
NOTIZIARIO

Anche nel 1965 il Centro Studi Musicali dell'Università di Bologna ha organizzato due *Corsi di studi musicologici per italiani e stranieri*. Il primo (Sezione Medievale) si è svolto a Certaldo dall'1 al 15 luglio ed ha avuto come tema generale: « Il codice Rossi 215 e la melica del '300 ». Il secondo (Sezione Rinascimentale) che è stato tenuto a Romeno, ha considerato: « Momenti della musica sacra italiana nella seconda metà del Cinquecento ».

Quest'anno i corsi avranno il seguente programma:

- 1) a Certaldo dal 2 al 16 luglio: « Il codice Bologna, Biblioteca Universitaria 2216 »;
- 2) a Romeno dal 17 luglio all'1 agosto: « Arte e vita musicale nel Trentino tra Medioevo e Rinascimento ».

*

L'Istituto di Studi Verdiani desidera portare a conoscenza degli studiosi che, presso la sua sede di Parma, Strada della Repubblica 57, è stata avviata con successo la raccolta della corrispondenza di Giuseppe Verdi, e cioè della riproduzione in facsimile di tutte le lettere scritte dal compositore e di quelle a lui indirizzate. Tale iniziativa, che ha lo scopo ultimo di preparare il materiale necessario per una futura, completa edizione critica dei

carteggi verdiani, riunisce per la prima volta questa corrispondenza in maniera organica e sistematica; le lettere vengono infatti schedate per ordine di data e di destinatario, ne viene sommariamente descritto il contenuto e se ne dà l'eventuale bibliografia.

All'iniziativa dell'Istituto hanno risposto biblioteche, archivi, istituzioni pubbliche e singoli privati, in generosa ed ammirevole gara, dall'Italia e da ogni parte del mondo; tra i fondi più cospicui finora giunti sono da segnalare quelli della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei (650 numeri) di Roma, della Bibliothèque de l'Opéra (400 numeri) di Parigi, della Biblioteca Braidense (200 lettere) e del Museo Teatrale alla Scala (200 numeri) di Milano, del Museo del Risorgimento (40 lettere) di Roma, degli eredi Maffei di Milano, dell'Istituto Mazziniano di Genova, del Civico Museo Teatrale di Trieste, etc. Attraverso un confronto, ovviamente appena iniziato, del materiale finora raccolto con la bibliografia specifica (ivi compresi i *Copialettere* editi da Cesari e Luzio, ed i quattro volumi dei *Carteggi* curati dal Luzio), si è potuto constatare come un'altissima percentuale di queste lettere è ancora inedita; questo è vero anche per quei fondi, come quello della Biblioteca dei Lincei, per i quali era lecito pensare ad una pubblicazione pressoché completa.

Due fra i più importanti carteggi

sono già in corso di preparazione, e sono stati affidati a studiosi qualificati; quello di Verdi - Ricordi (messa a disposizione dell'Istituto dalla G. Ricordi & C.) al Dott. Franco Gavazzeni, quello di Verdi - Maffei al Dott. Claudio Sartori e alla Dott. Mariangela Donà. Questi studiosi sono coadiuvati, per il materiale esistente a S. Agata, dal Dott. Alberto e dalla Dott. Gabriella Carrara - Verdi.

L'Istituto di Studi Verdiani coglie l'occasione di questo breve notiziario per rivolgere ancora una volta il suo invito a collaborare a questa sua iniziativa, e ringrazia fin d'ora quelle istituzioni e quei privati che segnalano all'Istituto stesso documenti utili alla ricerca intrapresa, facendone possibilmente pervenire una riproduzione fotografica.

*

Tre inedite fughe di F. M. Veracini.

I corsi di perfezionamento nella XXXIV annata dell'Accademia Musicale Chigiana (15 luglio - 15 settembre 1965) hanno beneficiato di un'inaugurazione che, sottraendosi alla retorica spesso profusa in simili adunanze, è risultata un convegno di cultura musicale sostanzioso ed avvincente. La sera del primo agosto, nella sala dei con-

certi del palazzo Chigi Saracini (come scrivere questo nome, senza rinnovare un pensiero riconoscente al mecenate indimenticabile?), il maestro Mario Fabbri, direttore artistico dell'Accademia, ha condotto un'ideale « intervista » con Francesco Maria Veracini.

Il compositore fiorentino aveva l'abitudine di fissare su uno « squarciafoglio », di tempo in tempo, certi propri pensieri che gli apparivano degni di non perire; nato cosí questo intimo scrigno in veste di semplici « annotazioni sulla musica », esso venne poi ampliandosi fino a costituire l'opera terza veraciniana, un vasto e denso trattato dal titolo *Il trionfo della pratica musicale*, terminato in Firenze dall'autore ormai sul finire dell'esistenza¹. Il trattato è diretto alla formazione del giovane musicista e contiene una copiosa messe di precetti tecnici; ma inserite fra questi sono appunto le suddette originarie annotazioni oppure brani che si ricollegano allo spirito di esse: non leggi di grammatica e di sintassi musicali, bensí idee di piú alto volo sulla musica e sui musicisti.

Il Fabbri, stimando tali passi straordinariamente validi e invece scaduta la parte didattica dell'opera, ha espunto i primi, offrendoli con la premessa e le note opportune in un opuscolo distribuito la sera della manifestazione² e facendo in questa rivivere lo

¹ Di questo lavoro s'erano occupati, in guisa soprattutto di segnalazione, il Bonaventura (A. R. NALDO, *Un Trattato inedito e ignoto di F. M. Veracini* in « Rivista Musicale Italiana », anno XLII (1938), pp. 617-635) e lo stesso Fabbri (M. FABBRI, *Le acute censure di F. M. Veracini a « L'arte della Fuga » di F. Geminiani* in « Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo », numero unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XX Settimana musicale senese, Firenze, Olschki, 1963, pp. 159-161).

² È l'estratto dell'articolo: M. FABBRI, *Appunti didattici e riflessioni critiche di un musicista preromantico. Le inedite « Annotazioni sulla Musica » di F. M. Veracini* in « La nuova musicologia italiana - Quaderni della Rassegna musicale » 3 (1965), pp. 25-54.

scritto veraciniano sia illustrandone i caratteri, sia leggendo e commentando degli accennati passi i piú notevoli. Son riflessioni dove una lunga esperienza etica e specifica della musica ammaestra con sintesi sorprendentemente centrate e spesso valevoli anche oltre il loro tempo. Il discorso è quello del saggio in cui l'amarezza, pur ineliminabile, non ha corroso i principi di fede e che li riafferma arguto difendendoli con frecce insieme pungenti e indulgenti.

Ma l'opera comprende pure musiche: ed ecco, dopo l'orazione del Fabbri, il quartetto d'archi del corso chigiano di musica d'insieme (Albor Rosenfeld e Antoni Cofalik violini, Lina Pettinelli Fagioli viola, Franz Olof Helmerson violoncello) eseguirne con intelligente bravura tre fughe per quartetto d'archi, la prima in fa maggiore a cinque soggetti, la seconda e la terza rispettivamente in re minore e in re maggiore ambedue a quattro soggetti. Se i pensieri del fiorentino, porti dal Fabbri con acuta penetrazione condita di toscane eleganze, avevano creato un'atmosfera di schietto interesse, l'ascolto delle fughe ha segnato un « trionfo » della « pratica » compositiva veraciniana. Tali pagine racchiudono fior di musica ed a pieni voti meritano l'accesso nel repertorio « vivo ». I temi loro subiscono, lungo i rispettivi componimenti, quella specie di terzo grado che testimonia le capacità diaboliche del polifonista di classe; ma per fortuna gli artifici, impiegati con larghezza e perizia, li dimentichiamo sempre o quasi sempre all'audizione, perché la musica vince e a volte stravince la battaglia. Se al lettore non bastasse il mio giudizio, valga la cronaca: il non fa-

cile pubblico s'è entusiasmato ed ha richiesto un bis, gentilmente concesso.

FEDERICO MOMPPELLIO

★

La XXII Settimana Musicale Senese.

Come è ormai consuetudine di ogni anno, si è svolta a Siena dal 4 al 9 settembre 1965, sotto il patrocinio dell'Accademia Musicale Chigiana e l'illuminata direzione artistica di Mario Fabbri, la XXII Settimana Musicale Senese.

Secondo l'originale impostazione programmatica della manifestazione, un denso calendario di esecuzioni musicali si è articolato lungo una duplice direttiva: quella delle commemorazioni celebrative e quella della ripresa critica di significative composizioni del passato, sconosciute o comunque poco note.

Molto opportunamente, in occasione del settimo centenario della nascita di Dante, si è voluto illustrare il peso e la funzione della musica nella visione culturale del poeta, affidando a Raffaele Monterosso una conferenza con audizioni musicali sul tema *La musica nell'opera di Dante* e all'Ensemble Musica Antiqua di Vienna l'esecuzione di composizioni appartenenti al suo tempo (o al suo tempo ancora vive e attuali). Il Monterosso, attraverso un compendioso esame dei riferimenti musicali contenuti nella *Commedia* e, soprattutto, nelle opere minori, ha particolarmente messo in rilievo la novità della teorizzazione dantesca circa il rapporto fra poesia e musica, sottolineando come la precisa e concreta aderenza alla viva realtà dei testi, tanto piú evidente ove paragonata all'arido schema-

tismo intellettualistico di tanti teorici medioevali, faccia dell'Alighieri il fondatore della morfologia musicale come autonoma disciplina scientifica. Lo studioso ha in seguito lumeggiato le condizioni generali della musica nel Duecento e nel primo Trecento, soffermandosi in particolare sui trovatori citati dal poeta nelle sue opere, offrendo un'essenziale analisi strutturale dei loro componimenti al lume dei principi esposti da Dante nel *De vulgari eloquentia* e mostrandone nel contempo i probabili riflessi sulla sua opera poetica e teorica. Concludendo, il Monterosso ha riportato, con viva sensibilità critica, la visione dantesca della musica alle sue più intime motivazioni esistenziali e poetiche.

La sera del 4 settembre, dopo che nel pomeriggio si era ufficialmente inaugurata la Settimana musicale con il saluto delle autorità, con un discorso di Mario Fabbri sui criteri di scelta delle musiche per la manifestazione e con un'orazione di Giulio Confalonieri su Rossini e Perosi, l'Ensemble Musica Antiqua, sotto la direzione di René Clemencic, eseguì composizioni di Hermannus Contractus, Bonaiuto da Casentino, Arnaldo Daniello, Moniot d'Arras, Adam de la Halle, Philippe de Vitry, Andrea e Francesco da Firenze, di anonimi del XIII e del XIV secolo e, per finire, il *Kyrie* e il *Credo* della *Messe de Notre Dame* di Guillaume de Machault. Pregevoli le ricostruzioni strumentali dei pezzi e ottima l'esecuzione, affidata a un agguerritissimo gruppo di solisti vocali e a un affiatato complesso di esecutori perfettamente a proprio agio con gli strumenti originali o fedelmente ricostruiti (ghironda, flauti diritti, mandola, bombardarda soprano, contralto e tenore, fidu-

la, trombone, corno, organetto, oltre a una ricca gamma di strumenti a percussione). Qualche riserva è da avanzare a proposito dell'interpretazione ritmica delle composizioni monodiche, per le quali si sarebbe forse desiderata un'aderenza meno rigida agli schemi modali.

La sera successiva, il pianista Maurizio Pollini interpretò un programma comprendente musiche di Jean Sibelius, Paul Dukas, Alexander Scriabin e Béla Bartók, in occasione delle rispettive ricorrenze celebrative. Piace rilevare l'ottimo livello stilistico delle esecuzioni, specialmente evidente nella *Suite op. 14*, nello *Studio op. 18, N. 1*, nella *Sonata* e nei mirabili *Drei Klavierstücke* dalla Suite «*Im Freien*» di Bartók, che secondo la fine notazione critica di Massimo Mila, (autore di un importante saggio su «*La natura e il mistero nell'arte di Béla Bartók*», accolto nell'ultimo fascicolo di «*Chigiana*»), «*affronta in pieno il tema del rapporto tra l'uomo e la natura*», svolgendolo, secondo una direzione di gusto profondamente in lui radicata, nel senso di un ritorno a un contatto prerazionale, si direbbe «*magico*», con il mondo fenomenico. L'altissima qualità di queste musiche, peraltro, largamente si imponeva sulle altre composizioni in programma, accomunate, pur nella profonda disparità di scrittura, dall'adesione a un'estremo e bene spesso crepuscolare gusto romantico; tuttavia la scelta dei brani, attuata con molta intelligenza, permetteva di cogliere importanti e inediti aspetti di musicisti noti soprattutto per il loro apporto in campo sinfonico.

Nel successivo concerto, tenutosi la sera del 6 settembre nel suggestivo, raccolto ambiente della cripta della Ba-

silica di S. Domenico, il Quartetto Polifonico Italiano, diretto da Clemente Terni, coadiuvato, nel ruolo di recitante, da Arnolfo Foà, presentò un programma di musiche sacre, comprendente composizioni di Francesco Corteccia e di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Del Corteccia fu eseguita la *Passione secondo Giovanni* (1527) per voce recitante e quattro voci pari, nella revisione di Mario Fabbri, cui si deve il rinvenimento e la ricostruzione di questo sino ad oggi sconosciuto capolavoro. Opera mirabile, nella casta essenzialità di una tersa scrittura omoritmica, sospesa in un fluente procedere accordale ma pronta a incresparsi in giri « armonici » di singolare sapore ed efficacia, ove ne sia sollecitata da un più profondo urgere dell'intenzionalità espressiva, questa *Passione secondo Giovanni* scritta come la successiva, *secondo Marco*, di cinque anni posteriore, « nel modo del Pisanello » (nello stile, cioè di Bernardo Pisano), si pone come testimonianza di un'alta e pensosa personalità d'artista, dotata, sin dal suo primo rivelarsi, di eccezionale consapevolezza e maturità, e inoltre come un'ulteriore prova dell'importanza di quello stile sacro italiano prepalestriniano cui si dovrebbe dedicare, ormai, un'indagine attenta e sistematica. In attesa di leggere il promesso studio di Mario Fabbri su « *Francesco Corteccia e la Firenze musicale del suo tempo* » — del quale l'autore ha anticipato, nel citato fascicolo di « Chigiana », una parte di prevalente carattere biografico-documentario, svolta con encomiabile acume e rigore storiografico —, in cui sarà interessante, tra l'altro, seguire gli eventuali punti di contatto tra questa pro-

duzione sacra e la contemporanea poetica del madrigale, proprio in quegli anni in via di completa definizione, rileveremo qui solo la straordinaria intensità espressiva di alcune pagine di questa *Passione*, e segnatamente delle tre meditazioni: *Tristis est anima mea*, *Caligaverunt oculi mei*, e *Tenebrae factae sunt*, che rappresentano altrettanti momenti di profondo e commosso ripiegamento mistico e che si risolvono in un discorso musicale di così rigorosa consapevolezza stilistica da potersi senz'altro accostare alle massime espressioni della polifonia sacra cinquecentesca. E non meno ispirato è l'accento di dolorosa pietà della trenodia finale, che evoca la deposizione e l'inumazione del Cristo; qui la musica sembra davvero incarnare, nello spoglio arcaismo della sommessa declamazione omoritmica, il senso infinito e abissale di desolazione dinanzi al mondo privato di ogni luce spirituale. Pagine dunque di alto e possente respiro umano e di perfetto equilibrio di scrittura, di fronte alle quali non possiamo che sottoscrivere il giudizio del Fabbri a proposito della passione giovannea del Corteccia: « un messaggio artistico di straordinario valore, dove le più genuine e valide caratteristiche della personalità del musicista hanno modo di rivelarsi con inattesa compiutezza ». Nella seconda parte del concerto, l'ottimo Quartetto Polifonico Italiano eseguì un programma di musiche palestriniane che si inserivano con naturalezza nel clima espressivo evocato dalla *Passione* del Corteccia: tre mottetti dalle *Supplicationes ad B. V. Mariam*, *Hodie Christus natus est*, mottetto per l'ufficiatura di Natale, *Esurientes* e *Sicut erat*, dal *Magnificat IV toni* e infine *Improperia* e *Hymnus* dalla *Messa del*

Venerdì Santo, questi ultimi in una revisione per quattro voci pari di Clemente Terni.

La sera del 7 settembre andò in scena al Teatro Comunale dei Rinnovati *L'equivoco stravagante*, opera comica di Gioacchino Rossini, su libretto di G. Gasparri, scritta dal maestro pe-sarese all'età di 19 anni, subito dopo l'esordio teatrale con *La cambiale di matrimonio* (1810), e rappresentata per la prima volta a Bologna il 26 ottobre 1811. L'interesse singolare di questa esecuzione era dato dal fatto che si trattava della prima ripresa moderna dell'opera che, dopo sole tre rappresentazioni, fu messa al bando dalla censura bolognese per la pretesa immoralità del libretto. Diremo subito che *L'Equivoco stravagante* ha superato con ogni onore questa tardiva prova d'appello, dimostrando di avere ottimi titoli sia dal punto di vista musicale, sia da quello teatrale, per entrare stabilmente nel repertorio, accanto ad altre prove del Rossini minore. Il duro giudizio del Bacchelli che, nella sua pur fondamentale monografia rossiniana identificava *L'Equivoco stravagante* con il « peggio » della produzione farsesca del musicista, sostenendo che essa « non dà un'impressione di freschezza, né di gioventù », dev'essere, dopo questa esecuzione, profondamente riveduto.

Il libretto del Gasparri che suscitò le ire dei censori e dei critici ottocenteschi, nonostante indulga a certa comicità sboccata (che pure ha una sua funzione espressiva nel tratteggiare realisticamente una borghesia campagnola colta con arguzia nell'adesione a un puro piano di istinti) e si disperda spesso in spunti e svolgimenti laterali non sempre svolti con gusto e

senso della misura, non è privo d'efficacia nella condotta comica, nella distribuzione delle arie e delle parti, nel taglio scenico generale. Rossini mostra, per parte sua, una straordinaria sicurezza di mano, e rivela di aver già elaborato, pur nella generale adesione alle forme e ai modi della tradizione buffa italiana dell'ultimo settecento, una propria peculiare sintassi espressiva: il travolgente dinamismo delle parti comiche, annunziato sin dalla notevole sinfonia, in cui appaiono singolari anticipazioni di quella della *Cenerentola*, il ritmo serrato e incisivo della strutturazione scenico-musicale, l'ottima fattura degli insiemi vocali e dei concertati, l'icasticità di certe caratterizzazioni ironico-grottesche, inducono a considerare *L'equivoco stravagante* una prova singolarmente interessante all'interno della prima esperienza stilistica rossiniana. È poi da sottolineare, accanto alle parti di più rilevato carattere comico, una vena di elegante e delicata sentimentalità, di scoperta ascendenza cimarosiana, specialmente evidente nelle parti « serie » dei protagonisti, Ermanno e Ernestina, che dà un tono tutto particolare a gran parte del secondo atto. Rimarchevole qui il quintetto « *Speme soave* », che è, in assoluto, il momento artisticamente più valido del lavoro, vero pezzo da antologia. L'opera, presentata nella revisione di Vito Frazzi, ha avuto nei cantanti Florindo Andreolli, Carlo Badioli, Elena Barcis, Pietro Bottazzo, Paolo Pedani e Margherita Rinaldi, interpreti efficaci e sensibili, sempre signorilmente padroni di parti spesso caratterizzate da un trascendentale virtuosismo vocale. Buona la direzione di Alberto Zedda e appropriata la regia di Beppe Menegatti.

La Settimana Musicale Senese si concluse il giorno 8 settembre con un concerto sacro nella Basilica di S. Domenico, durante il quale Hermann Scherchen, alla testa dell'orchestra e del coro del Maggio Musicale Fiorentino, coadiuvato da un scelto complesso di solisti (Amilcare Blaffard, Dino Dondi, Giuliana Matteini, Flora Rafanelli, Franco Ventriglia), eseguì *La Strage degli innocenti*, di Lorenzo Perosi. Questo oratorio, composto nel 1900 e non più riproposto all'attenzione del pubblico dal lontano 1905, appartiene al primo e più felice periodo della produzione perosiana. La mirabile interpretazione di Hermann

Scherchen è valsa da un lato ad attenuare le ombre di una scrittura nella quale al generoso abbandono dell'invenzione, non sempre fa riscontro un meditato e severo controllo stilistico, e d'altra parte, a sottolinearne la sostanziale solidità architettonica, la nobiltà della stesura contrappuntistica, l'interesse di certe ricerche armoniche, l'efficace semplicità della strumentazione e soprattutto la viva forza drammatica, additandone parimenti il collegamento con la parte più valida e vitale dell'esperienza musicale tardo-romantica.

FRANCESCO DEGRADA