



Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

PER GLI ISTITUTI DI EDUCAZIONE

LUGLIO 1947

ANNO II

NUMERO 4



L'ACCOMPAGNAMENTO DEL CANTO GREGORIANO

C'è chi vuole l'accompagnamento al canto gregoriano e c'è chi non lo vuole: ce n'è per tutti! si obietterà: la questione è, forse, sorpassata.

Eppure no! m'imbattei non molto tempo fa in un musicista che mi diceva di voler abolito ogni sorta di accompagnamento al canto gregoriano.

Ed allora?... che ci sta a fare in « Voci Bianche » una breve trattazione in questione?... comunque, senza badare alle discussioni di certi pretesi puristi, verrò trattando un po' il vecchio argomento, praticamente, ed alla portata di tutti.

Conviene riconoscere che sul presente argomento si è spesa molta fatica vana da un secolo in qua. L'esperienza ha insegnato molto su questo punto, tanto più quando si pensi al canto gregoriano adatto al popolo, alla massa di chiesa. Un canto nudo, senza un conveniente ed appropriato accompagnamento strumentale è oggi quasi assurdo: sarebbe lo stesso allontanare il popolo dalla sua chiesa, poichè il senso della prima spartita monodia (e così dicasi della polifonia), è ormai da noi totalmente perduto, a meno che un'esecuzione a sole voci non sia fatta da veri cultori artistici. Va da sè che l'accompagnamento è un coefficiente ottimo ed indispensabile.

Resta un punto però da chiarirsi: come sarà tale accompagnamento? il canto gregoriano è antico: quale base d'armonizzazione gli converrà?...

Qui è il punto oscuro. Dai primi saggi offertici dallo stesso Padre Pothier si andò a sensi opposti. Ricordiamo, *breviter*, tale cammino.

Fu S. Witt a pretendere il puro diatonismo, e con lui Peter Wagner, Mathias, Piel, Manderscheidt, G. Bas, Bottazzo, Ravanello, Perosi, Pagella, Casimiri, Remondi, Abbè Brun, Maurice Emmanuel, L. Raffj, ecc. Max Springer a volere l'accompagnamento libero, non obbligato alle pastoie diatoniche, con note dissonanti, con fioriture ecc. a cui fecero eco il Potiron, il benedettino Molitor, Herbert Desroquettes, e più di tutti il Griesbacher che spinse il suo cromatismo a limiti tali, da essere, poi, in dissenso cogli stessi colleghi suoi.

Revertimini ad fontes! e io sono convinto che il canto gregoriano più ne guadagnerà, quando vi si sottoporrà un bellissimo accompagnamento, sia pur diatonico. Modelli del genere si hanno in quel « Livre d'Orgue » preparato dai Solesmensis, purtroppo seguenti le proprie regole ritmiche; in P. Antonino Lhoumeau (ritmo, esecuzione ed accompagnamento); in Pagella, « Messa gregoriana pro Defunctis », un gioiello d'armoniz-

zazione a tre parti. Tali principi, che la scuola tedesca del resto aveva chiarito e diffuso, furono ripresi in quel volume di studi di Ravanello (M. Capra, Torino) in cui teorie, sistemi, opinioni sono confutati e discussi in recto tono.

Quali conclusioni da una pleiade di così autorevoli osservazioni?

Molto ha combattuto, in primis, D. Pagella; gli ultimi lavori trovati sul tavolo dopo morto stanno a provare che egli non aveva esaurita la questione che da giovane lo aveva grandemente appassionato, scrivendo, battagliero, sulle anate del torinese « Santa Cecilia ».

I benedettini tengono saldo ai loro principi, ma è evidente che per noi ha importanza grandissima l'accentuazione della parola: Pänge lingua gloriòsi, ecc. sia nel canto, come nell'accompagnamento. Ed allora?... la regola è semplice... *far coincidere l'accordo coll'accento della parola*, ciò naturalmente fin dove si può. L'armonizzazione diverrà così naturale e spontanea, ma negli stessi accenti si devono distinguere i principali dai secondari. (Melchisedècco: il primo accordo è secondario, il secondo principale).

Nelle melodie sillabiche (inni, antifone), è molto facile intuire l'esatta accentuazione; nelle melodie neumatiche la cosa presenta aspetti differenti, perchè gli accenti della parola non sempre coincidono con quelli dei gruppi melodici, o perchè una sola sillaba sostiene il vocalizzo di più neumi di tre o più suoni. Sta di fatto, però, che appresa nel suo giusto valore la prima regola, essa vale per tutte le diverse fisionomie melodiche. È stabilito che ogni prima nota di gruppo porti l'accento, salvo l'eccezione riguardante il *pressus* ed il *salicus*, in cui l'accento della parola passa in sottordine; anche le sillabe atone, se sottostanti a gruppi neumatici, portano l'accordo.

Conclusione:

1) Armonie diatoniche (soli accordi di 3, 3 con l'ammissione 5, 6; di ritardi, e note melodiche).

2) Nelle melodie sillabiche, possibilmente, coincidere l'accento della parola coll'ictus musicale.

3) Nelle melodie neumatiche dar l'accordo ad ogni gruppo.

4) Le note *neutre*, non facenti parte di gruppi melodici, nè portanti sillabe accentate, di regola, van considerate libere, collegantesi a gruppi precedenti o seguenti: si eseguiscano in levare e quindi occupanti una pausa d'aspetto (senz'accordo).

5) Specialmente si badi a molta chiarezza e semplicità. Tali doti abbelliscono

ed alleggeriscono la melodia gregoriana; mentre un farraginoso accompagnamento l'appesantisce. Una buona conoscenza dell'armonia faciliterà molto tale compito.

6) Il sistema d'accompagnamento dev'essere logicamente naturale, cioè esso deve poggiare sulle norme suesposte che regolano ed animano tutto il melo-armonico gregoriano.

Quanto all'esecuzione, l'organista deve assecondare il più possibile il movimento ritmico del coro. Non squilibri, non confusione, non antagonismi fra il coro e l'accompagnatore, il quale dovrà altresì stare bene attento all'intonazione, sostenendola quando venisse meno.

Tante volte ciò non basta, ed allora convien trasporre, e ricordi l'organista che la voce umana, per la ricchezza degli armonici e per la possibilità di eseguire i quarti di tono, spesso tradisce la giustezza d'intonazione in base al nostro sistema temperato, che è quello dell'organo. Quindi, se la nota cantata non corrisponde alle due disgiunte dal semitono del sistema temperato, si dovrà preferire sempre quella inferiore, perchè, per legge acustica, la differenza sarà molto più sensibile che nell'altra superiore. Sia data una nota, p. es., che stia fra il la bemolle ed il la naturale; si preferirà sempre il la bemolle.

Di più, alcuni contemplan il caso della registrazione organistica. Essa deve fondarsi sulla base dei fondi, principali e flauti, come quelli che arricchiscono, impastano e condiscano tutto il complesso omogeneo del coro. Va da sè che l'intonazione dev'essere accompagnata con manuale molto dolce (ammesso che l'organo sia di due manuali), e quando il coro entra, suonare sul manuale più forte.

Poco si prestano i registri: concerto viole, oboe, clarinetto, voce umana, voci corali, ecc. tutti registri da usarsi soli, con moderazione, e con intuito artistico. Il ripieno è assordante. In una finale può aver il suo effetto, ma convien usarlo con molta parsimonia.

Il pedale non deve mai sovraccaricare; è lo sfondo su cui gravita tutta la forza fonica dello strumento. Perciò esso deve aver il suo giusto equilibrio.

Si potrà obiettare: « È necessario conoscer tutto questo per accompagnare il canto gregoriano?... ».

Sì! e fossero tutti consi e così edotti i maestri che seggono alla consolle!

La Chiesa, ripetutamente ha richiamato ad una severità artistica l'ufficio di organista, ed è giusto! Perchè è col canto e col suono il fine è sempre unico: render gloria a Dio.

ANTONIO GARBELOTTO

O JESU SALVATOR MUNDI.

41

A Don Sabino Zagaria

PER CORO A DUE VOCI UGUALI E ORGANO

Alessandro De Bonis op. 51.

21

(Solo ad libitum o Mezzo Coro)

Adagio O Je - su, Salvàtor mun - di O Je - su, Salvàtor mun-di Salvàtor

VOCI I. II.

Adagio ($\text{♩} = 63$)

ORGANO

Poco più mun - di, fá-mu-lis tu-is sùb-ve-ni *mf* fá-mu-lis tu-is sùb-ve-ni *a tempo I.* quos pre-ti-ó-so

p *mf* *pp*

sán-gui-ne quos pre-ti-ó-so sán-gui-ne *a tempo* re-de-mi-

f *mf* *a tempo*

Largo -sti re-de-mi- *Adagio* -sti. **TUTTI** O Je - su, Sál-và-tor mun -

p **TUTTI** *p* *rit. molto* *rit. molto* *p*

O Je - su, Sál-vator mun -

di O Je - su, Salvàtor mun - di Salvàtor mun -

di O Je su, Salvàtor mun - di Salvàtor mun -

-di,

-di, fá-mu-lis tu - is súb - ve-ni..... fá-mu-lis tu - is súb-ve - ni

re - de - mí - sti re - de -

quos pre-ti-ó-so sán-gui-ne quos pre-ti-ó-so sán - guine re - de-mí-sti

pp *mf* *allarg.* *cresc.* *meno* *cresc.*

-mí- -sti re - de - mí- -sti

re - de-mí - sti re - de-mí- -sti re - de - mí- -sti.

Largo *rit. molto*

Oremus pro Antistite nostro

Mottetto a 4 voci dispari-sole

F. CAUDANA
(1944)

Adagio

SOPR. *p sf* O - re - - mus pro An - ti - sti - te no - stro.....

CONTR. *p sf* O - re - - mus pro An - ti - sti - te no - stro.....

TEN. *p sf* O - re - - mus pro An - ti - sti - te no - stro.....

BASSI. *p sf* O - re - - mus pro An - ti - sti - te no - stro.....

mf Stet et pa -

mf Stet et pa - - scat in for - ti -

mf Stet et pa - - scat in for - ti - tu - - di - ne

- scat in for - ti - tu - di - ne..... tu - - a Do - mi - ne Do - mi - ne

- tu - di - ne in for - ti - tu - di - ne tu - - a Do - mi - ne Do - mi - ne

tu - - a in for - ti - tu - di - ne tu - - a Do - mi - ne Do - mi - ne

mf Stet et pa - - scat in for - ti - tu - di - ne tu - - a Do - mi - ne Do - mi -

mf in su - bli - mi - ta - te *f* no mi - nis tu - i Do - mi - ne

mf in . su bli mi ta te no mi nis tu . i Do - mi - ne

mf in su - bli - mi - ta - te *f* no mi nis tu . i Do - mi - ne

- ne in su - bli - mi . ta . te no . mi - nis tu - i Do - mi -

mf Do - mi - ne *p* Do mi ne in su bli - mi - ta - te

mf Do - mi - ne *p* Do mi ne in su bli - mi - ta - te

mf Do - mi - ne *p* Do mi ne in su - bli - mi - ta - te

- ne *mf* Do mi ne *p* in su - bli - mi - ta - te

p subito e rall. no - mi - nis tu - i *pausa* *p* O - re - mus *f* O - re - mus. *lunga*

p subito e rall. no - mi - nis tu i *pausa* *p* O - re - mus *f* O - re - mus. *lunga*

p subito e rall. no - mi - nis tu - i *pausa* *p* O - re - mus *f* O - re - mus. *lunga*

p subito e rall. no - mi - nis tu - i *pausa* *p* O - re - mus *f* O - re - mus. *lunga*

ENTRATA

PER ARMONIO O ORGANO

Alessandro De Bonis.

6

Grave e pesante (♩ = 80-82)

ARMONIO
o
ORGANO

ff marcato sempre

Ped. ad libitum

mf

cresc.

Man.

Meno

f

p *mf cresc. . . .*

Man.

sempre sino al f

Ped.

Ped. sempre

più f *ff Largo* *ff* *come prima*

movendo un poco

Meno *allarg.* *ff e sempre marcato*

Man.

Ped. sino alla fine

allargando *fff Largo*

Sortita

R. MOFFA

Allegro moderato.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music transitions to a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a piano (*p*) dynamic in the upper staff and a forte (*f*) dynamic in the lower staff. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a piano (*p*) dynamic in the upper staff and a forte (*f*) dynamic in the lower staff. The upper staff has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes, while the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Poco maestoso

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The sixth system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music features a piano (*poco rall.*) dynamic in the upper staff, a forte (*ff*) dynamic in the lower staff, and a final *rall.* dynamic. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

sa ad libitum

8

Preghiera vespertina

per Organo od Armonio

N. VITONE

Andantino dolce (♩=78)

pp
Man.

The first system of the score is in G major and 3/4 time. It begins with a piano (pp) dynamic. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo is marked 'Andantino dolce' with a quarter note equal to 78 beats per minute. The instruction 'Man.' (Meno mosso) is placed below the bass staff.

cresc. p

The second system continues the piece. It includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'p' (piano) dynamic. The musical texture remains consistent with the first system, featuring a mix of chords and melodic lines in both hands.

rit. Solo
dim. pp mp dim.
Ped.

The third system introduces a 'rit.' (ritardando) marking and a 'Solo' instruction. The dynamics fluctuate between 'dim.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'mp' (mezzo-piano). A 'Ped.' (pedal) instruction is located below the bass staff. The time signature changes to 6/4.

cresc. molto p subito

The fourth system features a 'cresc. molto' (crescendo molto) marking and a 'p subito' (piano subito) instruction. The music continues with a focus on dynamic contrast and melodic development.

a tempo
rall. e cresc. molto f mp cresc.
Man.

The fifth system concludes the piece with an 'a tempo' marking. It includes 'rall. e cresc. molto' (rallentando e crescendo molto) and dynamic markings 'f' (forte), 'mp' (mezzo-piano), and 'cresc.'. The instruction 'Man.' (Meno mosso) is placed at the end of the system.

mf
dim. e rall.
Ped.

Andantino (♩=78) POCO PIÙ

p

TEMPO I.

rit. pp
Man.

p dim. rit.

POCO PIÙ

p pp rit.

MENO

LENTO

cresc. e movendo mf mp pp ppp
Man. Ped.

⑨

Scherzo

Antonio GARBELOTTO
(1947)

Con gaiezza

mf

f

mf

f

sib.

f

Fine

Trio *p*

D.C. al Fine poi:

Coda Finale *ff* *allarg.*

10

Elevazione

LUIGI LASAGNA

Andantino cantabile

The first system of the musical score is marked "Andantino cantabile". It consists of two staves, treble and bass clef, with a 2/4 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in both staves.

Poco più mosso

The second system is marked "Poco più mosso". It continues the two-staff format. The first part of the system includes the instruction "allarg. e dim." (allargando and diminuendo). A repeat sign is present. The second part of the system is marked *mf* (mezzo-forte).

The third system continues the two-staff format. It features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

The fourth system includes the instruction "allarg." (allargando) and "a tempo" (return to tempo). It features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

D.C. al segno § e poi:

The fifth system continues the two-staff format. It includes the instruction "sempre" (always) and "dim e un poco rall." (diminuendo e un poco rallentando). It features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Barcarola

a 2 voci p.

L. C.

G. PAGELLA

Larghetto

pp
Dol-ce an-
Dol-ce u -
Dol-ce an-

Larghetto

mf
Sempre pp e legato
pp

da - re nel chia-ro re del la se-ra, per il ma - re a
 di - re de le onde il mor ri o e cul - lar - si in
 da - re na-vi-gando ver so un li-do sco-no - sciu - to e in-

na vi-ga-re e so-gna-re
 suo de-si-re e dor-mi-re
 -siem so-gna-re d'ap-pro-da-re

u - n' e - ter - - na pri - - ma -
 co - - me in un e - - ter - - no
 qua - - si in se - - no a l' in - - fi -

- ve - - ra u - n' e - ter - - na
 bli - - o co - me in un e -
 - ni - to qua - si in se - - no a

1. 2.

pri - - ma - - ve ra
 - ter - - no o - bli -
 l' in - - fi - - ni - to!

3.

pp

Campane del vespro

a 4 voci dispari

LORENZO CAPPA

Villereccio (♩=132) $\frac{6}{8}$ 2ª volta tutto legato

SOPR. *f* *ten.* *mf* *ten.*
 1. Din dan din don din don din dan din don... din dan din
 2. Ah!..... Ah!.....

CONTR. *f* *ten.* *mf* *ten.*
 1. Din dan din don din don din dan din don... din dan din
 2. Ah!..... Ah!.....

BARIT. *mf*
Bocca chiusa-suono nasale
marcare con un colpetto del velo palatino la nota bassa-legare la nota alta.

BASSI. *mf*

rall. ancor più *ten.* *p* *a tempo*
 dan... din dan din don... din dan dan...
 Ah!..... Ah!.....

1. dan... din dan din don... din dan dan...
 Ah!..... Ah!.....

2. dan... din dan din don... din dan dan...
 Ah!..... Ah!.....

FINE *pp* *mf*
 1. Suo-na la squil - la sul va - sto pian sen va lon -
 che sa - le al

FINE *pp* *mf*
 2. Con il sa - lu - to di Ga - bri - el che sa - le al

1. Suo-na la squil - la sul va - sto pian sen va lon -
 che sa - le al

FINE *pp* *mf*
 2. Con il sa - lu - to di Ga - bri - el che sa - le al

1. Suo-na la squil - la sul va - sto pian sen va lon -
 che sa - le al

FINE *pp* *mf*
 2. Con il sa - lu - to di Ga - bri el che sa - le al

pp rall. *p*

-tan sen va lon - tan; si per - dee
 ciel che sa - le al ciel l'a - gri - col -

pp rall. *p*

-tan sen va lon - tan; si per - dee
 ciel che sa - le al ciel l'a - gri - col -

pp# rall. *p*

-tan sen va lon - tan; si
 ciel che sa - le al ciel l'a -

a tempo *mf*

tan; Su su pei cie - li d'az - zur - ro e d'or
 ciel Ri - pe - teil can - to nel su - o la - vor

muor si per - dee muor si
 - tor l'a - gri - col - tor la - - -

mf

muor si per - dee muor su su pei cie - li d'az - zur - ro e d'or
 - tor l'a - gri - col - tor ri - pe - teil can - to nel su - o la - vor

per - dee muor si per - dee
 gri - col - tor l'a - gri - col -

si per dee muor si per - dee
 l'a - gri - col - tor l'a - gri - col -

p subito *rall. molto*

per - dee muor si per - dee e muor.
 gri - col - tor l'a - gri - col - tor.

p subito

si per - dee muor si per - dee e muor.
 la - gri - col - tor l'a - gri - col - tor.

p subito

muor si per - dee muor si per - dee muor *Bocca chiusa*
 - tor l'a - gri - col - tor l'a - gri - col - tor *come prima*

p subito

muor si per - dee muor si per - dee muor
 - tor l'a - gri - col - tor l'a - gri - col - tor Dal segno % al Fine
 poi 2^a strofa
 poi nuovamente dal segno % al Fine

Nel terzo anniversario della morte di

D. GIOVANNI PAGELLA

(La Spezia 1872 - Torino 1944)

Nella speranza di vedere un giorno realizzato il desiderio nostro e di molti per uno studio sulle opere del compianto e grande maestro, il salesiano D. Pagella, vogliamo intanto ricordarlo nel terzo anniversario della sua morte (4 agosto), dando di lui alcuni cenni, che torneranno certo graditi ai nostri lettori.

« Di individualità artistica nettamente personale egli — senz'altro precedente musicale che l'aver a 13 anni suonato il flauto nella banda dell'Istituto Salesiano locale — entrato a 14 anni nella Casa Salesiana di Foglizzo Canavese e ivi iniziato lo studio del pianoforte, fu *l'unico maestro di se stesso* ».

Così ebbe a dire di lui il critico musicale prof. A. Bertola.

I suoi contatti con la scuola furono infatti pochi e brevi.

Nel 1899 a Parigi seguì alcune lezioni di Vincent d'Indy alla Schola Cantorum di S. Gervais. Poi fu a Solesmes, dove rimase dal marzo al giugno dello stesso anno.

Nel 1900, e precisamente dal gennaio al giugno, fu a Ratisbona, come allievo di quella scuola superiore di musica sacra. Qui diede inizio al suo Oratorio *Job*. Al termine del corso gli fu rilasciato un attestato, che oltre ad una superba votazione (tutti 10 e 10 lode in contrappunto) reca un conclusivo e significativo giudizio, che mette in evidenza la sua formazione completa, una spiccata perso-

nalità artistica, aiutata da straordinarie disposizioni.

D. Pagella, che aveva allora 28 anni, era giudicato un maestro di tempra eccezionale.

L'attestato porta la firma di maestri illustri, come il dottor Haberl J. Renner, il dottor Iacob, ecc.

Nel novembre del 1912 (certamente invitato dai Superiori, per l'utilità del titolo) sostenne nel Conservatorio di Torino l'esame per l'abilitazione dell'insegnamento del canto corale nelle scuole normali. Non avrà dovuto davvero preoccuparsi molto!

E finalmente egli tenne la cattedra di organo nello stesso Conservatorio dall'ottobre del 1927 al gennaio successivo.

Dal 1893 fino alla morte egli fu organista e maestro di cappella nella chiesa di S. Giovanni. La sua grandissima attività si svolse principalmente nel campo della composizione. In un grosso quaderno sono segnati in ordine cronologico (giorno, mese e anno) tutti i suoi lavori. Delle composizioni anteriori sono segnate e conservate solo cinque. Ordinatissimo, accanto al titolo di ogni sua composizione, aggiunse anche il numero d'opus e l'editore. Le ultime sue due composizioni sono una per Don Bosco e una per la Madonna. Un « *Tota pulchra* », composta dietro mio invito per i cantori dell'Oratorio sfollati a Cumiana (dov'egli pure dimorò per alcuni mesi). L'altra,

una lode a D. Bosco, fu composta a Torino e porta la data del 18 aprile. Negli ultimi mesi, quasi presago della sua prossima fine, attendeva con particolare cura a rivedere i suoi manoscritti inediti e a condurre a termine un suo genialissimo studio sul « ritmo ». I suoi manoscritti sono gelosamente conservati a Torino presso l'Archivio del Capitolo Superiore dei Salesiani.

Oltre 220 le composizioni stampate e oltre 350 quelle inedite.

Compose 32 messe, di cui l'ultima a 8 voci (10 sono ancora inedite).

Delle composizioni maggiori va ricordato il suo grandioso Oratorio *Job*, il cui prologo a 12 voci è un vero capolavoro; l'opera *Judith*, ecc.

Il lettore che lo desidera può procurarsi (per richiesta al prof. Fratèl Albertino Berruti - Collegio S. Vincenzo, Piacenza) il fascicolo che contiene, oltre il resto, un interessante articolo commemorativo di D. Pagella, scritto dall'illustre Mons. Rostagno con tanta competenza e cuore d'amico affezionato. In detto fascicolo trovasi pure una breve commemorazione del compianto e grande gregorianista, il salesiano D. Grosso, scritta dal prof. Fratèl Albertino B.

Terminiamo questi pochi cenni riportando un'altra frase del già citato illustre critico, il prof. A. Bertola.

« Dotato di una vasta preparazione culturale ed estetica... il Pagella, che è uno dei più forti contrappuntisti moderni, unisce ad un formidabile possesso della tecnica, una sua profonda e personalissima ispirazione, che si è rivelata attraverso una produzione vastissima in tutti i generi della composizione musicale ».

L. L.

PAGGIO FINAMORE

OPERETTA DRAMMATICA IN 3 ATTI DI

Luigi Lasagna e Rufillo Uguccioni

SPARTITO PER PIANO L. 300 - LIBRETTO L. 50

RICHIEDERE ALLA ELLE DI C I O ALLA SEI

Abbonamento annuo: L. 300 - Ogni numero: L. 60 - c/c n. 27.196

RECENSIONI

LUIGI PERRACHIO, *Il clavicembalo ben temperato di Giovanni Sebastiano Bach.* — Un volume di pag. 485 L. 800.

ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica italiana dell'800.* — Un volume di pag. 331 L. 500. — Edizioni Palatine di Renzo Pezzani, Torino.

Salutiamo con vivo compiacimento questa nuova collana di testi e studi musicali « I signori dell'armonia », diretta da L. Perrachio, e pubblicata in nobilissima veste editoriale da Renzo Pezzani.

I due primi volumi che annunciamo, pur di carattere diverso — indizio del sano eclettismo cui mostra di volersi ispirare la raccolta — costituiscono entrambi un apporto assai importante alla nostra letteratura musicale.

Aprè il libro del Perrachio un'ampia introduzione storica sull'origine e lo sviluppo del clavicembalo e degli altri strumenti a tastiera in corrispondenza alle esigenze della evoluzione armonica nella pratica musicale, dallo stretto diatonalismo delle tonalità ecclesiastiche ad un cromatismo e ad una modulazione sempre più arditi, onde l'affermarsi del temperamento equabile, per dimostrare i cui vantaggi Bach compose la sua opera. Quindi, dopo un ampio e penetrante *excursus* sulla evoluzione delle forme di composizione tematica, dal *ricercare* alla *fuga*, l'A. passa ad esaminare singolarmente tutti i 48 preludi e fughe dei due libri dell'opera bachiana. Ad uno ad uno essi sono analizzati e commentati sotto l'aspetto formale ed estetico; impresa poderosa, solo possibile ad un musicista e ad un insegnante in possesso di una piena maturità di mezzi, di sicura scienza contrappuntistica e di vastissima preparazione culturale. E tale è certamente il Perrachio.

Non è possibile dare in poche righe un giudizio complessivo di un'opera vasta come questa. Si potrà dissentire sui criteri di distribuzione sistematica della materia. Le utilissime e acute analisi tecniche delle composizioni, che a mio avviso costituiscono l'essenziale pregio del libro, sono spesso sommerse da esuberanti divagazioni estetico-storiche; l'esame obiettivo è spesso soverchiato da considerazioni personali non sempre persuasive. Ridondanze verbali e preziosismi (ad es. nel cosiddetto indice analitico), potranno talora sembrare poco felici. Ma il libro è pur sempre una ricchissima miniera di notizie, di insegnamenti, di dati; esso sviscera compiutamente l'opera bachiana, ne penetra an-

che negli aspetti più riposti l'intima essenza, riuscendo uno strumento prezioso di studio per l'allievo e per il maestro, una guida sicura a chiunque voglia comprendere l'arte immortale di Bach.

Il volume del Pizzetti, che non è soltanto quel nobile e sincero musicista che tutti conoscono, ma anche un critico e uno scrittore efficace ed elegante, è tutta una rivendicazione della grandezza dell'arte musicale italiana dell'800. Grandezza troppo spesso ancora oggi incompresa e misconosciuta da quanti, servi sciocchi della moda, o legati agli idoli di nuove formule che tanto spesso non servono che a celare l'aridità interiore e il deserto di ogni sostanziale capacità musicale, affettano di disdegnare le semplici forme espressive colle quali i nostri grandi del secolo passato hanno dato vita a creazioni di perenne bellezza.

Non è da cercare in quest'opera, come forse il titolo può lasciar pensare, una storia sistematica e completa di tutta la musica italiana del secolo scorso; l'autore concentra la sua osservazione essenzialmente sulle maggior figure rappresentative. Ma anche così non ne risulta meno esatta nell'insieme la fisionomia dell'epoca, nelle affermazioni del genio italiano.

Forse si potrà trovare troppo severo il giudizio complessivo sulla nostra produzione musicale non teatrale, che induce il Pizzetti a ritenerla pressochè al tutto trascurabile; ma certo l'enorme sproporzione dei valori rispettivi può spiegare questo suo atteggiamento. Concludendo, tutto il libro è da leggere e meditare, dalla bellissima lettera introduttiva a Giuseppe De Robertis, ai vari saggi che si susseguono, su « La musica italiana dell'800 », ampio quadro ricco di luci e di colore di tutta un'epoca gloriosa nella storia del teatro musicale, su Spontini, su Bellini, su Rossini, su Donizetti, su Verdi, fino alla conclusiva, un po' amara ma tanto sensata e acuta, « Lettera aperta di un musicista italiano del 1936 ».

ARNALDO BERTOLA

Remi e Maschere

operetta in tre atti del M^o E SCARZANELLA; testo di R. UGUCCIONI.

Spassosa vicenda di carnevale nella Venezia settecentesca, animata da maschere chiassose e cospiratrici. Una comitiva di giovani patrizi sta avviandosi a una festa mascherata a Palazzo Morosini, quando è attirata dal canto di un umile popolano: Fiorello. Pensano di condurlo alla loro festa, ma il fanciullo, amico dei ragazzi e gondolieri del suo

« campo » non vuole abbandonare l'umile compagnia. Questa resistenza suggerisce agli allegri patrizi una soluzione originale.

A palazzo Morosini essi andranno vestiti e mascherati da gondolieri; i gondolieri vestiti e mascherati da patrizi, e i ragazzi amici di Fiorello, vestiti elegantemente da Pierrots. Così tutti partecipano alla festa del sontuoso palazzo, dove il senatore Morosini, insospettato dai modi volgari dei falsi patrizi, e da frasi misteriose dei falsi gondolieri, subodora un complotto contro la repubblica e ne avvisa il capo di polizia. Questi, intervenuto alla festa con birri mascherati, condivide i sospetti del Senatore e con un colpo di astuzia induce i patrizi a seguirlo in una passeggiata in gondola, alla quale prendono parte anche i Pierrots, e che, conduce gli inesperti popolani nientemeno che alle carceri.

Là i finti patrizi sono spogliati dei loro splendidi costumi, vestiti da ergastolani e chiusi al fresco. Fortunatamente, l'astuzia dei ragazzi riuscirà a farli evadere, e riguadagnare il loro « campo ». San Zaccaria, pieni di rabbia verso i patrizi che li hanno ingannati. Quando li vedono comparire al « campo », meditano una beffa: li invitano a una passeggiata in gondola, e li portano a Sanservolo, isola dei pazzi, abbandonandoli. Ma quei patrizi mascherati non sono che i birri, i quali, per seguire il filo della supposta congiura, per ordine del loro capo, hanno indossato i costumi dei falsi patrizi, e si son presentati a quello che ritengono il covo dei cospiratori.

I gondolieri se ne avvedono solo al ritorno dalla beffa, quando si trovano di fronte ai veri patrizi, i quali, per intervento di Fiorello e con l'autorità dei loro mezzi, riescono, chiarita la cosa, a ricondurre negli animi la serenità e la gioia, che esplode in un festoso canto finale.

La musica scorre, con bello e vario alternarsi di cori (quasi tutti unisoni) duetti e soli, condotti sul filo aureo di una melodia schietta, piacevole, nobilmente facile e colorita. L'accompagnamento è basato su un'armonia chiara, accurata, di buon gusto. La strumentazione è efficace, pur nella stretta economia dell'essenziale.

Senza venir meno alle esigenze della tecnica moderna, il musicista, esperto della scuola e del teatro giovanile, ha saputo ritrovare il sentiero della più felice tradizione musicale ricreativa. Indovinato connubio, fra tecnica e melodia, che, in ripetute esecuzioni nel teatro dell'Oratorio di Torino, ha strappato al pubblico un giudizio unanime ed entusiasta sulla brillante riuscita di « Remi e maschere », operetta ideale per i nostri teatrini.