

recitare queste parti, ha da essere, anzitutto, un musicista; che abbia il senso del teatro, della prospettiva scenica, del vigore drammatico, e magari della coreografia; ma musicista. Crediamo che, per ammaestrare un cantante sul modo di interpretare *scenicamente* il Falstaff verdiano, possa valere infinitamente meglio un Toscanini che non uno Stanislawski o un Reinhardt. Crediamo che il costume, il trucco, il portamento, il gesto, la mimica, l'accento, d'un qualsiasi personaggio musicale non debbano essere appiccicature, attaccate dal di fuori, dietro suggerimento d'un «esperto» che insegni a portar la mano sul cuore quando si parli d'amore, e appuntar l'indice al soffitto quando si nomini Dio, ma debbano esser tutt'uno con lo studio delle note da cui rampollano.

E ci si lasci dire, contro le superstite diffidenze degli anarcoidi e dei *bohémien*s, che in un tal campo l'opera della scuola può molto. D'accordo: la scuola non dà il talento a chi non l'ha; ma in chi ne ha anche un poco può favorirlo, coltivarlo, svilupparlo. La scuola può fornire un metodo; che in questo campo è cosa fondamentale. La scuola non crea l'artista di genio; ma addestra le maestranze, e anche agli artisti d'una certa personalità può fornire uno stile.

Venti o trent'anni addietro, era di moda preconizzare prossima la fine del Teatro lirico: scomunicato appunto in quanto teatro, e cioè, si diceva, arte inferiore, convenzione retorica, applicazione di vecchi formulari superati; tutti volevano la «musica pura». Adesso ci si è accorti che tutto ciò muoveva da nient'altro che da un pregiudizio veristico; e si è scoperto che il Teatro lirico, come teatro, non è più convenzionale di quanto fu, nell'antichità, la tragedia greca, o, fra il Cinque e il Seicento, il Dramma elisabettiano. L'essenziale è di riproporre dalla scena anche il dramma lirico, come il cosiddetto dramma in prosa, al pubblico del nostro tempo, in forme sceniche adeguate alla nostra sensibilità. E a ciò può dare il suo massimo contributo la scuola, non già applicando questo o quel preconetto formulario, ma semplicemente affidandosi a maestri che sappiano, anzitutto, che cosa è musica, poi che cosa è dramma, e infine che cosa è scena.

SILVIO D'AMICO.

#### RIVENDICAZIONI MUSICALI ITALIANE E L'ISTITUTO NAZIONALE DI MUSICOLOGIA.

Il problema delle rivendicazioni musicali italiane è un problema di carattere squisitamente storico e va connesso al problema più vasto ed essenziale della cultura musicale nazionale.

La musica, in Italia, attraverso i fasti gloriosi dell'opera, nell'Ottocento, si affermò soprattutto in senso edonistico e popolare; elemento di nobile diletto, schietta e generosa espressione artistica alla portata di tutti, ma si tenne estranea al mondo della cultura, al di fuori di ogni rigorosa considerazione scientifica. L'arte, si sa, è tutt'altra cosa che la scienza; ma l'arte, nel suo continuo ed ininterrotto cammino, lascia prove e documenti di sé che vanno considerati in rapporto ad altre manifestazioni dello spirito e della cultura e diventano oggetto speciale di studio.

È questo il momento di riflesso della cultura artistica, che esamina, vaglia, interpreta con criteri scientifici i prodotti dell'arte. Così, in Germania, si è avuta una *Musikwissenschaft* accanto ad una *Musikgeschichte*.

I nuovi studi storici musicali che, nella seconda metà del secolo XIX ebbero un grande e decisivo impulso trovarono, in Italia, un terreno poco propizio. Le classi intellettuali non erano preparate a intendere la musica in altro senso che non fosse quello di un facile diversivo lirico, una schietta espansione del sentimento, incapace di produrre quel movimento riflesso che costituisce, appunto, l'approfondimento scientifico e la considerazione critica.

Così ebbe origine, e si confermò, la leggenda che gli Italiani fossero nati soltanto per il cantare estroso a cuore aperto, ma negati, per la musica, ad ogni qualità riflessiva ed all'auto-coscienza estetica. Rimase, quindi, completamente ignorata e trascurata la storia della musica italiana; le opere d'arte del passato, sepolte nell'oblio, i grandi nomi o ignorati o appena intravvisti attraverso il velo della leggenda. E fu una grande amarezza per gli Italiani delle giovani generazioni il dover constatare come i maggiori apporti dell'arte musicale nazionale venissero messi in luce per iniziativa della cultura straniera e in particolar modo di quella germanica.

Non occorre troppo addentrarsi da questo lato perchè sono cose, ormai, acquisite alla pubblica conoscenza: basterebbe ricordare, per stare ai fatti più salienti, gli studi dello Haberl sul Palestrina e il Frescobaldi, dello Ambros e del Kroyer sul Principe di Venosa, del Vogel sul Monteverdi, del Kretzschmar e del Goldschmidt sull'opera italiana del Seicento, del Wolf sulla musica italiana del Trecento, dello Schwartz e dello Schering su quella del Quattrocento, dello Abert sul Jommelli, e quelli più recenti dello Einstein e del Bessler che ha riveduto in maniera conclusiva e rinnovatrice i valori della mu-

sica italiana del Trecento. Basterebbe ricordare la monumentale pubblicazione delle opere complete del Palestrina, compiuta in Germania da Tedeschi, per tacere di quelle dei primi melodrammi, dalla *Euridice* del Peri allo *Orfeo* di Monteverdi, della *Rosaura* di Alessandro Scarlatti, dei Madrigali di Luca Marenzio e d'altro.

Ma col risorgere dalla vita italiana e al ridestarsi degli spiriti nazionali, di fronte ai rinnovati metodi degli studi storici e letterari, che porteranno ad un rinnovamento ed al riorganizzarsi dei valori della cultura e del pensiero, cominciavano a farsi strada, anche nel campo della musica, nuove aspirazioni e nuove ragioni di cultura. Non è compito di questa relazione fare la cronistoria di quanto negli ultimi quaranta anni si è fatto, in Italia, nel campo della storiografia e della filologia musicali, delle spirituali battaglie combattute da generosi pionieri, degli sforzi compiuti da entusiasti autodidatti. Si potrebbero stabilire due momenti come punti di partenza e di arrivo di questo movimento rinnovatore della coscienza musicale italiana: la fondazione della *Rivista musicale italiana* avvenuta a Torino nel 1894, per merito dell'editore Giuseppe Bocca; l'iniziativa d'una pubblicazione dei monumenti dell'arte musicale italiana, fatta con criteri rigorosi e sistematici, dovuta al compianto prof. Gaetano Cesari e alla Casa Editrice G. Ricordi di Milano, la quale ha avuto inizio nel 1934 col titolo di *Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana*. Ma un serio movimento di cultura non s'improvvisa, non bastano il fervore, l'assiduità, il buon volere, il sacrificio dei singoli. La cultura è l'attuazione di profonde e imprescindibili aspirazioni dello spirito; è una forma integrale di conoscenza, vagliata al lume dell'attività intellettuale, la quale deve essere alimentata da correnti profonde e non può manifestarsi soltanto in un movimento occasionale, individuale e appassionato. Gli individui sono la espressione della continuità dello spirito che concepisce ed attua le sue azioni; le loro opere ed iniziative non sono concepibili, come durature e valide, se non siano momenti di questa espressione. Ora, la moderna cultura musicale, in Italia, se da un lato si fa considerare con ammirazione per la rapidità con cui ha attuato le sue conquiste, in meno di mezzo secolo, per i contributi che ha dato, per il problema che ha messo in discussione, rivela sempre, dall'altro, l'improvvisazione della sua origine impreparata, i cui effetti non possono non risentirsi sui suoi risultati. Il movimento degli studi storici musicali, in Italia, risente appunto della mancanza di un indirizzo organico di cultura,

di una intesa, tra quelli che li professano, ispirata a principii fondamentali. Vi è uno sbandamento, una specie di anarchia metodologica, spesso vera e propria contraddizione e incompatibilità, di sostanza e di forma, tra gli studiosi che formano l'esigua schiera dei cultori italiani di studi storici musicali. Nè è da farne colpa ad alcuno: sono le conseguenze necessarie dell'autodidattismo e dell'affrettata preparazione.

Ma quello che soprattutto dovrebbe preoccuparci è la sempre più accentuata rarefazione di cultori di tali discipline. I giovani delle ultime generazioni, e pur ce ne sono che vorrebbero dedicarsi a questi studi, non sanno a chi appoggiarsi; manca l'ambiente propizio, manca la fiducia in un avvenire promettente, manca una organizzazione didattica come è negli altri campi dell'educazione nazionale, che dia sicuro affidamento di una valida preparazione.

A tali imperfezioni della cultura musicale italiana, del resto facilmente spiegabili, dati l'indirizzo e il carattere degli spiriti musicali italiani, nell'Ottocento, corrisponde, d'altro lato, in sensibile e singolare contrasto, lo splendido passato della vita musicale italiana. Un passato che, in ogni tempo, per varietà e significato delle sue manifestazioni artistiche, ha illuminato il mondo civile di luce viva; che della sua fama, delle sue opere, dei suoi uomini eccelsi ha riempito le contrade di Europa, ovunque suscitando risonanze nuove, fonte di gioia e di ammaestramento. Ma della grandezza di questo passato a noi non è giunta che la voce; dei suoi migliori momenti non conosciamo che frammenti. Sono ombre fugaci, qualche luminoso sprazzo, ma non è tutta la realtà, nella sua interezza e potenza.

Le opere dei grandi maestri della musica italiana sono sparse per l'Europa, in archivi e biblioteche; ce ne sono giunti lunghissimi elenchi. Ma molti archivi non sono nemmeno conosciuti, di alcuni non se ne conosce neppure l'esistenza. Talvolta, poi, le parti stesse di una medesima opera sono separate in luoghi diversi e lontani. Per rendersi conto di quanto sia difficile lo studio esauriente e metodico della musica italiana del passato basti fermarsi, per esempio, a un solo secolo: il XVI; ad un solo genere di produzione: la musica polifonica profana; basti dare uno sguardo al noto repertorio del Vogel per arrestarsi scoraggiati di fronte all'impossibile cimento che dovrebbe affrontare lo studioso: girare l'Europa per lungo e per largo, indugiarsi, senza badare a tempo e mezzi, a mettere in partitura centinaia di parti staccate, per arrivare, dopo tanta immane fatica, ad avere a disposizione soltanto un materiale di osservazione su cui ini-



ziare, poi, e sviluppare un lavoro intrinseco di disamina e d'interpretazione.

È questo il problema delle rivendicazioni musicali italiane, problema di ricerche coordinate ed esaurienti, di osservazioni minute, di esame razionale, problema essenzialmente di metodo. E metodo, nel campo degli studi, significa preparazione e cultura.

Ed è perciò, che, io credo, bisogna abbinare i due problemi delle rivendicazioni della nostra storia musicale e dello studio della storia della musica, come penetrazione e conquista delle scienze. Le rivendicazioni musicali italiane si possono riassumere in una sola e fondamentale rivendicazione di metodo, dalla quale le altre dipendono: la rivendicazione di tutta una disciplina di studi, rimasta sinora estranea alla coscienza intellettuale delle nostre classi colte, il riconoscimento della storia della musica, non soltanto come una specializzazione tecnica di studio, ma come elemento necessario di cultura.

Ed è per questo metodo, nella sua realtà ed efficacia scientifica, che dovrebbe orientare, verso la sua finalità ultima, un *Istituto nazionale di musicologia*. Qui mi permetterò di fare una proposta, come si dice nel linguaggio comune, pregiudiziale: e precisamente di togliere di mezzo anzi tutto, la parola musicologia, che è termine equivoco e imprecisabile. Musicologia è vocabolo di cui si fa largo uso ma che, in realtà, ha una portata alquanto vaga e oscillante. La musicologia dovrebbe abbracciare un po' di tutto, nel campo degli studi storici musicali, dalla archeologia e dalla etnologia alla filologia musicale, dalla psicologia e dalla scienza musicale comparata, all'euristica documentaria e all'esegesi paleografica, fino ad una rigorosa metodologia di ricerche, consapevole dei problemi stilistici, ed all'approfondimento della interpretazione tecnica nei momenti in cui si differenziano i vari periodi storici. Ma non è tutto: dovrebbe comprendere anche lo studio storico, in senso rigoroso e concreto, ed estendersi fino all'intelligenza critica e stilistica come interpretazione dell'opera d'arte secondo la sua consistenza storica. Sarebbe, insomma, un percorrere in lungo e per largo tutto lo scibile musicale.

Ora un Istituto preso in questo senso dovrebbe intendersi come una specie di Istituto di enciclopedia musicale, un mastodontico Ente che, per troppo abbracciare, finirebbe con lo stringere ben poca cosa.

Invece il progettato Istituto bisogna intenderlo per quella che è la sua realtà, la sola realtà in cui si può concepire, e cioè come un Istituto di studi storici per la musica italiana.

È evidente che dai compiti dell'Istituto debba intendersi escluso quello dell'insegnamento, soprattutto perchè il problema dell'istruzione superiore, nel campo della storia musicale, non si può affrontare se prima non si risolve quello della istruzione media. Ma il problema va considerato specialmente come un problema di cultura sociale. Bisogna che il gusto della musica penetri maggiormente nelle classi medie, che l'intelligenza musicale diventi fattore di cultura, non solo per gli specialisti e i tecnici, e che, d'altro lato, una maggiore cultura abbia a ravvivare le menti di coloro che si avviano alla musica.

In realtà il vero punto di vista utile dal quale andrebbe considerata l'Istituzione di un Ente nazionale per la storia della musica italiana mi sembra debba essere quello di un apprestamento di mezzi idonei alla pubblicazione organica delle musiche italiane del passato. Insomma il detto Istituto dovrebbe essere un centro di studi storici per la musica nazionale. E non solo: ma centro di coordinamento, d'informazioni e di raccolta e preparazione del materiale di studio. Gli studiosi di storia musicale non possono avere il dono dell'ubiquità, causa la enorme dispersione delle fonti, nè posseggono tali mezzi da correr dietro ai numerosi fili dei quali s'intreccia la matassa della storia musicale nazionale.

L'Istituto dovrebbe tender loro la mano, fornirli di mezzi materiali e morali, sorreggerli in ogni modo, consigliarli e guidarli. E dovrebbe, anzi tutto, avere unità e sicurezza di indirizzo, programma preciso e minuto, metodo rigoroso ed univoco. Il campo da mieterne è vasto e ci sarebbe da temere che, in tale vastità, si smarrisca l'orizzonte. Come talora è avvenuto a iniziative di singoli. D'altra parte ci sono anche imprese in corso che meritano tutta l'attenzione e andrebbero incoraggiate e assistite, come quella già ricordata delle *Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana* dell'editore Ricordi, quella da poco annunciata della pubblicazione delle opere complete del Palestrina, la Società Antonio Vivaldi, or non è molto fondata a Venezia, con programma ricco di allettamenti.

Non mi stancherò, per tanto, di ripetere che la fondazione di un Istituto storico per le rivendicazioni musicali nazionali non è un problema isolato e fine a se stesso, ma va considerato in stretto rapporto col problema generale della cultura musicale, ancora troppo limitata e ristretta.

Un simile Istituto sarebbe, certo, una bella cosa e senza dubbio, ove bene organizzato e diretto, di grande utilità ai fini esposti, ma non credo sia di secondaria importanza preoccuparsi

anche di avere a disposizione le energie idonee che tali fini possano fare raggiungere.

Il problema delle rivendicazioni musicali, ch'è quello stesso della pubblicazione e rivalutazione della letteratura musicale italiana, comporta una soluzione non facile. È una posizione che non si conquista con attacco frontale, ma per manovra. E alla manovra si arriva con una intelligente concezione strategica, preparando, cioè, un'adeguato ambiente di cultura. Per ciò è stato necessario identificare il tema assegnatomi con quello della cultura musicale e dello studio della storia della musica, argomenti che possono sembrare differenti, nella enunciazione ma che, in realtà, sono essenzialmente e intimamente connessi.

E nel concludere faccio voti che al problema fondamentale e iniziale, della cultura musicale nella istruzione media, si rivolgano le maggiori cure per una sollecita e definitiva soluzione.

GUIDO PANNAIN.

#### ISTITUTI MUSICALI ITALIANI E STRANIERI.

A chi si proponga di studiare la possibilità pratica di rapporti e di contatti non già occasionali e sporadici, come già se ne è avuto qualcuno (Roma, Berlino, p. es.) fra gli Istituti Musicali Italiani e gli stranieri, ma, in certo modo, sistematici e fissi, occorre innanzi tutto avere qualche notizia sulle condizioni e attività scolastiche ed extra scolastiche dei maggiori Conservatori di musica stranieri.

Per questa ragione, io ho scritto ai Direttori dei Conservatori musicali di Parigi, Nancy, Montpellier (che sono succursali del Conservatorio Nazionale, ma svolgono, come quello, una notevole attività nel campo concertistico) Praga, Berlino, Colonia, Brusselle, Londra, Lisbona, Varsavia, Atene, Boston, New York, Chicago, Filadelfia, chiedendo le notizie che potessero interessare il nostro argomento.

Molti fra gli interrogati colleghi (non tutti, ma bisogna considerare la stagione di ferie e le lontananze) hanno prontamente aderito alla mia preghiera, ed alcuni in modi esaurienti e dettagliati, con lunghe lettere e inviandomi anche gli opuscoli illustrativi e i programmi di studio e i Regolamenti dei loro Istituti.

Questo materiale di studio io pongo fin d'oggi a disposizione di S. E. il Ministro dell'Educazione Nazionale, qualora volesse far approfondire dai suoi uffici, quelle indagini, quei raffronti che io,

per non uscire dal seminato, ho compiuto solo parzialmente e un po' alla superficie: ma che credo sarebbero tutt'altro che inutili per noi e per le nostre scuole musicali; posto che, come sapete, a guardare fuori dalla finestra c'è sempre da imparare qualche cosa.

Ciò premesso, vi dirò che, - per ciò che concerne la pura didattica - nessuno dei Direttori dei Conservatori o Istituti di Parigi, di Praga, Brusselle, Atene, Berlino, Londra, Filadelfia, Boston, mi accenna alla esistenza di borse di studio istituite da Governi stranieri per l'invio di studiosi nei Corsi ordinari dei Conservatori sopra detti.

Studenti di altri paesi vi sono, negli Istituti di Parigi, come di Berlino, ma frequentano i Corsi di perfezionamento, a spese proprie il più delle volte: raramente (come gli americani del Sud, dei quali taluno è anche fra noi) a spese dei rispettivi Governi.

Ora io vorrei dire qualche cosa su questo punto, ma debbo, prima, almeno accennare ad un mio antico convincimento, di molto tempo anteriore alla mia personale partecipazione alla vita accademica.

Io sono fermamente convinto che la vita e la fortuna degli Istituti d'Arte Musicale siano strettamente legate alla rivoluzionaria, sostanziale, necessaria riforma del doppio ordine di studi e del doppio ordine di diplomi.

In poche parole: un diploma, con tutti i timbri possibili e immaginabili, ben arduo da conquistare, per coloro che della musica intendono fare della professione e mezzo e scopo di esistenza e di lavoro - e sarà questo, fra l'altro, il modo di obbedire intelligentemente al monito contenuto nel radio discorso di S. E. Bottai, 10 ottobre 1937: *Non sia facile la scuola, perché la vita è difficile* - (e noi tutti sappiamo, colleghi, se e quanto difficile sia, oggi, la vita dell'artista).

E, a contrasto, un diplomino di minore importanza di meno difficile accesso per coloro che della musica vogliono fare soltanto un ornamento dello spirito, e che *non autorizzi alla professione*. Un complemento della cultura; un modo di vivere più sensibile e più aperto al bello.

Un programma ridotto all'essenziale, un esame finale non arduo: che invogliano molti alla frequenza, che riempiano certe aule semi-vuote dei Conservatori; che chiamino adepti, fedeli, amici all'Arte; dei quali, in questo secolo, del calcio, del cazzotto e delle mille miglia, l'arte e lo spirito nazionali hanno tanto e tanto bisogno: un breve Corso che formi e prepari