

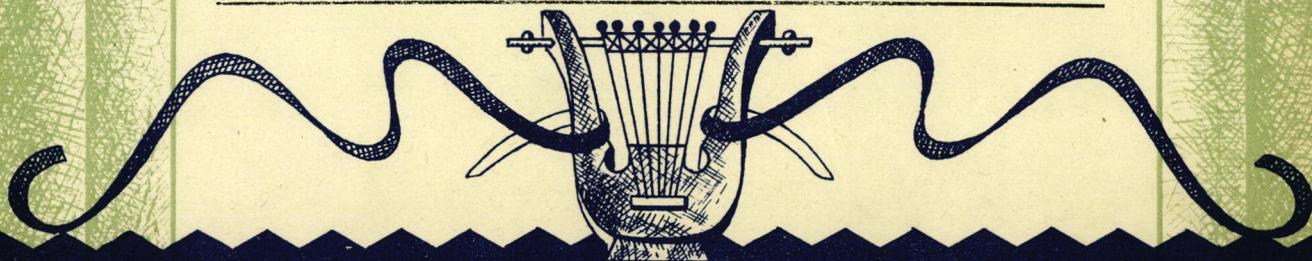
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

MAGGIO 1949

ANNO IV

NUMERO III



MUSICA SACRA

- PAGELLA: *Salve Mater*, Lauda a 2 voci p. con ritornello popolare. - L. 50.
- *O Sacrum Convivium*, a 1 v. per Br. o C. - L. 50.
- *Laudemus Deum*, a 3 v. d., C. T. B. - *Audi Domine*, a 1 v., popolare, L. 50.
- *Cantemus Domino*, a 2 v. m. C. B. L. 50.
- *Messa «Savio Domenico»* a 3 v. m. - S. C. Br. - partitura L. 300.
parti del canto (le 3 voci unite) L. 70.
VITONE: *Tantum ergo*, a 3 v. p. con accompagnamento, L. 45. partine del canto L. 6.
LOSS: *Magnificat*, a 2 v. p. in disteso - L. 80.
LASAGNA: *In festum S. J. Bosco et S. F. Salesii; in festum S. Joseph* (due solenni canti popolari), uniti - L. 40.

RACCOLTE

- Raccolta di Lodi popolari in italiano con accompagnamento - L. 800.
- Raccolta di Canti sacri in latino con accompagnamento - L. 500.
DE BONIS: *14 mottetti* per coro a 2 v. p. - L. 300.
- *Pagine d'Album*, per armonio od organo - L. 150.

MUSICA RICREATIVA

- PAGELLA: *Canto di farfalle*, a 2 v. p. - L. 70.
- *Inverno*, a 2 v. p. - L. 70.
- *Bacio d'aprile*, a 2 v. p. - L. 70.
- *Non treccia d'oro*, a 3 v. p. - L. 50.
SCARZANELLA: *Albata*, ad 1 v. solo e coro - L. 50.
VITONE: *Inno per prima Messa* - L. 40.
LASAGNA: *Barcarola*, a 2 v. p. - L. 50.

OPERETTE

- LASAGNA: *Paggio Finamore*, in 3 atti. - Partitura L. 400. Libretto L. 50.
CIMATTI: *La Madonna del Nido*, in un atto. - Partitura L. 250. Libretto L. 40.
BONOMI: *Sua Altezza vuole così*, in 3 atti. - Partitura L. 550. Libretto L. 60.
SCARZANELLA: *Remi e Maschere*, in 3 atti. - Partitura L. 500. Libretto L. 50.

OPERE DIDATTICHE

- SCARZANELLA: *Per musicare una poesia*, L. 300.

Questo numero contiene

- I) Un fascicolo di 8 pagine di musica sacra
- II) Un fascicolo di 8 pagine di musica ricreativa
- III) L'appendice per organo od armonio, di 4 pagine

Per coloro che maggiormente s'interessano a questo terzo genere annunziamo che il prossimo numero conterrà 8 pagine di interessanti composizioni per organo od armonio.

Avvertenza

La numerazione in testa è progressiva e distinta per ciascun genere (numero di composizione e numero di pagina) in modo da formare entro l'annata 3 raccolte

PER IL MESE DI MAGGIO

Ricordiamo ai vecchi abbonati e segnaliamo ai nuovi alcune *composizioni alla Madonna*, a una, due e tre voci pubblicate sulla nostra rivista, con l'indicazione dell'anno e del fascicolo:

<i>Sub tuum praesidium</i> , a 3 v. p., di A. De Bonis	1946, fasc. III
<i>Signum magnum</i> , a 3 v. p., di G. Pagella	1946, fasc. III
<i>E tu m'ami...</i> , a 2 v. p., di A. De Bonis	1946, fasc. III
<i>Maria M. Gratiae</i> , a 2 v. p., di G. Burrioni	1946, fasc. V
<i>Quae est ista</i> , a 2 v. p., di A. De Bonis	1946, fasc. V
<i>Rosa vernans</i> , a 2 v. p., di A. De Bonis	1947, fasc. III
<i>Ave Maria</i> , a una voce di L. Selva	1948, fasc. I
<i>Ave Maria</i> , per contralto, di R. Rosso	1948, fasc. VI
<i>Ave Maria</i> , a 3 v. p., di V. Bellone	1948, fasc. V
<i>Ecce Maria</i> , a una v. di P. Branchina (mezzo sopr. o bar.)	1948, fasc. III
<i>Gaude Maria Virgo</i> , a 2 v. p., di A. De Bonis	1948, fasc. III
Composizioni particolarmente adatte per accademie:	
<i>Salve Regina</i> , per solo e coro di C. e B. di M. Mondo	1946, fasc. III
<i>Stella del Ciel</i> , per cont. o bar. di L. Lasagna	1946, fasc. II
<i>Vergin Maria</i> , per sop. o ten., di V. Bellone	1947, fasc. VI
<i>Ave Maria</i> , sop. o ten., cello e piano, di Golisciani	1948, fasc. VI

Attenzione

I nuovi abbonati o chiunque desiderasse qualche fascicolo contenente i pezzi di cui sopra (oltre agli altri pezzi di vario genere ecc.) possono richiederli alla nostra libreria L.D.C. Via Cottolengo 32, che, avendone ancora qualche copia, la cede al prezzo di L. 100 caduna. Notare che in certi fascicoli, per esempio nel III del 46, risultano varie composizioni in onore della Madonna.

B) SCUOLA DI PIANOFORTE

Preliminari.

Il compito che mi sono proposto in questo e nei prossimi articoli (perdoni il lettore il trapasso dalla prima persona plurale usata negli articoli precedenti, a quella della prima singolare che userò negli altri articoli; penso con ciò di essere più chiaro ed immediato nella esposizione delle mie idee didattiche) di illustrare cioè tecnicamente e praticamente lo studio del pianoforte, non è nè semplice nè facile; anzi, in qualche punto, anche arduo non solo per la materia in se stessa ma anche per il genere di lettori cui queste pagine sono dedicate.

Il condensare in una esposizione chiara, logica e sistematica il complesso materiale di studio didattico pianistico (soprattutto quando non ci si può usufruire dei necessari esempi musicali), il dare una visione esatta dei vari sistemi d'insegnamento in uso oggidi, contemperandone le tendenze e prendendo quanto di buono e d'utile vi può essere in ciascuno di essi, ed infine il ridurre il tutto in un piano organico di studio atto sia all'autodidatta sia a chi deve insegnare tale importante disciplina artistica, è cosa evidentemente impegnativa.

Questo per ciò che riguarda la materia; e riguardo agli allievi? Qui la cosa si fa, sinceramente, più seria. Mi si permettano alcune parole a questo riguardo, e franche, com'è mio costume.

Il genere di allievi cui noi di solito dobbiamo impartire il nostro insegnamento pianistico (parlo principalmente ai lettori della nostra rivista che sono in generale o chierici e studenti di seminario e di case religiose, o insegnanti di collegi, o ecclesiastici o religiosi e religiose che si dedicano all'arte musicale) è molto vario sia per età, indole, cultura, temperamento ed intendimenti artistici. Va dal ragazzo o ragazza di collegio cui sovente lo studio del pianoforte è imposto dalla volontà dei genitori senza che questi (i figliuoli) ne abbiano la minima attitudine; a chierici e studenti religiosi in genere, a ceciliani, cui l'età, l'applicazione doverosa ad altri studi o mansioni rendono più difficile il nostro compito.

Premetto subito che non è tanto l'età non più giovanile (16-18 anni e oltre) che renda più difficile il nostro insegnamento: (con un impianto della mano razionale ed oculato si può ottenere che tali allievi diventino dei buoni ed anche ottimi dilettanti e magari anche professionisti, sempre che vi sia in essi attitudine e temperamento) quanto il loro modo di suonare. E mi spiego.

In generale nei nostri ambienti ecclesiastici e ceciliani (salvo lodevoli ma abbastanza rare eccezioni) chi si dedica allo studio della musica lo fa o senza una guida, (autodidatti) o se ce l'ha, non sempre questa è all'altezza del suo compito.

La musica, nei nostri ambienti, è ancora sovente, per un vieto e quanto mai sciocco pregiudizio, la cenerentola fra tutte le materie di scuola, e mentre da essa tutto si esige, poco o nulla si concede perchè l'insegnante innanzitutto compia i suoi studi regolari, e in secondo luogo possa spiegare liberamente la sua attività nell'insegnamento.

Poche nozioni di musica, una certa qual attitudine al canto, un discreto muovere di mani sulla tastiera, ecco il bagaglio tecnico ritenuto sufficiente per i nostri maestri di musica e di pianoforte. Naturalmente il vecchio adagio «nemo dat quod non habet» (nessuno può dare quello che non ha) ha anche qui la sua perfetta ragione di esistere, per cui gli allievi cresciuti a tale scuola rimangono sbandati e

senza direttive precise; impiegano un tempo notevole senza realizzare alcunchè di concreto; in una parola, perdono tempo e non concludono nulla; senza contare poi che lo studio mal fatto genera una «forma mentis» nell'allievo psicologicamente assai pernicioso, per cui egli troverà in seguito cosa durissima il ricredersi dei suoi sbagli e riprendere una via nuova.

L'esperienza mia personale fatta in collegi, in istituti religiosi di formazione chiericale, in scuole ceciliane, me l'ha confermato fino ad oggi, nel modo più esplicito.

Difetti nel modo di suonare.

In generale in questi allievi che già da anni si sono esercitati nello studio del pianoforte dedicando ad esso tante ore e tanto entusiasmo, ma senza una guida sicura, si trovano questi gravi difetti nel loro modo di suonare: 1° *Absoluta deficienza d'impostazione* della mano, di articolazione delle dita, di leggerezza di polso, gomito, braccia, spalle, per cui il loro modo di suonare è pesante, rude, goffo, innaturale senza la più lieve sfumatura nei coloriti, nella dinamica, nell'agógica: suonano, come si suol dire, con tutto, eccetto che colle dita.

A questo punto forse qualcuno dei miei lettori pianisti o meglio pseudo-pianisti, abbozzerà un sorriso e fra sè compiaciuto, dirà: Si vede che lo scrittore di questo articolo non sa che oggidi vi è una teoria nuova e moderna nel modo di suonare il pianoforte (quella della caduta libera di Deppe, di Matthey, Brugnoli) che abolisce (?) l'articolazione delle dita e fa suonare col braccio, avambraccio, spalla.

A che dunque ci viene a contare che noi suoniamo con tutto, fuorchè colle dita?

A costoro risponderò nei prossimi articoli nel modo più esauriente, allorquando verrò a parlare delle varie scuole di pianoforte. Ma fin d'ora posso loro assicurare che la interpretazione che essi danno di questo tipo moderno e razionale di insegnamento pianistico, non è quello che forse essi si immaginano, anzi non lo è affatto, essendo questo il prodotto di una completa dissociazione muscolare per cui le dita, la mani, l'avambraccio, braccia e spalle agiscono con una elasticità, agilità e morbidezza assai notevoli.

Ma andiamo avanti nella enumerazione dei difetti.

2° *Disuguaglianza ritmica nel suonare.* Per esempio: nelle scale di quartine di semicrome in cui tutte e singole le semicrome debbono avere la stessa durata di tempo, vien dato di sentire invece alcune note più lunghe, altre più corte, altre accentuate laddove non lo dovrebbero essere (questo sovente succede specie nelle note dopo il passaggio del pollice) alcune più sonore, altre meno. Tutto ciò è indice di poca agilità nelle dita e di poca sensibilità di orecchio.

3° Altre volte, e questo è il caso più grave, si nota una vera deficienza di senso ritmico per cui le note non sono tenute per il loro reale valore (specie allorquando si tratta di pezzi di andamento polifonico) oppure, e questo è peggio, non si suona addirittura in tempo (indice di mancanza di studio serio e cosciente del solfeggio).

Compito dell'insegnante.

Davanti a questi allievi che da anni suonano, e che magari si sono già cimentati cogli studi tecnici di Czerny, Cramer, o colle Invenzioni e Suites e magari anche col Clavicembalo di Bach senza possedere assolutamente una adeguata base tecnica; che suonano ma non sanno dire

come, che non hanno, in una parola, quello che comunemente si dice « la scuola », il compito del maestro serio e coscienzioso è quanto mai arduo.

Come far comprendere loro che non è così che si suona; che finora hanno perduto il loro tempo; che in fatto di tecnica sono assolutamente insufficienti, e che se vogliono riuscire a suonare in modo soddisfacente un pezzo anche dei più semplici, debbono avere il *coraggio* di ricominciare tutto da capo?

Sovente essi confondono la lettura di una pagina di musica con la sua esecuzione. Il fatto di saper leggere al pianoforte tutte le note di una pagina anche di Bach o di Beethoven (e questo può essere anche per solo frutto di intelligenza e di cultura) non vuol dire che si sappia suonarla e interpretarla correttamente se non si è sorretti da una tecnica adeguata.

Ad esempio: per eseguire una semplice scala, un semplice arpeggio, un seguito di cinque note correttamente, con tocco appropriato (in tempo moderato o veloce, ci vuole una giusta impostazione della mano, morbidezza ed elasticità delle dita, nel polso, nel braccio; uno studio accurato sulla flessibilità del pollice (per le scale) sulla distensione della mano (per gli arpeggi) sulla uguaglianza delle dita (per le cinque note). E questo è un materiale pianistico che si trova sia negli studietti più elementari, come in quelli più complessi, sia nelle sonatine di Clementi, come in quelle di Beethoven; ed è necessaria tanta tecnica pianistica per eseguire gli uni come per eseguire gli altri. (Parlo della pura tecnica e non della interpretazione che è altra cosa).

Cosicchè all'allievo bisogna con franchezza saper dire: « Suoni Beethoven e non hai la tecnica sufficiente per suonare bene la pagina più semplice di Clementi ».

« Ma io, replicherà l'allievo, ho fatto gli studi tecnici sulle scale, arpeggi, doppie note! ».

« Sì, riprenderà il maestro, ma fatti male, e questi non ti hanno affatto giovato, perchè il far male una cosa equivale a non farla, anzi peggio, a irretire la mano vieppiù nel difetto, per cui ne sarà più difficile la correzione ».

« Ma io, replicherà ancora l'allievo, non intendo diventare un pianista di professione, ma un buon dilettante e, soprattutto, intendo studiare il pianoforte quanto è sufficiente per poter diventare buon organista e maestro di cappella, meta ultima dei miei studi artistici ».

« Ma è appunto per questo, per giungere a suonare decorosamente l'organo, che è necessaria una buona tecnica pianistica, completa per quanto è possibile, nelle sue diverse branche: e cioè conoscere la tecnica elementare delle cinque note, delle scale, arpeggi, doppie terze e seste, del legato, staccato, ottave, ecc. ».

Nell'organo, e lo diceva sovente nella scuola a noi suoi allievi l'indimenticabile M.o Ulisse Matthey, insigne figura di artista e di didatta, ogni più piccola deficienza di tecnica pianistica, è immediatamente registrata, rilevata ed ingigantita.

La cosiddetta « *souplesse* » della mano è nell'organo cosa essenziale per una buona esecuzione di qualunque musica di tipo organistico, la quale non deve solo e sempre essere eseguita con un perpetuo uso del legato, ma anche dello staccato (diverso però da quello che si usa nel pianoforte data la differente meccanica dei due strumenti), pena la monotonia e la noia, che non è evitata col solo uso di registrazioni diverse, ma anche con una vitalità ritmica intrinseca alla composizione stessa (parlo evidentemente di pagine di largo respiro e non di semplici pezzettini per organo) che si ottiene alternando sapientemente il legato collo staccato e col portato.

Metodo di studio.

Questa situazione che ora ho denunciata, e cioè di studi pianistici in generale mal fatti dagli allievi dei nostri ambienti col conseguente scoraggiamento da parte loro, il che sovente

prelude all'abbandono totale degli studi artistici in chi vi aveva posto tanto entusiasmo, è cosa certo assai dolorosa.

Ma il maestro cosciente ed intuitivo, finemente psicologo, non deve lasciar scoraggiare l'allievo nel quale intravede attitudine alla musica, vivacità e possibilità di ripresa. Lo persuada con fermezza sì, ma con bontà, a riprendere i suoi studi tecnici decisamente da capo (in questi casi non vi è assolutamente altra possibilità) facendogli comprendere che questo è il modo più semplice e più breve per giungere alla meta desiderata: « dimenticare tutto quello che si è studiato prima malamente e ricominciare da capo ». Dopo pochi mesi di studio l'allievo comprenderà la bontà di questo metodo perchè ne controllerà in se stesso l'azione benefica, s'accorderà finalmente d'aver imparato il modo di studiare, d'aver una scuola; seguirà con entusiasmo i suoi progressi tecnici ed espressivi perchè se li vedrà snocciolati successivamente nelle sue stesse dita; perfezionerà il suo orecchio e rimarrà stupito che cose che ora gli paiono tanto evidenti e semplici, siano state per lui in addietro tanto enigmatiche o addirittura sconosciute.

L'esperienza su allievi diversi per indole e attitudine musicale me ne ha dato sempre la più luminosa conferma. Non si tratta di ricette particolari: tutt'altro. Chiunque abbia seriamente studiato, se ha attitudine didattica saprà trasfondere negli altri il frutto dei propri studi. Si tratta di dare una precisa direttiva di marcia, che non vada a tastonare ma diritta alle sue conseguenze; ridurre alla più semplice espressione il complesso problema tecnico e da pochi principi basilari, dedurne tutte le applicazioni possibili.

Non posso chiudere queste pagine senza inviare un memoriale e grato pensiero a chi mi ha formato a questa scuola: all'illustre maestro Giuseppe Bersezio, pianista ed organista, concertista prima e maestro di cappella del Duomo di Cuneo poi, ed ora purtroppo scomparso.

Didatta veramente eccezionale, artista di nobili, austeri ed elevati intendimenti, seguace della scuola di Bufaletti, sapeva trasformare in poco lasso di tempo i suoi allievi in modo ammirabile, dotandoli di un tocco pianistico morbido, chiaro e brillante che si distingueva da tutti gli altri.

Le pagine dei prossimi articoli saranno appunto il frutto di questo metodo d'insegnamento, corredato dalla esperienza dei grandi didatti italiani ed esteri che hanno trattato l'argomento in profonde ed interessanti pubblicazioni.

(Continua)

VIRGILIO BELLONE

Libreria L.D.C - Via Cottolengo 32 - Torino

Novità

GIOVANNI PAGELLA

MESSA XIII

IN ONORE DI S. F. DI SALES

a 2 v. m. (contralti e baritoni)

ristampa

NEL PROSSIMO NUMERO LA RECENSIONE

11

ECCE MARIA

Voci Bianche N°3
Musica sacra

per Coro a tre voci simili

Alessandro de Bonis Op.65

Sostenuto (♩ = 60)

Ec - ce Ma - ri - a e - rat spes no - stra ec - ce Ma - ri - a e - rat spes

no - stra, ad quam con - fu - gi - mus ad quam con - fu - gi - mus in au -

- xi - li - um, ut li - be - ra - ret nos, et ve - nit in adiu - to - ri - um

no - bis et ve - nit in adiu - to - ri - um no - - - bis. Al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

LITANIE ALLA MADONNA

a 2 voci pari

E. SCARZANELLA
(1920)

Andantino (in 6)

1. Ma-ter di-vi - næ gra - ti - æ } 1. Ma - ter pu -
 5. Spe - cu - lum ju - sti - ti - æ } o - ra pro no - bis. 5. Sedes sa - pi -
 9. Au - xi - li - um Christia - no - rum } 9. Regina An - ge -

-ris - si - ma } ora pro no - bis. 2. Mater in - te - me - ra - ta } o -
 -en - ti - æ } o - ra pro no - bis. 6. Vas ho - no - ra - bi - le }
 -lo - - rum } 10. Re - gi - na A - po - sto - lo - rum }

rall. Mosso *mf* *f*

- - ra pro no - bis. 2. Ma - - ter a - - ma - bi - lis } o - ra pro no - - - bis.
 o - ra pro no - bis. 6. Vas insigne devo - ti - o - - nis }
 10. Re - gi - na Mar - ty - rum }
 2. Ma - ter a - ma - bi - lis } o - ra pro no - bis.
 6. de - vo - ti - o - - nis }
 10. Re - gi - na Mar - ty - rum }

dim. dim.

Calmo

mf

3. Ma - ter Cre - a - to - ris } o - - ra o - ra pro no - bis.
7. Tur - ris e - - bur - ne . a }

Calmo

mf

cresc.

3. Ma - ter Sal - va to - - ris } o - ra pro no - bis o - ra pro
7. Do - mus au - - re - a }
3. Ma - ter Sal - va to - - ris } o - ra pro no - bis pro
7. Do - mus au - - re - a }

cresc.

mf Mosso

no - bis. 4. Vir - - go pre - di - can - da } o - ra pro no - bis.
no - bis. 8. Stel - la ma - tu - ti - na }

Mosso

mf

4. Vir - go po - - tens
8. Sa - lus in - fir - mo - - rum

dim.

4. Vir - go po - - tens } o - - ra o - - ra pro no - - - bis.
8. Sa - lus in - fir - mo - - rum }

Re - gi - - na San cto - rum om - - ni um o - - ra o - ra pro

mf

o ri - gi - na - li con - ce - - pta
no - - bis. Re gi na si - ne la - be o ri - gi na - li con - ce - - pta

o - ra pro no bis o - ra pro no - - - bis.

o - ra pro no bis pro no - - - bis.

p

7

O REGINA

Voci Bianche N° 3
Musica ricreativa

a 3 v. p.

G. PAGELLA

G. Boccaccio (1375)

Andante (♩ = 80)

Ten. I.
o Sopr. I.

Ten. II.
o Sopr. II.

Bassi
o Contr.

mp *cresc.*

O Re-gi-na de-gli Angioli, o Ma-ri-a, o Ma-

O Re-gi-na de-gli Angioli, o Ma-ri-a,

mp

-ri-a ch'ador-ni il ciel..... co' tuoi lie-ti sembianti e

cresc. *f* *p*

o Ma-ri-a ch'ador-ni il ciel..... co' tuoi lie-ti sem-bian-ti e

cresc. *f* *p*

stel-la in mar, e stel-la in mar di-ri-gi na-vi-gan-ti a por-to e

f *p*

stel-la in mar, e stel-la in mar di-ri-gi na-vi-gan-ti a por-to e

f *p*

se-gno di di-rit-ta vi-a; per la glo-ria o-ve sei,

cresc. *mf*

se-gno di di-rit-ta vi-a; per la glo-ria o-ve

cresc. *mf*

p >

Ver-gi-ne pi-a, ti pre-go guar-di a miei mi-se-ri pian-ti;

p >

sei,..... Ver-gi-ne pi-a, ti pre-go guar-di a miei mi-se-ri pian-ti;

p >

mf

in -

mf

in - cre-sca-ti di me, tom-mi da-van-ti l'in-

mf

in - cre-sca-ti di me, tom-mi da-van- - ti l'in-

f

- cre - sca-ti di me, di me,

f

- si - die di co-lui..... che mi tra-vi-a. Io spe-ro in Te,..... io spe-ro in

p

- si - die di co-lui..... che mi tra-vi-a. Io spe-ro in Te,

p

mf

Te..... ed ho sempre spe-ra-to; va-glia-mi il lun-go a-mo-re e

f

mf

io spe-ro in Te..... ed ho sempre spe-ra-to; va-glia-mi il lun-go a-mo-re e

p

p Poco più (♩ = 108)

ri - ve - ren - te lo qual ti por - to ed ho sem-pre por - ta - to....

ri - ve - ren - te lo qual ti por - to ed ho sem-pre por - ta - to....

I. TEMPO

..... Di-riz-za il mi-o cam-min, fam-mi pos - sen - te di di-ve-ni-rean-

..... Di-riz-za il mi-o cam-min, fam-mi pos - sen - te di di-ve - ni - re ancor.....

fam-mi pos sen - te di di-ve-ni-rean-

-cor... del de-stro la - to del tuo fi-gliol fra la be - a - ta

..... del de-stro la - to del tuo fi - gliol fra la be -

-cor..... del de-stro la - to del tuo fi - gliol.....

gen - te, fra la be-a - ta gen - te.

- a - ta gen - te, fra la be-a - ta gen - te.

fra la be - a - ta gen - te, be - a - ta gen - te.

BRINDISI

Versi di G. Medica

N. VITONE

Allegretto scherzoso (♩=120) *mp*

Vi - no, gen-til sol -

- le - ti - co de l'u go la, che fru-go-la nel lim-pi-do li - cor,

vie - nia che tar pa te ti co quel fre-mi to che il tre-mi-to ci dà del tuo bril -

-lor..... *mf* **SOLI** Que - sta bevanda ma gi-ca *p* è il ri-so delle stel - le

Voci bianche N° 3.
Musica per Org od Arm

COMUNIONE

L. LASAGNA

4

Andante calmo (in 2 t.)

poco rit... 



p e legato



a tempo
p cresc.
pp



a tempo
poco rit....
movendo un poco
p



a tempo
poco rit....
movendo un poco
mp




rall.
a tempo
p
rall.

(1) Ad libitum D. C. fino al s.  e poi proseguire.

CONTEMPLAZIONE

per Armonio od Organo

Alessandro De Bonis

5

Devoto (♩ = 50)

A

The first system of music is in common time (C) and begins with a 7-measure rest. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing a series of chords and moving lines. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A box labeled 'A' is placed above the right hand's staff at the beginning of the piece.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with a *mf* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking and a *Man.* (Manuale) marking. The system concludes with a 7-measure rest.

The third system begins with a *p* dynamic and a 7-measure rest. It features triplets in both hands. The right hand has a *Man.* marking. The system ends with a *mf* dynamic.

The fourth system is marked *SOLO* and begins with a *p* dynamic. It features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. A *MENO* marking is present. The system ends with a 3-measure rest.

The fifth system begins with a *mf a tempo* dynamic. It features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. A *MENO* marking is present. The system ends with a 3-measure rest.

MOVENDO

mf *cresc.* *f*

Adagio B

mf *f*

Moderato

mf *Red.* *Man.*

MENO 1. volta

p *mf* *Red.*

2. volta **TEMPO I.**

p *Man.*

Più mosso

p *rit.* *Largo*

p *rit.* *Largo* *Red.*

CORALE

E. BOSIO

Maestoso

I. volta *f*
II. volta *p*

f *mf* *ff* *pp*

1. 2.
pp *pp*

p *rall.*

che, nel-le not-ti bel - le, ri - ser sui grappo li che nel-le notti

bel - le ri-ser sui grap - po li..... Per -

dim. *mp* *cresc.* **TUTTI**

-ciò fu-ga le te ne bre d'o gni tristezzae no - ia, per - chè vampa è di

p *f*

sol, dà for-zae gio - ia.....

p *cresc. molto*

mp

Vi no, gen-ti-l sol - le - ti - co de l'u - go - la che

fr - go - la nel lim - pi - do li - cor, vie - ni a che - tar pa -

cresc. *p subito*

- te - ti - co quel fre mi - to che il tre mi - to ci dà del suo bri -

f e senza rall.

- lor ci dà del suo bril - lor

f e senza rall.

Parole di E. GARRO

ad una voce

G. SAINI

Marziale

A

1. Di pal-mee di lau ri s'in-trec-cin co-
2. mon-te sul verti ce stail pre-miela

cresc.
1. -ro - ne si le - vi per l'au re fe sto - sa can - zo ne ai pro - di ch ma ro no lo
2. glo - ria chia - scen - de con giubi - lo a - vrà la vit - to - ria ai pi - gri che dor mo - no ai

B 1. 2.
1. stu - dioe il la - vor le fron - ti si cin - ga - no con fron - de d'al - lor... Del sol.
2. fiac - - chi nel vol..... l'al - tez ze nen ri - do - non fol - go - ra il

mp
1. A - - van - ti pe l'aspro cammino fi - den - ti..... a - van - ti trai sassitrai ge - li - di
2. l'al - to nei cie - li di là dalle stel - le ... stail premio che attende, stail premio immor

cresc.

1. ven- - - ti..... con fer-vi-do cuo-re con a-ni-ma ar-di-ta a-
 2.-ta - - - le..... A-van-ti con fe-de con for-ze no-vel-le muo-

1. *rit.* van-ti fra tel li per tut-ta la vi-ta. Nel san-to i-de-al.....
 2.-via-mo a con-qui-sta del

Da A
 a B
 senza
 ritornello
 I. Strofa
 Di palme
 e di lauri..
 poi:

FINALE

f

-lor..... Le fron-ti si cin-ga-no con fron-de d'al-lor..... le

fron-ti si cin-ga-no con fron-de d'al-lor..... d'al-lor.....

VENI JESU

Mottetto a 3 voci dispari⁽¹⁾

Mons Giov CAGLIERO

Armoniz. di Natale PUIG

Andante devoto

Sopr.
Cont.

Ve - ni, ve - ni dul - cis Je - su a - - mor me - us,

Barit.

Ve - ni, ve - ni dul - cis Je - su a - - mor me - us,

Organo

ve - - ni, ve - - ni, ve - ni, a - mor me - us, ve - ni, ve - ni,

dul - cis Je - su a - mor me - us, ve - ni,

mf *movendo un poco*

Je - su fe - sti - - na ad me re - fi - ce - re dul - cis Je - su a - mor me - us. fe -

mf

Je - su fe - sti - - na ad me re - fi - ce - re dul - cis Je - su a - mor me - us. Fe -

p *mf* *movendo un poco*

(1) Eseguib!le a 2 v. p. omettendo la voce del B.

f *mf* *cresc.* *f*

sti - - na ad me re - fi - ce-re, qui a te cu - pit, qui a te si - tib qui a te cu - pit a -

-sti - - na ad me re - fi - ce-re, ve - ni, ve - ni, te cu - pit a -

mf *cresc.* *f*

MENO *mf* *f*

- ni - ma - me - - a fe - sti - na ad me re - fi - ce-re dul-cis Je - 'su a-mor

- ni - ma me - - a fe - sti - na ad me re - fi - ce-re dul-cis Je - su a-mor

MENO *mf*

mf *mf* *cresc.* *opp.*

me - us, fe - sti - na ad me re - fi - ce-re qui a te cu - pit, qui a te si-tit, qui a te

me - us, fe - sti - na ad me re - fi - ce-re ve - ni, ve - ni, te

mf *cresc.*

cu - pit et si - tit a - ni - ma me - a dulcis Je - su, ve - ni,

cu - pit et si - tit a - ni - ma me - a dulcis Je - su,

dim. *p* *mf*

ve - ni dul - cis Je - su a - mor me - us, ve - ni, ve - ni, a - mor

Je - su a - mor me - us, a - mor

p *mf* *p*

me - us, ve - ni, a - mor me - us, ve - ni.

me - us, ve - ni, a - mor me - us, ve - ni.

p *pp* *pp* *ppp* *ral.*

SAEPE DUM CHRISTI

(vel) Iste confessor

a 2 v. pari e Baritono ad lib.

G. VESCO

Andante mosso

Sæ - pe dum Chri - sti po - pu - lus cru - en - tis ho - stis in - fen - sis

Andante mosso

pre - me - re - tur ar - - mis ve - nit a - diu - trix pi - a Vir - go cœ - lo

rall. un poco

la - psa se - re - - no.

la - psa se - re - - no. A - - men A - - men.

Quello che ogni maestro di canto dovrebbe conoscere

di A. Garbelotto

Quando si parla di canto, si parla di materia assai delicata. Oggi v'è abuso e reiterato abuso: i maestri (chiamiamoli così per semplice ossequiosa deferenza) spuntano, come i funghi, un po' dappertutto: tutti cantano, tutti vogliono cantare, tutti anelano a strombazzare in pubblico (non si sa se per farsi compatire o criticare), ma poi, a calcoli fatti... pochi sono gli eletti. La maggioranza, iniziato lo studio, o si ferma, o si ritira, o, peggio, vi rinuncia, con buona dose di sperperamento e d'infiacchimento di voce.

Quali le cause? Uno solo è il responsabile: il maestro. Perché l'arte vocale in Italia vantava nei secoli scorsi un primato che fu invidiato e ammirato universalmente?... perché, innanzitutto, i maestri erano all'altezza del loro compito, consci cioè della grave responsabilità che si assumevano. Si dovrebbe, oggi, tornare come allora! Come mai non è così? Quale metodo usavano essi?

Da testimonianze tramandateci, si sa, per es., come insegnasse canto quell'insigne che fu, al secolo, cantante e compositore, Niccolò Porpora. Norma principale, a cui si annetteva non piccola importanza, era questa: *esame della voce*. Una volta individuato il timbro, la voce aveva per base il sussidio di certi esercizi meccanici che miravano a sviluppare e consolidare l'organo vocale. Il resto doveva darlo madre natura: quindi, caratteristica di un timbro (tocco dei pianisti), ampiezza, pastosità, robustezza, cavata, e andate dicendo, erano date dall'organo irrobustito e corroborato da proficui esercizi. Così fecero altri celebri maestri: J. Peri, G. Caccini, Farinelli, Pistocchi, Leo, Mancini, e tutta la pleiade del '700, non escluso G. Carissimi, che a tal uopo scrisse un pregevole volumetto: «*Ars cantandi*».

Ma io non voglio trattar qui di Bel Canto, argomento, del resto, di ben altra sede, ma piuttosto di canto corale, quello che ha ed esplica la sua attività nelle chiese, o nei complessi corali polifonico-artistici. Per i maestri ci sono norme ben definite, che vanno un po' attentamente seguite. Ricordino essi della loro alta responsabilità, specialmente quando si tratta di bambini: una voce bene educata ha vantaggi numerosissimi, anche dal lato della stessa «favella» ed è vantaggio durevole per tutta la vita. Una voce educata male, ha infiniti strascichi che si ripercuotono sullo stesso organo vocale, potendo dar luogo ad anomalie considerevoli. Dal sin qui detto, apparisce chiaro come si debba massima scrupolosità nel determinare alla voce uno piuttosto che un altro timbro: la scelta è importante e decisiva. Poi... vengono altri coefficienti: 1) età dell'individuo; 2) mutazione della voce; 3) emissione della voce; 4) impostazione; 5) respirazione; 6) Registri della voce, ecc.

Chi non riconosce in tali argomenti trattazioni importanti e pratiche? In una rivista specializzata per sole «Voci Bianche» (il merito va dato tutto ed esclusivamente ai Salesiani che hanno tentato ed attuato una rivista unica del genere) i due primi argomenti sono capitali, cosicché farne cenno mi pare questo il luogo più adatto.

Età del ragazzo. — Come si sa, la voce, dalla nascita in su, attraversa vari stadi di formazione. Non so che cosa cantassero nell'Antichità i piccini di tre anni che venivano mandati a Sparta per apprendervi i principi del canto. Ciò sulla testimonianza di scrittori e dello stesso Senofonte. Probabilmente, e non si spiega diversamente, le funzioni di tale esercizio erano due, tra loro, possiamo dire, equidistanti, ma molto intuitive. Coll'esercizio meccanico si formava l'organo vocale e si dava stabilità ai pochi suoni possibili, mentre andava man mano innestandosi nel piccolo virgulto l'idea mo-

ralizzatrice della musica e del canto, che i greci ritennero sempre base del loro sistema didattico-educativo. Ed allora vien spiegata la nota definizione di Socrate: «la musica è il canto dell'anima».

Per comune opinione dei fonetici, il vagito del neonato corrisponde al La³, corista normale, ma per trovarci di fronte ad una voce puerile un po' definita bisogna arrivare agli undici anni. A sette, otto, nove, dieci anni, essa viene acquistando lentamente estensione e forza, come dopo i vent'anni avverrà per la formazione degli armonici nell'età virile.

A mio modesto avviso, non sarebbe fuori luogo che ai canti si preponesse sempre qualche piccolo esercizio introduttivo di vocalizzo, molto adatto ad aprire bene e rendere nitido il timbro del ragazzo. Si capisce: cosucce brevissime per non tediare e stancare. I canti siano semplici, chiari, melodici. Evitar sempre il cromatismo che verrebbe eseguito stentatamente e non con giusta intonazione. Lo affermo per esperienza.

Cosa si può pensare della estensione della voce? Witt lasciò scritto: «Non si scelga mai nulla che oltrepassi l'estensione delle voci, specie quando si dispone di voci bianche; le quali non devono mai essere condotte sopra il Sol acuto». Il maestro Ravanello consigliava che i soprani non salissero oltre il Fa⁴ (chiave di violino, e quinta linea) ed i contralti non oltre il Si³ (chiave di violino, terza linea), perché, diceva, in un'estensione così contenuta, le voci rendono in tutta la loro potenza.

Don Pagella, invece, per le voci dell'Oratorio Salesiano, non trascurava di scrivere in un'estensione del tutto particolare: Fa⁴ - Sol⁴ - La⁴ (chiave di violino). Le vocine, però, sono educate ed avviate a questo scopo. Comunque, una norma generale potrebbe essere ad un dipresso questa: studiare attentamente le possibilità vocali del proprio coro e poi trovare brani adatti agli elementi di cui si dispone.

All'età del ragazzo alcuni annettono la statura del ragazzo: essa suggerirà tante volte, se trattasi di soprani o contralti, com'è opinione di alcuni maestri di canto: beninteso, non in via assoluta.

Mutazione della voce. — Non sono uno studioso di glottologia, nè uno specialista: cito due teorie in questione. La scuola classica ha sempre portato massimo rispetto alla voce ed al relativo periodo di mutazione. Di conseguenza, dava perentorio divieto, a chi si trovava in tali condizioni, di non cantare per non rovinare o sviare le naturali tendenze vocali. Teorie moderne, invece, consigliano di tenere in esercizio la voce, cantando senza sforzo e senza fatica. Siamo adunque in direzioni opposte.

Che cos'è la mutazione della voce?

La *laringe*, l'organo originatore del suono (riconosciuto già come tale nell'antichità dal medico Galeno (130-200 avanti Cristo), dopo un rapido accrescimento di grandezza fino al terzo anno di età, aumenta più sensibilmente e più lentamente fino al sesto rimenendo quindi stazionario, mentre il corpo si sviluppa gradualmente. Quando l'individuo raggiunge l'età dai 13 ai 15 anni, la laringe si appropria d'insolita caratteristica: in pochi anni (che variano da persona a persona) l'organo vocale diviene più grande, le corde vocali s'ingrossano ed ecco la trasformazione. Il carattere tipico del fanciullo si perde e vi sott'entra il vero tipo mascolino, originando quella metamorfosi essenziale, sì che la voce perde la sua altezza scendendo di un'ottava circa e si vengono caratterizzando così la voce di tenore, di baritono e di basso. «Il periodo della muta, dice il Ricci (la tecnica del canto:

pag. 86, nota 1), è caratterizzato da arroccamenti improvvisi, da perdita di certe note e da difficoltà di produrne altre, cose tutte derivanti prima di tutto dal maggiore o minore disturbo delle funzioni vocali e quindi, per dir così, dalla mancanza di pratica da parte dell'individuo, nel servirsi del nuovo strumento che si va formando».

In qual'età si verifica nel giovanetto? (non in via assoluta potendo variare da individuo ad individuo)... All'età dai 12 ai 14 anni. Le giovanette, al contrario, non cambiano timbro: esso acquista più omogeneità e più forza.

Considerate queste particolarità, la ragione insegna che la via più seguibile è quella adottata dall'età classica del Bel

Canto. Non si faccia mai cantare i giovani all'epoca della « muta di voce ». Si lasci la voce tranquilla e riposata: essa acquisterà un assetamento vigoroso e compiuto, il che andrà tutto a vantaggio dell'incipiente voce virile.

Questo ho creduto ripetere, suggeritomi dall'esperienza e dalla pratica, perchè i fedeli amici musicisti di « Voci Bianche » traggano profitto e s'addestrino nella bellissima missione di educare al canto le care vocine dei nostri ragazzi, avviandoli nel contempo ad amare la più bella fra tutte le arti.

ANTONIO GARBELOTTO

RECENSIONI

LUIGI LOSS: *Inno Eucaristico*. - Edizioni Leandro Chenna, Torino.

Belle parole, buona musica: breve, facile, d'effetto. Essendo di estensione limitata, qualunque complesso corale può facilmente impararlo ed eseguirlo.

Lo segnaliamo come indicatissimo per qualsiasi festa eucaristica e anche per prime messe.



L'arpa davidica. - Raccolta di 26 scelte composizioni per organo od armonium di Autori diversi. 3ª ristampa. - Ditta Leandro Chenna, Torino.

La bella raccolta di queste 26 composizioni si presenta in un nuovo ed elegante volume. La terza ristampa dice già di per sè la larga accoglienza avuta nel passato, ed ora arricchita di due nuovi pezzi. Le varie composizioni infatti, di

non difficile esecuzione, di stile parzialmente modernizzante contenuto nel clima liturgico, si prestano assai bene nelle varie funzioni di chiesa. Congratulazioni alla Ditta che, anche in tempi difficili, ha potuto dare alla luce questa ristampa a cui auguriamo larga diffusione.

G. VESCO



A. DE BONIS, *Corso di analisi per lo studio delle forme musicali*. Parte terza: *I quartetti di Beethoven*. - F.lli De Marino, Napoli.

È il terzo volume di un'opera di eccezione!

Anzitutto esso ha il merito d'essere il primo studio in lingua italiana che analizza tutti i 17 quartetti; e tale analisi, che viene ad arricchire la nostra letteratura musicale, rende ora possibile

e facile agli studiosi e a chi ama la cultura, la comprensione intima e persuasiva d'ogni pregio insito in queste squisite musiche beethoveniane.

Ed è opera preziosa per la dovizia di acute sottolineature con le quali l'autore addita e illumina le *nuances* caratteristiche e geniali: dall'inciso tematico al progressivo sviluppo melodico, dalle elaborazioni lineari o dialoganti, alla compiutezza nell'ispirazione e nell'architettura. Tutto vi è considerato: ogni pregio e ogni finezza che concorrono a formare del singolo tempo del quartetto l'opera d'arte, il quadretto d'incomparabile eleganza. Inoltre sono sottolineature espresse con parola incisiva varia felice, ricca di accuratezza didattica e di sentimento artistico.

Opera, dunque, originale e sostanziosa; opera sommamente proficua.

A formare la soda capacità e personalità artistica sono pochi i libri esistenti, ma certamente uno di essi è quest'opera preziosissima dell'illustre Professore al Conservatorio di Napoli.

E. SCARZANELLA

Novità

Teatro lirico femminile

LA MAGA NEL MONASTERO

MISTERO IN DUE QUADRI

Libretto di R. UGUCCIONI - Musiche di L. LASAGNA

Delicata vicenda a sfondo religioso, elaborata su una graziosa leggenda medioevale, illeggiadrita dalla facile toccante melodia dei cori e assoli.

Un soprano, un mezzo-soprano e un coro di fanciulle consentono la realizzazione di questa delicata vicenda lirica, adatta per solennità e feste mariane.

Lo spartito della musica, dal titolo IL CARDELLINO DELLA MADONNA, è in vendita presso la S. E. I. e presso la Elle-di-ci a L. 200. Il libretto L. 60.

Per il noleggio delle parti per strumenti (viol. I e II - cello - c. basso - flauto e clarino: questi due *ad libitum*) richiedere alla Direzione rivista « Voci Bianche » Via Cottolengo 32, Torino

Ai Direttori di Istituti e Collegi, Parroci, Assistenti Ecclesiastici, Maestri e Educatori, Direttori di Filodrammatiche e Maestri di Musica,

LA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA
presenta le sue riviste:

Teatro dei giovani

Mensile per filodrammatiche maschili. **Contiene:** commedie e drammi, materiale vario per trattenimenti accademici, declamazioni, articoli tecnici e di critica, recensioni. Bozzetti di scene. 72 pagine. Abb. annuo L. 700. Un numero L. 100.

Teatro per le giovani

Bimestrale per filodrammatiche femminili. **Contiene:** oltre alla commedia o dramma, materiale utile per trattenimenti e declamazioni scolastiche e ricorrenze annuali. Abb. annuo L. 600. Un numero L. 100.

Voci bianche

Rivista bimestrale di musica. Utilissima per qualunque cantoria di collegi, parrocchie, oratori, ecc. **Contiene:** articoli, recensioni, segnalazioni delle nostre e di altre edizioni musicali; composizioni a una o più voci di **musica sacra, musica ricreativa, musica per armonio.** Quota di abbonamento inferiore a qualsiasi pubblicazione del genere: L. 700 annue. Un numero L. 120.

ABBONATEVI!

A richiesta si inviano numeri di saggio.
Gli abbonati durante l'anno ricevono i numeri arretrati.
Per l'invio di quota d'abbonamento servirsi del c.c.p. 2/27196

Conoscete le nostre pubblicazioni musicali e teatrali? *Interrogateci!*
elle-di-ci, Edizioni Teatrali e Musicali - Via Cottolengo, 32 - TORINO

LE NUOVE COLLANE TEATRALI ELLE-DI-CI

teatro dei giovani

VOLUMETTI DA 60 a 100 PAGINE - COPERTINA ELEGANTE A 3 COLORI - L. 60 CADUNO

Collana Teatro maschile:

1. R. UGUCCIONI: **Mercato delle verità**. (3 atti: 5 ad. 2 rag.).
2. G. NINCI: **L'Elce** (3 atti: 4 ad. 2 rag.).
3. DE MARIA: **Il fiume senza ritorno** (3 atti: 11 ad. 1 rag.).
4. E. BONOMI: **L'anima dei fantocci** (3 atti: 7 ad. 1 rag.).
5. R. UGUCCIONI: **Pane nostro** (2 atti: 7 ad. 2 rag.).
6. PEPPINO: **Il maglio** (3 atti: 8 ad. 4 rag.).
7. E. BONOMI: **Sua altezza vuole così** (3 atti: 7 ad. 3 rag.).
8. A. BOTTARI: **La congiura di Catilina** (3 atti: 8 ad. 1 rag.).
9. E. BISSON: **Puma** (2 atti: 4 ad. 2 rag.).
10. V. TASSINARI: **L'oro questo nemico** (3 atti: 10 ad. 1 rag.).
11. S. CASSONE: **La cometa** (3 atti: 12 ad.).
12. R. MAZZUCHELLI: **Il conte diavolo** (2 tempi, 6 quadri).
13. M. DUBOIS: **Io l'ho ucciso** (3 atti: 6 ad.). (Versione di A. Marescalchi).
14. R. UGUCCIONI: **Il notturno della Vigilia** (3 atti: e 1 prologo: 11 ad. 1 rag.). Azione drammatica sacra.
15. F. BURNETT - A. MALFATTI: **Piccolo Lord** (3 atti: 6 ad. 1 rag.).
16. R. UGUCCIONI: **Le mani che toccarono il Signore** (1 atto: 4 ad. 1 rag.).
17. R. UGUCCIONI: **Concerto a Miralta** (1 atto: 8 ad.).
18. V. TASSINARI: **Nella tormenta** (3 atti: 2 ad. 2 rag.).
19. R. UGUCCIONI: **Il fantolino d'argento** (3 atti: 10 ad. Mistero medioevale).
20. U. ROMANI: **S'udirono in Hara singulti** (3 atti: 10 ad. 4 rag.). Tragedia cristiana.
21. A. MALFATTI: **Arrivederci alle Hawaii** (3 atti 5 ad.).
22. E. RENOGGIO: **Ritornano anche i morti** (2 atti a sfondo mariano, 6 ad.).
23. F. MOSCONE: **Prigionieri di un sogno** (4 atti: 8 ad. 2 rag.).

Collana Teatro femminile:

1. F. SANGIORGIO: **Quello che non può morire** (3 atti: 8 signorine e 2 bambine.).
2. F. SANGIORGIO: **La carretta di Samson** (3 atti e 4 quadri. Epoca della Rivoluzione Francese. 4 ad. 1 bam.).
3. F. SANGIORGIO: **Burrasca sugli scogli** (3 atti: 5 ad. 1 bam.).
4. C. PESCI: **I fiori sulla neve** (3 atti: 6 ad. 5 bam.).
5. GREGORIO - MEDICA: **Claudia Pròcula** (3 atti: 9 ad. Drama sacro ai margini della Passione Santa.).
6. F. SANGIORGIO: **Romanzo a puntate** (3 atti: 9 ad.).
7. R. UGUCCIONI: **La volpe argentata** (3 atti: 6 ad. 1 bam.).
8. R. UGUCCIONI: **Il cuore di carta** (3 atti: 6 ad. 3 bam.).
9. R. UGUCCIONI: **Questo è vivere** (3 atti: 10 ad.).
10. N. FALOMO: **Questo è l'amore di Janka** (3 atti: 9 ad. Grandioso dramma medioevale).

Collana Teatro dei ragazzi:

1. R. UGUCCIONI: **Cine vivo** (commedia in 3 tempi. Soli ragazzi: 8 (esaurito)).
2. PEPPINO: **Radioestesia** (3 atti: 4 adulti e 8 rag. (esaurito)).
3. PEPPINO: **Sangue zero** (3 atti: 2 ad. e 8 rag. (esaurito)).
4. R. UGUCCIONI: **I cadetti dell'Impavida** (3 atti: 7 rag. 2 ad.).
5. R. UGUCCIONI: **I pirati del Sund** (4 atti: 3 ad. 11 rag.).
6. V. LETO: **Soli tra la folla** (3 atti: 5 ad. 8 rag.).
7. R. UGUCCIONI: **Sinfonia in « la » maggiore** (3 atti: 6 ad. 6 rag.).

Collana Teatro lirico:

1. UGUCCIONI - LASAGNA: **Paggio Finamore** (3 atti: 7 ad. 5 rag.).
2. UGUCCIONI - CIMATTI: **La Madonna del nido** (1 atto: 5 ad. 1 rag.).
3. UGUCCIONI - SCARZANELLA: **Remi e Maschere** (3 atti: 11 ad. 5 rag.).
4. E. BONOMI: **Sua altezza vuole così** (3 atti: 8 ad. 1 rag.).

CHIEDETE ALLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA
Edizioni teatrali e musicali - c. c. p. 2/27196 - VIA COTTOLENGO 32 - TORINO

Direttore respon.: Sac. Umberto Bastasi - Registrato al N. 392 del Tribunale Civile di Torino, in data 14-2-1949 - Scuola Tipografica Salesiana - Torino 1949
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO QUARTO