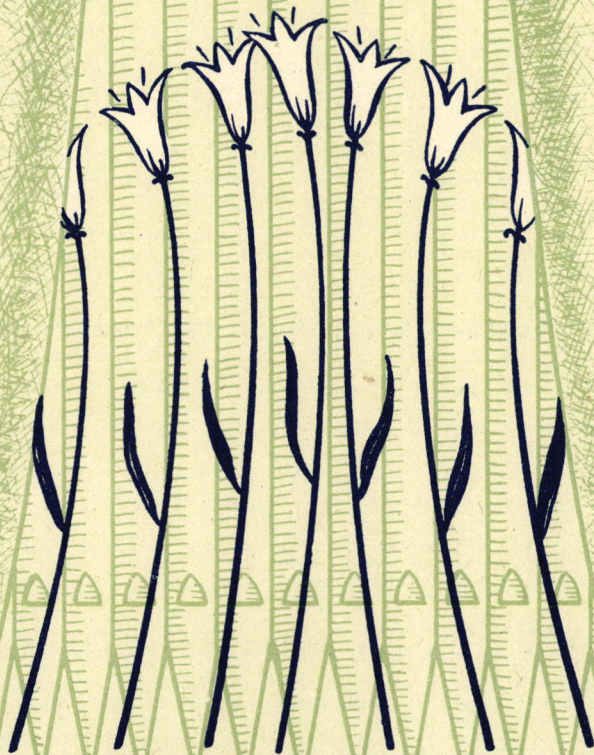




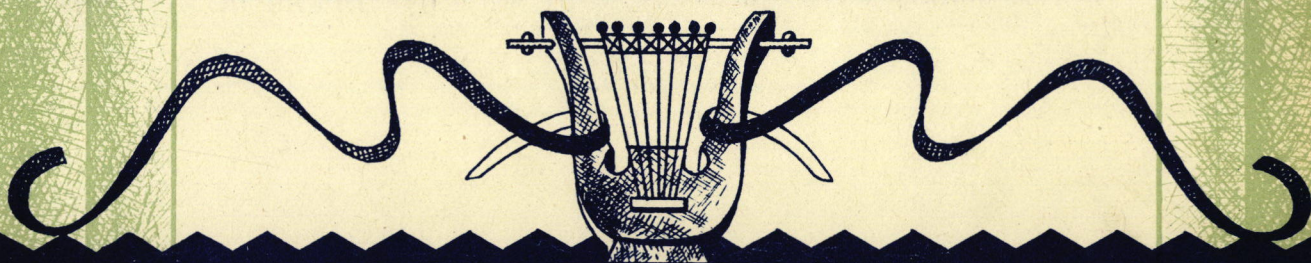
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

SETTEMBRE 1949

ANNO IV

NUMERO V



Questo fascicolo contiene

16 pagine di musica:

I) 8 pagine di musica sacra; II) 8 pagine di musica ricreativa

Nel prossimo fascicolo vi sarà anche l'appendice per organo od armonio

RICORDIAMO le novità della nostra libreria

La **MESSA XIII** di Pagella, solenne, melodica, facile per contralti e baritoni. Dello stesso autore « **Campane a festa** » per accademia in onore di un superiore o di una superiora. A due voci pari.

Di facile esecuzione, di sicuro effetto. (Vedi recensione a parte).

INVITIAMO i nostri abbonati ad inviarci relazioni di esecuzioni musicali di maggior importanza. Per la pubblicazione delle medesime abbiamo iniziato un'apposita rubrica. (Vedi *Scholae cantorum*).



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. 350. parti del canto (le 3 voci unite) L. 70.
- *Messa « S. Fr. di Sales »*, a 2 v. m. (contralto e baritono). Partitura L. 350. 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.
- *Campane a festa*, a 2 v. p. - L. 70.

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. 40.

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.

B) SCUOLA DI PIANOFORTE (continuazione)

Tecnica pianistica.

Un bel suono non si ottiene senza una perfetta tecnica; e questa è frutto di *agilità* (intesa in senso largo, non di pura velocità nel suonare un diluvio di note senza colore ed espressione, ma intesa come *facilità* nel vincere ogni difficoltà tecnica ed estetica), di *energia* per ottenere belle sonorità, e di *sensibilità*: così il BRUGNOLI nel suo ottimo libro « *Dinamica pianistica* ».

L'esecuzione artistica richiede tutte le energie intellettuali e fisiche, esige intelligenza adatta, musicalità squisita, perfetta disciplina delle azioni muscolari.

Nel pianoforte, come ognuno sa, la produzione del suono è dovuta all'urto del martelletto sulle corde: questo martelletto viene posto in azione dal tasto e questo dalla *pressione* o dalla *percuSSIONE* delle dita. I modi diversi e svariati di *premere* o di *percuotere* il tasto, formano appunto l'oggetto della tecnica pianistica, che ha avuto ed ha, come ogni altra disciplina, una scuola, i suoi criteri pedagogici e didattici, sistemi vari d'insegnamento che trattano della maniera più favorevole di adattare la mano alla tastiera, e del modo più semplice e redditizio di superare le difficoltà, con la ricerca di studi tecnici adatti.

La tecnica pre-clementiniana (clavicembalisti) comportava soprattutto passi di *agilità*, di *scioltezza* delle dita, di *vivacità* quali si potevano trarre dal clavicembalo, più agile ma meno sonoro del pianoforte (in generale uso delle sole dita).

Con Clementi, giustamente chiamato il « padre del pianoforte » la tecnica si allarga, si adatta al nuovo strumento (uso del polso e dell'avambraccio) e con Beethoven e soprattutto Chopin, Liszt s'innalza ai più alti fastigi del virtuosismo sonoro e canoro.

a) *Criteri didattici antichi* (scuola di Czerny, Cramer, Clementi, Liszt, Cesi, ecc.).

1) *Il più importante era, senza dubbio, quello della « assoluta immobilità della mano »* nel suonare; criterio adottato in parte ancora oggi nello studio pianistico.

Bach, al dire di Forkel, alzava poco le dita dai tasti.

Mozart, Clementi esigevano mano immobile e tranquilla nel suonare, e così tutta la scuola clementina.

Si giunse persino a futili esagerazioni, come quella di mettere una moneta sulla mano, ed esigere dall'allievo che questa, suonando, fosse così immobile da non lasciar cadere la moneta; altra esagerazione fu quella di far sollevare quanto più si potesse le dita fortemente arcuate per poterle poi lanciare con maggior forza sul tasto, con conseguenza evidente di irrigidimento delle dita e del polso.

2) Altro criterio didattico era *l'uso reiterato di molti, vorrei quasi dire infiniti esercizi tecnici*, escogitati per vincere una data difficoltà, con la convinzione che, ripetendo all'infinito il passo difficile in questione, questo, alla fine, si sarebbe superato.

Di qui una pleiade enorme di studi tecnici composti da insigni didatti, tra i quali emerge, per bontà ed anche... per il numero spaventoso di essi, lo Czerny.

La scuola odierna non disprezza gli studi tecnici, ma, come giustamente afferma il Leimer nel suo « *Metodo di perfezionamento pianistico* » già più volte citato, non crede necessario far dedicare allo studioso di pianoforte tutta una attività di anni ed anni a questo scopo.

Pochi studi tecnici, ma fatti alla perfezione sono sufficienti, dice il Leimer; senza contare poi che nelle composizioni pianistiche dei grandi classici e romantici quali Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, ecc., si trova un materiale enorme di pura applicazione tecnica oltre che estetica ed espressiva; ed è certamente cosa migliore applicare il proprio tempo alla conoscenza di queste musiche piene di linfa vitale che non in aridi studi tecnici, anche se ben confezionati. « La tecnica la si sappia fare e sviluppare sui grandi autori: ne avvantaggeranno la mano, l'intelligenza e il cuore »!

3) Un altro criterio ancora su cui s'informava l'antica scuola era quello dell'« *imitazione pedissequa* » da parte dell'allievo del modo di suonare e di interpretare del suo maestro.

L'efficacia dell'imitazione nel campo didattico, è senza dubbio innegabile, e va usata con larghezza dall'insegnante il quale, ad un certo punto, dovrà pur eseguire la composizione che sta insegnando all'allievo, affinché questi ne abbia, attraverso l'esecuzione del suo maestro, una conoscenza più concreta e completa dal lato tecnico ed espressivo. Ma non le si deve però attribuire più valore di quanto ne abbia in realtà.

Non si può imporre all'allievo la stessa posizione della mano che usa il maestro, lo stesso atteggiamento esteriore, la stessa interpretazione. Bisognerebbe che l'allievo avesse lo stesso tipo di mano che ha il maestro, lo stesso temperamento nervoso, la stessa sensibilità, cosa in verità assai difficile a trovarsi in natura.

Quindi il maestro cosciente insegna la tecnica all'allievo in base alla mano che esso (allievo) possiede (ed è qui la reale difficoltà di un buon insegnante) e gli porge i mezzi per arrivarci in base alle sue qualità funzionali (studio razionale del pianoforte). L'imitazione, in seguito, sarà cosa ottima da parte del maestro per avviare l'allievo alla sicura interpretazione dei capolavori.

b) *Le scuole moderne di pianoforte* (seguaci delle teorie fisiologiche di Deppe, Matthay, Jaëll, Breithaupt, Mugellini, ecc.), bandirono invece un'altra teoria, e cioè: che « *solo l'azione del braccio deve determinare il funzionamento dei tasti* » per mezzo di spostamenti collaterali, di rotazione dell'avambraccio, ecc. (vedi in BRUGNOLI, p. 22, un acuto esame di tali teorie). Quindi via ogni articolazione delle dita, ma solo azione del braccio nel suonare.

Anche qui siamo nel campo delle esagerazioni, perché articolazione, peso, rotazione sono soltanto piccoli dettagli, sono una parte del grande complesso arto-brachiale (spalla-braccio-avambraccio-polso-mano-dita) che si utilizzano nell'esecuzione.

c) I migliori didatti di oggi (Rossomandi, Brugnoli, Casella, Leimer, Giesecking, Cortot, ecc.), usano — e giustamente — una via di mezzo *contemperando ed applicando quanto di meglio si trova nelle migliori scuole*, la tradizione

nale e la moderna, e cioè: «uso razionale della tecnica tradizionale (articolazione, agilità, indipendenza delle dita) innestata sulle teorie fisiologiche e razionaliste della libera caduta del braccio, della rotazione dell'avambraccio nel passaggio del pollice, dell'azione del peso che si tramuta in velocità, e soprattutto sulla assoluta dissociazione muscolare per mezzo della quale si riuscirà a tendere a volontà i muscoli in qualsiasi momento, e ciò che è ancora più importante, a metterli in qualsiasi momento fuori tensione. In questa azione del rilassamento muscolare, come vedremo più avanti, consiste l'essenza della scuola moderna che — d'altra parte — non fa che attuare un principio praticato istintivamente ed intuitivamente dai grandi pianisti del passato.

Si è parlato più sopra della immobilità della mano, principio assiomatico per gli antichi. Ciò è vero: ma si ricordi che «si tiene la mano immobile quando si sa suonare, e non si suona bene perchè si ha la mano immobile».

L'immobilità della mano, tanto giustamente decantata dagli antichi, è una *meta raggiunta*, attraverso la dissociazione muscolare.

Alcuni invece hanno scambiato immobilità della mano con rigidità della mano: cosa assai grave nel campo didattico, perchè ha nettamente travisato il principio, di per sé ottimo, per ottenere una brillante e morbida esecuzione pianistica.

Il maestro, fin dalle prime lezioni, cerchi di ottenere dall'allievo la scioltezza delle dita, la morbidezza di attacco, un completo rilassamento dei muscoli e delle nervature delle dita, facendogli fare alcuni esercizi preliminari senza l'uso del pianoforte, come vedremo più innanzi. E si persuada che la dissociazione muscolare completa e perfetta è cosa assai difficile ad ottenere, specialmente sul principio, dagli allievi.

d) Tocco pianistico.

È nel modo particolare di attaccare il tasto che distingue un artista dall'altro, e che rende il suono bello, piacevole, attraente, espressivo.

Infinite sono le varietà del tocco, e molti sono gli elementi che concorrono alla sua formazione.

Innanzitutto esso dipende dalla *pressione o percussione* sul tasto del dito solo, o con l'aiuto della mano, dell'avambraccio, del braccio o della spalla.

L'esecutore, mercé l'aiuto di un orecchio ben educato e raffinato deve saper intuire se, per ottenere quel tocco prestabilito, debba usare del dito solo o anche della mano, del braccio o della spalla. La varietà d'attacco del martelletto e il peso che si trasforma in velocità rendono il tocco vario ed espressivo. Da ciò si intuisce come dal lato della espressività il violino sia più facile del pianoforte, perchè in esso si agisce direttamente sulle corde per mezzo dell'arco, nel pianoforte invece indirettamente sulle corde attraverso il martelletto e questo attraverso il tasto.

Bisogna dunque giungere a possedere il tasto così bene da farlo funzionare come se fosse il *prolungamento delle nostre dita*.

Il braccio può e deve intervenire nella formazione del bel suono. Se esso cade dall'alto, direttamente sul tasto, senza trattenerlo, allora il suono che si ottiene è forte e rotondo. Se invece se ne regola la caduta accompagnandolo verso la tastiera, il suono sarà più dolce e vellutato, perchè cambia il peso e la velocità (caduta regolata).

In ciò consiste la famosa caduta *libera e regolata* di Deppe, tanto usata oggi nella tecnica pianistica,

Se ne faccia la prova al pianoforte suonando col terzo dito della mano destra per esempio il «do» alto (terzo spazio in chiave di sol) e tenendo fermo ed immobile (ma non rigido) il dito, la mano e il braccio, lasciando cadere dall'altezza della spalla il braccio sulla nota in questione, il tutto sempre morbidamente, senza alcuna rigidità muscolare, proprio come «corpo morto cade».

Si avrà una qualità di suono più sonoro. Si faccia poi cadere il braccio sempre da minor altezza e si constati con l'orecchio la diversità varia di sonorità.

Come si può ottenere su un tasto un suono pp. o ff.?

Se il martelletto è accompagnato fino alla percussione della corda (quindi attacco dolce del tasto) il suono è dolce e vellutato. Se il martelletto invece è lanciato contro la corda, il suono è forte ed aspro: tra questi due estremi le infinite gradazioni intermedie.

Ora lo studio razionale e non empirico del pianoforte deve assistere l'allievo nella ricerca del modo di ottenere questa varietà di tocco: è uno studio fatto di analisi e di riflessione cosciente. Solo in questo modo l'allievo troverà la sua *tecnica*, ossia la tecnica adatta alle sue mani, al suo temperamento, alle sue possibilità.

Ognuno evidentemente, ha una propria conformazione fisiologica delle mani. Chi ha le mani grasse tondeggianti, coi polpastrelli delle dita carnosì (quindi assai ricchi di sonorità, ma meno agili e vivaci): chi invece ha le mani magre, ossute, coi polpastrelli affilati e sottili, quindi poveri di suono, ma in compenso assai agili e vivaci. Bach era tra i primi, e si legge che consigliava agli allievi di tenere ben arcuate le dita.

Chopin invece aveva la mano magra, e sovente, suonando, teneva la mano quasi piatta. Perchè questa differenza di impostazione della mano? La cosa è chiara.

Bach, tenendo le dita un po' ricurve, moderava la estrema sensibilità tattile dei suoi polpastrelli carnosì; Chopin invece per ottenere un suono rotondo, sonoro, aveva bisogno di correggere le deficienze della sua mano magra e dei polpastrelli sottili, suonando con le dita quasi piatte per imprimere maggior ricchezza sensoriale alle sue dita.

Quindi, chi ha i polpastrelli carnosì (ricchi di suono) per ottenere un suono rotondo, vellutato, cantabile, terrà la mano e le dita in posizione normale (cioè leggermente ricurve e arrotondate); per ottenere invece un suono chiaro, scintillante, secco, dovrà tener le dita un po' ricurve. Chi invece ha i polpastrelli sottili e magri, per ottenere suoni rotondi e cantabili bisognerà che allunghi un po' le dita: nei suoni vivaci e brillanti terrà la mano in posizione normale (posizione base).

Da ciò si deduce che la posizione della mano è una cosa piuttosto personale: quindi non sarà evidentemente possibile obbligare tutti gli allievi alla stessa posizione.

La curva che si deve imprimere alle dita è diversa nei diversi allievi; però il maestro darà una posizione base, modificabile a seconda degli allievi stessi.

Nelle prossime puntate lo studio pratico della tecnica pianistica.

A conclusione di queste righe, si rifletta su quanto il Lavignac ha scritto nella sua *Éducation Musicale*. «Si dia importanza considerevole, fin dai primi mesi di studio, sin dai primi giorni ad ottenere una bella sonorità, una buona qualità di suono: quando questo principio è stato dapprima negletto, esige più tardi un lavoro spesso lungo e difficile».

(continua)

VIRGILIO BELLONE

POSTULA A ME

a 3 voci pari

G. PAGELLA

17

Andante sostenuto

Voce I.
" " II.
" " III.

p Po - stu - la a me, po - stu - la a me *mf* et ti - bi da - bo gen - tes...
f et ti - bi *cresc.*

p Po - stu - la a me, po - stu - la a me et ti - bi

et ti - bi da - bo gen - tes... hæ - re - di - ta - tem... tu -
cresc. da - bo gen - tes... et ti - bi da - bo gen - tes... hæ - re - di - tatem tu -
cresc. da - bo gen - tes... et ti - bi da - bo gen - tes... hæ - re - di - tatem tu -

- am hæ - re - di - ta - tem tu - - am.
p - - - am hæ - re - di - ta - - tem tu - - - am.
p - - - am hæ - re - di - - ta - tem hæ - re - di - ta - tem tu - - - am.
rall.

I. TEMPO
mf et pos - ses - si - o - nem tu - am *p* et pos - ses - si - o - nem tu - am...
mf et pos - ses - si - o - nem tu - am *p* et pos - ses - si - o - nem tu - am... *f* ter - mi - nos

ter - mi - nos ter - ræ ter - mi - nos ter - - - - ræ
ter - ræ... ter - mi - nos ter - ræ... ter - mi - nos ter - - - - ræ

AVE MARIA

ad una voce

Giocondo FINO

Andante religioso *devotamente*

A - ve Ma - ri - a, a - - -

molto dolce espress.

-ve *molto espressivo* gra - ti - a ple - na Do - - mi - nus

pochissimo movendo *a tempo*

te - - cum be - - ne - di - cta Tu in muli - e - ri - bus

pochissimo movendo *a tempo* *espress.*

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i Je - - - sus.

p

molto espressivo

San - cta Ma - ri - - a Ma - - ter

molto dolce

De - - i o - ra pro no - bis o - ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus

poco rit.

o-ra o-ra pro no - bis pec-ca - to - ri-bus nunc et in ho-ra mor-tis

poco movendo e cresc. *poco rit.* *f a tempo*

molto espress.

no - stræ. A - men A - - - men.

poco rit. *a tempo* *dolciss.* *pp e rit.*

O ESCA VIATORUM

a 2 v. pari

CARMELO LIGGERI

Con calma

Sopr..
Contr.

mf

O E - sca vi-a -

Acc.

mf

- to - rum, o Pa - nis An - ge - lo - rum, o Man - na coe - li - tum.....

Andante

E - su - ri - en - tes ci - ba, e - su - ri - en -

cresc.

dul - ce - di - ne non pri - va, e - su - ri -

cresc.

- tes, e - su - ri - en - tes ci - ba: dul - ce - di - ne non

- en - tes, e - su - ri - en - tes ci - ba: dul - ce - di -

CANZONE DI GIOIA

E. SCARZANELLA

12

Festoso (♩. = 120)

Festoso ($\text{♩} = 120$)

mf

1. Gio - vi -
2. Sol di

Introduzione

f *mf*

cresc.

1. - nez - za e - tà fe - li - ce del - la vi - ta sei l'au - ro - ra
2. ro - se fre - sche e bel - le sol di gi - gli m - ma co - la - ti

cresc.

f

1. per te il so - le tut - to in - do - ra per te can - ta l'al - ba in fior
2. i tuoi pas - si sian se - gna - ti nel - la gio - ia del sa - lir

1. Cip cip cip di ra - moin ra - mo tri tri
2. E pro - rom - - - pail tuo bel can - to con fe -

1. Cip cip cip cip di ra moin ra mo
2. pro - rom - - pa il tuo bel can - to

1. tri di fron-da in fron - da.....
 2. -sto- - - -sa vi - go - ri - a.....

1. tri tri tri tri di fron-da in fron - da..... e nel cie - lo co-me u-
 2. con fe - sto - sa vi - go - ri - a..... l'ac-com-pa-gna in al - le -

-n'on-da di cam - pa-ne il lie - to suon:..... Din din
 - gri - a di cam - pa-ne il lie - to suon:.....

din din din din don din din don

din don din din din din din

rall. FINE

don diu din don dia don.....

rall. FINE

a tempo *mf* SOLI *mf*

Ma più bel-le e più ar-no-

-nio-so è il tu - o in - can - - to o gio - vi - nez - za..... nel - la

lim-pi-da fre-schez-za d'u - na ve-ste di can - dor..... d'u - na

p

ve - ste di can - dor tut - ta lu - ce tut - ta a - mor CORO
f unis. Can - ta a -

- scen - di o gio - vi - nez - za pri - ma - ve - - - ra del - la vi - ta.....

SOLI
..... la tua splen - di - da fio - ri - ta non co - no - sca ver - no o gel.....

CORO
..... non co - no - sca ver - no o gel nè di bruma il fo - sco vel.....

Riprendere dall'Introduzione
(senza interrompere il tempo) sino al FINE

IL PASTORELLO

(o la pastorella)

per voce media e Pianoforte

A. BURBATTI

Op. 302

Moderato

Canto

Pianof.

f *p* *f* *p*

Ho scar-pe gros-se

son mon-ta-ni-na se-rae mat-ti-na al pa-scol vò..... Di roz-zi

cresc. *dim.* *rall.*

pan-ni por-toil ve-sti-to ma pur gra-di-to questo mi è.

cresc. *dim.* *rall.*

a tempo

È la mia ca-sa ch'io a-mo tan-to po-ve-ra al-quanto pic-co-la an-cor.

a tempo

{E il mio vi-ver {rel-lo {lo {bel-lo
 E la mia vi-ta di pa-sto-rel-la {la tro-vo {bel-la fe-li-ceo-gnor.....
rall.
 E la mia ca-sa ch'io a-mo tan-to po-ve-ra al-quan-to picco-la an-cor.....
rall.

Allegretto in due

Presto sui mon-ti..... salgo al mat-ti-no,..... il fre-sco-li-no.....
 E la mia vi-ta..... di pa-sto-rel-la..... la tro-vo bel-la.....
p
 for-za mi dà. Sempre sui mon-ti..... io vi-vo in-tan-to.....
 fe-li-ce o-gnor E la mia vi-ta..... di pa-sto-rel-la.....
mf
 la-vo-ro e can-to..... *dim.* tranquilla stò. *poco più* La soli-tudine non mi spaven-ta benchè sui
 la tro-vo bel-la..... fe-li-ce o-gnor Presto sui mon-ti salgo al mat-ti-no il fre-sco-
dim. *p poco più* *cresc.*

-sen-ta soletta o-gnor Sul-le mon-ta - gne fra lu-ci d'o - ro can-to e la - ve - ro e desir non
- li - no forza mi dà. Sempre sui mon-ti io vi-vo, in-tan-to la-vo-ro e can- to tranquilla



ho. L'on-ni-po-ten-za del Cre-a - to - re *cresc.* mi ru-bail cuo-re m'at-ti-ra a sè. E mentream-
stò. Pre-sto sui mon-ti salgo al mat-ti - no il fre-sco - li - no for-za mi dà. Sem-pre sui



- mi - ro la cre-a - zio - ne la commo-zio - ne m'invade il cor m'invade il
mon - ti io vi-vo, in-tan-to la-vo-ro e can-to tranquil-la stò. tranquilla



cor

m'invade il cor.....

stò

tranquilla stò.....



ADDIO MONTAGNE !

a 4 v.d.

R. ANTOLISEI

A

p Ah! *f* Addio mon-
 Ah! Addio montagne che il sol vagheggia Ah!....

B

-tagne che il sol vagheggia, finì l'e-sta-te parte la greggia..... finì l'e-state Ah!.....
 finì l'e-state parte la greggia Ah!.....

Ci ri-ve-dre-te quan-do l'au-gel-lo chiamisvernando l'anno no-vel-lo, quan-do ri-na-sca l'amor del
 can-to, quan-do la val-le rinnova il man-to, quan-do quel tempo caro ai pa-sto-ri guidi i ruscel-li per vie di
 fio-ri Ah!

Si ripete da A fino a B

Ah! Ah!

guidi i ru-scel-li per vie di fio-ri.....

pri- - - va cor-da quæ - ren - - ti - um, cor-da quæ - ren - - ti - um. O

- ne non pri - - va cor-da quæ - ren - - ti - um, quæ - ren - ti - um. O

I. TEMPO *rit. . . . molto*

E - sca vi - a - to - rum, o Pa - nis an - ge - lo - rum, o man - - na cœ - li - tum.

Con vita

Al - - le - lu - ja. Al - le - lu - ja. Al - - - le - - -

Al - le - lu - - ja. Al - le - - - lu - - - ja. *rall.*

- lu - - - ja. Al - le - lu - ja. Al - le - - - lu - - - ja. *pp*

20

TANTUM ERGO

a 3 v.d.

Sopr. Contr. e Barit.

Luigi LASAGNA

Andante sostenuto

mf poco stacc. largo poco rit.

The piano introduction is in G major, 3/4 time. It begins with a half note G in the right hand and a half note G in the left hand. The melody in the right hand is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). The left hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).

mp Andante sostenuto

mp p

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur
Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que Laus et ju - bi -

The vocal entry is in G major, 3/4 time. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as the introduction.

a tempo

p

The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as the introduction.

mf

cer - - nu - i Et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo
- la - - ti - o Sa - lus ho - nor vir - tus quo - - que Sit et

The vocal entry is in G major, 3/4 time. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as the introduction.

mf

The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as the introduction.

ce - dat ri - tu - i
be - ne - di - cti - o

f Præ - stet fi - des
Pro - ce - den - ti

movendo
Præ - stet fi - des sup -
Pro - ce - den - ti ab

f movendo

fi - des sup - ple - men - tum
- den - ti ab u - tro - que

p poco rit.
sup - ple - men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i.
ab u - tro - que Com - par sit lau - da - ti - o.

p

- ple - men - tum
u - tro - que

p poco rit.

Maestoso

A - - - - - men.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

Maestoso

f legato

Alessandro De Bonis, *Op. 67*

18

MUSICA A BUON MERCATO

di N. Vitone

Entro in chiesa per la santa Messa.

Questa volta sono servito da signore, perchè dai preparativi m'accorgo che c'è Messa cantata.

Quando vedo montare sull'orchestra il brav'uomo che fa da «organista», dico istintivamente fra me: «Ci siamo!» e mi raccomando ai miei santi patroni che mi aiutino a reggere fino alla fine. Alle prime note dello strumento ed ai primi saggi canori di lui, che (gran vantaggio questo!) suona e canta in pari tempo, ho un moto di ripulsa e guardo con desiderio la porta d'uscita. Ma con un atto energico di volontà resto inchiodato al mio posto. Penso che non ho il diritto, io, di fare quello che non fa il buon Dio, il quale se ne rimane paziente nel suo tabernacolo, rinunciando alla frusta di cui già usò per i «profanatori del Tempio».

Non è la prima volta che mi tocca assistere alla Messa cantata in questo paese: ma adesso vi trovo qualche novità interessante. (Il mondo gira, si sa!). Finora l'organista s'era contentato di cantare sguaatamente, alternandosi col sacrestano, qualche melodia tradizionale, che sapeva almeno alla lontana di canto gregoriano. Ma ora (evviva il progresso!) «improvvisa» addirittura: proprio così! improvvisa canto e suono.

Lascio immaginare cosa possa venir fuori da un tale, cui prenda ogni tanto il ghiribizzo di fare dell'arte musicale sacra, senza saper di note, senza saper di canto e senza saper di latino...

L'organo (ah! quella benedetta anticaglia da museo!) ci dà volta volta l'impressione ora del suono asmatico — ad intermittenza — d'una fisarmonica trattata alla paesana; ora d'un insieme di pifferi e zampogne, che stentino a mettersi d'accordo; ora del fracasso prodotto da suonatori di banda, i quali soffono — ciascuno per conto suo — nello strumento, tanto per ingannare il tempo o per rinfrescare qualche passaggio più impegnativo, in attesa che arrivi il maestro a dare il segnale d'attacco.

Il canto (chiamiamolo così!) è una tiritera di note senza senso, berciate con la rara abilità di non farci capire neppure una parola del testo relativo. E l'accompagnamento? Un misto fritto di arpeggi, scalette, trilli, note ed accordi ribattuti chitarristicamente...: insomma un po' di tutto, così come capita.

Finita, come Dio volle, quell'ora di tormento, vado in sacrestia e sbotto col vecchio parroco: «Che stomaco ci vuole per le vostre Messe cantate!».

E lui, senza scomporsi: «Eh! mio caro, noi ci siamo allenati!».

Ah, sì? Complimenti!... Ma non potete, voi altri, disporre dello stomaco altrui, pensando che tutti l'abbiamo ugualmente congegnato... a prova di bomba.

E, soprattutto, non va scambiata proprio la chiesa per una palestra di simili allenamenti.

Qualcuno forse stenterà a credermi. Eppure è storia, di quella vera. Volendo, si potrebbe tutto rigorosamente documentare. Ma ne vale la spesa?

Converrà piuttosto rilevare che tale inconveniente, anche se in forme meno accentuate, si ripete più spesso di quanto si possa credere.

Ci si allena in chiesa, come nel luogo più adatto, a fare della «composizione» e dell'«improvvisazione» a tutto spiano: veri *tours de forces* in cui non si sa se ammirare più la resistenza degli «attori» o quella degli «spettatori».

Comporre il proto in tipografia; *comporre* chi modella o disegna di fantasia; chi scrive in prosa o in versi; ma *compositore* per eccellenza si dice colui che scrive musica di sua invenzione.

«Comporre» (lo dice la parola stessa) non è buttar giù comunque alla rinfusa, ma «bellamente disporre»: disporre cioè *ad arte*, secondo i canoni estetici, che presiedono ad ogni creazione artistica. Canoni estetici, *insiti* nella natura stessa delle cose; *intuiti* ed *attuati* istintivamente dal genio nei suoi capolavori; *ricercati* e *codificati* dai teorici nei trattati; *appresi* dai più nella scuola, durante lunghi anni di studio paziente ed intelligente.

Il detto: «Artisti si nasce!» va preso con le dovute precisazioni.

Rimane sempre vero che «il poeta è un grande artiere — che al mestiere — fece i muscoli d'acciaio».

E chiaro che la «fantasia musicale» non è una merce che si acquisti nei conservatori, come l'«inventività poetica» non si compra all'università. Ma nella scuola le nostre capacità native si *precisano*, si *sviluppano*, si *potenziano* e, parlandosi di «creatività musicale», si *arricchiscono* di quei *mezzi tecnici* senza cui non è possibile «esprimersi artisticamente».

Anche nell'ultimo Congresso di Musica, tenutosi a Firenze in occasione dell'XI Maggio Fiorentino, si è tanto discusso di «linguaggio musicale», di mezzi tecnici e forme in cui l'artista realizza la sua opera d'arte; vi si riaffermava «l'esistenza di una *logica intrinseca* della musica che coordina la successione e combinazione dei suoni», di una «*sintassi dei suoni*, i cui elementi o soggetti sono l'armonia, il contrappunto, la tonalità, i modi, la melodia, il ritmo ecc.».

È verità lapalissiana che non si può parlare una lingua che non si conosce. Ma come va, poi, che da tanti si vuol parlare il linguaggio musicale senza conoscerne, non dico i «generi letterari», le «forme», i supremi principi estetici, ma — spesso — neppure la grammatica spicciola, i nessi ed i costruttivi più elementari?

Vorrei aggiungere (in sordina!) che anche la conoscenza perfetta dei valori linguistici e lessicali potrebbe essere insufficiente. Alla radice di ogni creazione musicale c'è quel non so che di misterioso, che — in condizioni di spirito particolari — si desta, vibra, fremente e balza fuori nel bisogno prepotente di concretare in materia sonora quanto «detta dentro»: è la scintilla dell'ispirazione, che — come si diceva — non è ACQUISTO, ma DONO.

Anche qui, se non si vuol sciupare tempo ed energie, bisogna avere il coraggio e l'umiltà di *obbedire al proprio destino*. «Una vocazione non si fabbrica, ma si riceve dal cielo e dalla natura».

Temperamento musicale, dunque, e *studio intelligente*: ecco i due fattori necessari per avere il «compositore».

Ma, tralasciando il problema della «vocazione artistica» o meno di ciascuno, rifacciamoci alla domanda di prima: «Come va che da tanti si vuol parlare il linguaggio musicale senza conoscerne gli elementi?». Fenomeno, questo, che — riconosciamolo lealmente! — si verifica con particolare frequenza nel nostro ambiente clericale, in cui abbondano i... «*volontari della composizione*», quanti cioè credono che per essere «compositori» basti averne la... *buona volontà* (!).

La cosa, del resto, può essere almeno in parte spiegabile.

La possibilità di far eseguire musica « propria » è una forte lusinga.

Da noi, si ha più facilmente una Schola cantorum a disposizione, le occasioni di esibirsi non mancano, la... sala d'audizioni neppure: sarà la chiesa, sarà il teatrino parrocchiale... E così son pochi quelli che dopo aver scorso le prime pagine d'un manuale d'armonia (se pure!), non vantino a loro attivo il solito « Inno d'occasione », la « macchietta brillante », qualche « Tantum ergo », se non addirittura una « Messa » od un' « operetta ». E passi per la « macchietta », passi pure per l' « operetta »: finchè si tratta di fare *esperimenti* in teatro, manco male! In fin dei conti la maggiore libertà di critica consentita dall'ambiente potrebbe anche produrre effetti salutari... Ma fare esercitazioni armonico-contrappuntistiche nella chiesa, questo no!

Ne va del rispetto alla Casa di Dio, ne va della propria serietà, mentre appunto il nostro abito dovrebbe dare maggior garanzia di finezza e di senso di responsabilità. E mi si permetta di rilevare come nell'ecclesiastico, ancor più che in altri dispiaccia una mancata coscienza delle proprie « capacità ». Avventurarsi con faciloneria in campi che non sono di propria competenza potrebbe perfino creare in altri una certa disistima dannosa anche agli effetti del nostro ministero.

Nè va dimenticato che se c'è un genere di musica che esige preparazione tecnica è proprio quello della « musica sacra », la quale — pel suo carattere ieratico — usa di preferenza il cosiddetto « stile severo », a base di concate-nazioni armoniche serrate, di procedimenti polifonici con frequenti giuochi imitativi ecc.

La Chiesa ha sempre ammesso l'arte a suo servizio, ma solo quando era veramente tale: non i tentativi, i conati, nè — peggio ancora — le brutture, le volgarità...

Gli esperimenti non si fanno in chiesa, come in *cor-pore vili*!

* * *

Le obiezioni non mancano. Amore di praticità vuole che se ne accenni qualcuna.

1. - Ma io non ho pretese: scrivo così alla buona per i miei cantori. —

Bella questa di non aver pretese, mentre si pretende di scrivere musica senza la debita preparazione!

2. - E cosa crede? un po' di studi li ho fatti anch'io. Mi prende proprio per un analfabeta? —

Se questo « poco » si limita a qualche lavoretto d'armonia e di contrappunto, permettimi ti dica che è « troppo poco ». Raccogliere « materiale da costruzione » non è ancora « costruire ». L'*architettura* d'un pezzo anche semplice suppone necessariamente altre nozioni.

3. - Ma a me occorre *musica facile*... —

Non discuto sulle tue esigenze. Noto solo che di musica « tagliata su misura » se ne trova quanta se ne vuole. Basta sfogliare i cataloghi delle varie case editrici. E poi dov'è detto che per scrivere « facile » bisogna saper di meno? Da quando in qua la « facilità di stile » è divenuta una prerogativa dell' « illetterato »? Il *Pinocchio* del Colodi non è i *Promessi Sposi* del Manzoni, nè la *Divina Commedia* dell'Alighieri: ma quale eleganza e compitezza di dizione, quale elevatezza di concetto e di forma!

Non si capisce perchè solo per il linguaggio musicale si voglia ragionare diversamente.

L'Album per la gioventù di Schumann, le Sonatine del Clementi, i Corali di Bach a 4 voci (tanto per citare musica più conosciuta) sono alla portata di qualsiasi dilettante di piano o d'organo. Ma quale « maturità » nasconde la loro « semplicità »!

4. - Eppure tutti mi dicono che ho del *talento*, che la *fantasia musicale* non mi manca... —

Deo gratias! « traffica » dunque il tuo talento, « coltiva » la tua fantasia, per poterla esprimere prima « corretta-

te », poi « elegantemente » e, perchè no?, anche « genialmente ». Pensa quanto hanno studiato uomini della tempra di Bach, Beethoven, Liszt, Wagner...

Il genio è frutto anche (vorrei dire: specialmente) di volontà. È stato definito « una lunga pazienza ». Temi forse che la fantasia si inaridisca con lo studio? Sarebbe come dire che lo studio di una lingua impoverisca il vocabolario, che la lettura riduca le idee... Quale assurdità!

5. - Ma, dopo tutto, chi se ne accorge delle vostre benedette sgrammaticature musicali? Sapesse come incontrano le mie composizioni, pur senza essermi rotta la testa sui trattati... —

Bella ragione! Allora potrei anche spacciarmi per conoscitore, ad es., della lingua araba, articolando — di fronte ad una massa di incompetenti — una filastrocca di suoni senza senso... Per una « ciarlataneria » da piazza potrebbe ancora passare, ma per « musica sacra » a decoro delle sacre funzioni...

E poi, sei proprio sicuro che nessuno se ne accorga? Ma, anche se ciò fosse, dovrebbe pur accorgersene la tua *coscienza*, che non può restarsene insensibile di fronte a simile leggerezza!

Quanto alla facile contentatura della massa, Pio X, il Papa della Musica Sacra, risponderebbe: « È indizio di cattivo gusto; formate il gusto dei fedeli! ».

* * *

Dopo quanto si è detto, non resta molto da aggiungere sull'*improvvisazione*. Per avere nozioni tecnicamente più esaurienti si potrebbero leggere con frutto gli articoli che, nel 1931, comparivano sul « Santa Cecilia » (purtroppo tramontata con la morte del suo fondatore Marcello Capra), per opera d'un esperto in materia, il Maestro Alessandro De Bonis. (Sarebbe desiderabile che tali articoli, in cui vien tracciato un prezioso programma completo per un Corso d'improvvisazione, riapparissero riuniti in un volumetto a parte) (1).

Se l'*improvvisazione* rappresenta — rispetto alla semplice *composizione* — un « passo avanti », un « gradino superiore », presuppone non solo gli elementi tecnici indispensabili per comporre, ma ne esige una *tale padronanza* da potersene servire con tutta disinvoltura, estemporaneamente, mentre da una parte urge la necessità di « esprimersi », dall'altra manca la possibilità d'indugiare a piacimento nella considerazione della scelta dei « mezzi d'espressione ».

Come si richiede maggiore preparazione per « improvvisare » un discorso, così per un pezzo di musica.

Cosa ci si può allora aspettare dalle improvvisazioni di chi non sappia neppure comporre o, peggio, non sappia neppure leggere musica altrui?

Condanna se stesso alla mortificazione di parlare a vanvera, gli altri al supplizio d'ascoltarlo.

Non è raro incontrarsi in « maestri » che — con una cert'aria di superiorità — si vantano di non leggere mai, d'improvvisare sempre. Se si va poi ad ascoltarli, si resta prima esterrefatti, poi disgustati. Tutto si riduce ad un affastellamento caotico, in cui non si riesce a discernere nè tema, nè fraseggio, nè impianto tonale, nè cadenze, nè modulazioni... Si ha l'impressione di un cieco che cammini a tentoni o, se più piace, d'un incosciente che vaneggi. Nè più, nè meno! Come si può tollerare simile sconcio durante le sacre funzioni? Mi si perdoni se parlo con rude franchezza: ma il decoro del culto divino lo esige.

Si sa che c'è un « minimo d'improvvisazione » indispensabile per qualsiasi organista. Non è sempre agevole

(1) Siamo lieti di notificare che ciò fu già fatto. Ci si può rivolgersi alla « Sten », via Davide Bertolotti, 2 - Torino. (N. d. R.).

disporre di pezzetti stampati «su misura» per riempire certi brevi intervalli di tempo (magari imprevedibili!), per modulare acconciamente da un tono all'altro, per suonare degnamente durante la Benedizione Eucaristica... Si ritenga però fermamente che se non si fosse in grado di improvvisare convenientemente neppure dei piccoli interludi o postludi, sarà sempre meglio tacere!

Un silenzio dignitoso va senz'altro preferito ad un caleccio insignificante ed inconcludente.

Voler ottenere «senza pagare» è indizio di superficialità gretta e piccina. Certo farebbe comodo «slanciarsi» nella composizione e nell'improvvisazione con la stessa spensieratezza con cui la «vispa Teresa correva tra l'erbetta». ...Ma, a così «buon mercato» (specie al giorno d'oggi), non si prendono — semmai — che le farfalle!

NICOLA VITONE

RECENSIONI

ANDREA TOSTO DE CARO: *Berceuse seconda per pianoforte*. - Edizioni «Tendenze».

Composizione non priva di un certo sapore, anche se intenzionale più che espresso. Vi abbondano atteggiamenti sonori di forme moderne di cui talune forse troppo appesantite, come nella seconda parte (seconda idea), che privano di quella lievità di cui si colora ogni *Berceuse*.

ANDREA TOSTO DE CARO: Due liriche: *Ave Maria, Tota pulchra* per canto e pianoforte. - Edizioni «Sacra pange-re», Roma.

Il testo sacro — anche nella parafrasi dell'*Ave Maria* di S. Bonaventura — non andrebbe mai forzato e piegato nella sua dignità, sposandolo ad una musica che — buona in se stessa e non legata da alcun vincolo — sembrerebbe di proposito voler camminare incurante del suo compagno di viaggio, il testo.

Questo parrebbe succedere un po' alle due suddette composizioni, che per altro, non mancano di pregi considerevoli dal punto di vista armonico e stilistico.

ANDREA TOSTO DE CARO: *Aquaeductus*, denze».

12 Mottetti con accompagnamento di organo o armonio. - Edizioni «Tendenze».

Questo terzo lavoro del citato Autore, ripete in gran parte le manchevolezze dei due precedenti, con l'aggravante della uniformità.

Per il vero, alcuni Mottetti (*Ave verum, O salutaris hostia*) sono di buona e giusta fattura (sebbene il testo non sempre si adegui corrispondentemente) e denotano una buona preparazione contrappuntistica nel suo Autore.

La ricerca assillante del nuovo, si sa, facilmente induce, «tende» a creare un po' di confusionismo nei rispettivi campi degli stili.

LUIGI LOSS

G. PAGELLA: *Campane a festa* a 2 v. p. (per accademie in onore del superiore o della superiora). - «L. D. C.». Prezzo L. 70.

Questo grazioso canto di gioia e di esultanza, già pubblicato in «Voci Bianche», anno I, vede la ristampa in elegante veste propria, per renderne più facile l'acquisto a tutti.

Sono tre pagine sgorgate di getto spontaneo dal Pagella il quale, pur sapendo in altre composizioni toccare vette sublimi ed artistiche, sa anche convenientemente abbassarsi a melodie di struttura più modesta, per venire incontro anche ad ambienti di possibilità più limitate.

Come dice il titolo, occorrerebbe un concerto di campane tubolari, che all'occorrenza si potrebbe procurare con non molta difficoltà ad imprestito, onde ottenere l'effetto brillante, caratteristico, suggestivo voluto dall'Autore che, alle voci di giubilo, ha associato la voce delle campane le quali, nelle feste, portano sempre il loro contributo sonoro. È però eseguibile con buon effetto anche a sole voci; la tessitura non elevata, la frase sempre festiva ed esultante, la facilità d'esecuzione, lo rendono quanto mai adatto per simili circostanze. Ha forse miglior effetto per voci bianche.

G. V.

FRANCÒ VITTADINI: *Messa Stella Mattutina*, a due voci uguali con accompagnamento d'organo od armonio. - Edizioni musicali «Casimiri», Roma.

È questa una delle ultime composizioni sacre dell'illustre maestro, recentemente scomparso, che ha tanto bene meritato nel campo della musica sacra italiana.

Musica chiara, facile, espressiva, fatta di semplicità, sostenuta e dignitosa, qua e là infiorata da qualche accento moderno, pur rimanendo sostanzialmente nell'ambito della tradizione: ecco le doti peculiari di questa nuova Messa.

Non vi si notano preoccupazioni stilistiche o accenti nuovi che tradiscano una volontà polemica. Non vi è nulla in questa Messa che già non si conosca attraverso le altre composizioni sacre del fortunato Autore delle Messe *Cristo Re, Iucunda, Iubilatis*.

Ciò non toglie che essa, pur nella semplicità dei mezzi usati, sia nobile e piacevole; fluida per la parte vocale (vedi il *Credo*, il *Sanctus*) scorrevole e saporosa per la parte organistica, il che la rende di facile esecuzione anche per un coro ridotto a modeste proporzioni, e di gradevole effetto.

Ciò lo dimostra d'altronde la sua già rapida diffusione in breveolgere di tempo.

V. BELLONE

FRANCO VITTADINI: *Messa Tabernaculum Altissimi*, per soli e coro a 3 voci (A. T. B.). - Roma, Edizioni Musicali C. Casimiri.

È un'altra ottima composizione per le Cappelle musicali che dispongono di un gruppo di ragazzi.

Soffusa di devoto sentimento, essa ha gli stessi pregi di nobiltà, discorso fluido, sereno, sostanzioso come nelle precedenti Messe dell'illustre maestro il quale merita ricordo e rimpianto sia per le sue squisite doti morali sia per aver arricchito il repertorio della musica sacra di tante belle composizioni nonostante che le sue capacità avessero dato prova di potersi dedicare esclusivamente a musiche di altro campo, più redditizie e di maggiore risonanza artistica.

Il suo esempio animi altre capacità ispirate ed esperte a dedicarsi nelle composizioni chiesastiche per infondervi linfe vitali di un aggiornamento tanto auspicato.

E SCARZANELLA

SCHOLAE CANTORUM

Voci Bianche inizia con questo numero una nuova rubrica, e cioè la relazione delle esecuzioni musicali di Scuole di canto, specialmente dei suoi fedeli amici abbonati.

Già a varie riprese erano giunte tali relazioni di esecuzioni, specialmente di musiche nostre, ma per impegni assunti in precedenza, non fu possibile pubblicarle. Dando inizio ora alla pubblicazione di alcune di tali relazioni giunte in questi ultimi tempi, Voci Bianche si ripromette di offrire una pratica utilità ai suoi fedeli amici. Essi infatti, controllando le composizioni musicali eseguite da altre cantorie, potranno trarre indicazioni nella scelta di composizioni per la propria cantoria, sapranno a chi rivolgersi per avere schiarimenti, e valendosi dell'esperienza altrui, potranno arricchire il proprio repertorio musicale.

Affinchè però ciò possa meglio ottenere tale scopo pratico, sarà bene che coloro che invieranno tali relazioni abbiano la bontà, specialmente se si tratta di composizioni di nuova edizione o di composizioni poco note, di sottolinearle con un giudizio sia dal lato tecnico che espressivo, cioè accennare alle difficoltà incontrate nello studio di esse, e come sono state comprese e gustate dagli esecutori e dagli ascoltatori. Sarà pure opportuno indicare la Casa Editrice.

Invece di inviare la relazione delle esecuzioni di tutto l'anno scolastico, basterà inviare anche solo quella più importante o quella che reca con sé qualche novità che possa suscitare l'interesse degli altri maestri. Questa sarà più accetta poichè potrà influire più decisamente sulla scelta di tale composizione da parte di altri maestri e li aiuterà ad evitare altre spese non utili.

La Schola cantorum dell'Istituto Salesiano di Trento, diretta dal M. D. G. DE BELLI, ha eseguito, nell'annata 1948-49, queste composizioni:

Musica sacra:

a 4 v. diss.: PALESTRINA, *Messa «Aeterna Christi munera»*; ANTONELLI, *Messa di S. Teresa del B. G.*; a 2 v. s. MOSSO, *Messa «Cristo Re Sacerdote»*.

Mottetti: *Ecce Sacerdos magnus* a 4 v. d. del M. SCARZANELLA (v. b.).
Venite, filii a 4 v. diss. del M. D. PAGELLA.

Exultate Deo, id., id.

Ave Maria a 4 v. diss., del M. GOLLER.
Ave Maria a 1 v. di contralto e *Ave Maria* a 1 v. di tenore del M. REFICE dalla raccolta «*Cantate Domino canticum novum*» *Preghiera alla Vergine* a 1 v. del M. DEBELLI.

Inni: *Iste confessor* a 4 v. dis. del M. SCARZANELLA (v. b.).

Iste confessor a 4 v. dis. del M. VITONE.
Tantum ergo a 4 v. diss. del VIADANA e *Tantum ergo* a 2 v. p. del M. DAL SANTO e altri mottetti a una voce (O *Sacrum convivium*; *Adiuvat nos Dominus* di REFICE ecc.).

Musica ricreativa:

DAL SANTO, *Inno al Direttore*.
DEBELLI, *Inno al Direttore*.
ARNALDI, *Inno di festa*, stornellata.

Le operette:

MASCETTI, *Il Marchese del Grillo*, 6 esecuzioni.
CAGNACCI, *Il Divo del cinemà*.

La Schola cantorum del Seminario di Mantova, diretta dal M. D. LINO LEALI (Scuola che ha la fortuna di essere stata fondata da Mons. Sarto (Pio X) quando era Vescovo di tale città e vi ha impartito personalmente le prime lezioni) presenta pure un vasto repertorio da cui rileviamo:

Messe: VITTADINI, *Gaudiosa* a 4 v. diss.
REFICE, *Gratia plena* a 3 e 4 v. diss.
PETTORELLI, *Assumpta est* a 4 v. diss.
REFICE, *S. Eduardi* a 3 v. s.
FRANCO, *Regina Pacis* a 3 v. s.

Mottetti: di vari autori classici e moderni, più *Tota pulchra* a doppio coro a 4 v. diss. di MAGRI.
Sacerdotes Domini, idem del LEALI.

Musica ricreativa: HAENDEL, *Due cori dal Messia* a 4 v. diss.
V. VENEZIANI, *Mattinata* a 4 v. v. (Ed. Marcello Capra).
PETTORELLI, *La canzone alla Vergine* a 4 v. diss.

Dal programma eseguito dalla Schola cantorum dell'Istituto Salesiano di Verona, diretta dal M. D. VINICIO CONTARDO, accenniamo:

Musica sacra:

ANTOLISEI, *Messa per la Canonizzazione di D. Bosco* a 5 v. e coro.

PEROSI, 1^a *Pontificalis* a 3 v. diss.

CAMATTARI, *Quis ascendet* a 2 v.
CAUDANA, *Messa corale Laus tibi Christe*.

Tantum ergo a 3 v. diss. dell'ARNALDI.
Ave verum di DAL SANTO.
O salutaris a 2 v. del TOSI.

Musica ricreativa:

BOSSI, *All'Italia* a 4 v. diss.
PAGELLA, *Campane a festa* a 2 v. dis.
ANTOLISEI, *Stornelli* a 4 v. diss.
TOMADINI, *Senti questa se l'è bela*.

Operette:

Il Marchese del Grillo (8 esecuzioni).
LASAGNA, *Paggio Finamore* (7 esec.).
CIMATTI, *La Madonna del nido*.
CAGNACCI, *Do di petto, Nerone e O-tello*.

Inoltre, nel massimo teatro della città e nell'Auditorium di Castel Vecchio ha eseguito:

PAGELLA, *Exultate Deo* a 4 v. d.
BENEDETTO MARCELLO, *Salmo XVIII: I cieli immensi* a 4 v. d.

La scuola di canto femminile della CASA MARIA AUSILIATRICE, Via Maria Ausiliatrice 1, Torino (Scuola diretta dalla M.^a Suor RAFFO, ha eseguito:

Messe: RAVANELLO, *S. Giuseppe Calasanzio* a 2 v. s.
VITTADINI, *S. Rita da Cascia*, id.
TASSI, *S. Michele Arcangelo*, id.
CAMPODONICO, *Messa 2^a*.

Mottetti: oltre a quelli delle Antologie del PAGELLA e del RAVANELLO:
DE BONIS, *In caritate perpetua*; *O salutaris hostia*; *Benedictus*; *Gaude Maria Virgo*.

V. BELLONE, *Benedicam te Domine*; *Deus caritas est*; *Ave Maria*.

ROSETTA, *O quam suavis*; *O felix anima*.

LASAGNA, *Sapientiam dedit illi*.
TOSI, *Cantate*.

Musica ricreativa:

SCARZANELLA, *Albata*; *Inno delle ex allieve*; *Inno della scuola*; *È la tua festa o Madre*; *Ti seguiremo...*
LASAGNA, *La giovinezza è bella*.
BELLONE, *Alba in fiore*, bozzetto in un atto.
NOCENTINI, *Maestra Gaudenzia*.
BELLONE, *Campane a festa*.