

# INDICE

## PARTE GENERALE

### CAPITOLO PRIMO

#### DISEGNO D'UNA TEORIA

Premessa: L'opera d'arte non è *res nullius*; impegno per scoprirne la verità. Il momento filologico, quello storico-estetico e quello della sonorizzazione. Distinzioni e contiguità. Moralità e idealità. L'udito e la vista. Intorno all'imprecisione dei segni. Dall'interpretazione all'esecuzione. Realizzatori diretti e indiretti. Inebbrimento dello studioso interprete. La concertazione. Come la cultura e la storia servono all'interprete. L'interpretazione nella critica, e la critica di un'interpretazione. L'interpretazione e la creazione. Mutevolezza dell'interprete. Il creatore interprete di se stesso. Il gusto nell'interpretazione. Del « far parer bella » l'opera interpretata ed eseguita. Le relazioni dell'interprete con i realizzatori suoi collaboratori. L'improvvisare Pag. 3

### CAPITOLO SECONDO

#### RASSEGNA CRITICA DI OPINIONI E TEORIE

Quando sorse la coscienza dell'interpretare. Quantz: *Executio anima compositionis*. *Exécution, Vortrag, Expression, Ausdruck*. Avison. C. F. E. Bach. Verri. Rousseau. Gérard. Lussy. Heinse. Hegel. Schopenhauer. Schilling. Concetto della *Darstellung*. Kierkegaard. Hanslick. Dukas. Debussy. Jaëll.

Bastianelli: L'interprete deve avere lo stesso genio dell'interpretando. H. Mersmann: I creatori, i mediatori, i riceventi. Pizzetti: Il creatore e il ricreatore. La prima polemica nella *Rassegna Musicale*: Gatti, Parente, Ginzburg, Casella, Cione. Furtwängler: Sulla coerenza della teoria e della pratica; un pensiero giovanile: non violentare l'opera d'arte; cangiamento di parere: adattare l'opera alle condizioni pratiche; altro cangiamento: contro la fedeltà alle note, e adesione alla psicologia empirica. Hans J. Moser: Musicologia come filologia. Alfredo Parente: Interpretare non è creare; la reintegrazione dei segni fisici risponde a una funzione passiva, e, in quanto passiva, pratica e tecnica. La seconda polemica nella *Rassegna Musicale*:

Ballo, Graziosi, Bonaccorsi. S. Pugliatti; L'interpretazione, essendo atto spirituale, è creazione; danni dal confronto di varie interpretazioni di una stessa opera. La scuola americana di psicologia del Seashore: le deviazioni, nell'esecuzione, da ciò che, segnato nel testo, è necessariamente impreciso. W. J. Finn e la ricreazione. Strawinsky: contro l'interpretazione; il campanaro è un direttore ideale. I. Liaud-Sabiel propone *réinvention*. Gisèle Brelet: impersonalità dell'esecuzione. Edwin Fischer: La lettera e lo spirito. Willi Tappolet: L'interpretazione è un *arrangement*. René Leibowitz: affermazione dell'identità di un'opera d'arte più volte eseguita; l'esecuzione è una *récreation*; ricreatori sono gli esecutori e anche gli uditori, benchè non abbiano osservato il pezzo di musica dal punto di vista contrappuntistico. Il sedimento e il riattivare . . . . . Pag. 24

## PARTE SPECIALE

### LIBRO PRIMO

#### GLI INTERPRETI-DIRETTORI

- I. *La coscienza dell'interpretazione nei teorici e nei tecnici fino ai primi dell'Ottocento.*  
 Concertare, provare e dirigere nel '500. Il *Desiderio* del Bottrigari. Monteverdi: «L'affetto dell'animo». Proteste contro la battuta rumorosa. La teoria «degli affetti» e l'interpretazione. L'imitazione psicologica. La distinzione dei generi . . . . . Pag. 73
- II. *La responsabilità del primo violino nella concertazione e direzione.*  
 Il *Saggio* del Rangoni. Gli *Elementi* del Galeazzi. Il *Saggio* dello Scaramella. *Della necessità*, ecc., del Lorenzoni. I *Cenni teorico-pratici* del Valle. Implicite critiche allo stato delle esecuzioni vocali e strumentali . . . . . » 80
- III. *I primi concertatori consapevoli. Spontini, Spohr, Weber.*  
 La direzione orchestrale di Beethoven. Spontini e Weber. La volontà e la competenza del *Generalmusikdirektor* italiano a Dresda. La sua speciale concertazione. Fortuna e sfortuna. I ricordi di Wagner. Sul metronomo. L'esperienza di Spohr, violinista e compositore. L'autobiografia. La riconoscenza di Wagner. Weber e la moderna concezione direttoriale. La disposizione dell'orchestra. Le prove. Il repertorio. Indicazioni metronomiche per l'*Euryanthe*. Contro i movimenti arbitrari. Un virtuoso dell'orchestra . . . . . » 93
- IV. *Berlioz, la gonfiezza sonora.*  
 Direttore delle sue musiche. Antipatia per Habeneck e riconoscenza. I viaggi. Impressioni di Seidl. *L'art du chef d'orchestre*; critica delle norme. *Jouer de l'orchestre*, frase fortunata . . . . . » III

V. *Mendelssohn, la celerità.*

Prime prove, prime conoscenze. Giudizio su Habeneck. Le Sinfonie di Beethoven. Al Gewandhaus. Il senso ritmico. Attenzione alle didascalie. Autocritiche. Miglioramento dell'orchestra lipsiense. Concerti storici. Accusa di Wagner. « Accelera i tempi » . . . . . Pag. 122

VI. *Teorici e pratici. Habeneck, Gassner, Deldevez, Seidl.*

Direttori compositori e non compositori. Importanza delle iniziative di Habeneck. Disposizione dell'orchestra. I segni sulla partitura. Elogi di Wagner. *L'art du chef d'orchestre* di Deldevez. Fedeltà al testo. Battere con l'arco. Il monito di Baillot. Motteggi e censure nei *Moderne Dirigenten* del Seidl. . . » 130

VII. *Le iniziative di Michele Costa e di Otto Nicolai.*

Servigi di M. Costa alla cultura inglese e importanza della sua tenacia e disciplina. Zelo militaresco. Il repertorio. Nicolai istituisce i Concerti filarmonici a Vienna. Il repertorio. Tentativo di concerti sinfonici a Berlino . . . . . » 137

VIII. *Attorno a Riccardo Wagner. Liszt, Richter, Mottl, Levi.*

Esordio di R. Wagner. Fra l'ideale e la pratica. Lotte a Dresda. I viaggi. Critiche di direttori contemporanei. Impressioni di Hanslick e di Seidl. Giornate di ebbrezza a Bayreuth. Pensieri di Wagner nella *Comunicazione ai miei amici*, nella *Comunicazione intorno all'esecuzione del Tannhäuser* e nel saggio *Sulla direzione*. L'attore e il cantante. L'interpretazione. La comprensione del *melos*. Ammirazione per Habeneck. Le Sinfonie di Beethoven. Liszt; relatività ed elasticità nella ritmica e nella misura. Critiche al « fantasticare, dirigendo ». La prefazione ai *Poemi sinfonici*. Reazione, insieme con Wagner, alla celerità mendelssohniana. Familiarità wagneriana di Richter. Molta cura dell'orchestra. Impressioni di Kufferath, Debussy, Dukas. Critiche di Weingartner a Mottl nelle esecuzioni wagneriane. Grande equilibrio nelle concertazioni di Levi . . . . . » 143

IX. *Una persona primaria: Hans von Bülow.*

Riconoscimento dei tre momenti essenziali dell'interpretazione. Meticolosa iniziazione, coscienza insoddisfatta. Divulgazione di Bach e di Beethoven. Discepolo di Wagner. La mimica. La dirittura morale. « Lavoro di lima ». Lo stile beethoveniano della cappella di Meiningen. Suo carattere. Episodi. Osservazioni del Krebs e del Weingartner. Obbiettività e soggettività esasperate . . . . . » 166

X. *Arthur Nikisch.*

L'antitesi di Bülow. Incontro con Wagner e con Verdi. Le opere teatrali. L'universalità dei programmi. Concerti in Italia. Direttore « brillante ». Dichiarazioni sue. Il *melos* e la declamazione. Un giudizio di Weingartner. Testimonianze di Boult, di Krebs, di Debussy, di Seidl. « Il modo rapsodico » . . . . . » 172

XI. *Felix Weingartner.*

Contemperamento della serietà magistrale di Bülow e della vivacità avvincente di Nikisch. Immaginazioni letterarie. Sul far parere bello ciò che non è bello. Il *melos* e la dinamica. Contraddizioni. La mimica. Episodi del carattere. Il repertorio. Ammirazione per Verdi. L'*Aida* e il *Tristano*. Ferma posizione critica. Conoscenza di Battistini, Busoni, Caruso, Gigli . . . . . Pag. 178

XII. *Arturo Toscanini.*

Limiti storici dei saggi interpretativi. Predilezioni nel repertorio: artisti maggiori e minori, e le necessità della carriera. Metodo di studio, dall'analisi alla sonorizzazione. Orientamento storicistico. Due crisi: del rigore metronomico e della ricerca coloristica. Maturità. Lo stacco dei tempi. Episodio dell'incontro con Verdi. Il caso di Pini-Corsi, quello di Tamagno e quello di Smareglia. Il concerto a Venezia nel '49. Far scuola . . . . . » 187

XIII. *Wilhelm Furtwängler.*

La formazione del gusto e la carriera. La *Vienna allegra*. Repertorio d'opere da una all'altra città tedesca. Prime esecuzioni wagneriane. Dirigere a memoria, come Bülow e Weingartner. Successore di Nikisch a Lipsia, direttore della Filarmonica di Berlino. A Bayreuth: la signora Winifred Wagner, Furtwängler e Toscanini. Eventi politici. Ripresa dell'attività. Fino al 1951: 2200 concerti, con 450 pezzi di vari compositori. Predilezioni nel repertorio: ammissioni, esclusioni, ritorni, abbandoni. Discussioni su i programmi nel *Berliner Tageblatt* del 1930. Nei *Gespräche*: relazioni fra l'opera d'arte e il pubblico. L'effetto senza causa. Interpretare i classici e i romantici. Considerazioni sulle orchestre. Riferimenti della sua pratica ai tre tempi del suo pensiero esposti nella Parte generale. Interpretazioni di Bach e di Beethoven . . . . . » 199

XIV. *Bruno Walter.*

Incontro con Mahler. Largo repertorio teatrale. Caratteri della sua direzione. Attivissima carriera. Attrito col regista Gregor. Predilezione mozartiana. Esclusione di musiche avanguardiste. Mutevolezza di pareri su Schönberg . . . . . » 212

LIBRO SECONDO

GLI INTERPRETI-PIANISTI

I. *W. A. Mozart.*

Il primo virtuoso e concertista, e grande, fra i compositori per pianoforte. Predilezioni per le risorse dello Stein. La destrezza nell'infanzia. I primi viaggi e le conoscenze. Le capacità del giovinetto nelle prime esibizioni e composizioni. Pianoforte e clavicembalo. Giudizi su i pianisti tedeschi. Il tempo viennese del « grande virtuosismo ». I *Concerti* e le sue esecuzioni. Le improvvisazioni. Comporre per quattro mani. Testimonianze e deduzioni sulla sua interpretazione ed espressione: Leopoldo Mozart, Aloisa Weber, Raaf, Del Prato, Boldini. Le cadenze nei *Concerti*, scritte o improvvisate. Il pianoforte costruito da A. Walter e prediletto da Mozart . . . . . Pag. 221

## II. Muzio Clementi.

La formazione e i primi viaggi. La gara pianistica con Mozart; le opposte referenze e la probabile verità. Il parere di Mozart su i passaggi, il sentimento e il gusto. Questioni di vocabolario e di date. Incontro con Beethoven. Singolari programmi di concerti. I ricordi di Moscheles. Rinuncia alla concertistica. Didattica e cultura. Concetto dell'esecuzione-interpretazione nella *Méthode*. La *Nomenclatura spiegativa degli epiteti*, ecc. L'espressione psicologica. Le proposte di Czerny. . . . . Pag. 239

## III. Ludwig van Beethoven.

I primi concerti. « Un secondo Mozart ». Un monito: « Diventar musicista ». L'improvvisazione. La lettura a prima vista. I *Concerti* per pianoforte. Discussioni sulla tecnica e le improvvisazioni. Testimonianze di Spohr, Rellstab, Lachner, Wieck, Czerny, Reichardt, Schenk, Russel, Seyfried. L'antagonista: Wölfl. I successi di Steibelt, di Gelineck e Hummel. Giudizi di Pleyel, Cherubini, Cramer, Ries. Il « legato ». Referenze di Schindler sull'interpretazione. Il metodo di Clementi. Dalle *Memorie* di Tomaschek. I pianoforti di Beethoven. Comporre per quattro mani. L'invenzione del metronomo. Le cadenze per i *Concerti* . . . . . \* 249

## IV. « Jouer à la Chopin ».

Moscheles annotò le esagerazioni dei discepoli nel « perlato », nel « rubato », eccetera. La formazione tecnica e del gusto. L'esordio e il programma. Rilievi dell'esiguità del suono e della leggerezza del tocco. La gracilità fisica. L'inesperienza pianistica. Accoglienze dei primi concerti a Vienna. Resoconti e riserve. Czerny gli domandò se « aveva studiato seriamente ». Incontro con Kalkbrenner a Parigi. Occorrevano tre anni di studio. La bega Chopin-Kalkbrenner-Elsner. Come Fétis spiegava il parere di Kalkbrenner. Ammissioni remissive di Chopin. Pareri di Moscheles, di Field, Mendelssohn, Schumann, Heine, Marmontel, Heller, Liszt, Paderewski. Resoconti mondani. I programmi dei concerti. Pedagogia. Le lezioni e gli allievi: poco Beethoven, niente Schumann. L'interpretazione della *Sonata*, op. 26, di Beethoven . . . . . 252

## V. John Field e Ignaz Moscheles.

Caratteri della pianistica di Field. Impressioni di Rellstab, Fétis, Marmontel, Moscheles. Immagini di Liszt. La scuola di Clementi. I viaggi. Gli allievi. Bach messo da parte.  
Moscheles contro i *lions* della tastiera. La sua particolare bravura. Progresso dei pianoforti Erard. Mirava alla diffusione della cultura. Incontro con Rossini. Contro gli abusi nella dinamica e contro gli strumenti per la pedagogia . . . . . 284

## VI. Franz Liszt.

Il carattere morale e artistico. Fanciullesca ambizione. I primi studi con Czerny e Salieri. Il programma del primo concerto. Incontro con Beethoven. Udizioni private a Parigi. L'influsso di Paganini e la revisione della digitazione. L'influsso di Chopin e la fedele interpretazione. L'esecuzione dei pezzi contrappuntistici. I programmi verso il '35. L'influenza di Berlioz. Gli *arrangements*

ed i *dérangements*. Un inno al pianoforte. «Partiture pel pianoforte». La boria degli interpreti: La «mia»... Sinfonia... L'apparizione di Thalberg. La profezia di Fétis. Diffusione delle Sonate di Beethoven. Confessioni di Liszt: gli errori giovanili. Pubbliche competizioni di Liszt con Thalberg. I programmi virtuosistici. Critica di Mendelssohn. Concerti alla Scala. Parere di T. Locatelli. Impressioni di Schumann e di Kunt. Concerti-monologhi. Referenze di Berlioz e di Rellstab sull'interpretazione lisztiana di Beethoven. Perché Liszt non suonava le musiche di Schumann. «*Serviteur du public*». Biasimo di Wagner. Programmi di dieci concerti a Vienna. Polemiche sul virtuosismo; abbondanza di trascrizioni e «fantasie». Statistica delle opere preferite. Singolarità e derivazioni della tecnica. La *Virtuosität*. Dottrina dell'insegnamento libero. I frequentatori a Roma: Sgambati, Lippi, Giucci. Influenza su Buonamici, Martucci, Rendano. Impressioni di Roberto e Clara Schumann e di Rubinstein . . . . . Pag. 292

VII. *Thalberg e Tausig.*

Carattere e formazione di Thalberg. Giudizi di Hanslick, Moscheles, Rellstab, Schumann, Schilling, Marmontel, Ambros. Gli arpeggi e gli imitatori. La cantabilità. I due pedali. Le «fantasie» sulle opere teatrali. Nei programmi, esclusione di Bach, di Beethoven e dei grandi. Arbitrarie interpretazioni. La didattica. Cesi, Palumbo, Longo.  
Formazione di Tausig alla scuola di Liszt ed esordio. Sbalorditivo virtuosismo. Larga cultura umanistica. Impressioni di Von Bülow, Cornelius, Hanslick, La Mara. Le trascrizioni e le elaborazioni. Gli allievi . . . . . » 320

VIII. *Hans von Bülow, «pianista dogmatico».*

La formazione nelle minuziose descrizioni di lui stesso. Studi ed esperienze. Suonava «buone e cattive cose». Moscheles gli consiglia di suonare Chopin «con più rubato». Le mazurche di Chopin. L'articolazione secca di Kalkbrenner. Con Liszt nell'Altenburg. Lezioni di direzione con Wagner. Infaticabile, insoddisfatto. «Pianista-artista». Giudizio di Thalberg. Parere di Hanslick. Aspirazione all'eleganza raffinata. Un concerto a Brescia. Potente memoria. Innumerevole repertorio «oggettivo». «Dogmatico» . . . . . » 327

IX. *Il «formidabile» Anton Rubinstein.*

«Soggettivo». Antitesi con Von Bülow. Confronto di M. Lipsius. Dichiarazioni di Rubinstein sull'«obiettività»; elogio della soggettività. Formazione. Liszt lo proclama suo erede. Concordia di lodi. Giudizio di Hanslick. I primi programmi; poche musiche altrui. Velocissime *tournées* in America. Stupore dei cronisti. Una nota giornalistica di F. Busoni. Nuova iniziativa: Ciclo di sette concerti «storici»; commenti. Otto Sonate di Beethoven in un solo concerto. Pregi e difetti. Inclinazione all'esagerare. Com'egli giudicava Hummel, Field, Moscheles, Thalberg, Liszt, Henselt, Tausig. Rievocazione di musiche antiche con i timbri originali. Considerazioni estetiche. Il tocco, i pedali, la forza, in Bach, Beethoven, Weber, Mendelssohn. Un profilo di P. Lalo . . . . . » 334

X. *Johannes Brahms.*

Ultimo fra i grandi che praticarono l'interpretazione nella pianistica e nella direzione. «Una selvaggia Sonata di D. Scarlatti». I primi programmi. Incontro con Joachim, con Clara Schumann, con J. Lind, Stockhausen e

Hanslick. Giudizi di Rubinstein e di Hanslick. Varietà del repertorio numeroso. Relatività delle didascalie. Un rilievo di R. Schumann: carattere orchestrale della pianistica. Testimonianze d'un allievo . . . . . Pag. 345

#### XI. Ignaz Paderewski.

Formazione. Incontri con R. Strauss, Rubinstein, Joachim, Ysaye, Sarasate, D'Albert, Leschetitzky. Caratteristiche della tecnica giovanile. Impressioni del 1890. Cortot e D'Albert. Episodi dei concerti a Roma. Strane affermazioni su Chopin e Beethoven. Il « rubato ». Didattica affettuosa. Il metodo e l'allievo. Giudizi su S. Menter e T. Carreño. La memoria della mente e quella delle dita. Esclusione dei contemporanei dal repertorio, eccettuato Debussy. Impressioni degli ultimi concerti . . . . . " 354

#### XII. Ferruccio Busoni.

Dichiarazioni sulle maggiori e minori ammirazioni di vari musicisti: Schumann, Mendelssohn, Liszt, Berlioz, Beethoven, Mozart, Rubinstein. Il primo programma. Prima critica di Hanslick. Incontro con Liszt. L'attestato di Rubinstein. Le improvvisazioni. Altri programmi giovanili. L'op. 111 di Beethoven. Lodi, biasimi, consigli, di critici. Interpretazioni esuberanti. Pareri su Pachmann, Bülow, Rubinstein. Verso il virtuosismo. L'insegnamento a Helsingfors, a Mosca, a Boston. Sulla tecnica di Liszt. Arrangiamenti e trascrizioni. Un poemetto: *La carriera del virtuoso*. Giudizi sull'interpretazione di Chopin: « una terrificante grandiosità ». Lo schema di Rubinstein nella *Marcia funebre* di Chopin. Sue dichiarazioni sulle sue interpretazioni di Beethoven, Liszt, Franck, Bach. Fredde accoglienze in Italia. Il cenacolo di Weimar. Impressioni di Alfredo Casella. Stupore a Berlino per i programmi lisztiani. Insegnamento a Vienna. Alcuni allievi: Tagliapietra, O'Neil Philipps, Petri, Klosson, Sirota, Grünberg. Allarme per una Serenata a Birmingham. Isaye scherzoso. Viaggi e scontentezza. Giudizio di Nef. Sei concerti con 80 pezzi di Liszt. Ricordi bolognesi di G. Guerrini. Altri suoi accenni all'interpretazione. Ultime predilezioni e repugnanze. Funzione della memoria, della tecnica. Giudizi su Zadora, Szanto, Petri, Mugellini, Fano, Wijsman, Casella. Statistica del repertorio. Concetto della trascrizione " 364

### LIBRO TERZO

#### GLI INTERPRETI-VIOLINISTI

##### I. Corelli, Vivaldi, Geminiani, Veracini, Somis.

Revisione di aneddoti corelliani. Testimonianza di Geminiani sulla concertazione. Parere del Pincherle sulla « plasticità dell'interpretazione ». Il limitato uso delle posizioni. Il « segreto sonoro », secondo V. Martinelli.

Vivaldi concertista nelle annotazioni dell'Uffenbach e del Quantz. I viaggi. Confronti con Tartini e Locatelli. Il cantabile, le cadenze, le fioriture, le improvvisazioni. J. G. Pisendel. D. G. Treu (Fedele). R. Strinasacchi. Dubbie ascrizioni alla scuola di Vivaldi.

Il virtuosismo di Geminiani. Incontro con Händel a Londra. Il Trattato di tecnica violinistica e quello del « buon gusto ». Trascrizione di Sonate di Corelli in Concerti. Impressioni di H. Le Blanc. Alcuni allievi. Un aneddoto.

L'energia e l'agilità di F. M. Veracini. L'ammirazione di Tartini. Deduzioni estetiche dal *Trionfo della pratica*. La questione dell'elaborazione del basso continuo. Argute satire e canzonette arcadiche.

Caratteristiche di G. B. Somis. Impressioni di Quantz, di De Brosses. Gli allievi Pag. 389

## II. Giuseppe Tartini.

« Il maestro delle nazioni », « le premier violon de l'Europe », *Il trillo del diavolo* e J. J. De Lalande; bizzarra favola, indagini di A. Moser. I viaggi. Giudizi di De Brosses, di Quantz, di Wasielewski, Lahoussaye, Mainwaring, Schering, Burney, Ginguené. La cantabilità, l'espressione e la suggestione letteraria. La tecnica secondo Arteaga. Il Trattato di Tartini sugli abbellimenti e quello di Leop. Mozart. La lettera alla Lombardini. La numerosa schiera degli allievi » 410

## III. Pietro Nardini.

L'Elogio del Leoni, il Saggio del Rangoni e la monografia della Pfälling. La formazione. Impressioni di L. Mozart, di Schubart, di Rust, di Dupaty e Gyrowetz. Le improvvisazioni con Corilla Olimpica. Incontri con W. A. Mozart e con Burney. Caratteristiche della tecnica e dell'espressione. L'uso della scordatura » 423

## IV. Gaetano Pugnani.

La formazione. La scuola del Ciampi. A Parigi. Consigli ai Quartet. Lodi per la riforma dell'arco. Opuscoli di A. Rubini e F. Testa-Fochi. Posizioni del violino fra il mento e la spalla. Gli allievi. Una filastrocca elogiativa di L. A. Bassi » 428

## V. Giovanni Battista Viotti.

Fonti informative della formazione, la carriera, la tecnica. Pugnani e Viotti. I viaggi. I resoconti del *Mercur de France* e dell'*Almanach musical*. Influenza sulla violinistica francese. Programmi di concerti a Londra. Dai concerti al teatro. Il metodo. Cultura limitata. Quasi ignorava Beethoven. La *mesure*, l'*à plomb* e la passione. L'uso del metronomo. L'espressione sulla quarta corda. Vastissima eco della sua didattica. Un *Metodo* lasciato manoscritto ad Habeneck. La cantabilità eloquente, l'agilità moderata » 438

## VI. Nicolò Paganini.

Le scuole di G. Cervetto, G. Costa e G. Ghiretti. L'esordio. Incontro con R. Kreutzer. Spiritose elaborazioni. Eccentricità virtuosistiche. Stupori in Italia e fuori. La gara con Lafont. L'estetica di Paganini. Esagerata meraviglia per la direzione d'un'opera di Rossini e per l'esecuzione d'un quartetto di G. Danna. Qualche resocontista distingueva il virtuosismo dall'espressione dell'arte. Repertorio angustissimo. Arbitrarie trasformazioni di musiche altrui. Come stimava Beethoven? Non ne eseguì mai in pubblico le Sonate, nè il Concerto. Si proponeva di « divertire ». La cantabilità malinconica nelle sue musiche. Impressioni di Rellstab, di Mendelssohn, di Marx, Zelter, Goethe, Schnyder's von Wartensee, Moscheles. Gli allievi e i seguaci » 451

## VII. Joseph Joachim.

Antagonista di Paganini, lega il suo nome a quelli di Beethoven e di Brahms, fa conoscere le Sonate per violino solo di Bach, rivela Mendelssohn e Schumann, rivendica Spohr, ammira e critica Liszt, Wagner e Berlioz. La formazione.



Un braccio duro, legnoso. L'arcata, il fraseggio. Il repertorio. Giudizi di Hanslick. Confronto col Vieuxtemps. Istituzione e rinnovamenti del Quartetto. Precisa critica di A. Moser. L'interpretazione di Mozart. Rare inclusioni di contemporanei. Cadenze pel *Concerto* di Beethoven. Allievi e continuatori, circa settanta, fra i quali Arbos, Auer, Gombertz, Hubay, Hubermann, Pinelli, Polo, Tagliacozzo, Melani. I concerti in Italia . . . . . Pag. 469

VIII. *Hubermann, Ysaye e... Sarasate.*

La formazione, le aspirazioni, la pratica, la cultura e la mentalità di Hubermann. Il breve insegnamento di Joachim. Altri maestri. Promesse di Adeline Patti. Hanslick lo salutò « un astro che sorge ». Pensieri sull'interpretazione. Ricordi di Brahms. Stima di Beethoven e di Brahms. Sacro rispetto delle intenzioni del creatore. Lunga indagine filologica. Gli elementi della composizione, indicativi dello spirito dell'opera. Il « rubato ». Il fraseggio. La rinuncia dei pezzi non amati e stimati. Dichiarazioni sull'insegnamento. Le relazioni di Ysaye con C. Franck e con Debussy. Polemiche sull'interpretazione della *Sonata* di Franck. Giudizi di Hanslick su Sarasate nell'interpretazione di Beethoven e di Mendelssohn. Il futile repertorio. Episodi narrati da A. Moser e dal conte E. di San Martino . . . . . \* 481

LIBRO QUARTO  
GLI INTERPRETI-CANTANTI

I. *Il cantante e l'interprete.*

Difetto di documentazione nell'attività interpretativa dei cantanti in confronto con le testimonianze e le critiche su altri musicisti, d'altra cultura e responsabilità. Relazioni psicologiche e spirituali del cantante con l'interprete-capo (direttore). Teoricamente il cantante di teatro può essere un interprete, può compiere cioè tutti i lavori inerenti e necessari all'interpretazione. Attuazione pratica. L'importanza del *quid* estetico. La personalità di Scialapin . . . . . Pag. 497

II. *Cantanti di Rossini.*

Concetto rossiniano dell'interprete e del cantante. L'interprete non è un creatore. Caratteristiche di Rosa Morandi, Marietta Marcolini, M. Teresa Trombetta (Giorgi, Belloc), Marianna ed Ester Mombelli, Geltrude Giorgi Righetti, Isabella Colbran, Laure Cinthie Montalant (Damereau), G. B. Velluti, Domenico Donzelli, Filippo Galli, Andrea Nozzari, Adolfo Nourrit, Nicola Iwanoff, Conchita Supervia . . . . . \* 504

III. *Cantanti di Bellini.*

La Malibran, Giuditta Pasta, Fanny Tacchinardi, Carolina Ungher, Giulia Grisi, H. Clémentine Lalande, Adelaide Tosi, Adelaide Chaumel (Comelli), G. B. Rubini, Domenico Reina, Antonio Tamburini, Luigi Lablache. . . . . \* 526

IV. *Cantanti di Donizetti.*

Nessun accenno all'interpretazione e all'arte nell'epistolario di Donizetti. Domenico Donzelli, Teresa de Giuli Borsa, Tacchinardi Persiani, Eugenia Tadolini, A. Nourrit e Duprez . . . . . Pag. 544

V. *Cantanti di Verdi.*

Chiare e precise dichiarazioni di Verdi sulla così detta « creazione » degli interpreti, e deplorazione degli « effetti » arbitrari. Esigenza dello studio e del *quid* estetico. Concessioni ai cantanti. Scrupolosa cura nella scelta della voce in rapporto al carattere del personaggio. Ammissioni ed esclusioni. Giudizio su Adelina Patti, Roberto Stagno, Maria Waldmann. La durezza del tenore Fancelli. Francesco Tamagno. Victor Maurel, Arturo Pessina, altri interpreti del *Falstaff* fino a Mariano Stabile . . . . . » 548

VI. *Cantanti di Wagner.*

Lodi alle interpretazioni della Schröder-Devrient. Un motto di lei: « Che sarei, senza la musica ? ». Albert Niemann, Karl Hill, Gustav Siehr, Franz Bertz, Josef Tichatschek. Memorabile esaltazione del tenore Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Anton Mitterwurzer. Giuseppe Borgatti, Giuseppe De Luca . . . » 561