre esecuzioni di tale composizione sono annunciate a Basilea (direttore Paul Sacher) e a Toronto (direttore Heinz Unger).

* Presso la Basilica di S. Vitale in Ravenna si è svolto dal 21 luglio al 12 agosto 1962 il 2° Festival di musica d'organo promosso dalla Azienda di Soggiorno e Turismo ravennate. I concerti, comprendenti musiche antiche e moderne, sono stati tenuti dagli organisti Marcel Dupré, Gaston Litaize, Alessandro Esposito, Gabriel Verschraegen, Gennaro D'Onofrio, Marie-Claire Alain, Luigi Ferdinando Tagliavini e Domenico D'Ascoli.

* Si è felicemente conclusa in Spagna la Stagione lirica organizzata dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana. Nel quadro della manifestazione effettuata dal 20 al 27 agosto al Teatro Victoria Eugenia di San Sebastiano e nella Plaza Porticada di Santander, sono state rappresentate le opere *Nabucco*, *Tosca* e *Bohème*, dirette dai maestri Ino Savini e Alfredo Strano con la regia di Giovanni Fiorini.

* Al 2° Concorso Internazionale d'Arpa in Israele conclusosi a Gerusalemme alla fine di settembre, sono stati assegnati un primo e un secondo premio rispettivamente all'americana Lynne A. Turner e all'italiana Giuliana Albisetti. Della giuria facevano parte le arpiste italiane Clelia Gatti Aldrovandi e Celeste Lanfranco Gandolfi.

* È annunciata un'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Claudio Monteverdi, che comprenderà 25 volumi suddivisi in 3 sezioni (musica sacra, profana da camera e drammatico-operistica). L'iniziativa e il progetto di tale edizione sono dovuti al M° Renato Fasano il quale attenderà all'opera in collaborazione con Riccardo Bacchelli, G. Barblan, A. Della Corte, F. Fano, G.F. Ghedini, F. Mompellio, R. Monterosso, G. Pannain, Anna A. Albert, D. Arnold, W. Osthoff, H.F. Redlich, L. Schrade.

L'opera raccoglierà non solo la produzione monteverdiana pubblicata dall'autore stesso, ma anche quella apparsa in antologie del tempo o conservata manoscritta. La riedizione sarà ispirata alla massima fedeltà e l'edizione si informerà ai seguenti principi fondamentali: ricorso alle chiavi moderne; riduzione dei valori ritmici ove se ne presenti la necessità, realizzazione — con funzione puramente indicativa — del basso continuo. Inoltre i revisori si asterranno dall'introdurre segni di colore alla lezione originale.

* Alla fine dello scorso settembre si è concluso a Roma il Congresso internazionale promosso dal Consiglio Internazionale della Musica dell'Unesco e presieduto da Mario Labroca sul tema «La musica e il suo pubblico». Il Congresso ha approvato numerose risoluzioni su problemi inerenti l'educazione musicale, risoluzioni che hanno ribadito la necessità di introdurre l'insegnamento formativo della musica nelle scuole di ogni ordine e grado. Tra le altre risoluzioni approvate vanno segnalate quelle riguardanti: 1) la costituzione di un comitato di esperti per la formulazione di un piano di riforma dell'educazione e dell'organizzazione musicale; 2) la funzione della televisione e della radio nella diffusione della cultura musicale; 3) le edizioni a stampa e le registrazioni, la produzione del diritto di esecuzione, lo sviluppo dell'attività dilettantistica, l'elevazione del livello degli studi professionali di musica.

* Dal 1° luglio al 24 agosto u.s. si è svolta a Dubrovnik la XIII edizione del Festival musicale, cui hanno preso parte noti complessi e solisti jugoslavi e stranieri. In particolare vanno segnalati gli interventi del coro della RTV di Belgrado (che ha presentato fra l'altro *Oedipus Rex* di Stravinski e *Carmina burana* di Orff), del Complesso Fiorentino di Musica Antica e del Quartetto Vlach di Praga, della violinista Pina Carmirelli e dei pianisti Barbara Hesse-Bukowska, John Browning, Lew Oborin e Vladimir Aïkenazi.

* Inizierà quanto prima la sua attività a New York il Lincoln Center for Performing Arts, istituzione destinata a incoraggiare e aiutare la musica, il dramma e il balletto. Il Lincoln Center disporrà di 6 edifici ormai in via di completamento: una sala da concerto, un teatro

lirico, un teatro di prosa, un teatro per spettacoli di balletto e operetta, una sala per esecuzioni di musica da camera e una biblioteca-museo. L'istituzione, che sarà anche dotata di un giardino per concerti e altre manifestazioni all'aperto, diverrà sede permanente della New York Philharmonic Orchestra, della Juilliard School of Music e della Metropolitan Opera Company. La sala di concerti del Lincoln Center («New York Philharmonic Hall»), primo dei sei edifici ad entrare in funzione, è stata inaugurata il 29 settembre con un concerto della New York Philharmonic Orchestra, che ha eseguito, per la prima volta in America, la versione da concerto della *Atlántida* di Manuel de Falla, completata da Ernesto Halffter, sotto la direzione di Ernest Ansermet.

* Secondo un'inchiesta condotta dalla rivista *Musical America* risulta che nel corso degli ultimi dieci anni il compositore cui vanno le preferenze dei musicofili americani è Beethoven, seguito alternamente da Brahms o da Mozart. La stessa inchiesta ha stabilito che fra i compositori contemporanei Stravinski è doppiamente più popolare di 10 anni fa, e che Samuel Barber è il più noto compositore americano vivente.

* Nei giorni 19, 20 e 21 maggio u.s. si è svolto a Lecce il primo Convegno Nazionale della Scuola Musicale Italiana, promosso e organizzato dal Sindacato Nazionale dell'Istruzione Artistica e presieduto dal dr. Renzo d'Andrea. La manifestazione presieduta dall'onorevole avv. Carlo Scarascia, sottosegretario alla P.I., ha ottenuto un significativo successo, sia per gli argomenti trattati, sia per i risultati raggiunti. È stato comunicato di aver ottenuto dal Ministro competente «che il disegno di legge

sul riordinamento degli istituti musicali approvato dal governo, sia posto in discussione al più presto, tenendo presenti i risultati del Convegno di Lecce».

* A ricordo di Federico Nietzsche è stata promossa all'Hotel Edelweiss di Sils-Maria, non lontano dalla casa in cui il filosofo soggiornò durante la stagione estiva tra il 1881 e il 1888, una significativa manifestazione nel corso della quale sono state presentate composizioni dell'autore di *Also sprach Zarathustra*. Dopo una breve conferenza del prof. Andres Briner dell'Università della Pennsylvania, il pianista Urs Voegelin e il soprano Ursula Buckel hanno eseguito brevi pezzi per pianoforte e alcuni *Lieder* nietzschiani; tra questi ultimi particolarmente pregevoli *Gern und gerner* (su testo di Chamisso) e *Junge Fischerin* (su testo dello stesso Nietzsche).

* Il 13 settembre u.s., a iniziativa dell'amministrazione comunale ed alla presenza delle principali autorità, è stata celebrata a Enna la Giornata del Musicante. Nel corso della manifestazione, svoltasi al teatro Garibaldi, l'assessore Cardaci ha parlato sul tema «Il corpo bandistico municipale nella tradizione musicale della città» ricordando fra l'altro i direttori succedutisi nella direzione del corpo stesso: G. Neglia, G.G. Assennato, De Tommaso, D. Muscatiello, A. Pennino. Successivamente è stato fatto omaggio di una bacchetta di oro al maestro Giuseppe Assennato, che riorganizzò e diresse il complesso bandistico ennese.

* Al Teatro Olimpico di Vicenza, con la rappresentazione della *Zingara* di Rinaldo da Capua e di *Li Sposi per accidenti* di Cimarosa si è felicemente conclusa il 22 settembre u.s. la stagione lirica set-

tembrina. Le due opere sono state dirette da Gianfranco Rivoli e interpretate da Franca Duval, Paride Venturi, Otello Borgonovo e Arturo Testa (*La Zingara*) e da Silvano Zanolli, Romana Righetti, Franca Fabbri, Luciana Fumagalli, Aldo Romano, Otello Borgonovo, Bruno Tessari e Teodoro Rovetta (*Li sposi per accidenti*). Regia di Giulio Paternieri.

* Nel corso dell'anno 1963 si svolgeranno in Europa i seguenti Festivals musicali: Venezia (aprile), Wiesbaden (2-31 maggio), Firenze (11 maggio - 29 giugno), Praga (12 maggio - 4 giugno), Bordeaux (17 maggio - 2 giugno), Gulbenkian (18 maggio - 8 giugno), Vienna (18 maggio - 16 giugno), Stoccolma (28 maggio - 19 giugno), Zurigo (giugno), Helsinki (5 - 13 giugno), Bath (6 - 16 giugno), Olanda (15 giugno - 15 luglio), Granata (22 giugno - 2 luglio), Aix-en-Provence (9 - 31 luglio), Dubrovnik (10 luglio - 24 agosto), Bayreuth (24 luglio - 27 agosto), Atene (28 luglio - 15 settembre), Santander (30 luglio - 30 agosto), Monaco (11 agosto - 8 settembre), Edimburgo (18 agosto - 7 settembre), Besançon (5 - 15 settembre), Perugia (10 - 15 e 25 - 30 settembre), Berlino (22 settembre - 8 ottobre).

* Domenica 28 ottobre 1962 si è conclusa a Carpi la VI Rassegna Nazionale Pianistica, organizzata da quella Scuola Comunale di Musica per celebrare il primo Centenario della nascita di Claude Debussy. Questa manifestazione, che è giunta alla sua sesta edizione, ha dimostrato l'opportunità e la necessità di riunire gli allievi provenienti da Istituti e Scuole di varie città d'Italia per saggiare il livello al quale si è pervenuti nel campo del pianoforte. Il grado di prepa-

razione, nel complesso, è da ritenersi ottimo. La Commissione giudicatrice, presieduta dal M^o Pietro Montani del Conservatorio G. Verdi di Milano e composta da Giuliana Marchi, M. Luisa Lugli Cavazzoli, Gaetano Lugli, Erio Silvestri, direttore della Scuola e dal vice-sindaco sig. Agosti Mentore quale rappresentante dell'Amministrazione Comunale, ha formulato la seguente classifica: VI anno: 1) premio: non assegnato; 2) Carini M. Cristina di Ferrara, Picotti Livio di Gorizia, Mentegazzi Nicoletta di Biella (ex aequo); 3) Bernini Raffaello di Carpi, De Giorgi M. Grazia di Como, Grazzoli Nadia di Pesaro (ex aequo) - VII anno: 1) premio: Mariani Giordania di Firenze, Carmassi Giovanni di Pisa (ex aequo); 2) Verso Aurora di Torino; 3) Trabucco Francesco di Genova - VIII anno: 1) premio: Turci Loretta di Carpi; 2) Scarlino Rosamaria di Firenze; 3) Rinaldi Fioravante di Foggia; 4) Brusa Stefania di Como; 5) Mentegazzi Laura di Biella. IX anno: 1) premio: Bacchelli Antonio di Livorno, Ghislandi Mario di Crema (ex aequo); 2) non assegnato; 3) Catania Annamaria di Como; 4) Favaro Anna di Napoli - X anno: 1) premio: Berio Fausto di Genova; 2) Babini M. Grazia di Lugo, Bellini Marisa di Salsomaggiore, Maffei Giuseppe di Arezzo (ex aequo); 3) Molinelli Francesca di Como; 4) Buhne Antonio di Napoli, De Mori Giuliana di Sanremo (ex aequo); 5) Cernicchieri Franca di Pescara.

* Il 15 ottobre si è concluso a Vercelli il XIII Concorso Internazionale di Musica e Danza «G.B. Viotti», manifestazione nota ormai in tutto il mondo musicale sia per la serietà dell'organizzazione e sia per i superbi risultati ottenuti nel campo artistico con la premiazione di concorrenti di valore eccezionale.

Quest'anno i concorrenti sono stati numerosi come al solito: 298 iscritti provenienti da 36 nazioni. I concorrenti che si sono segnalati nella sezione di canto sono: Sezione femminile: secondo premio di L. 265.000 suddiviso tra Adelina Romano (soprano - Italia), Giovanna Vighi (mezzo soprano - Italia), Atsuko Azuma (soprano - Giappone), Milena di Giuseppantonio (soprano - Italia).

Sezione maschile: secondo premio di L. 100.000 a Benito Di Bella (baritono - Italia). Medaglia d'oro e premio della giuria di Lire 30.000 a Alfredo Pistone (baritono - Italia), Medaglia d'oro: Carlo Del Bosco (basso - Cuba), Fuso Ryuji (tenore - Giappone), Ricardo Visus (tenore - Spagna).

Nella sezione di pianoforte il primo premio assoluto di L. 300.000 è stato suddiviso tra i concorrenti: Lidia Rocchetti (Italia) e Christian Bernard (Francia). Il secondo premio della sezione femminile è stato assegnato a Minka Roustcheva (Francia) e quello della sezione maschile è stato ripartito tra Giuliano Silveri (Italia) e Alessandro Specchi (Italia). Medaglie d'oro a Françoise Paule Bonnet (Francia) e Nabors William (U.S.A.).

Nella sezione di composizione sono stati segnalati i lavori dei concorrenti Don Sergio Marcianno (Italia) e Armando Gentilucci (Italia).

* Nello scorso settembre a Schleswig il Bundesverband dell'industria tedesca ha assegnato per la seconda volta il premio Bernhard Sprengel per la musica da camera. Fra i 25 partecipanti al concorso la giuria ha proclamato vincitore del primo premio di 3.000 DM il compositore svizzero Rudolf Kelterborn per il suo 3° Quartetto. Tale composizione sarà eseguita prossimamente alla Kammermusik - Gemeinde di Hannover.

Necrologi

* Il 1° marzo 1962 è morto a 55 anni di età il musicologo inglese Franck Walker. Lo scomparso va ricordato, oltre che per un'eccellente biografia su Hugo Wolf (1851), per gli importanti studi sulla scuola napoletana del '700, in particolare su Pergolesi, nonché per alcuni saggi e studi verdiani, pubblicati in periodici e riviste.

* A Washington (Kent) è scomparso il compositore inglese John Ireland, noto soprattutto per l'elegante e originale produzione cameristica, tra cui spiccano le liriche, i pezzi per pianoforte, 3 trii e alcune sonate. Compose inoltre musiche di scena e per film; pezzi per orchestra, per banda e per organo; musiche sacre e corali. Era nato a Bowdon (Cheshire) nel 1879.

* Il 12 marzo 1962 è scomparso a Praga, ove era nato 61 anni fa, il musicologo cecoslovacco Joseph Löwenbach. Esercì la critica musicale su vari periodici e fu uno dei principali organizzatori del Festival primaverile di Praga.

* Il 30 giugno u.s. si è spento a Vienna lo scenografo e librettista tedesco Caspar Neher. Nato ad Augsburg l'11 aprile 1897, era considerato uno dei più autorevoli esponenti della moderna scenografia tedesca. Ospite dei maggiori Teatri e dei principali Festival internazionali, lavorò anche per la Scala di Milano, per l'Opera di Roma e per il San Carlo di Napoli. Tra i suoi libretti: *Die Burgschaft* per K. Weill

* Lo scorso mese di giugno è deceduto a Milano il prof. Baldassarre Torchio. Nato ad Alessandria il 3 aprile 1903, fu per molti anni insegnante di flauto presso il Conservatorio milanese e primo flauto nell'orchestra della Scala.

* A S. Pellegrino è morto lo scorso mese di luglio il regista Mario Frigerio. Nato a Bergamo il 26 novembre 1893, diplomato in pianoforte e composizione all'Istituto musicale della città natale, fu dapprima maestro sostituto e maestro di coro, e venne chiamato alla Scala da Toscanini come sostituto di palcoscenico (1921). Alla Scala operò poi, a partire dal 1930, in qualità di regista pressoché ininterrottamente, pur non mancando di collaborare con i principali teatri italiani e stranieri.

* Il 18 luglio u.s. è deceduto a Merano il compositore Alfredo Sangiorgi insegnante di composizione al Conservatorio di Bolzano, autore di 3 opere teatrali (tra cui *S. Giovanni decollato*, rappresentata a Bergamo nel 1958) e di musica strumentale e vocale. Era nato a Catania nel 1894.

* A Belgrado è morto il 26 luglio u.s. il direttore d'orchestra tedesco Franz Konwitschny. Nato a Fulnek (Moravia) nel 1901, va soprattutto ricordato per le sue interpretazioni di opere di Mozart, Wagner, Strauss e di autori russi.

* E' scomparso a Milano nel settembre scorso il prof. Aldo Mon-

tanari, già insegnante di fagotto presso il Conservatorio di Milano e valoroso componente dell'orchestra della Scala. Era nato a Ravenna il 21 ottobre 1898.

* Il 6 settembre u.s. è deceduto a Berlino, dove insegnava all'Akademie der Kunst il compositore Hanns Eisler. Nato a Lipsia nel 1898, studiò con Schönberg e Webern, insegnando poi a Berlino, New York e nuovamente in patria. Lascia musica di scena e per film, varie composizioni orchestrali, musica da camera e corale, pezzi per pianoforte e numerosi *Lieder*. Scrisse anche l'*Inno nazionale* della Repubblica Popolare Tedesca.

* A Nantes è deceduto il 16 settembre u.s. il compositore francese Marcel Delannoy, autore di opere teatrali, tra cui *Le Poirier de misère* (elogiata da Ravel), balletti, un oratorio, musica di scena per film, composizioni sinfoniche e corali, musica da camera, diverse liriche. Nato nel 1898 a La Ferté-Alais, fu amico di Honegger, del quale dettò una biografia (1953).

* Il 2 novembre u.s. si è spento a Milano il maestro Felice Lattuada. Nato a Caselle di Morimondo (Milano) nel 1882, allievo di Ferroni al Conservatorio milanese, vinse nel 1929, con l'opera *Don Giovanni* il Concorso Nazionale del Ministero della Pubblica Istruzione. Operista legato alla tradizione, compose ancora *La Tempesta* (1922), *Sandha* (1924), *Le Preziose ridicole* (1929), *La Caverna di Salamanca* (1938), *Caino* (1957). Lascia inoltre musica sinfonica, da camera e per film.

**Diario musicale
di un viaggio in Italia (1770)**

Traduzione e note di Riccardo Allorto

X

(segue Venezia)

Giovedì 16 agosto

La visita che nella mattinata feci al signor Galuppi in compagnia del signor Latilla fu lunga, proficua e piacevole. Quando lo vidi fui lieto di costatare che il tempo aveva risparmiato la persona e la mente di questo eccellente compositore. Egli è infatti ancora vivace e pronto, e allietterà probabilmente ancora per molti anni gli appassionati della musica.

Il suo carattere e la sua conversazione sono naturali, intelligenti e piacevoli. È di persona piccola e sottile, ma nonostante ciò il suo aspetto è quello di un vero gentiluomo. Galuppi era stato discepolo del famoso Lotti¹ e ancor giovane aveva primeggiato come buon solista di clavicembalo e ottimo compositore.

Egli mi usò la cortesia di presentarmi alla signora Galuppi e di mostrarmi la sua casa, e tra l'altro un mirabile quadro di Paolo Veronese che rappresentava un bimbo addormentato, quadro che aveva appartenuto per tanto tempo alla famiglia della moglie; mi portò anche nel suo studio in cui c'era solo un piccolo clavicordo, sul quale, mi disse, «sporcava la carta». La sua famiglia era stata molto numerosa ma tutti i suoi figli, ad eccezione di tre o quattro, erano ora sposati. Galuppi ha l'aspetto di un tranquillo uomo di famiglia e a Venezia è stimato tanto per il suo temperamento quanto per i suoi meriti artistici.

Egli comunque si mostra piuttosto seccato per l'incoraggiamento e la protezione che qualche ecclesiastico ignorante (fra i quali è F.²) riesce a ottenere come compositore. In verità, tranne Sacchini, che però gli è secondo, egli è così superiore

¹ Vedi in data venerdì 3 agosto.

² Forse allude al Furlanetto (Su di lui vedi in data sabato 4 agosto).

ai musicisti del nostro tempo da sembrare un gigante fra i nani. Su mia richiesta e come pegno di amicizia fu così cortese da promettermi una sua composizione che non era ancora conosciuta.

Gli spiegai il mio progetto e discorremmo insieme di musica e di musicisti, molto cordialmente e con affinità di giudizi. La sua definizione di ciò che è buona musica, anche se breve mi sembra molto felice. «Essa si compone — egli dice — di vaghezza, chiarezza e buona modulazione». Galuppi e il signor Latilla, tra molte cose, hanno raccolto i nomi di tutti i grandi maestri dei conservatori e mi hanno permesso di trascriverli: della Pietà, che è il più vecchio di tutti: Gasparini, Guia, Porta, Latilla, Furlanetto;

degli Incurabili: Carlo Frari, Pollarolli (sic), Porpora, Hasse, Jommelli, Carcani, Cocchi, Ciampi, Galuppi;

dei Mendicanti: Biffi, Saratelli, Galuppi, Bertoni;

dell'Ospedaletto: Antonio Pollarolli (sic) figlio, Porpora, Pampani, Traetta, Sacchini.¹

Il signor Galuppi è costantemente occupato, persino in estate quando non ci sono rappresentazioni, perchè è il primo Maestro

¹ Fino a quando accurate ricerche di spoglio negli archivi veneziani non ci avranno documentato con precisione sulle attività amministrativa, didattica e artistica dei quattro Conservatori veneziani anche l'opera e la successione di maestri di cappella non potranno essere note che con lacune più o meno ampie. L'elenco che qui ne diamo perciò è forzatamente incompleto e forse non privo di errori.

Maestri della Pietà

Francesco Gasparini (1668-1727) nel primo ventennio del sec. XVIII Guia?; Giovanni Porta (1690 c.-1755) dal 1716 al 1737; Gaetano Latilla (vedi in data lunedì 6 agosto) dal 1756 al 1768 (?); Bonaventura Furlanetto (vedi in data sabato 4 agosto) dal 1768 al 1772 (?).

Alla Pietà operò anche Antonio Vivaldi, come professore di violino, maestro di coro e «maestro de' concerti» dal 1703 al 1718 e, con parentesi più o meno lunghe, dal 1723 al 1737.

Maestri agli Incurabili

Carlo Frari?; Carlo Francesco Pollarolo (1653-1722)?; Nicolò Porpora (1686-1768) dal 1726 al 1733, poi di nuovo dal 1737 al 1739 (?) Joh. Adolf Hasse (vedi in data venerdì 10 agosto) dal 1727 al 1731; Nicolò Jommelli (vedi in data sabato 21 luglio) dal 1743 al 1747; Giuseppe Carcani (1703-1779) dal 1730 al 1744 (?); Gioacchino Cocchi (1715-1804) dal 1750 al 1757; Vincenzo Legrenzio Ciampi (1719-1762) dal 1760 al 1762 (?); Baldassarre Galuppi (vedi in data venerdì 3 agosto) dal 1762 al 1765; poi ancora dal 1768 al 1785 (?)

Maestri ai Mendicanti

Antonino Biffi?; Giuseppe Saratelli?; Baldassarre Galuppi (vedi sopra agli Incurabili); Ferdinando Giuseppe Bertoni (1725-1813) dal 1753 al ?

Maestri all'Ospedaletto

Antonio Pollarolo figlio (1680 c.-1745)?; Nicolò Porpora (vedi sopra agli Incurabili) dal 1742 al 1747; Antonio Gaetano Pampani (? - 1769) dal 1748 al ?; Tommaso Traetta (vedi in data venerdì 20 luglio) dal 1765 al 1768; Antonio Sacchini (vedi in data giovedì 2 agosto) dal 1768 al 1772.

di Cappella in San Marco e degli Incurabili. Percepisce cento zecchini all'anno come organista di casa Gritti, ed è anche organista in un'altra chiesa di cui ho dimenticato il nome. Egli merita senza dubbio tutto ciò che si fa per lui, essendo uno dei pochi compositori originali e di genio usciti dalla miglior scuola che l'Italia abbia forse mai avuto. Le sue composizioni sono sempre geniali e prive d'artificiosità; si può aggiungere che egli è buon contrappuntista e amico della poesia; il primo di questi pregi si può constatare sulle sue partiture, il secondo appare dalle melodie che egli accompagna ai testi letterari, in cui l'espressione della musica corrisponde sempre alle intenzioni del poeta e spesso le valorizza.

Le sue composizioni sacre sono poco note in Inghilterra; a me sembrano eccellenti¹ perchè, sebbene la maggior parte delle arie siano di stile operistico, egli si dimostra un abilissimo compositore nel puro stile sacro che è grave, con buona armonia, buone modulazioni e fughe ben sviluppate.

La sera fui onorato per la seconda volta da un invito in casa Grimani, dove si teneva una grande Accademia o concerto sotto la direzione del signor Sacchini: invito, questo, molto più allettante del primo. C'erano un'orchestra numerosa e molti dei più noti musicisti di Venezia. Cantò la signora Regina Zocchi, una donna che aveva ricevuto la sua educazione musicale agli Incurabili sotto la guida del famoso signor Hasse² e che ora, felicemente sposata, è ricevuta e contesa dalle prime famiglie della città. Essa ha una voce robusta, buona agilità ed espressione. Anche Don Flaminio Tomj, che ha una pura Voce di Camera, cantò con gusto squisito. La signora Bassa eseguì al clavicembalo due o tre Concerti con molta grazia e precisione. Si aggiunga a tutto questo l'attenzione di un pubblico numerosissimo formato dalla più alta nobiltà veneziana, tra cui il signor Mocenigo, figlio dell'attuale Doge.

E ora viene la parte più curiosa del mio racconto. A una voce tutti i presenti insisterono perchè mi sedessi al clavicembalo. Io non ne avevo toccato più nessuno dopo quello di Madame Brillon³ a Parigi e mi sarei quindi rassegnato più volentieri alla pena di un bagno nei salati canali di Venezia che non a questa esibizione, ma non mi fu possibile rifiutare. Improvvisai qualcosa, dato che per la forte emozione non riuscivo a ricordare o vedere nulla. Comunque la cortesia del pubblico si manifestò in un generale applauso e in complimenti senza

¹ « A Venezia mi sono procurato qualcuno dei suoi motetti e Giuseppe, un eccellente copista locale, copiò e mi inviò due o tre delle sue messe » (Nota dell'Autore).

² Vedi in data venerdì 10 agosto.

³ Il Burney incontrò a Parigi (20 giugno 1770) Madame Brillon de Jouy e, dopo averla sentita suonare, affermò che « era una delle più grandi clavicembaliste d'Europa e ottima pianista ».

fine da parte dei musicisti. Presentai quindi a Sua Eccellenza la signora Bassa¹ un brano di mia composizione che avevo copiato con l'intenzione di suonarlo senza però averne il coraggio. Essa lo prese molto graziosamente e se ne mostrò anche molto grata; esaminò la musica a lungo e mi chiese quindi di spiegarle lo stile, cosa che non potei rifiutarle. A sua volta si sedette poi al clavicembalo mentre il pubblico se ne stava andando e lo provò chiedendo e persino sottostando alle mie istruzioni e correzioni, quindi me lo fece suonare più e più volte, tanto che mi spiace che, per il piacere di lei, esso non fosse più lungo e migliore.

Venerdì 17 agosto

Questa mattina ebbi l'onore di un nuovo incontro con il conte Torre Taxis² durante il quale ascoltai Sua Eccellenza esibirsi al clavicembalo, strumento di cui è abile maestro. Egli improvvisò a lungo, dimostrando una notevole destrezza nelle modulazioni e io lo trovai degno seguace della scuola tartiniana. Mi sottopose anche un gran numero di messe, motetti e oratori di sua composizione perchè, per quanto giovane, egli è già un musicista veramente fecondo. Possiede uno strumento a tastiera molto curioso, che è stato costruito a Berlino sotto la direzione di Sua Maestà il re di Prussia. Ha forma di un grande clavicordo con parecchi registri e può essere ora un'arpa, ora un clavicembalo, un liuto o un pianoforte. Ma la proprietà più curiosa di questo strumento è quella che, spostando la tastiera, i martelletti vengono trasposti sotto altre corde, per cui una composizione può essere abbassata di un semitono, di un tono oppure di una terza minore a piacere, senza l'imbarazzo di differenti note o chiavi, reali o immaginarie. Fra i dilettanti di qui, oltre al conte Taxis, c'è un nobile veneziano, il signor Giovanni Cornaro, di notevole ingegno e abilità come compositore: egli ha scritto una messa per una grande festa per una chiesa di Padova, dove fu eseguita, nel periodo della mia sosta a Venezia, con un enorme complesso di voci e strumenti.

Alla sera per potermi documentare più esaurientemente sulla natura dei Conservatori, e per terminare le mie ricerche musicali a Venezia ottenni il permesso di visitare la scuola musicale dei Mendicanti in cui è maestro il signor Bertoni. Mi venne offerto un concerto, tutto per me, che si protrasse per due ore e al quale collaborarono i migliori strumentisti e cantanti di questa scuola: era veramente interessante sia vedere sia sentire ogni parte di questo eccellente concerto, eseguito tutto da

¹ Vedi in data domenica 12 agosto.

² Vedi in data lunedì 30 luglio - mercoledì 1° agosto.

donne, che suonavano il violino, l'oboe, il clavicembalo, i corni francesi e anche i contrabbassi e che cantavano anche le parti dei tenori e dei bassi. Il primo violino era suonato ottimamente da Antonia Cubli di origine greca; il clavicembalo qualche volta da Francesca Rossi, *Maestra del coro*, qualche volta da altri; queste giovani esecutrici cambiano frequentemente strumento.

Il canto era eccellente nei diversi stili; Laura Risegari e Giacomo Frari hanno voci potenti, capaci di farsi ascoltare in un grande teatro; esse cantarono arie di *bravura* e brani scelti da opere italiane; Francesca Tomj, sorella dell'abate dello stesso nome, e Antonia Lucovich (quest'ultima è una ragazza slava) le cui voci sono più delicate, si mostrarono particolarmente adatte ai brani patetici, nei quali occorrono sentimento ed espressione. L'insieme era giudiziosamente mescolato: non si eseguirono mai due arie dello stesso genere, c'era molta attenzione e cura in ogni particolare. Inoltre queste ammirevoli esecutrici, tutte di età diversa, si comportarono molto decorosamente. Fu qui che ricevettero la loro educazione musicale due celebri esecutrici, la famosa Archiapate, ora signora Guglielmi, e la signora Maddalena Lombardini Sirmen¹ che ottennero grande e meritato successo in Inghilterra. Se avessi potuto trattenermi a Venezia ancora alcuni giorni, avrei potuto godermi lo stesso genere di trattenimenti negli altri tre Conservatori, essendo stato tentato da una proposta in tal senso fattami da un amico che era interessato a farmi conoscere l'educazione interna di questi ammirevoli seminari musicali. Rinunciai a questa piacevole offerta con il più grande rammarico, dato che non esiste in tutta l'Italia una istituzione del genere. Ma poichè mi sono proposto di suddividere il tempo che mi sono concesso per le mie ricerche il più equamente possibile, resistetti alla tentazione — come già avevo fatto per altri inviti di cui ero stato onorato da molti esponenti della nobiltà — di intervenire ai loro concerti privati; così, a distanza di tempo devo dire, ad onore dell'Italia e mio, che fui fatto segno al più cortese trattamento ed al maggior interessamento e assistenza che si possano immaginare, ovunque mi fermassi. A Venezia poi le mie aspettative furono largamente superate, tanto più che mi era stato detto che i veneziani e particolarmente la nobiltà erano riservati e difficili da avvicinare.

Durante il mio soggiorno a causa delle mie ricerche in Venezia mi legai di amicizia con Mr. Edward, un giovane gentiluomo nato in Inghilterra, che è vissuto così a lungo in questa città da perdere completamente l'accento d'origine. Con questo gen-

¹ Maddalena Lombardini Sirmen, celebre violinista allieva di Tartini. Nata nel 1735, suonò anche a Parigi e a Londra (1768 e 1764). Compose per clavicembalo e per strumenti ad arco.

tiluomo e con Don Flaminio Tomj dal Conservatorio dei Mendicanti mi recai a casa Grimani: qui l'abate Tomj cantò due o tre patetiche arie con tale stile che non credo di aver mai più udito dopo la morte di Palma.

C'era molta gente e le esecuzioni musicali di vario genere si protrassero fino alle 2 o 3 della mattina; a quell'ora presi tristemente commiato dal signor Grimani, il quale mi aveva fatto l'onore di qualcosa di più di una semplice cortesia e ospitalità; per una persona di posizione meno elevata la definirei amicizia, ma in questo caso può essere solo condiscendente bontà. Per terminare la mia relazione sulla musica di questa affascinante città, devo osservare che, sebbene i compositori della scuola veneziana siano in generale buoni contrappuntisti, le loro caratteristiche principali sono delicatezza, sentimento e fertilità d'invenzione. Molte circostanze concorrono a rendere la musica di Venezia migliore o più diffusa che altrove.

Se si eccettuano le rappresentazioni teatrali, i veneziani hanno pochi divertimenti; infatti a causa della posizione della città non possono passeggiare, cavalcare e praticare gli *sports campestri*.

Questo in certo modo spiega perchè la musica sia da loro coltivata così ampiamente e in modo tanto raffinato; il numero dei teatri nei quali sono ammessi gratuitamente i gondolieri, giustifica poi il modo indubbiamente superiore, a paragone di altri popoli dello stesso livello, in cui essi cantano. È poi naturale supporre che le ragazze dei Conservatori portino con sé il buon gusto e l'amore per la musica nelle case nelle quali entrano come mogli.

La Biblioteca di San Marco, che abbonda di libri di tutte le scienze, mi offrì scarso materiale sull'argomento «musica». Trassi invece grande vantaggio dalla conversazione con il signor Zanetti, primo bibliotecario, che fu molto gentile e affabile. A Venezia la stampa è coltivata fin dal 1459, quando vi fu introdotta da Nicolas Jansen; non c'è forse un'altra città d'Italia nella quale siano stati pubblicati tanti libri. Anche ora l'attività editoriale è fertile e feconda; il numero dei librai che hanno sede nella bella strada chiamata *Merceria* è veramente considerevole. In nessun altro luogo ho trovato tanti autori antichi che abbiano scritto sulla musica come qui; riguardo ai moderni ne trovai quanti non ero riuscito a trovarne altrove, specialmente il primo volume della *Storia della musica* di Padre Martini. I maggiori librai di Venezia sono Pasquali, Remondini, Bettinelli, Occhi e Antonio di Castro. Invece la stampa musicale sembra che sia stata qui completamente dimenticata, e lo prova il fatto che non mi riuscì di trovare una sola opera stampata con i sistemi usati da noi in Inghilterra. E del resto in tutta l'Italia non sono stato capace di scoprire quello che noi chiamiamo un negozio di musica. Il signor Di Castro, il libraio ora menzionato, uomo attivo e dinamico, ha reso noto un proget-

to per stampare la musica con i caratteri usati da M. Fought,¹ ma avendo incontrato scarso favore si è limitato a stampare un libro di piccoli duetti e terzetti.

Inoltre le composizioni musicali sono in Italia di così breve durata e l'entusiasmo per la novità è tanto grande che per poche copie non vale la pena di fare le spese dell'incisione e stampa. Inoltre l'attività di copista, qui come in Turchia, dà lavoro a moltissime persone, per cui sarebbe crudele volerglielo togliere perchè un'attività commerciale affine è più attiva e più feconda di un'altra.²

¹ Henry Fought, stampatore londinese, fu tra i primi a stampare musica con caratteri di metallo.

² Devo aggiungere che dopo il mio ritorno in Inghilterra ho ricevuto una lettera da Venezia in data 25 gennaio 1771 contenente i seguenti particolari relativi alla situazione della musica in Venezia: « Al Teatro S. Benedetto nella stagione di Carnevale è stata rappresentata l'opera *Alessandro nelle Indie* del signor Bertoni, maestro di cappella ai Mendicanti, opera che è stata generalmente applaudita specialmente per un duetto cantato dalla signora de Amici e dal signor Caselli. Nello stesso teatro abbiamo ora il *Saroe* riconosciuto composto dal signor Borghi, che però non è piaciuto. La musica al Teatro S. Moisè piace molto di più sebbene sia tanto mal eseguita che il suo autore, il signor Cazzaniga, napoletano, se n'è giustamente addolorato: il pubblico tuttavia l'ha generalmente apprezzata » (Nota dell'Autore).

Con questo numero termina la pubblicazione su *Musica d'Oggi* del *Viaggio musicale* del Burney.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

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 6.000.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

108 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

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Agosto-Settembre 1962

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

P.R. 19	BORSOLUOTO	<i>Introduzione al lied romantico</i>	900
P.R. 18	IONIO PREVICIANO - G. RASPETTI	<i>Io, la canzone</i>	300

CANTO e PIANOFORTE

130307	AUTORI DIVERSI	12 <i>Arie italiane dei secoli XVII e XVIII</i> (testo it. ingl. -ted.), scelta, revisione ed elaborazione di M. Zanen (ex ER, 2399)	1000
--------	----------------	--	------

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

130399	CILEA	<i>Canto</i> (dal Vocalizzo da concerto n. 2) Trascrizione di G. Martirana	600
--------	-------	--	-----

CLARINETTO

E.R. 2668	GIANPIERI	<i>La Tecnica settimanale del clarinetista</i>	1500
-----------	-----------	--	------

15^a SERIE DEI CONCERTI DI VIVALDI a cura di G.F. Mallipiero
dal Tomo 351 al 375. Partiture in 8^o

Ottobre 1962

PIANOFORTE

130124	ORFEO	<i>Crepuscoli, 3 Pezzi</i>	600
130150	---	<i>Miraggi, Fasc. I</i> (dal n. 1 al n. 5)	600
130151	---	<i>Miraggi, Fasc. II</i> (dal n. 6 al n. 10)	600
130152	---	<i>Miraggi, Fasc. compl.</i> (dal n. 1 al n. 10)	1200
130143	---	<i>Preludi del mare, Fasc. I</i>	600
130144	---	<i>Preludi del mare, Fasc. II</i>	600
130145	---	<i>Preludi del mare, Fasc. III</i>	600
130146	---	<i>Preludi del mare, Fasc. completo</i>	1600
130147	---	<i>Quadri di Beethoven, Fasc. I</i>	600
130148	---	<i>Quadri di Beethoven, Fasc. II</i>	600
130149	---	<i>Quadri di Beethoven, Fasc. completo</i>	1100
130153	---	<i>2 Studi da concerto</i>	600

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

128313	ORFEO	<i>Tempio greco, Suite.</i>	800
--------	-------	-----------------------------	-----

PARTITURE IN 8^o e 16^o

124985	PETRASSI	<i>Magnificat, per soprano leggero, coro e orchestra</i> (in 8 ^o)	
P.R. 222	ROSSELLINI	<i>Pagine romane, I: Stornelli della Roma bassa. Rapsodia per orchestra</i> (in 16 ^o)	1300
P.R. 656	---	<i>Pagine romane, II: Stampe della vecchia Roma, per orchestra</i> (in 16 ^o)	800
P.R. 1051	---	<i>Pagine romane, III: Roma cristiana. Preludio e alleluja, per coro e orchestra</i> (in 16 ^o)	1.300

PARTITURE D'ORCHESTRA (Opere complete)

P.R. 37	DENISETTI	<i>L'Elisir d'amore</i> (rilegata in lino).	15.000
---------	-----------	---	--------

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

	CHAILLY	<i>Una domanda di matrimonio, Opera buffa in 1 atto</i> di C. Fina e S. Verzone. Riduzione per canto e piano dell'Autore (in brochure)	6.000
	ROTA	<i>La notte di un nevrasteno, Dramma buffo in 1 atto</i> di R. Bacchelli. Riduzione per canto e piano (in brochure)	5.000

Novembre 1962

TEORIA

130395a.	ALBERTO-ZECCHI	Appendice al 1 ^o volume di « Educazione musicale » per la Scuola media unificata e per le Scuole di avviamento	400
----------	----------------	---	-----

2 PIANOFORTI

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA - Collana Fasano			
130483	GIORDANI	3 ^o <i>Concerto in do, per cembalo e archi.</i> Revisione di R. Castagnone. Riduzione per 2 pianoforti di E. Film	1.100
130477	---	5 ^o <i>Concerto in re, per cembalo e archi.</i> Revisione di R. Castagnone. Riduzione per 2 pianoforti di M. Parenti	1.200
130467	PUCCHINI D.V.M.	<i>Concerto in si bemolle, per pianoforte e orchestra da camera.</i> Revisione e cadenze di M. Abbado. Riduzione per 2 pianoforti di E. Film	1.500

PARTITURE IN 8^o

130215	LOCATELLI	<i>Concerto grosso in do minore, op. 1 n. 2; per 2 violini, viola, violoncello e archi con cembalo di ripieno.</i> Revisione e realizzazione del basso continuo di C. Abbado	1.600
--------	-----------	--	-------

4 FISARMONICHE

130480	LUNAZZI	<i>Preludio n. 2, Partitura e parti unite. Preludio n. 2, Parti staccate separate:</i>	500
		I. Fisarmonica	50
		II. Fisarmonica	50
		III. Fisarmonica	50
		IV. Fisarmonica (basso)	50

SPARTITI PER CANTO E PIANO

	ROSSELLINI	<i>Il Linguaggio dei fiori, Opera lirica in 3 atti.</i> Riduzione per cto. e pf. di L. Della Cese (in brochure), (edizione stampata in olio)	9.000
--	------------	--	-------

Dicembre 1962

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

P.R. 20	HASKELL	<i>Il Balletto</i>	1.000
---------	---------	--------------------	-------

VIOLINO E PIANOFORTE

E.R. 2651	MAGLIANI	<i>Antologia violinistica. Pezzi di Autori diversi</i>	2.500
-----------	----------	--	-------

CHITARRA

130300	TERRI	<i>Raccolta di studi progressivi dei più noti Autori.</i> Per chitarra classica	---
--------	-------	---	-----

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)

130304	GIORDANI	3 ^o <i>Concerto in do, per cembalo e archi.</i> Revisione di R. Castagnone PARTI STACCATE: Violino I 300 Violino II 300 Viola 300 Violoncello 300 Contrabbasso 300	
129950	---	5 ^o <i>Concerto in re, per cembalo e archi.</i> Revisione di R. Castagnone PARTI STACCATE: Violino I 300 Violino II 300 Viola 300 Violoncello 300 Contrabbasso 300	

PARTITURE IN 16^o

P.R. 1032	MALIPIERO	<i>Sinfonia per Antigona, per orchestra</i>	2.000
-----------	-----------	---	-------

SPARTITI CANTO E PIANOFORTE

	PUCCHINI	<i>Gianni Schicchi, Opera completa</i> edizione di lusso (rilegata in lino)	---
--	----------	---	-----

LIBRETTI

	HAYDN	<i>Requiem per Elisa, Opera in 2 atti</i>	250
--	-------	---	-----

OPERE COMPLETE DI VIVALDI

P.R. 1001 Concerto in sol min., per violino, archi e cembalo	F. I. n. 165	1.600
P.R. 1002 Concerto in mi bem. magg., per violino, archi e cembalo	F. I. n. 168	1.800
P.R. 1003 Concerto in fa magg., per violino, organo e archi	F. XII. n. 41	1.500
P.R. 1004 Concerto in re min., per violino, fl., fg., e basso continuo	F. XII. n. 42	800
P.R. 1005 Concerto in re magg., per violino, fl. e basso continuo	F. XII. n. 43	900
P.R. 1006 Sonata in sol min., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 5	600
P.R. 1007 Concerto in fa magg., per violino, archi e cembalo	F. I. n. 167	1.600
P.R. 1008 Concerto in sol magg., per violino, archi e cembalo	F. I. n. 168	1.600
P.R. 1009 Concerto in si be. magg., per 2 fl. 2 ob., fg., archi e cembalo	F. XII. n. 44	1.200
P.R. 1010 Concerto in sol magg., per fl., archi e cembalo	F. VI. n. 12	600
P.R. 1011 Concerto in sol magg., per archi e cembalo	F. XI. n. 41	900
P.R. 1012 Concerto in re magg., per 2 ob., fg., archi e cembalo	F. XII. n. 45	700
P.R. 1013 Concerto in fa magg., per 2 cr., fg., archi e cembalo	F. XII. n. 46	900
P.R. 1014 Sonata in re magg. per violino e basso continuo	F. XIII. n. 6	700
P.R. 1015 Sonata in re min., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 7	600
P.R. 1016 Sonata in do magg., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 8	600
P.R. 1017 Sonata in re min., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 9	500
P.R. 1018 Sonata in do min., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 10	600
P.R. 1019 Sonata in do magg., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 11	700
P.R. 1020 Sonata in la magg., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 12	500
P.R. 1021 Sonata in sol magg., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 13	600
P.R. 1022 Sonata in do min., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 14	600
P.R. 1023 Sonata in sol min., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 15	600
P.R. 1024 Sonata in si bem. magg., per violino e basso continuo	F. XIII. n. 16	600
P.R. 1025 Sonata in do min., per oboe e basso continuo	F. XV. n. 2	600

RICORDI

MONZINO & G.

chitarre classiche

A. MONZINO - MILANO
VIA DONATELLO 5

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

COMPOSIZIONI DI GIANFRANCESCO MALIPIERO

L'ARCA DI NOE' 6 ^o Quartetto. Partiturina - P.R. 300	L. 500
Parti staccate - 127825	L. 700
L'ASINO D'ORO. (da Apuleio) - Rappresentazione da concerto, per baritono e orchestra Partiturina - P.R. 910	L. 1.800
I CONCERTO per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 906	L. 100
III CONCERTO per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 428	L. 600
IV CONCERTO per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 540	L. 400
CONCERTO DI CONCERTI OVVERO DELL'UOM MALCONTENTO Rappresentazione da concerto per baritono, violino concertante e orchestra. Partiturina - P.R. 911	L. 1.200
CONCERTI, per orchestra. Partiturina - P.R. 528	L. 600
8 DIALOGHI. Partiturina rilegata, con astuccio - P.R. 902	L. 5.000
Staccati:	
I - CON MANUEL DE FALLA (IN MEMORIA), per piccola orchestra. - Partiturina - P.R. 861	L. 600
Trascrizione per due pianoforti - 129401	L. 500
II - FRA DUE PIANOFORTI - 129402	L. 700
Partiturina - P.R. 862	L. 600
III - CON JACOPONE DA TODI, per canto e due pianoforti - 129403	L. 500
Partiturina - P.R. 863	L. 600
IV - PER CINQUE STRUMENTI A PERDIFIATO. Partiturina - P.R. 854	L. 600
V - VIOLA E ORCHESTRA (QUASI CONCERTO). Partiturina - P.R. 855	L. 600
VI - CLAVICEMBALO E ORCHESTRA (QUASI CONCERTO) Partiturina - P.R. 856	L. 600
VII - DUE PIANOFORTI E ORCHESTRA. (CONCERTO) Partiturina - P.R. 859	L. 1.000
VIII - LA MORTE DI SOCRATE (dal Fedone) per una voce di baritono e piccola orchestra. Partiturina - P.R. 875	L. 600
ELEGIA CAPRICCIO per orchestra. Partiturina - P.R. 664	L. 400
FANTASIE CONCERTANTI:	
I - per archi; II - per violino e orchestra; III - per violoncello e orchestra; IV - per pianoforte e orchestra. Partiturina - P.R. 800	L. 1.200
FANTASIE DI OGNI GIORNO. Partiturina - P.R. 744	L. 700
5 FAVOLE, per una voce e piccola orchestra. Partiturina - P.R. 543	L. 400
HORTUS CONCLUSUS. IV libro. Per pianoforte - 127878	L. 500
MONDI CELESTI, per una voce e 10 strumenti. Partiturina - P.R. 390	L. 400
Riduzione per una voce e pianoforte - 128067	L. 300

RICORDI

PASSACAGLIE per orchestra. Partiturina - P.R. 655	L. 500
LA PASSIONE. Oratorio	L. 1.500
PRELUDIO E MORTE DI MACBETH, per baritono solo e orchestra Partiturina - P.R. 909	L. 1.000
7 ^o QUARTETTO. Partiturina - P.R. 541	L. 600
Parti staccate - 128235	L. 700
1 ^a SINFONIA (IN 4 TEMPI, COME LE 4 STAGIONI). Partiturina P.R. 274	L. 800
2 ^a SINFONIA (ELEGIACA). Partiturina - P.R. 529	L. 700
4 ^a SINFONIA (IN MEMORIAM). Partiturina - P.R. 286	L. 800
5 ^a SINFONIA (CONCERTANTE IN ECO). Partiturina - P. R. 282	L. 700
6 ^a SINFONIA (DEGLI ARCHI). Partiturina - P.R. 299	L. 500
7 ^a SINFONIA (DELLE CANZONI). Partiturina - P.R. 318	L. 800
SINFONIA DELLO ZODIACO. 4 PARTITE DALLA PRIMAVERA ALL'INVERNO. Partiturina - P.R. 639	L. 900
SINFONIA IN UN TEMPO. Partiturina - P.R. 542	L. 600
SONATA A CINQUE (flauto, violino, viola, violoncello, arpa). Partiturina P.R. 288	L. 400
Parti staccate - 123629	L. 800
STORNELLI E BALLATE, per quartetto d'archi. Partiturina - P.R. 287	L. 500
Parti staccate - 119321	L. 700
STRADIVARIO FANTASIA DI STRUMENTI CHE BALLANO. Partiturina P.R. 337	L. 500
VIVALDIANA. Partiturina - P.R. 666	L. 600
OPERE:	
L'ALLEGRA BRIGATA. Spartito per canto e pianoforte	L. 3.000
CAPITAN SPAVENTO. Spartito per canto e pianoforte	L. 1.200
DONNA URRACA. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.000
LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO. (Testo italiano e tedesco). Spartito per canto e piano. facsimile della partitura originale	L. 3.500 L. 10.000
IL FIGLIUOL PRODIGO. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.000
GIULIO CESARE. Facsimile della partitura originale	L. 10.000
MONDI CELESTI E INFERNALI. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.500
RAPPRESENTAZIONE E FESTA DI CARNEVALE E DELLA QUARESIMA. Facsimile della partitura originale	L. 1.600
TORNEO NOTTURNO. Spartito per canto e pianoforte	L. 2.500
VENERE PRIGIONIERA. Spartito per canto e pianoforte	L. 3.000

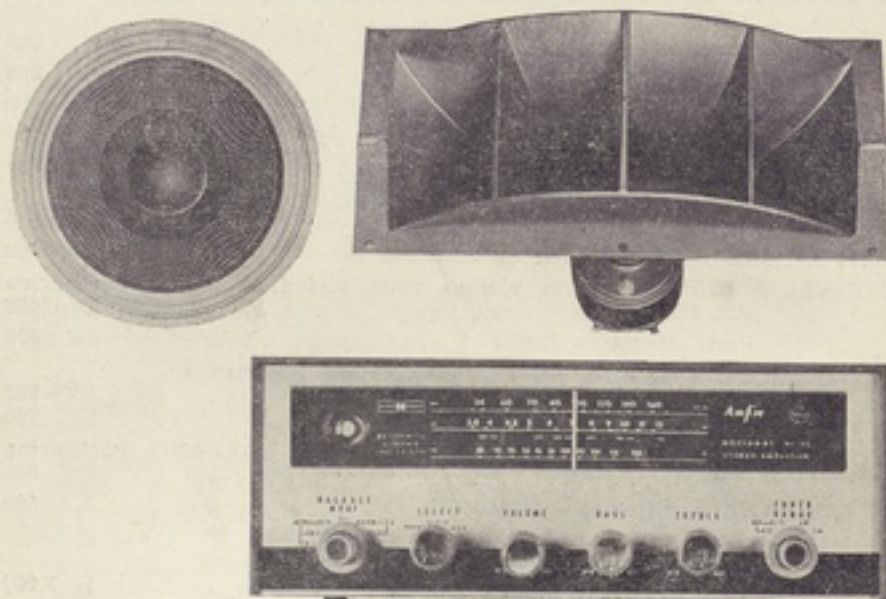
nella collana PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

il volume

ANTONIO VIVALDI. Il Prete Rosso - B.P.R. 5 - L. 400

RICORDI

*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

G. RICORDI & C. - CENTRO ASSISTENZA TECNICA - MILANO - VIA BERCHET 2 - TELEF. 89.89.94

*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

