

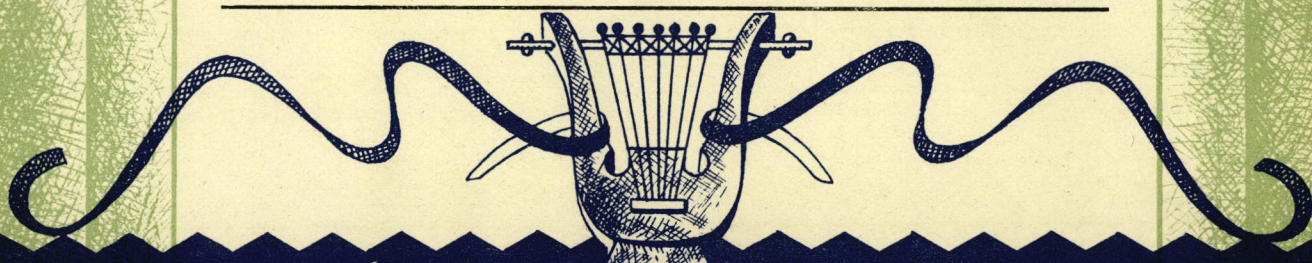
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

LUGLIO 1949

ANNO IV

NUMERO IV



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.
— *Messa «S. Fr. di Sales»*, a 2 v. m. (contralto e baritono). Partitura L. 300. - Parti del canto (separate) L. 50.
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 I v. solo e coro - L. 50.
VITONE: *Inno per prima Messa* - L. 40.
LASAGNA: *Barcarola*, a 2 v. p. - L. 50.
LOSS: *Inno per prima Messa* - 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) 4 pagine di musica sacra
- II) 4 pagine di musica ricreativa
- III) 8 pagine di musica per organo od armonio.

Come già l'anno scorso, anche quest'anno s'è creduto bene di offrire agli abbonati, in questo fascicolo, luglio-agosto, un maggior numero di pezzi per armonio, essendo questo un periodo in cui le scuole di canto sono meno impegnate in esecuzioni vocali.

Nel prossimo numero usciremo con le solite otto pagine di musica sacra ed altrettante di musica ricreativa.

Attenzione

Ricordiamo ancora una volta che la numerazione in testa è progressiva e distinta per i tre generi. Alla fine dell'annata si potrà così disporre di tre raccolte.

La numerazione in calce è fatta solo per esigenze postali.

Lusinghieri giudizi su «V. B.»

PATRIARCALE BASILICA DI S. M. MAGGIORE
Cappella Musicale Liberiana

Roma 6-5-49

... *Mi congratulo per la praticità utilissima della rivista «Voci Bianche»* ...

Mons. LICINIO REFICE

Juan Lacaze, Colonia - Uruguay

... *desidero iscrivermi fra gli abbonati alla cara rivista «Voci Bianche». La trovo molto bella, di grande utilità. Essa soddisfa tutto il nostro fabbisogno musicale: musica vocale, organistica e ricreativa. Mi mandi anche a qualunque prezzo i numeri disponibili di tutte le annate passate* ...

a di 18 m.

P. Juan

B) SCUOLA DI PIANOFORTE

(continuazione)

Lo studio del pianoforte, come di qualunque altro strumento musicale, viene ripartito per comodità didattica e di apprendimento, in diversi periodi e comprende:

- 1) la teoria musicale e il solfeggio;
- 2) la tecnica nei suoi diversi aspetti e gradi;
- 3) l'applicazione pratica a studi, sonate e a composizioni che vanno da quelle classiche alle romantiche, dalle moderne alle ultramoderne, seguendo in ciò lo sviluppo storico della letteratura musicale pianistica, ricca e svariata più di qualsivoglia altro strumento, in virtù appunto delle qualità così personali, polifoniche, sinfoniche ed espressive del pianoforte. Nessun altro strumento ha infatti una gamma così varia e ricca di possibilità sonore quali le ha il pianoforte, che nelle grandi composizioni di Beethoven, di Listz e dei moderni è trattato sinfonicamente a guisa di orchestra.

Tratterò adunque, per comodità di studio e di analisi, delle singole parti senza avere la pretesa (e qui sarebbe davvero fuori luogo) di sostituirmi ai libri che espressamente ne trattano; rimanderò anzi sovente il lettore a quelli reputati i migliori e che devono servire come base del loro studio.

1) Teoria musicale e solfeggio.

Sarebbe davvero imperdonabile un maestro che permettesse ai suoi allievi di iniziare lo studio del pianoforte senza una conveniente teoria musicale e nel solfeggio.

La perdita enorme di un tempo assai prezioso, la assoluta scorrettezza ritmica nella esecuzione, sono, per non citarne altri, i frutti di tale infausto sistema.

Quasi sempre ho notato che le difficoltà incontrate dagli allievi nell'eseguire taluni passi pianistici, non erano dovute alle dita, bensì alla mancanza di sicurezza nel solfeggio; compreso il quale il passo diventava di facile esecuzione: senza contare che un allievo, anche dotato, non sicuro di sé nel solfeggio, non farà mai rapidi progressi, e si troverà di fronte a continue incertezze ritmiche che renderanno il suo suono noioso, uggioso, vagolante, incerto, spiacevole a sé e agli altri.

E non vale dire che il solfeggio lo si può fare anche durante lo studio pianistico: completarlo sì, perfezionarlo sì, ma l'essenziale deve essere già conosciuto prima dell'inizio dello studio del pianoforte.

Troppe sono già le cose cui l'allievo deve badare allorché inizia tale studio, specie quando si tratta di fanciulli: e poi l'esperienza insegna che il rimandare la pratica del solfeggio all'ultima parte della lezione del pianoforte sovente equivale a lasciarla affatto, essendo allora già stanco il maestro e anche l'allievo.

A mio modesto avviso, ecco quanto dovrebbe conoscere di teoria e di solfeggio l'allievo che intenda intraprendere lo studio del pianoforte:

- 1) conoscenza e lettura del nome delle note in chiave di Sol; più avanti anche in quella di Fa;
- 2) figure di durata (tutte) e le pause relative;
- 3) tempi semplici e composti;
- 4) solfeggi relativi nei vari tempi studiati;
- 5) alterazioni: diesis e bemolli; toni; semitoni;
- 6) intervalli; tonalità (qualche accenno almeno);
- 7) qualche esempio di dettato ritmico;
- 8) facili solfeggi melodici per abituare l'allievo all'edu-

cazione dell'orecchio e a distinguere sul pianoforte le note false che talvolta egli eseguisce.

Per i fanciulli, i numeri 7 ed 8 si possono addolcire alquanto; ma per i più grandicelli è bene esigerli.

La parte più importante del solfeggio è evidentemente la scansione perfetta delle varie figurazioni ritmiche o disegni ritmici; per esempio: ritmi di crome; di semicrome con o senza punto; di mescolanze delle varie figure di durata; delle legature; sincopi, ecc.

Tutta la sostanza del solfeggio è poi racchiusa in queste svariate formule ritmiche che nel corso di una composizione si avvicendano bellamente, cambiando la successione delle note, ma lasciando inalterato sovente il disegno.

Il maestro sappia quindi, in un solfeggio o in una composizione pianistica astrarre, scegliere quello che ne è il fondamento ritmico, prendendo i vari disegni ritmici caratteristici di cui essa è formata, e sottoporli alla riflessione e allo studio cosciente dell'allievo: in questo consiste la tecnica del solfeggio e successivamente, di una buona esecuzione pianistica.

L'esecuzione materiale di un solfeggio da capo a fondo è buona cosa, ma non è l'essenziale: se non si è fatto prima questo metodo di analisi astrando da esso quelli che sono i disegni ritmici più importanti e facendone oggetto di studi a parte, l'allievo si inciamperà ad ogni piè sospinto, e non avrà mai una visione chiara di quello che dovrà imparare dal solfeggio in questione.

Così si farà poi in seguito insegnando la tecnica del pianoforte: riflessione cosciente e studio analitico di un passo tecnico di difficile realizzazione.

Ogni studio pianistico, ogni solfeggio comprende delle parti di facile lettura ed esecuzione sulle quali non è necessario insistere, potendo l'allievo eseguirli subito anche a prima vista: e ne comprende altre che devono essere il vero oggetto di studio; e fino a quando queste non saranno bene assimilate sarà inutile insistere sulla esecuzione totale del pezzo: giunto a quel passo l'allievo si inciamperà, perderà il tempo e il pezzo o il solfeggio non sarà mai eseguito con precisione, il che equivale a non saperlo.

Oggidì soprattutto (specie nella scuola francese) si dà molta importanza a questo metodo di studio; ossia: *applicazione al pianoforte di svariate formule e disegni ritmici e metrici* (parlo di vere formule ritmiche, di poche battute impostate su una difficoltà particolare e non di vere composizioni) studiate prima nel solfeggio.

Il Dalcroze, uno dei più validi fautori di questo sistema, ha pubblicato presso Maurice Senart di Parigi, alcuni fascioletti a questo riguardo, intitolati: « 50 études miniatures de métrique et rythmique écrites pour le piano » ottimi ed utili.

Anche il Brugnoli, nel suo volume « Dinamica pianistica » (edizioni Ricordi), insiste sullo stesso studio al pianoforte, di disegni ritmici svariati presi a parte come oggetto di studio particolare.

L'allievo non potrà far a meno di approfittare assai di questo sistema, rendendogli la perfetta sicurezza della ritmica, su cui è fondato buona parte di qualunque esecuzione strumentale.

A coloro poi che intendono studiare la musica e il pianoforte con modernità di intendimenti e a scopo professionale, consiglieri pure l'ottimo volumetto di H. Woollett, stampato a Parigi presso A. Leduc dal titolo: « Pieces d'étude pour piano sur les mesures et les tonalités dites d'exception », interessante per la conoscenza dei ritmi nuovi e delle misure moderne ($5/4=7/4=8/4$ ecc.) e per l'uso delle scale moderne e gregoriane.

Per lo studio della teoria musicale qualunque libro è buono. (Vedere nel mio precedente articolo « La scuola di canto » la bibliografia al riguardo).

Per il solfeggio ci si può servire: 1) del classico Bona (prima e seconda parte); 2) del Pozzoli (ed. Ricordi), 1° volume e dell'altro suo volume « Dettato ritmico » nel quale vi è appunto uno studio analitico delle varie figurazioni ritmiche applicabili al solfeggio, ma che il maestro intelligente potrà pure far applicare al pianoforte facendoli eseguire a mani separate sulle cinque note diatoniche e in tutte le tonalità. 3) Del Balilla Pratella (ed. Bongiovanni, Bologna).

Concludo insistendo ancora sullo studio accurato del solfeggio.

Ricordo che quand'ero allievo del Conservatorio di Torino, diretto allora dall'illustre maestro Alfano, l'esame di solfeggio era uno degli scogli più ardui. Il maestro Alfano, sempre buono e largo di cuore, su questo punto era di un'assoluta intransigenza; e debbo convenire che ne aveva tutte le ragioni.

2) Tecnica pianistica.

Idee generali.

La tecnica è evidentemente la base di qualsiasi studio artistico; è il fondamento su cui s'innalzerà l'edificio sonoro. A costruzione finita le fondamenta non si vedranno più, ma guai se esse non fossero più che solide e sicure; crollerebbe tutto l'edificio architettonico. Così è nel pianoforte.

Nella esecuzione essa (la tecnica) non deve comparire, non deve far sfoggio di sé: l'esecutore di un qualsivoglia pezzo per pianoforte anche il più complicato ed arduo non deve far conoscere agli uditori le difficoltà tecniche che egli ha dovuto superare; anzi la sua esecuzione deve essere la più naturale possibile, fluida e tranquilla, come se tutto fosse facile.

Quante volte, ad ognuno di noi, sarà capitato, nel sentire una bella e buona esecuzione fatta da un vero artista, di pensare che i pezzi da lui eseguiti fossero di relativa facilità, tanto l'esecuzione ci pareva naturale e facile: quale disinganno poi nel vederli scritti!

Quell'artista aveva quindi assimilato la tecnica fino a renderla docile ad ogni sua volontà interpretativa.

Così deve agire ogni esecutore sia nei pezzi modesti e facili sia in quelli trascendentali.

La tecnica è poi frutto di studio paziente e tenace, di ricerche coscienti delle proprie possibilità, di prove e riprove: soprattutto è frutto di un intenso lavoro mentale.

Strana cosa a dirsi, ma è proprio così: si deve suonare più col cervello che con le dita, e fisiologicamente parlando, la cosa deve parere evidente.

« Questo significa che nell'esecuzione pianistica ogni nota prodotta, deve risultare da uno sforzo della volontà. Qualunque sia la rapidità del tempo e la quantità di note da suonarsi in un determinato periodo, ognuna di quelle dovrà essere stata, in un certo qual modo, filtrata attraverso il cervello » (A. CASELLA, *Il Pianoforte*, pag. 97).

Intendiamoci subito: non è che ogni nota, matematicamente debba essere oggetto di un preciso atto della volontà e quindi del cervello; perchè se ciò è possibile in un tempo lento, non lo è affatto in un tempo velocissimo: in questi casi il cervello dà l'impulso volitivo al disegno ritmico, alla frase musicale, ai blocchi sonori, al gruppo generale lasciando che la mano, quasi per inerzia li traduca in suoni.

Giesecking, il massimo pianista tedesco di fama internazionale, nella prefazione all'ottimo libro: « Metodo rapido di perfezionamento pianistico » di Carlo Leimer (suo maestro di pianoforte), in traduzione italiana presso la Casa Musicale Giuliana, Trieste, scrive: « Carlo Leimer educa anzitutto l'allievo al controllo di se stesso, indicandogli come debba ascoltarsi, suonando. Esercitarsi al piano-

forte per ore ed ore, senza concentrare l'attenzione e l'orecchio su ogni singola nota dell'esercizio che si sta studiando, è tutto tempo sprecato.

« Solamente un orecchio ben educato, è capace di percepire le lievi inesattezze e disuguaglianze, la cui eliminazione è indispensabile per portare la tecnica a vera perfezione. Con ciò si acquista la bellezza e purezza di suono. A ciò si arriva soltanto colla padronanza assoluta di tutte le specie di tocco e di gradazione di suono. Questa padronanza deve essere sviluppata a tal punto che già l'idea di una nota, rispettivamente di una frase musicale deve, per così dire, trasformarsi automaticamente nel movimento del braccio o della mano, necessario a produrla ».

Sono verità queste, che a tutti parranno evidenti, ma quanto difficili ad attuarle!

Ricordo con commozione che il mio maestro di pianoforte, che non conosceva certo questa interessante pubblicazione, agiva così con noi suoi allievi. Era di una esigenza straordinaria in fatto di orecchio.

Gli esercizi tecnici ce li faceva eseguire assai adagio, quasi lenti, a mani separate e per lungo tempo; esigeva che ci ascoltassimo, suonando, e le cinque note, le scale, arpeggi, terze, seste, ottave, ecc. ce le faceva eseguire in tutti i modi, con tutte le gradazioni di tocco e di sonorità; legato, staccato, mp, mf, f. crescendo, diminuendo, articolando le dita, o colle dita leggerissime, con movimenti quasi impercettibili, col polso, col braccio, colla spalla e facendo intervenire in certi passi tutta la persona.

Una composizione pianistica non era mai studiata ed eseguita da cima a fondo, se non quando fosse stata ben assimilata a mani separate: ne cercava i passi più difficili o per ritmo o per tecnica, e questi erano oggetto di studio quotidiano e per lungo tempo. Pochi minuti al giorno per ognuno di questi passi, ma con costanza e continuità: da questi passi poi, i più intelligenti e dotati ne traevano occasione per allargare la cerchia della tecnica formulando altri esercizi ed applicando così, quasi inconsciamente, quel precetto che Cortot applicò nella sua revisione agli studi di Chopin, e cioè: *invece dell'esercizio macchinale e lungamente ripetuto di un passo difficile, studiare la difficoltà che esso contiene*.

Quando poi lo studio era assimilato, solo allora incominciava il vero perfezionamento dal lato espressivo, dinamico e della velocità, cui si arrivava quasi inconsciamente, e senza verun sforzo.

Nelle prossime puntate, lo studio particolareggiato della tecnica pianistica.

(continua)

VIRGILIO BELLONE

G. PAGELLA

MESSA XIII

in onore di S. Fran. di Sales
a 2 v. d. (contralti e baritoni)

LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA - VIA COTTOLONGO 32 - TORINO

Errata-corrige

Nel fascicolo antecedente (III-49) appendice per armonio, numero 6 corale, *l'aggiunta dell'ottava bassa alla mano sinistra va fatta non alle battute 30 - 31 - 32 - 33 ma alle battute 22 - 23 - 24 - 25.*

Voci Bianche N^o 4
Musica Sacra

JUSTORUM ANIMÆ

PER CORO A 3 VOCI SIMILI

ALESSANDRO DE BONIS OP. 66

15

Sostenuto $\text{♩} = 72$

pp Ju - stó - rum á - ni - mæ in ma - nu De - i sunt, in ma - nu
p

De - i sunt *mf* in ma - nu De - i sunt *mf* et non tan - get il -
movendo

in ma - nu *a tempo* Adagio
- los tor - mén - tum mor - tis, tor - mén - tum mor - tis.
f *dim.* *p*

Mosso
f Vi - si sunt ó - cu - lis in - si - pi - én - ti - um mo - ri vi - si sunt
più f marcato vi - si sunt, vi - si sunt
mo - ri vi - si sunt, vi - si sunt

Adagio $\text{♩} = 58$
ó - cu - lis in - si - pi - én - ti - um mo - ri il - li au - tem sunt in pa - ce, il - li
pp *mf* *p*

au - tem sunt in pa - ce, *f* il - li au - tem sunt... in
mf *p* *poco più*

Adagio
mf pa - ce, il - li au - tem sunt in pa - ce.
mf *pp*
il - li au - tem

16

ISTI SUNT DIES

Mottettino per l'occasione di Giubileo, di Messa, di Vestizione o di Professione Religiosa

PADRE ROBERTO ROSSO O.F.M. OP. 103

Moderato-Mosso

ORGANO

mf

cresc.

rall. molto

Man. Ped.

VOCE I.

mf a tempo

cresc.

f

I - sti sunt di - es, i - sti sunt di - es quos nul - la quos

VOCE II.

mf

cresc.

f

I - sti sunt di - es, i - sti sunt di - es quos

a tempo

mp

cresc.

f

Man. Ped.

cresc.

p

Man. Ped.

Man.

Man. Ped.

PICCOLA ROMANZA

Parole di D. RUFFINO

Musica di VINC. CIMATTI
(Armonizz. di Al. F.)

10

Andantino

Con sentimento

Sopra il fio-ri - to

f brillante

meno

p

col - le all'occhio inten - to ap - pa - re, a - sco - so fra vi - gue - ti, un vecchio ca - so -

cresc.

- la . re! Eppur cherag - gi splendi - di qual vo - ce d'e - sul - tan - za per l'aure si dif -

poco rit.

f Con anima

- fon - do - no dalla so - lin - ga stan - za. Ah! ti co - no - sco, e t'a - mo, o po - ve - ra Ca -

poco rit.

a t.

f sentito

*) Questo canto è sgorgato dalla vena melodica del noto autore alla visita alla Casetta di D. Bosco.
Può essere eseguito in qualunque circostanza.

meno *cresc.* *f riprendendo*

-set-ta, a tem'inchi-no co-me a co-sa be-ne-det-ta. Ah! ti co-no-sco, e

cresc. *meno* *f*

t'a-mo, o po-ve-ra Ca-set-ta a tem'inchi-no, oh, be-ne-det-ta.....

meno *allarg.*

PRESSO LA CULLA

CANTO DI MAMMA

11

Parole e Musica di A. FONSECA

Andante affettuoso

f *allarg.* *calando* *dimin.* *rall. assai* *3* *Ped.*

Scende si-len-te, te-pi-da la se-ra ma una me-lan-co-ni-a scende in fondo al mio
Mentre la cul-la dondo-la pian pia-no peuso a un cuore lon-ta-no e mi par di so-

calmo *3* *3* *3* *3*

Voci Bianche N. 4
Musica per Org. od Arm.

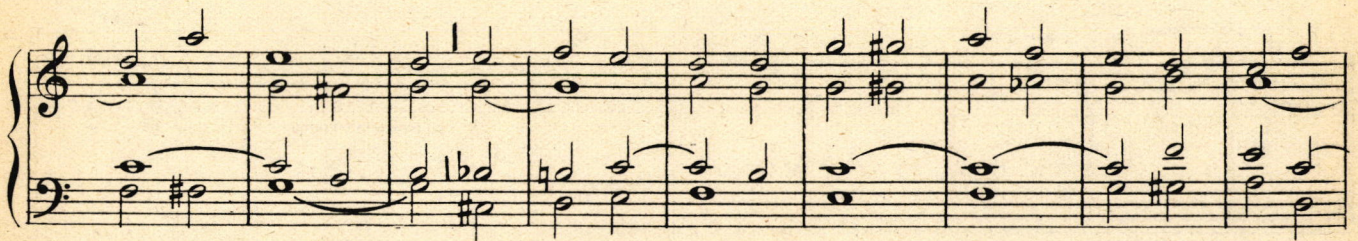
ENTRATA

(CORALE)

L. LASAGNA

7

And^{te} maestoso



RIPIENO

PER ARMONIO OD ORGANO

ALESSANDRO DE BONIS

8

Allegro ♩ = 112

f sempre

The first system of musical notation for 'Ripieno' is in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 112. It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The piece is marked 'f sempre' (forte sempre).

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The piece is marked 'f sempre' (forte sempre).

The third system of musical notation continues the piece. The treble clef has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The piece is marked 'f sempre' (forte sempre).

Poco meno

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble clef has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The piece is marked 'Poco meno' (poco meno mosso) and 'rit.' (ritardando).

cresc. al *ff* rit.

The fifth system of musical notation continues the piece. The treble clef has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The piece is marked 'cresc.' (crescendo) and 'al ff rit.' (al fortissimo ritardando).

1^a e 2^a v. ultima v. Più mosso quasi vivo ♩ = 88

ff *lunga* *p* 1^a 2. v. *mf*

FINE

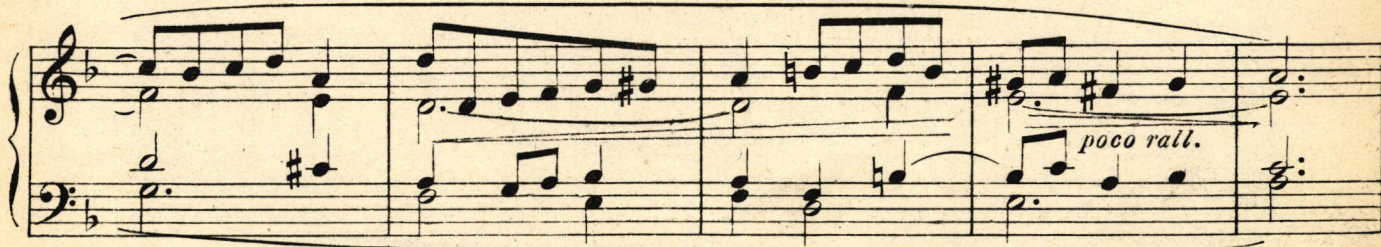
The sixth system of musical notation continues the piece. The treble clef has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The piece is marked '1^a e 2^a v.' (first and second endings), 'ultima v.' (last ending), 'Più mosso quasi vivo' (faster, almost lively) with a tempo of 88, 'ff' (fortissimo), 'lunga' (long), 'p' (piano), '1^a 2. v.' (first and second endings), 'mf' (mezzo-forte), and 'FINE'.



9

OFFERTORIO

PER ORGANO OD ARMONIO

And^{te} mossoPIETRO BRANCHINA
Adrano - 1949

in tempo

mf

p

f

mf

sf *stentato*

dimin.

p

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The tempo marking 'in tempo' is placed above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The second system features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third system includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a dynamic marking of 'mf'. The fourth system features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and dynamic markings of 'p' and 'f'. The fifth system features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a dynamic marking of 'mf'. The sixth system features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and dynamic markings of 'sf', 'stentato', 'dimin.', and 'p'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

in tempo

poco rall.

in tempo

p

pp

cresc.

rit. molto

sf

in tempo

p

rall.

lento

PREGHIERA CORALE

LUIGI R. SELVA

10

Grave (quasi in 4) ♩ = 36

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Grave (quasi in 4)' with a quarter note equal to 36 beats. The score includes various dynamics and articulations: *mf*, *rall.*, *pp*, *tempo*, *legatissimo*, *molto sostenuto*, *cresc.*, and *p*. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The overall mood is solemn and contemplative.

This page of musical notation consists of six systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics and tempo markings are used throughout the piece.

The first system shows a continuous flow of notes in both hands. The second system includes a *sem.* (sempre) marking. The third system features a *pre crescendo* marking in the left hand, a *rall. f* (rallentando fortissimo) marking in the right hand, and a *pp* (pianissimo) marking in the left hand. The tempo marking *tempo* appears above the right hand. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system includes a *Più sostenuto* (more sustained) marking above the right hand and a *rall.* (rallentando) marking in the left hand. The sixth system concludes with the tempo marking *sem - pre ral - len - tan - do* (sempre rallentando) above the right hand and a *ppp* (pianissimissimo) marking in the left hand.

11

ASPIRAZIONE

GIOVANNI LINGUA

Adagio

p

Man.

cresc.

incalzando

rall. assai

cantando

pp

Man.

cre - scen - do

sem pre più

Ped.

1.^a

dim.

2.^a

rall. 3

D.C. tutto fino al

rall. assai

Man. Ped.

cuor Men-tre per l'a-ria sa-le u-na pre-ghie-ra: è dell'a-ni-ma mi-a.....
 gnar Ma il bimbo pian ge, stringe la mia ma no: non te mer, non len ta no.....

col canto a tempo

RITORNELLO

..... la speran za il do - lor Dor - mi mio dol - ce be - - - ne.
 c'è la mam-ma a can - tar

a tempo

cresc. rall. *mf*

rit. a tempo *f*

so - gna mio dol-ce te - sor..... Dor - mi, chè le mie

pe - - - ne non giunge - ranno al mio cuor.....

ritardando

f

cresc.
Il bab-bo tuo è len-ta- - - no e tu lo cer - chi in-

a l.
p subito *cresc.*

mf a tempo *portando la voce*
- va - - - no! Dor - mi mio bel te - so - - - ro,

calando
f rall. assai *mf a tempo* *f*

ten. *1^a*
chè per te ve - glia il mio amor.....

rall. *col canto* *mf* *p* *p* *rall.*

2^a
amor.....

ten. *a tempo* *rapide* *p* *FINE*

molto rit.

f

- sti sunt di. - es quos nul - la quos nul-la unquam de - lé - bit o - bli - vi -

cresc.

- es, i - sti sunt di - es..... quos nul-la unquam de - lé - bit..... o - bli - vi -

molto rit.

Ped.

Festivo

a tempo

p

- o. Ve-ni- - - - - te, ve - ni - te, ve - ni -

a tempo

p

- o. Ve-ni- - - - -

cresc.

p

a tempo

p

Man. Ped. Man. *cresc.* Ped.

mf *più f* *mf* *allarg. . . . meno mosso* *mf* *allarg. . .*

- te e-xulté-mus, e-xulté-mus, e-xul-té-mus Dó-mi-no..... Ve-ní - te, ve - ni - te.....

mf *allarg. . . .* *allarg. . .*

- te e-xulté-mus, e-xulté-mus, e-xul-té-mus Dó-mi - no..... Ve-ní - te, ve - ni - te.....

mf *allarg. . . .* *allarg. . .*

Allegro festivo

f exulté-mus Dó-mi-no, jubi-lá-te De - o *mf* exulté-mus

f exulté-mus Dó-mi-no, jubi-lá-te De - o *p* exulté-mus Dó-mi-no *mf* exulté-mus

f *p* *mf*

Man. Ped.

f *allarg.* *mf Vivace*

Dó-mi-no, ju-bi-lé - - mus jubi-lé-mus De - o jubi-lé-mus, jubilé-mus, jubi-

Dó-mi-no, ju-bi-lé - - mus jubi-lé-mus De - o jubi-lé-mus, jubilé-mus, jubi-

f *mf*

Man.

allarg. *f a tempo* *ff* *Maestoso* *rall.*

-lé - mus De - - o sa-lu-tá-ri no-stro, sa-lu-tá-ri no - - stro.

allarg. *f a tempo* *ff* *rall.*

-lé-mus De - - o sa-lu-tá-ri no-stro, sa-lu-tá-ri no - - stro.

a tempo *f* *ff* *rall.*

allarg. *f* *ff* *rall.*

Ped.

IL VOCALIZZO NELLA SCUOLA DI CANTO AI FANCIULLI

di D. M. Pettorelli

Coll'inserzione di questo articolo del maestro Pettorelli sulla educazione delle voci bianche e sulla scuola di canto crediamo far punto su tale argomento già ampiamente trattato nelle passate annate dai maestri Scarzanella, Garbelotto, Fr. Albertino, Vesco, Lasagna, ecc. (n. d. R.).

Programma base.

Nelle Scholae Cantorum, nei collegi, in quasi tutte le parrocchie, è istituito il coro dei fanciulli, il quale da solo, o in unione al coro degli adulti, deve svolgere il programma musicale che accompagna la liturgia; e sono assegnati pure per essi, periodi di tirocinio, e stabilite ore settimanali per l'apposito insegnamento vocale: *Un piano di svolgimento dell'istruzione vocale ai fanciulli*, con particolare riguardo agli esercizi potrebbe essere quello che sto dettando ora.

Premetto che esso ha solo valore generico, e che bisogna poi adattarlo alle esigenze locali ed al servizio che essi devono compiere; come pure non pretendo di dire cose straordinarie — poichè buoni maestri di canto ne sono sempre esistiti, ed esistono tuttora.

Questo è un seguito di norme sicure per l'educazione vocale determinate dall'esperienza, ed è giusto che siano qui riportate, perchè possano valersene coloro che sono dedicati a questo insegnamento, e che non possono ancora avere un sufficiente corredo di pratica in materia.

Il coro dei ragazzi può essere diviso in contralti e soprani, oppure, se destinati a formare una voce sola, può essere di «alti». L'*altus* nei classici era la vera voce del ragazzo, che lasciavano le altre parti di voci bianche ai falsetti. Non mi dilungo molto sulle loro caratteristiche: i *soprani* timbro chiaro, leggero; estensione dal re sotto il rigo al sol sopra il rigo; *contralti*, timbro più scuro con tendenza alla impostazione di petto, estensione dal la sotto il rigo al do 3° spazio; «alti»: timbro medio, estensione dal si b sotto il rigo al mi 4° spazio.

Il reclutamento delle voci dovrebbe avvenire sugli otto anni circa, quando il timbro da infantile, diviene più robusto; ed il periodo di preparazione dovrebbe essere di un anno, più o meno a seconda delle circostanze. Il sistema da adottare nell'insegnamento potrebbe essere il seguente: un'ora di scuola due o tre volte la settimana; l'ora di scuola poi divisa in tre parti. 1ª parte: esercizi per la voce (di cui parleremo poi più diffusamente); 2ª parte: teoria, solfeggio e lettura musicale; 3ª parte: pratica, con insegnamento di brani musicali ricreativi o di repertorio.

Sarà consigliabile forse un breve intermezzo tra la seconda e la terza parte. Di solito, l'ora di canto, è rubata ai giuochi ed alle occupazioni dei fanciulli, e tanto più essi ne risentono quanto meno divertenti sono solfeggi e vocalizzi. Nelle parrocchie specialmente dove essi sono poco avvezzi alla disciplina, dopo un poco di tempo diventano distratti e nervosi e la scuola minaccia di essere di poco rendimento. Un intermezzo dove l'insegnante può raccontare un aneddoto, fare qualche domanda di catechismo, di geografia, di sport, magari anche distribuire una pastiglietta di menta, può salvare la situazione. Insomma il buon senso dell'insegnante può rendere la scuola di canto più attraente ai figlioli ed a se stesso, poichè anche l'insegnare non è sempre piacevole.

Secondo l'importanza ed il numero delle esecuzioni musicali a cui il piccolo cantore dovrà partecipare, si potrà anche prolungare il periodo di istruzione preliminare; op-

pure alternare altri brevi periodi di istruzione, con quelli di partecipazioni al coro.

Comunque, tra i 9 ed i 10 anni il *Puer choralis* deve essere in grado di eseguire il repertorio affidatogli: con il crescere dell'età si diminuirà la parte teorica per aumentare la pratica con la cognizione dei vari brani musicali. Se l'insegnamento è stato buono, ed i ragazzetti sono intelligenti, il senso di responsabilità e di emulazione, spingerà maestro e scolari, e la «Schola» sarà di vicendevole soddisfazione.

Quante celebrità musicali sono uscite dalla scuola di canto (ultimo Beniamino Gigli (1) o dall'organo, dove il nobile scopo di servire alla liturgia, si unisce all'interessamento intellettuale della più bella tra le arti: la musica!

Il vocalizzo.

Preliminari.

Il vocalizzo è una breve frase musicale che, eseguita sotto un'unica vocale, deve servire allo sviluppo della voce o a correggerne i difetti. Per i fanciulli, oltre le frasi adatte, si dovranno comprendere, nel primo periodo d'insegnamento, anche le *note filate*, che hanno più propriamente lo scopo di promuovere l'intensità e l'intonazione, così pure *sillabazione* e *declamazione*, per abituarli alla musicalità della parola.

Nella voce si devono distinguere: il *timbro* o qualità, l'*intonazione*, l'*estensione*, l'*intensità*, l'*agilità*, ecc.

Tutte queste doti devono svilupparsi o migliorare con gli esercizi appositamente destinati a questo scopo.

L'insegnante distribuisce i suoi allievi davanti a sè, attorno allo strumento, contralti a destra, soprani a sinistra. Di solito si usa l'armonium per l'insegnamento del canto, ma servirebbero benissimo anche quei pianoforti viennesi a mezza coda, solidi, e dalla voce chiara.

Se le voci sono diverse, i contralti dovrebbero essere un terzo o poco più dell'intera classe, ed a questo proposito si raccomanda che nel loro reclutamento si tenga più conto del timbro che non dell'estensione.

Non si raccomanderà mai abbastanza che, soprattutto nel primo periodo, i ragazzi cantino piano o di «testa» e di abituarli poi ai crescendo nelle note tenute. Con l'esercizio si aumenterà la sicurezza della nota e si preciserà l'impostazione che avviene per sviluppo naturale, e renderà poi la voce del fanciullo chiara e brillante. Volere subito ottenere *intensità* ed *estensione* dalla voce dei fanciulli sarebbe un errore. Certi visi congestionati dallo sforzo, gli strappi delle finali, magari i gesti violenti dell'insegnante, sono innaturali e devono essere banditi per sempre dalla nostra scuola e dalla direzione.

Per questo appunto i primi esercizi devono promuovere la *sicurezza della respirazione*: e soprattutto i piccoli devono essere abituati alla *disciplina*: una disciplina

(1) È poco noto infatti che B. Gigli fu nella sua fanciullezza un piccolo cantore della Cattedrale di Recanati, ed il suo istruttore fu l'organista d'allora maestro Quirino Lazzarini. La buona educazione vocale gli fece poi sviluppare quelle doti eccezionali, che ne fecero di lui il tenore più famoso dei nostri giorni. Il maestro Lazzarini da Recanati andava a Lucera maestro di banda, ed infine a Loreto, organista in Basilica.

che deve ubbidire, non solo ai comandi ed ai gesti del maestro, ma anche ai semplici cenni del capo.

All'attacco del vocalizzo, come ho detto, tutti gli allievi devono essere attorno al maestro, in piedi, busto e capo eretti. Il maestro, un istante prima dell'attacco, deve annunciare: « respiro », e gli allievi devono respirare tranquillamente ed il più profondamente possibile.

Bisogna fare attenzione a che la respirazione sia normale, altrimenti non si avrà mai la possibilità di un buon vocalizzo.

Un difetto da eliminare subito è quello del muovere la bocca. Sotto una vocale unica la bocca sia ben ferma, cambiando le vocali o declamando, la bocca deve fare solo i movimenti necessari: naturalmente si deve partire dalla nota più bassa dei contralti, continuare con i soprani, che dopo rimarranno soli; discendendo, l'ordine è inverso.

Dopo la scala la voce si ferma sulla nota lunga dove si deve eseguire il crescendo ed il diminuendo al comando del maestro; lo stacco della voce avvenga bene insieme; attenti al portamento di voce nel salto dell'ottava!

Finito l'esercizio, il maestro innalza la tonalità di un semitono, con un breve passaggio di due battute, annuncia il respiro, attacca come prima e si finisce con la forchetta sull'ultima nota; e così sino all'esaurimento nell'ascendere e poi nel discendere.

Oltre ch'è eseguito dal gruppo intero a cui spetta, a fare il vocalizzo siano chiamati anche piccoli gruppi scelti di due o tre voci, e quando saranno più sicuri, anche una voce solamente: e ciò al fine di ottenere maggior sicurezza, come anche per scoprire i difetti individuali e correggerli. Al primo tipo di esercizio con le scale, seguiranno poi altri ad intervalli fissi di terze o di quarte, ad arpeggi, ecc.

L'accompagnamento da usarsi in primo tempo sarà formato dalle note del canto con la sua ottava bassa, poi verrà un accompagnamento armonizzato, ed infine si sopprimerà del tutto lasciando le voci sole.

Così pure si dovrà esercitarli ad ottenere la nota finale forte; la padronanza si otterrà facendo chiudere istantaneamente la bocca al segnale dato, avendo cura che non ci siano strappi nella voce.

Le vocali da usarsi negli esercizi siano tutte come principio, poichè tutte devono essere eseguite, ma la vocale A è quella che esige minor sforzo, mentre le vocali strette E ed I favoriscono lo sviluppo verso l'acuto. Altro difetto da eliminare al principio sia quello del portamento della voce. Oltre che nella scuola, in tutte le esecuzioni di musica liturgica, il portamento sia evitato, o tutt'al più, reso impercettibile.

Dal respiro profondo e calmo al principio di ogni vocalizzo si passerà ad uno più affrettato dopo una minima, dopo una semiminima ed al respiro « rubato » dopo una croma.

In sede di insegnamento, quando la voce tende a calare sarà opportuno diminuire l'intensità, e forse anche prendere un tempo più largo.

Se l'intonazione sarà ben stabilizzata si potrà riprendere il tempo giusto, e quando l'esercizio lo comporta, anche accelerarlo.

In una classe di venti scolari, gli esercizi dedicati esclusivamente alla voce dureranno non meno di un quarto d'ora ogni volta.

Esaurita questa parte si passerà poi alla seconda con la teoria musicale ed i solfeggi, dove si potrà anche star seduti.

E dopo il breve intermezzo si insegnerà ai fanciulli qualche canto per abituarli al loro repertorio. Se le voci da istruire sono separate, sostenendo le due parti sull'istrumento, sarà meglio eseguire il contralto all'ottava bassa. Nell'ultima parte ripassando i canti si dovrà stare in piedi, e si terminerà con una breve preghiera od un breve canto di ringraziamento.

Questo sistema di istruzione dovrà adottarsi fino a che le voci non siano sufficientemente impostate.

Ma anche quando i ragazzi saranno più avanti non si abbandoni mai il vocalizzo; esso è il passo obbligato per la voce, come lo sono scale ed arpeggi per il pianista anche provetto.

Molte delle piccole "Scholae Cantorum" poi, hanno carattere occasionale sia per la difficoltà di raccogliere le voci, o perchè gli insegnanti sono impegnati in altri lavori; comunque anche se l'istruzione non è sistematica, si raccomanda di premettere sempre ad ogni prova, un vocalizzo della dimensione di un'ottava: durerà pochi momenti, ma sarà sempre di una incontestata efficacia tanto per i piccoli come per i grandi.

Quando il fanciullo sarà tra i 9 o i 10 anni, avrà la voce ben sviluppata dall'età e dall'esercizio, e potrà partecipare alle esecuzioni musicali, sino ai 13-14 anni, quando avverrà il cambiamento.

Allora, se l'impostazione è buona, si potrà anche continuare diventando falsetti ed essere di guida ai piccoli inesperti.

Le regole condensate in questo breve studio, non faranno all'improvviso dei maestri di canto (per acquistare il senso clinico della voce, occorrono degli anni) ma metteranno sulla buona via i volenterosi che si dedicano a quest'arte.

Le circostanze la renderanno più difficile, ma la pazienza, lo studio dei particolari e la costanza potranno dare delle ambite soddisfazioni, poichè la voce del fanciullo, se ben educata, è il più prezioso ornamento della liturgia cattolica.

D. M. PETTORELLI

PAGELLA: *Messa in onore di S. Fr. di Sales*. A 2 v. m. (contralti e baritoni).

Fra le numerose Messe composte dal Pagella è questa la prima e la migliore delle due che egli ha scritto per contralti e baritoni.

Stesa nel 1911, fu stampata nel 1913 e reca il numero d'opus 103.

Essendo da tempo esaurita la prima edizione, essa rivede ora la luce per cura della Libreria « L. di C. », la quale volentieri ha assecondato il nostro vivo desiderio di ridare al repertorio del genere una composizione degna del posto d'onore.

Ci sembra superfluo stendere il so-

Recensione

lito formulario elogiativo, trattandosi di una Messa di tanto Autore.

Diciamo solo che la formidabile tecnica di G. Pagella — che si era già rivelata all'epoca della Messa in parola, con produzioni di primo piano — ha ceduto qui in gran parte al suo desiderio di fare cosa popolare, sicchè ne è riuscita veramente una bella Messa, ricca di meravigliosi effetti, di immediata comprensione, facile da eseguirsi.

Nella Basilica di Maria Ausiliatrice in Torino essa è stata eseguita molte volte a varie riprese d'anni, dalla cantoria

delle Scuole d'Avviamento, nella solennità di S. Giuseppe e ripetuta in altre circostanze.

Qualche anno poi, con un complesso di una sessantina di contralti e un numero adeguato di baritoni, e sempre col più lusinghiero successo.

Essa però è ugualmente adatta a cori minori e anche a cori di assai modeste proporzioni — una ventina di elementi in tutto — come ci è dato di ascoltare e con piacere. È utile rilevare che l'estensione delle due voci è media, ciò che ne rende possibile l'esecuzione ad ogni cantoria.

L. LASAGNA

RECENSIONI

LICINIO REFICE: *Missa pro defunctis*, a tre voci d'uomo, con accompagnamento d'organo. - Ediz. Musicali Casimiri, Roma.

L'illustre maestro, noto nel campo internazionale musicale per le sue tournées artistiche e soprattutto per la sua feconda attività di compositore ed operista sacro, attività che va dalla fortunata e ispirata « Cecilia », opera nota ormai in tutto il mondo, dalla « Margherita da Cortona » che ha nuovamente e di recente ottenuto il crisma del più alto successo al *San Carlo* di Napoli, ad un cospicuo numero di Messe, motetti, ci ha dato in questa nuova Messa, dedicata ai martiri della Patria « patriae profuso sanguine testibus » una luminosa riprova della sua profonda sensibilità di geniale musicista, sensibilità aperta ai più vasti e nuovi orizzonti delle conquiste moderne.

Dobbiamo essere grati al maestro di questa sua nuova e nobile fatica; e soprattutto lo devono essere i giovani compositori di musica sacra che vivendo oggi in un clima incandescente per le svariate, impensate e talora contrastanti tendenze musicali, sentono in sé prepotente la necessità di svecchiare l'ormai trito e vieto formulario della casistica compositiva sacra (si deve davvero parlare di casistica e di formula nel giudicare di certe composizioni per chiesa che escono ancora oggidi!) e ridare nuova luce, nuovo ossigeno, nuovi rami a questo vecchio e glorioso tronco.

Dalle colonne di questa giovane e balda Rivista sono partite già varie saette in questo senso; nè saranno le ultime. E ci consta con piacere, che altre riviste del genere le hanno colte a volo per farle a loro volta rimbalzare altrove, tutte affratellate in un comune desiderio che è quello di sanamente modernizzare la musica sacra, preparandone adeguatamente l'ambiente.

Tornando ora alla Messa, ne rileveremo i tratti più significativi e più caratteristici.

Per la parte vocale noteremo innanzitutto la libertà di movimento, la discreta ed efficace indipendenza della parte organistica, l'effetto di certi unisoni e di sonorità a base di accordi di quinta, quarta ed ottava, che usate saggiamente danno vaghezza e novità al plesso sonoro, come ben si può rilevare in tutta la partitura.

Il testo liturgico è reso in tutta la sua drammaticità e lirismo da una musica or profondamente espressiva (*requiem*; *offeritorio*, *communio*), or vivace, tagliente, pulsante e vigorosa (*dies irae*, *libera me Domine*), or quasi lirica

in un'atmosfera di sonorità quasi evanescenti (*pie Iesu Domine*, *Hosanna*).

La tecnica dell'imitazione è usata sobriamente, e non per pura formula meccanica, ma solo allorquando sia resa necessaria da un più vigoroso impulso dinamico, agogico ed espressivo.

La parte organistica è ricca e complessa per armonie, sonorità, atteggiamenti che qualche volta sono decisamente orchestrali. Ciò balza evidente nel *Dies Irae* vasta e poderosa composizione tematicamente intessuta su un passo schiettamente strumentale, caratteristico nei suoi atteggiamenti tonali.

Qualcuno dei vecchi Bechmesser dell'antica tradizione, arricchirà forse il naso scandalizzato a tanta impudenza! Noi invece ci ralleghiamo coll'Autore che ha saputo brillantemente sfruttare in tutte le sue possibilità, la vasta gamma sonora e timbrica di questo re degli strumenti, l'organo, comunicandogli una intensa vita ritmica.

Per i suoi atteggiamenti tonali, per la plasticità fonica ed espressiva delle parti, per la modernità sapiente dei mezzi tecnici, per la adeguatezza della musica al sacro testo, questa nuova Messa di Requiem non potrà non imporsi, qualora sia anche sorretta da un poderoso gruppo di voci virili; e l'auguriamo cordialmente all'illustre maestro ed alla Casa editrice Casimiri che ne ha curata la pubblicazione in ricca veste tipografica.

VIRGILIO BELLONE



FRANCO VITTADINI: *Messa Mater purissima*, per coro di contralti o per voci miste (contralti e baritoni) con accompagnamento d'organo od armonium. - Ediz. Musicali C. Casimiri, Roma.

Questa Messa del Maestro Vittadini, così prematuramente scomparso, opera postuma ed edita come deferente omaggio alla sua memoria, dalla Editrice Casimiri di Roma, è una nuova gemma che viene ad arricchire la copiosa produzione della musica sacra dell'Autore.

È stata composta per un coro di contralti e pur tuttavia, anche in questo genere popolare, vi si conferma, se ce ne fosse bisogno, la geniale, spontanea e moderna melodicità dell'Autore. È adatta per cantorie anche poco esperte e nella impossibilità di prodursi a più voci, ed appropriata per feste parrocchiali ed oratoriane.

L'Autore vi ha aggiunto altresì in modo veramente artistico, una seconda voce di baritono *ad libitum*, che la rende così assai utile per le cantorie che possono disporre di voci miste.

Non è qui il caso di farne una minuta analisi; accennerò soltanto alle maestose entrate del *Gloria* e del *Credo*; al *Sancus* nobilmente ispirato a motivo pastorale. La voce di baritono vi aggiunge poi una imponenza insperata o con risposte ad imitazione e talora a canone, o con pienezza di sonorità col contralto.

Si rileva però la mancanza di una certa individualità del baritono che non può sfoggiare a sé perchè tutto il resto è affidato al contralto. Il maestro di canto, con poche ed appropriate indicazioni, troverà modo di farlo emergere anche più.

L'accompagnamento poi, pur elevandosi a squisita ispirazione, è sobrio ed arricchisce la frase.

La Messa sarà certamente accolta con favore, e ci auguriamo di poterla presto udire, per apprezzare sempre più il caro Autore.

G. VESCO



AUTORI VARI: *Respice stellam*. - Antologia vocale mariana, ad 1, 2 e 3 voci con organo od armonio. Raccolta e coordinata da ANTONIO GARBELOTTO. - Ed. Zanibon, L. 500.

Tra le grandi manifestazioni di levezione alla Madonna, che in ogni lembo d'Italia ha suscitato e va suscitando la « Peregrinatio Mariae », non poteva mancare anche l'espressione viva e pura del canto.

Ed ecco quindi quanto mai felice ed opportuna questa Antologia vocale mariana edita da Zanibon e a cura del maestro Garbelotto.

La bella raccolta contiene *Canzoncine alla Vergine* ad 1, 2 e 3 voci pari e dispari di buoni Autori conosciuti e di altri meno noti, ma che si rivelano specialisti del genere « laudario ».

Musica buona, facile e pratica quindi per ogni circostanza di feste mariane.

Tanto la bella ed elegante veste tipografica, quanto la squisita varietà dei singoli pezzi vocalmente selezionati, fanno onore all'Editore e al Compilatore, ai quali auguriamo larga diffusione della nuova ed eccellente raccolta.

LUIGI LOSS



LUIGI LOSS: *Inno per prima Messa*. Coro e solo, con accompagnamento di pianoforte. - « L. di C. », via Cottolegno 32, Torino, oppure via Copernico 9, Milano. L. 50.

Pratico, facile. La bella frase dell'assolo (tenore o soprano) riesce di gradito effetto, prima della ripetizione del coro, che chiude la ben riuscita composizione.

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 Hawai** (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.).
24. F. SANGIORGIO: **Ergastolo** (3 atti: 7 ad.).

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. Dramma 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).
11. R. UGUCCIONI: **La maga nel monastero** (2 atti: 3 adulte e 6 bambine).
12. F. SANGIORGIO: **Neve sulle sbarre** (3 atti: 7 adulte).

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

elle.di.ci