

ALOMA BARDI

Orizzonti americani di Mario Castelnuovo-Tedesco
Gli inediti Whitman Songs e Shakespeare Sonnets¹

È l'anno 1944: nell'articolo *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*,² Mario Castelnuovo-Tedesco, negli Stati Uniti d'America dal 1939, esprime con chiarezza appassionata la sua predilezione per la lingua inglese, della quale afferma la grande musicalità; tale orientamento poetico è collocato entro un'argomentazione esortativa di natura morale, rivolta agli Stati Uniti e a interlocutori internazionali. In questo importante scritto, il compositore spiega le ragioni dell'ispirazione e dell'attrazione speciale su di lui esercitata dalla lingua inglese e dalla letteratura inglese e americana:

I am surprised that its [della lingua inglese] musicality is often doubted. [...] To be sure, English does present some remarkable difficulties to the song-writer. One, for example, is its great number of monosyllabic words, which it is difficult to distribute over a melody in an expressive fashion and, at the same time, with correct accentuation. But, on the other hand, it is perhaps just this—its very lack of “sonorous substance”—that lends English its charm, and makes it one of the most “spiritual” and transparent languages I know.³

Secondo l'analisi di Castelnuovo-Tedesco, la lingua inglese è anche quella in cui si sono espressi i grandi scrittori portatori di un messaggio innovativo di libertà, di tolleranza, di pace, come e in primo luogo Walt Whitman, il poeta nazionale americano, il profeta, che il compositore definisce, in questo stesso scritto, “il grande animo fraterno” (“the great fraternal soul”).⁴ Leggiamo la conclusione di *Music and Poetry*:

¹ This essay was presented as a paper at the Conference *Mario Castelnuovo-Tedesco: Firenze e altri orizzonti*, ICAMus-Lyceum Club Internazionale di Firenze-Università degli Studi di Firenze, Lyceum - Palazzo Giugni, Florence, 8 June 2015.

² Mario Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*, «The Musical Quarterly», Vol. 30, No. 1 (January, 1944), pagg. 102-111.

³ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pagg. 107-108.

⁴ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pag. 108.

And let me express a hope: that English-speaking people (Americans especially) find in their admirable poetry—which has given so much joy to me, an Italian—a rich source of inspiration for their song literature, towards the furthering of happiness and fraternity among men, as their great poet Whitman would have wished.⁵

Il messaggio è dunque duplice: la convinta spiegazione “tecnica” della creatività artistica, scaturita dalle potenzialità della lingua inglese che viene intonata in musica, assume pure un’altrettanto veemente connotazione etica. In tempo di guerra, gli ideali di «avanzamento della felicità e della fraternità tra gli uomini» costituivano per Mario Castelnuovo-Tedesco, in chiusura dell’articolo, una commossa proiezione della propria drammatica vicenda di espatriato, del proprio doloroso sentire a distanza la violenza del conflitto mondiale e lo sterminio del popolo ebraico.

Uno degli impieghi creativi della poesia in lingua inglese compiuti da Castelnuovo-Tedesco, che maggiormente convincono per la loro sorprendente aderenza al testo poetico, è costituito dal ciclo inedito di liriche su versi del poeta ottocentesco statunitense Walt Whitman (1819-1892). La raccolta fu composta in Toscana nel 1936 e porta il medesimo titolo della vasta collezione dello stesso Whitman, *Leaves of Grass*.⁶ Ancor più sorprendente è il fatto che all’epoca della composizione (tre anni prima dell’espatrio) Castelnuovo-Tedesco non aveva neppure mai visitato l’America.

La scoperta e l’innamoramento subitaneo per Whitman nell’estate di quell’anno 1936 sono stati narrati dallo stesso compositore in pagine memorabili della sua autobiografia *Una vita di musica*:⁷ un periodo di insolito abbattimento psicologico; il volumetto whitmaniano ricevuto dall’amico medico, il colto e sensibile Vincenzo Lapicciarella; la folgorazione; lo slancio creativo:

Un giorno Vincenzo mi diede da leggere le poesie di Walt Whitman, che non conoscevo; e quel che non poté la medicina, poté la poesia! M’innamorai d’un colpo di queste poesie così piene di calore, di entusiasmo, di solidarietà umana; e queste mi dettero, d’improvviso, la voglia di rimettermi a lavorare! Ne musicai subito alcune: prima

⁵ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pag. 111.

⁶ Il manoscritto inedito del ciclo whitmaniano fa parte dei Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, la vasta collezione di musica e documenti del compositore, presso la Library of Congress Music Division, Washington, D.C.

⁷ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, a cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis, cura editoriale di Ulla Casalini, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2005, pagg. 281-284.

Louisiana (che [...] dedicai a Vincenzo), poi *Ocean*, infine un gruppo di dieci che intitolai (col titolo collettivo del libro del poeta) *Leaves of Grass*. Lavoravo quasi febbrilmente, musicandone una al giorno [...].

Delle liriche di Whitman solo *Louisiana* è pubblicata, e anche questa poco conosciuta. Avevo sperato di pubblicarle in America, ma trovai negli editori americani una strana prevenzione contro certi aspetti della poesia di Whitman (che pure è considerato come il primo poeta nazionale, ma solo per le poesie patriottiche) e così i *Leaves of Grass* rimasero (e probabilmente rimarranno) inediti; peccato! Perché quelle liriche sono fra le mie migliori, e vi avevo ritrovato una freschezza d'ispirazione e un calore d'accenti che da tempo avevo perduto.⁸

La fulminea scoperta di Whitman risultò dunque nella composizione, tra Firenze, Giramonte e Usigliano di Lari, di 12 liriche su versi di questo poeta, che formano l'Opus 89 nel catalogo delle opere di Castelnuovo-Tedesco. Nell'ordine di composizione, e in successione cronologica secondo la datazione segnata sui manoscritti (lievemente diversa da quella ricostruita a memoria dall'autore in *Una vita di musica*), esse sono: *Louisiana*, Opus 89a (Giramonte, 26-27 maggio 1936); il ciclo *Leaves of Grass*, Opus 89b (15-30 giugno 1936) e *Ocean*, Opus 89c (Usigliano di Lari, 6 luglio 1936). Ad eccezione di *Louisiana*, pubblicata negli Stati Uniti nel 1940,⁹ tutte queste liriche sono manoscritti inediti presso la Library of Congress Music Division di Washington.¹⁰

Walt Whitman in Italia in quegli anni era visto come il profeta della democrazia, ammirato dagli intellettuali antifascisti, studiato da Cesare Pavese, che su di lui aveva anche scritto nel 1930 la tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Torino.¹¹ La conoscenza del poeta statunitense, avviata in contesto post-risorgimentale, era proseguita verso un picco dell'interesse verificatosi negli anni Trenta del Novecento.¹² Già nel 1879, Enrico

⁸ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pagg. 282-284; circa la mancata pubblicazione delle liriche su testi whitmaniani, v. anche le importanti pagg. 326-327 dell'autobiografia: «Avevo sperato molto di poter pubblicare in America le liriche di Whitman, ma Kramer [Arthur Walter Kramer, 1890-1969, compositore, editore di «Musical America» e direttore di Galaxy Music Corporation, casa editrice dedicata soprattutto alla pubblicazione di lavori vocali e corali] non ne accettò che una, *Louisiana*, e il ciclo dei *Leaves of Grass* parve a lui (come del resto a tutti gli altri editori a cui l'ho proposto) troppo voluminoso e polemico» (*Una vita di musica*, pag. 326).

⁹ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Louisiana* (Walt Whitman), Galaxy Music Corporation, New York 1940.

¹⁰ V. nota 6.

¹¹ La tesi, rielaborata dall'autore, non trovò all'epoca editori interessati a stamparla ed è stata infine pubblicata da Einaudi in anni recenti e in tiratura limitata: Cesare Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, a cura di Valerio Magrelli, Einaudi, Torino 2006; dall'ancor inedita tesi, Pavese ricavò successivamente l'articolo *Interpretazione di Walt Whitman poeta*, in «La Cultura» (Roma-Milano), XII, 3, luglio-settembre 1933. Con il titolo *Walt Whitman. Poesia del far poesia*, fu ristampato in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, pagg. 141-163; il volume uscì postumo, con una prefazione di Italo Calvino.

¹² V. la relazione di John Champagne nel presente volume, oltre al libro in cui questo studioso ha più dettagliatamente studiato l'argomento, e alla bibliografia ivi raccolta: John Champagne, *Aesthetic Modernism and*

Nencioni aveva scritto il primo articolo su Whitman in lingua italiana, per il settimanale «Fanfulla della Domenica». Nei periodici vennero pubblicate traduzioni di varie poesie whitmaniane, sino alla prima versione italiana, di Luigi Gamberale, apparsa in volume nel 1887 sotto il titolo di *Canti Scelti di Walt Whitman* (quarantotto liriche); la seconda edizione, pubblicata nel 1889, comprendeva settantuno poesie; nel 1907, ancora nella versione di Gamberale, uscirono in due volumi *Foglie di erba, con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione del 1900*.

In un Paese come l'Italia, in cui l'arte del tradurre è tradizionalmente molto evoluta, il poliglotta Castelnuovo-Tedesco, aperto per vocazione alla prospettiva internazionale, per le sue liriche privilegia sistematicamente il testo originale.¹³ In verità, la "scoperta dell'America", particolarmente significativa in quel periodo nell'ambiente intellettuale italiano, se da un lato promuoveva versioni di alto livello, dall'altro lato incoraggiava i lettori più colti ad esplorare i testi originali della ricchissima letteratura inglese e statunitense.¹⁴

Nel ciclo di dieci songs intitolato *Leaves of Grass*, Mario Castelnuovo-Tedesco dispone nove poesie scelte dal fondamentale gruppo *Calamus* dell'edizione del 1860 di *Leaves of Grass*, più una poesia, quella conclusiva del ciclo da lui musicato (*And now gentlemen - The Base of All Metaphysics*) aggiunta da Walt Whitman alle sue *Foglie d'Erba* in una delle varie successive edizioni, nel 1871.

La lista dei dieci componimenti whitmaniani intonati da Castelnuovo-Tedesco è la seguente:

- I. *What Think You I Take My Pen in Hand to Record?*
- II. *I Dream'd in a Dream*
- III. *Sometimes With One I Love*
- IV. *We Two Boys Together Clinging*

Masculinity in Fascist Italy, Routledge, London & New York 2013, nel capitolo "A glimpse through an interstice caught": *fascism and Mario Castelnuovo-Tedesco's "Calamus" songs*, pagg. 118-146.

¹³ Circa la scelta del compositore in favore del testo originale (in lingua inglese) e le sue dichiarazioni al riguardo, v. il saggio di Aloma Bardi, *The Music of a Spiritual and Transparent Language: Mario Castelnuovo-Tedesco's Unpublished Settings of Whitman and Shakespeare, and Rare Settings of Modern American Poets*, pubblicato nel presente volume.

¹⁴ La "scoperta dell'America" si riferisce soprattutto all'ambiente torinese tra le due guerre e nell'immediato secondo dopoguerra, a figure come Massimo Mila, Cesare Pavese, alla casa editrice Einaudi e alla cerchia di intellettuali antifascisti raccolta attorno ad essa.

- V. *Are You the New Person Drawn Toward Me?*
- VI. *When I Peruse the Conquer'd Fame*
- VII. *A Glimpse Through an Interstice Caught*
- VIII. *This Moment, Yearning and Thoughtful*
- IX. *Trickle Drops! My Blue Veins Leaving!*
- X. *The Base of All Metaphysics (And Now, Gentlemen)*

La scelta da *Calamus* sviluppa nel ciclo di songs una nuova linea narrativa. La raccolta di Whitman, che ha un intento al tempo stesso di confessione intima e messaggio universale, crebbe secondo uno sviluppo organico, con espansione esplosiva che si muove dal centro interiore, per segrete vie di suggestione non linearmente narrative, come documentato dai manoscritti e dalle numerose edizioni a stampa dell'opera. Rispetto a tale crescita whitmaniana, Castelnuovo-Tedesco ricompone in sequenza. In primo luogo, sul piano della forma e delle proporzioni, egli sceglie in base alla concisione: elegge liriche più brevi e compatte, rispetto a quelle più testualmente estese, che pur costituiscono ampia porzione di *Calamus*. Non sceglie neppure le poesie di orientamento più esplicitamente politico e sociale, entro una raccolta a tratti fortemente politicizzata pur nelle sembianze di attenzione quasi esclusiva per le tematiche private dell'amicizia e dell'erotismo.

Oltre all'energia americana del poeta, il compositore ne valorizza il registro dell'intimità, il senso morale, l'anelito democratico, la visione umanitaria, così mirabilmente espressa nel finale del ciclo di songs, che mette in scena l'arte oratoria di un professore universitario, catturata nel momento in cui egli conclude con questo monito la sua ultima lezione agli allievi compresa nel corso: è sì importante studiare i grandi sistemi filosofici, ma la verità massima è quella di chi ama. In Whitman tale poesia occupa una posizione non particolarmente strategica all'interno di *Calamus* in *Leaves of Grass*, mentre in Castelnuovo-Tedesco essa costituisce un vero e proprio finale – preparato musicalmente dal ritorno di un tema già in precedenza introdotto con rilevanza – ed è prova di eloquenza accademica e educativa sul valore dell'amore universale, nel senso più inclusivo del termine.

La narrazione del ciclo si muove dunque da uno spunto intimo e dal sapore autobiografico, trova quindi una sua continuazione per seguire la rubrica della creazione poetica

e degli affetti, sino alla massima intimità espressa nella IX lirica del ciclo, *Trickle drops!*, ove la lingua inglese – dal compositore avvertita come incorporea e trasparente – porta un testo poetico sulle ali del canto. L’eloquenza pianistica si fa evocativa e descrittiva dello stillare del sangue negli appassionati, inquietanti versi whitmaniani, espressione del vitalismo e al tempo stesso del sacrificio dell’amore.

Più in dettaglio, il filo rosso dei contenuti e della tinta emotiva del ciclo – da *What think you I take my pen in hand to record?* (*Leaves of Grass*, song I) sino a *The base of all metaphysics I* (*Leaves of Grass*, song X) – si identifica con il percorso idealistico e radioso costruito da Castelnuovo-Tedesco.¹⁵ *What think you I take my pen in hand to record?* (*Leaves of Grass*, song I) elegge a protagonista la poesia come rappresentazione della semplice intimità affettiva, non del grandioso splendore; in *I dream’d in a dream* (*Leaves of Grass*, song II) si profila “the new city of Friends”, luogo di aderenza e carisma, che guida le altre comunità; *Sometimes with one I love* (*Leaves of Grass*, song III) svela un intenso messaggio affettivo-creativo: dall’amore, anche quello non corrisposto, nascono i canti; *We two boys together clinging* (*Leaves of Grass*, song IV) descrive il valore dell’amicizia e le sue avventure nel vasto mondo, secondo il tipico stile elencatorio whitmaniano; *Are you the new person drawn toward me?* (*Leaves of Grass*, song V) pone l’inquietante quesito su realtà e illusione nell’amore e nel desiderio; *When I peruse the conquer’d fame* (*Leaves of Grass*, song VI) fa ritorno al tema dell’intimità di amicizia e amore, che trionfa sulle grandiose gesta della storia umana; *A glimpse through an interstice caught* (*Leaves of Grass*, song VII) coglie l’addensarsi inquieto della contrapposizione tra la vicinanza degli amici e degli amanti, e il clamore dell’ambiente circostante; in *This moment yearning and thoughtful* (*Leaves of Grass*, song VIII) è disegnata la fratellanza tra anime affini, pur nella grande distanza che separa i Paesi e i popoli; *Trickle drops!* (*Leaves of Grass*, song IX) prepara al finale del ciclo esaltando l’intensa vitalità della poesia e del canto, che sgorga dal sacrificio e dal sangue, e tutto colora con la tinta ardente della confessione intima; *And now gentlemen (The base of all metaphysics)* (*Leaves of Grass*, song X) chiude infine il cerchio narrativo: il poeta parla attraverso le parole dell’anziano professore universitario il quale, avendo approfondito i massimi sistemi filosofici e l’ancor superiore messaggio cristiano, desidera lasciare ai suoi allievi

¹⁵ I testi whitmaniani da *Calamus* musicati da Castelnuovo-Tedesco nel ciclo *Leaves of Grass* sono interamente riportati nell’Appendice I a questo saggio. La lettura ne illumina la narrazione in sequenza.

soprattutto l’eredità morale di una visione ascendente verso l’amore universale che salda la coesistenza degli individui, delle città, delle terre.

Nella scelta poetica whitmaniana compiuta da Mario Castelnuovo-Tedesco, l’oscillazione alternata tra l’elemento dell’attrazione intima individuale e la fratellanza che guida le comunità e le società del mondo, sino all’universalità dell’amore stesso, in ogni sua dimensione e forma, conferisce alla narrazione moto e interna diversità pur nella coerenza delle tinte espressive, proprio come nei grandi cicli di Lieder romantici più cari al compositore.

La tessitura vocale di *Leaves of Grass* sosta sul registro medio, privilegiando la naturale espressione della parola, senza fratture tra il parlato della poesia recitata e il canto della poesia intonata. Le liriche si compongono in un ciclo che si richiama alle raccolte dei compositori romantici e rendono omaggio ai Lieder di Schubert, Schumann e Brahms. I temi musicali che si ripresentano – particolarmente degno di nota il nesso tra il song IX (*Trickle Drops! My Blue Veins Leaving!*) e il X ed ultimo (*The Base of All Metaphysics - And Now, Gentlemen*) –, i legami tra i singoli songs, la linea narrativa fattuale e psicologica che essi sviluppano, l’inseparabilità delle liriche e l’inalterabilità della sequenza: tutte queste caratteristiche costituiscono ragioni di coerenza interna su più livelli.

La predilezione per la forma breve e per il disporre le poesie in una “ghirlanda” è attitudine romantica per eccellenza e ne traspare la venerazione di Castelnuovo-Tedesco per i grandi autori del passato; in modo particolarissimo Schubert, il cui istinto poetico e narrativo ispira la selezione operata da Castelnuovo-Tedesco entro la trama di *Calamus*.

Il compositore dichiarò la propria passione per Franz Schubert nella sua recensione-saggio alla prima monografia importante sul musicista viennese pubblicata in Italia, quella di Mary Tibaldi Chiesa, *Schubert: La vita – L’opera* apparsa nel 1932 nella collezione “I grandi musicisti italiani e stranieri” di Treves-Treccani-Tumminelli. Nel 1928, in Europa e negli Stati Uniti aveva avuto luogo la settimana schubertiana internazionale per ricordare il musicista austriaco nel centenario della morte: questo evento culturale rappresentò l’inizio della definizione di Schubert – sino ad allora poco conosciuto e insufficientemente apprezzato – come grande, originale compositore. Ancora nel 1929, proprio negli Stati Uniti si tracciavano comparazioni tra Schubert e Foster, che da un lato mostrano la mancanza di confini tracciati tra musica classica e canzoni, o tra Lied/art song e popular song (secondo un’inclusività tipica dello

sguardo musicologico americano), ma dall'altro lato provano quanto Schubert fosse ancora valutato con criteri semplificati, persino primitivi, anche dai critici e dagli storici più finemente preparati.¹⁶

In uno sguardo tanto raffinato quanto cosmopolita, tanto colto quanto avventuroso, e tanto rispettoso della storia della musica quanto aperto al riconoscimento di un'influenza reciproca tra generi e stili, Whitman e il Nuovo Mondo acquistano, nella visione compositiva di Mario Castelnuovo-Tedesco, la statura di classici. La poesia americana viene posta entro una linea di continuità con i massimi poeti europei e viene ampliata la nozione di ciclo di liriche da camera secondo una nuova inclusività che mira oltre, verso orizzonti di esperienze e valori di terre lontane transoceaniche, dando così luce ad una ghirlanda di Songs il cui stile rende omaggio all'adorato Schubert, a Schumann e Brahms, non meno che al dono melodico della tradizione vocale italiana e ai più moderni sviluppi della lirica da camera europea.

Negli Stati Uniti dal 1939, lontano dalla sua amata Firenze, nella seconda metà della propria vita e carriera, Mario Castelnuovo-Tedesco al tempo stesso si aprì alla lealtà verso il suo Paese di adozione – che lo aveva accolto e salvato, che gli aveva dato un lavoro – e approfondì la consapevolezza delle sue due riscoperte identità di origine, quella ebraica e quella italiana, con significative conseguenze sul piano musicale. La valorizzazione della propria doppia comunità di appartenenza venne anche pubblicamente esposta e commentata dal compositore in scritti importanti.

Nel 1940, Castelnuovo-Tedesco scrisse l'articolo *Jewish background of an exiled musician*, pubblicato in «The American Jewish Outlook»¹⁷ e in altri periodici ebraici. In questo titolo, “background” significa “ambiente, formazione” ma anche “eredità”. Il concetto di esilio si andò successivamente ridimensionando negli anni successivi, sino a divenire parte di un vero e proprio biculturalismo, nel riconoscimento della doppia patria. E il compositore non si definì più

¹⁶ John Tasker Howard (1890-1964), autore della prima storia organica della musica statunitense (*Our American Music: A Comprehensive History from 1620 to the Present*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1929; varie ristampe e nuove edizioni) esaltò Stephen Collins Foster, autore di celeberrime canzoni americane ottocentesche, paragonandolo a Schubert quale grandissimo maestro nell'arte della semplicità e nell'inesauribile dono melodico.

¹⁷ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Jewish background of an exiled musician*, «The American Jewish Outlook», 26 luglio 1940; anche, con il titolo *My musical background*, in «The Southern Israelite» (1940) e, con il titolo *Modern composer tells story of life*, in «The Jewish Press» (21 giugno 1940); Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Library of Congress Music Division, Box 115, Folder 9.

“in esilio”, se non nel senso ampio esistenziale di estraniamento dall’idea stessa di patria e di appartenenza.¹⁸ Nel medesimo cruciale anno 1940, Castelnuovo-Tedesco scrisse altresì *The Jewish Chapter of My Autobiography*, di cui sono conservati il manoscritto e il dattiloscritto.¹⁹

Il compositore sottolineò pure spesso, in quel periodo, la sua fiorentinità, continuando per anni a firmarsi “Musicista fiorentino”/”Musician of Florence”, come occasionalmente ricorreva a questa cifra identificativa – segno di un gusto e di uno stile – già prima dell’espatrio.

Nella nuova prospettiva professionale e personale determinata dalla sua assunzione da parte degli MGM Studios di Hollywood, nel riproporzionarsi delle aspirazioni artistiche e della consapevolezza del proprio ruolo di compositore e figura pubblica di musicista, anche la relazione con i testi poetici in lingua inglese e con la cultura statunitense assunse nuove passioni, sfaccettature, complessità.

Ad esempio, egli coltivò il progetto di costruirsi un repertorio americano di liriche da camera, una serie di songs su versi “leggeri” dei suoi contemporanei Edna St. Vincent Millay²⁰ e Arthur Guiterman,²¹ poeti all’epoca molto noti negli Stati Uniti; songs che rivelano influenze di stili musicali americani. Fu un disegno di breve durata, il quale produsse un gruppetto di liriche finemente confezionate, rare o inedite, scritte tra il 1940 e il 1941.²²

La nuova vita di musicista americano, sommatosi all’esperienza della distanza, rinvigorì in Castelnuovo-Tedesco un’ispirazione costante, una sua vera e propria identità creativa: lo sguardo rivolto a Shakespeare. Tra le liriche su testi poetici in lingua inglese da lui composte negli anni statunitensi si staglia infatti la raccolta, anch’essa totalmente inedita, di *Shakespeare Sonnets*: i Sonetti di William Shakespeare musicati da Castelnuovo-Tedesco sono trentadue scelti tra i 154 che costituiscono il canone del poeta inglese.

Proprio nel 1940, l’amore e l’interesse creativo per Shakespeare sono spiegati dal compositore nel suo articolo *Shakespeare and Music*, pubblicato in «Shakespeare Association

¹⁸ In *Una vita di musica*, v. su questo argomento la toccante pag. 492.

¹⁹ Mario Castelnuovo-Tedesco, *The Jewish Chapter of My Autobiography*, 1940; manoscritto e dattiloscritto presso i Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 116, Folder 13.

²⁰ Edna St. Vincent Millay (1892-1950).

²¹ Arthur Guiterman (1871-1943).

²² Queste liriche sono state in anni recenti eseguite con successo in occasione di eventi pubblici organizzati e curati da ICAMus, svoltisi a Washington e a Firenze; per ulteriori dettagli, v. la nota 30. Il compositore vi si sofferma alle pagg. 326-327 di *Una vita di musica*.

Bulletin»:²³ Shakespeare «asked for musical collaboration as a necessary element for completing the poetic expression».²⁴ Castelnuovo-Tedesco attribuisce massima importanza al pieno rispetto del testo poetico originale, lamentando che persino il grande Purcell abbia impiegato adattamenti di librettisti sciagurati (“unfortunate”). Naturalmente, qui Castelnuovo giudica Purcell non dalla prospettiva dell’opera barocca, mirata alla modernizzazione del grande ma ormai “vecchio” Shakespeare entro una mutata estetica teatrale, bensì dal punto di vista della predilezione per la moderna lirica da camera orientata primariamente verso l’aderenza alla parola poetica. Inoltre:

His [di Shakespeare] English is a perfectly musical language: I dare say (from my experience with it) that it unites the spiritual subtlety of English with the sonorous splendor of Italian. We must therefore approach him in English (and with the original text) and it is perhaps for the musician whose language is English to say the final word on the subject, to recapture and to complete the heritage left unfinished by Purcell.

Ai ventotto Sonetti dell’Opus 125, tutti musicati negli Stati Uniti negli anni Quaranta,²⁵ Castelnuovo-Tedesco dedica il Capitolo 89 di *Una vita di musica*, ove li definisce il «gruppo isolato ed orgoglioso dei *Shakespeare Sonnets*».²⁶ Egli rammenta l’esitazione iniziale nel comporre musica su testi così complessi: “soltanto” quattro vennero prodotti nel luglio 1944:

Ma quando li ripresi (un anno dopo) la vena era ormai facile e il “problema”, direi, risolto: ne musicai (fra il 17 agosto e il 13 ottobre del 1945, a pochi giorni di distanza l’uno dall’altro) altri ventitre! Con una rapidità notevole, se si pensa al calibro e alla difficoltà di quelle poesie; un altro ne aggiunsi molto più tardi (nel 1947).²⁷

Castelnuovo-Tedesco prosegue quindi il suo racconto, indagando le vertiginose altezze universali della poesia shakespeariana a lui tanto cara, per descrivere successivamente i propri Sonetti con orgogliosa soddisfazione, fatto insolito per un compositore generalmente assai modesto:

²³ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, «Shakespeare Association Bulletin», Vol. XV, No. 3 (July, 1940), pagg. 166-174.

²⁴ Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, pag. 166.

²⁵ Le quattro liriche che costituiscono gli Addenda all’Opus 125 furono composte nel 1963.

²⁶ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, Cap. 89, *Shakespeare Sonnets*, pagg. 447-454; la citazione si trova alla pag. 450.

²⁷ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pagg. 451-452.

Della mia musica non ho molto da dire, e sarebbe troppo lungo andare (uno per uno) attraverso i Sonetti che ho musicato: mi è persino difficile dire quali siano i migliori; e (per quanto abbia per alcuni una spiccata preferenza) credo che siano in fondo equivalenti. Non hanno, forse, [...] la varietà e la piacevolezza dei *Shakespeare Songs* (né avrebbero potuto averla), ma li ritengo, nello spozializio, direi, della voce e del commento pianistico, più perfetti, e li considero (in questo campo) come il mio punto d'arrivo. È un lavoro di cui sono (lo confesso) particolarmente orgoglioso [...].

Ritengo [...] fra le mie maggiori fortune di poter esser giunto (dopo tanti anni di svariate esperienze) ad un'espressione lirica così compiuta come quella dei Sonetti; e sono sicuro che, se un giorno fossero pubblicati, verrebbero considerati (mi si perdoni l'immodestia) fra i migliori esempi della lirica musicale inglese. Ma appunto per questo (perché li ritengo il mio punto d'arrivo, e perché, dopo Shakespeare, mi sarebbe stato difficile, per non dire impossibile, trovare una poesia lirica di uguale altezza) praticamente, dopo i Sonetti, ho abbandonato la lirica vocale da camera (se dovessi scriverne ancora cercherei, probabilmente, delle poesie italiane) e la mia produzione vocale si è volta di preferenza ad altre forme e ad altre fonti: al coro, all'Oratorio, alla Bibbia.²⁸

Nel manoscritto degli *Shakespeare Sonnets*, le liriche si succedono secondo l'ordine progressivo del canone shakespeariano, che tuttavia non corrisponde affatto all'ordine della composizione. Alle settimane comprese fra il 17 agosto (soprattutto dal 27 di quel mese) e il 13 ottobre 1945 risale la composizione della maggior parte dei *Sonetti di Shakespeare*. Una vena creativa manifestatasi durante settimane in cui fatti tragici e memorabili scuotevano il mondo, per condurre al termine del secondo conflitto mondiale: 6 agosto, Hiroshima; 9 agosto, Nagasaki; 15 agosto, resa del Giappone; 2 settembre, fine della guerra. In settembre, Castelnuovo-Tedesco musicò un Sonetto ogni uno-due giorni.²⁹

In modo ammirevole il compositore affronta l'intrico di subordinate, ipotetiche, interrogative, le comparazioni multiple e le risorse della retorica elisabettiana, l'uniformità metrica del pentametro shakespeariano e la struttura strofica del sonetto, entro i cui confini egli sa creare infinite sfumature melodiche, espressive e di accenti; asseconda le "svolte" shakespeariane tipiche del passaggio strofico, con grande maestria nel colorare il tono degli affetti. La parte pianistica suggerisce in alcuni Sonetti la presenza di altri strumenti: *dolce (like lute)*; *p espr (like bassoon - fagotto)*; *light and crisp (like Harpsichord)* [Sonetto CXXVIII]; *mf espr (quasi cello solo)* [Sonetto XXVII], così suscitando rammemoramenti "storici" e di ambientazione. La tessitura vocale degli *Shakespeare Sonnets*, ancora una volta, non è mai

²⁸ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pagg. 453-454.

²⁹ Vedi la Cronologia dei Sonetti nell'Appendice 2 a questo saggio.

specificata. Si mantiene solitamente su un registro medio, prossimo alla “naturale” emissione della voce nel parlato, sconfinando da quest’area soltanto laddove l’eloquenza del testo lo richieda.

Vi sono infine nei Sonetti richiamati ad una varietà di stili musicali americani, in un’allusione frequente eppur mai resa troppo esplicita o insistita: quelle potenzialità dei riferimenti americani che all’inizio degli anni Quaranta il compositore aveva esplorato come parte del suo processo di acclimatazione culturale e professionale nel Nuovo Mondo, sono ormai assimilate quali elementi di un habitat permanente, che spontaneamente si presentano all’arte musicale sotto forma di strumenti agili, pronti all’uso.

In conclusione, una comune originalità di scelte poetiche e soluzioni compositive di Mario Castelnuovo-Tedesco – in Italia negli anni Trenta e negli Stati Uniti a cominciare dagli anni Quaranta – si manifesta nel ciclo whitmaniano *Leaves of Grass* e nei *Sonetti di Shakespeare*. Due opere amate dal loro compositore e da lui stesso sentite come realizzazioni tra le sue più felici e compiute; eppure entrambe rimaste inedite e sino ai nostri giorni assai raramente eseguite.³⁰ I due manoscritti musicali (rispettivamente di 50 e 172 pagine) hanno pienamente colto e valorizzato quella “trasparenza spirituale” da Castelnuovo-Tedesco acutamente sentita nella lingua inglese e in maniera particolare nei due poeti.

Ad uno sguardo attento, gli orizzonti americani di Mario Castelnuovo-Tedesco sono la naturale, coerente estensione di un unico orizzonte ampio che sempre caratterizzò questo autore, e che stiamo gradualmente ricomponendo nella sua linea di continuità.

³⁰ Di questi manoscritti musicali inediti di Castelnuovo-Tedesco, e dei rari songs su versi di St. Vincent Millay e Guiterman, hanno avuto luogo in anni recenti esecuzioni pubbliche curate da ICAMus, affidate al tenore Salvatore Champagne e al pianista Howard Lubin: Charleston, S.C., Convegno Internazionale AAIS - American Association for Italian Studies, 5 maggio 2012 (*Leaves of Grass* - ciclo completo); Washington, D.C., Italian Embassy, 22 ottobre 2013 (*Leaves of Grass* - ciclo completo; liriche su testi di Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman); Washington, D.C., The Library of Congress, Coolidge Auditorium, 23 ottobre 2013 (selezione *Leaves of Grass*; liriche su testi di Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman); Firenze, “Intersections/Intersezioni” International Conference, Kent State University - Palazzo dei Cerchi, 5 giugno 2015 (selezione *Leaves of Grass*; liriche su testi di Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman; selezione *Shakespeare Sonnets*); Firenze, *Mario Castelnuovo-Tedesco. Firenze e altri orizzonti. Convegno e Concerto*, Lyceum Club Internazionale - Palazzo Giugni, 8 giugno 2015 (*Leaves of Grass* - ciclo completo; selezione *Shakespeare Sonnets* - 10 Sonetti).

APPENDICE 1

Mario Castelnovo-Tedesco

LEAVES OF GRASS – WALT WHITMAN’S TEXTS

I.

What think you I take my pen in hand to record?

The battle-ship, perfect-model’d, majestic, that I saw pass the
offing to-day under full sail?

The splendors of the past day? or the splendor of the night that
envelops me?

Or the vaunted glory and growth of the great city spread around
me? – no;

But I record of two simple men I saw to-day on the pier in the
midst of the crowd, parting the parting of dear friends,

The one to remain hung on the other’s neck and passionately
kiss’ed him

While the one to depart tightly prest the one to remain in his arms.

II.

I dream’d in a dream I saw a city invincible to the attacks of
the whole of the rest of the earth,

I dream’d that was the new city of Friends,

Nothing was greater there than the quality of robust love, it led
the rest,

It was seen every hour in the actions of the men of that city,

And in all their looks and words.

III.

Sometimes with one I love I fill myself with rage for fear I
effuse unreturn’d love,

But now I think there is no unreturn’d love, the pay is certain
one way or another,

(I loved a certain person ardently and my love was not return’d,
Yet out of that I have written these songs.)

IV.

We two boys together clinging,

One the other never leaving,
Up and down the roads going, North and South excursions making,
Power enjoying, elbows stretching, fingers clutching,
Arm'd and fearless, eating, drinking, sleeping, loving,
No law less than ourselves owning, sailing soldiering, thieving,
 threatening,
Misers, menials, priests alarming, air breathing, water drinking,
 On the turf or the sea-beach dancing,
Cities wrenching, ease scorning, statutes mocking, feebleness
 chasing
Fulfilling our foray.

V.

Are you the new person drawn toward me?

To begin with take warning, I am surely far different from what
 you suppose;
Do you suppose you will find in me your ideal?
Do you think it so easy to have me become your lover?
Do you think the friendship of me would be unalloy'd satisfaction?
Do you think I am trusty and faithful?
Do you see no further than this façade, this smooth and tolerant
 manner of me?
Do you suppose yourself advancing on real ground toward a
 real heroic man?
Have you no thought O dreamer that it may be all maya,
 illusion?

VI.

When I peruse the conquer'd fame of heroes and the victories

 of mighty generals, I do not envy the generals,
Nor the President in his Presidency, nor the rich in his great
 house.
But when I hear of the brotherhood of lovers, how it was with
 them,
How through life, through dangers, odium, unchanging,
 long and long,
How through youth and through middle and old age, how unfaltering,
 how affectionate and faithful they were,
Then I am pensive – I hastily walk away fill'd with the bitterest
 envy.

VII.

A glimpse through an interstice caught,

Of a crowd of workmen and drivers in a bar-room around the
stove late of a winter night, and I unremark'd seated in a
corner,

Of a youth who loves me and whom I love, silently approaching
and seating himself near, that he may hold me by the hand,

A long while amid the noises of coming and going, of drinking
and oath and smutty jest,

There we two, content, happy in being together, speaking little,
perhaps not a word.

VIII.

This moment yearning and thoughtful sitting alone,

It seems to me there are other men in other lands yearning
and thoughtful,

It seems to me I can look over and behold them in Germany,
Italy, France, Spain,

Or far, far away, in China or Russia or India, talking other
dialects,

And it seems to me if I could know those men I should become
attached to them as I do to men in my own lands

O I know we should be brethren and lovers,

O I know, I know I should be happy with them.

IX.

Trickle drops! my blue veins leaving!

O drops of me! trickle, slow drops,

Candid from me falling, drip, bleeding drops,

From wounds made to free you whence you were prison'd,

From my face, from my forehead and lips,

From my breast, from within where I was conceal'd, press forth
red drops, confession drops,

Stain every page, stain every song I sing, every word I say,
bloody drops,

Let them know your scarlet heat, let them glisten,

Saturate them with yourself all ashamed and wet,

Glow upon all I have written or shall write, bleeding drops,

Let it all be seen in your light, blushing drops.

X.

And now gentlemen,

A word I give to remain in your memories and minds,
As base and finale too for all metaphysics.

(So to the students the old professor,
At the close of his crowded course.)

Having studied the new and antique, the Greek and Germanic
systems,
Kant having studied and stated, Fichte and Schelling and Hegel,
Stated the lore of Plato, and Socrates greater than Plato,
And greater than Socrates sought and stated, Christ divine having
studied long.

I see reminiscent to-day those Greek and Germanic systems,
See the philosophies all, Christian churches and tenets see,
Yet underneath Socrates clearly see, and underneath Christ the
divine I see.

The dear love of man for his comrade, the attraction of friend
to friend,
Of the well-married husband and wife, of children and parents,
Of city for city and land for land.

APPENDICE 2

Mario Castelnuovo-Tedesco

SHAKESPEARE SONNETS – TIMELINE/CRONOLOGIA

Manuscript sources at: Library of Congress Music Division, Washington, D.C., U.S.A.; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers - Box 37, Folders 1-2-3:

Box 37, Folder 1: Opus 125 (1944-1945, 27 sonnets; 1947, 1 sonnet): holograph manuscript and copies; ordered according to numbering of Shakespeare's Sonnets; Sonnet XCIV is for mixed chorus and piano; Sonnet CXXIX and Sonnet CLIV are a cappella (piano for rehearsal only).

Box 37, Folder 2: Copy of holograph manuscript score, in bound volume – Opus 125 (1944-1945, 27 sonnets; 1947, 1 sonnet); ordered according to numbering of Shakespeare's Sonnets; Sonnet XCIV is for mixed chorus and piano; Sonnet CXXIX and Sonnet CLIV are a cappella (piano for rehearsal only).

Box 37, Folder 3: Opus 125 (1963): Addenda to Opus 125; 4 sonnets; holograph manuscript score.

ORDER IN MANUSCRIPT INDEX OF SETTINGS 1-28 (1944-1945, 1947) WHICH FOLLOWS NUMBERING ORDER OF WILLIAM SHAKESPEARE'S SONNETS:

1. VIII – Music to hear, why hears't thou music sadly? – *Quiet* – 6 pp. (1-6) – Beverly Hills, July 22, 1944.
2. XVIII – Shall I compare thee to a summer's day? – *Allegretto (simple and gracious)* – 5 pp. (7-11) – Beverly Hills, July 25, 1944.
3. XXIX – When in disgrace with fortune and men's eyes – *Agitato (in 2)* – 5 pp. (12-16) – Beverly Hills, January 31, 1945.

4. XXX – When to the sessions of sweet silent thought – *Very quiet (soft and intimate)* – 4 pp. (17-20) – Beverly Hills, July 3, 1944 – “per Aldo”.
5. XXXI – Thy bosom is endeared with all hearts – *Un poco agitato (in 2) (but not too fast)* – 5 pp. (21-25) – Beverly Hills, September 19, 1945.
6. XXXII – If thou survive my well-contented day – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (26-30) – Beverly Hills, October 12, 1945.
7. LIII – What is your substance whereof are you made – *Vague and subtle (Allegretto grazioso)* – 5 pp. (31-35) – Beverly Hills, September 22, 1945.
8. LVII – Being your slave, what should I do but tend – *Morbid and lazy* – 5 pp. (36-40) – Beverly Hills, September 15, 1945.
9. LX – Like as the waves make towards the pebbled shore – *Un poco agitato* – 5 pp. (41-45) – Beverly Hills, August 27, 1945.
10. LXIV – When I have seen by time’s fell hand defaced – *Moderato (but heavy and dramatic)* – 4 pp. (46-49) – Beverly Hills, October 8, 1945 – “per Aldo”.
11. LXV – Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea – *Heavy and tragic* – 5 pp. (50-54) – Beverly Hills, September 13, 1945 – “per Aldo”.
12. LXXIII – That time of year thou may’st in me behold – *Allegretto tranquillo (not too slow)* – 5 pp. (55-59) – Beverly Hills, September 10, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
13. LXXVII – Farewell! Thou art too dear for my possessing – *Quiet and sad* – 5 pp. (60-64) – Beverly Hills, August 17, 1945.
14. XC – Then hate me when thou wilt; if ever now – *Drammatico ma sostenuto* – 4 pp. (65-68) – Beverly Hills, September 7, 1945.
15. XCIV – They that have power to hurt and will do none – *Risoluto (alla breve)* – 12 pp. (69-80) – Beverly Hills, October 11, 1945 – for 4-part mixed chorus and piano.
16. XCVII – How like a winter hath my absence been – *Quiet, simple and sad* – 5 pp. (81-85) – Beverly Hills, August 29, 1945.
17. XCVIII – From you have I been absent in the spring – *Mosso (in 2)* – 6 pp. (86-91) – Beverly Hills, September 2, 1945.
18. CII – My love is strengthen’d, though more weak in seeming – *Moderato ma appassionato* – 5 pp. (92-96) – Beverly Hills, October 10, 1945.

19. CIV – To me, fair friend, thou never can be old – *Andante (Quiet and soft, but not too slow)* – 5 pp. (97-101) – Beverly Hills, July 18, 1944.
20. CV – Let not my love be called idolatry – *Allegretto mosso (very simple and tender)* – 6 pp. (102-107) – Beverly Hills, September 18, 1945 – “a Clara”.
21. CVI – When in the chronicle of wasted time – *Allegretto* – 5 pp. (108-112) – Beverly Hills, August 20, 1945.
22. CIX – O never say that I was false of heart – *Moderato - very free (in stile recitativo)* – 5 pp. (113-117) – Beverly Hills, September 17, 1945.
23. CXVI – Let me not to the marriage of true minds – *Very quiet* – 5 pp. (118-122) – Beverly Hills, September 8, 1945 – “a Clara”.
24. CXXVIII – How oft, when thou, my music, music play’st – *Moderato molto grazioso* – 5 pp. (123-127) – Beverly Hills, October 13, 1945 – “a Clara”.
25. CXXIX – Th’expense of spirit is a waste of shame – *Con forza (Energetico) – Moderatamente mosso* – 11 pp. (128-138) – Beverly Hills, September 20, 1945 – “to Sidney B. Cutner” – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
26. CXLVI – Poor soul, the center of my sinful heart – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (139-143) – Beverly Hills, September 4, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
27. CLIV – The little love god, lying once asleep – *Allegretto scherzando* – 8 pp. (144-151) – Beverly Hills, September 21, 1945 – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
28. XXVII – Weary with toil, I haste me to my bed – *Slow and tired* – 5 pp. (152-156) – Beverly Hills, April 17, 1947.

ORDER OF COMPOSITION OF ALL OF THE 32 SONNETS (1944-1963):

1. XXX – When to the sessions of sweet silent thought – *Very quiet (soft and intimate)* – 4 pp. (17-20) – Beverly Hills, July 3, 1944 – “per Aldo”.
2. CIV – To me, fair friend, thou never can be old – *Andante (Quiet and soft, but not too slow)* – 5 pp. (97-101) – Beverly Hills, July 18, 1944.
3. VIII – Music to hear, why hears’t thou music sadly? – *Quiet* – 6 pp. (1-6) – Beverly Hills, July 22, 1944.

4. XVIII – Shall I compare thee to a summer’s day? – *Allegretto (simple and gracious)* – 5 pp. (7-11) – Beverly Hills, July 25, 1944.
5. XXIX – When in disgrace with fortune and men’s eyes – *Agitato (in 2)* – 5 pp. (12-16) – Beverly Hills, January 31, 1945 – “per Aldo”.
6. LXXVII – Farewell! Thou art too dear for my possessing – *Quiet and sad* – 5 pp. (60-64) – Beverly Hills, August 17, 1945.
7. CVI – When in the chronicle of wasted time – *Allegretto* – 5 pp. (108-112) – Beverly Hills, August 20, 1945.
8. LX – Like as the waves make towards the pebbled shore – *Un poco agitato* – 5 pp. (41-45) – Beverly Hills, August 27, 1945.
9. XCVII – How like a winter hath my absence been – *Quiet, simple and sad* – 5 pp. (81-85) – Beverly Hills, August 29, 1945.
10. XCVIII – From you have I been absent in the spring – *Mosso (in 2)* – 6 pp. (86-91) – Beverly Hills, September 2, 1945.
11. CXLVI – Poor soul, the center of my sinful heart – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (139-143) – Beverly Hills, September 4, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
12. XC – Then hate me when thou wilt; if ever now – *Drammatico ma sostenuto* – 4 pp. (65-68) – Beverly Hills, September 7, 1945.
13. CXVI – Let me not to the marriage of true minds – *Very quiet* – 5 pp. (118-122) – Beverly Hills, September 8, 1945 – “a Clara”.
14. LXXIII – That time of year thou may’st in me behold – *Allegretto tranquillo (not too slow)* – 5 pp. (55-59) – Beverly Hills, September 10, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
15. LXV – Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea – *Heavy and tragic* – 5 pp. (50-54) – Beverly Hills, September 13, 1945 – “per Aldo”.
16. LVII – Being your slave, what should I do but tend – *Morbid and lazy* – 5 pp. (36-40) – Beverly Hills, September 15, 1945.
17. CIX – O never say that I was false of heart – *Moderato - very free (in stile recitativo)* – 5 pp. (113-117) – Beverly Hills, September 17, 1945.
18. CV – Let not my love be called idolatry – *Allegretto mosso (very simple and tender)* – 6 pp. (102-107) – Beverly Hills, September 18, 1945 – “a Clara”.

19. XXXI – Thy bosom is endeared with all hearts – *Un poco agitato (in 2) (but not too fast)* – 5 pp. (21-25) – Beverly Hills, September 19, 1945.
20. CXXIX – Th’expense of spirit is a waste of shame – *Con forza (Energetico) – Moderatamente mosso* – 11 pp. (128-138) – Beverly Hills, September 20, 1945 – “to Sidney B. Cutner” – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
21. CLIV – The little love god, lying once asleep – *Allegretto scherzando* – 8 pp. (144-151) – Beverly Hills, September 21, 1945 – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
22. LIII – What is your substance whereof are you made – *Vague and subtle (Allegretto grazioso)* – 5 pp. (31-35) – Beverly Hills, September 22, 1945.
23. LXIV – When I have seen by time’s fell hand defaced – *Moderato (but heavy and dramatic)* – 4 pp. (46-49) – Beverly Hills, October 8, 1945 – “per Aldo”.
24. CII – My love is strengthen’d, though more weak in seeming – *Moderato ma appassionato* – 5 pp. (92-96) – Beverly Hills, October 10, 1945.
25. XCIV – They that have power to hurt and will do none – *Risoluto (alla breve)* – 12 pp. (69-80) – Beverly Hills, October 11, 1945 – for 4-part mixed chorus and piano.
26. XXXII – If thou survive my well-contented day – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (26-30) – Beverly Hills, October 12, 1945.
27. CXXVIII – How oft, when thou, my music, music play’st – *Moderato molto grazioso* – 5 pp. (123-127) – Beverly Hills, October 13, 1945 – “a Clara”.
28. XXVII – Poor soul, the center of my sinful heart – *Slow and tired* – 5 pp. (152-156) – Beverly Hills, April 17, 1947.
29. XL – Take all my loves, my love, yea, take them all – *Slow and tender* – Beverly Hills, Oct. 13-14, 1963.
30. LXXI – No longer mourn for me when I am dead – *Lento - funebre* – Beverly Hills, Oct. 16-17, 1963.
31. XXXV – No more be grieved at that which thou hast done – *Freely (quasi recitativo);* piano part: *Freely (following the voice)* – Beverly Hills, Oct. 19, 1963.
32. XLVII – Betwixt mine eyes and heart a league is took – *Andante grazioso* – Beverly Hills, Oct. 21-22, 1963.

SUMMARY:

COMPOSITION TIMELINE OF MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO'S SHAKESPEARE SONNETS:

July 3-25, 1944	(4 settings)
January 1945	(1 setting)
August-October 1945	(22 settings; 3 settings for mixed chorus September-October 1945)
April 1947	(1 setting)
October 13-22 1963	(4 settings)

