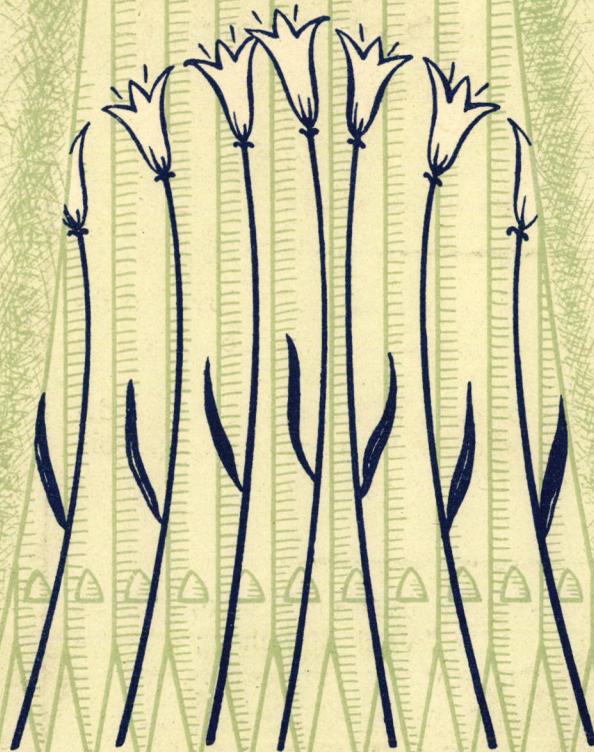


*J. Franaglia*



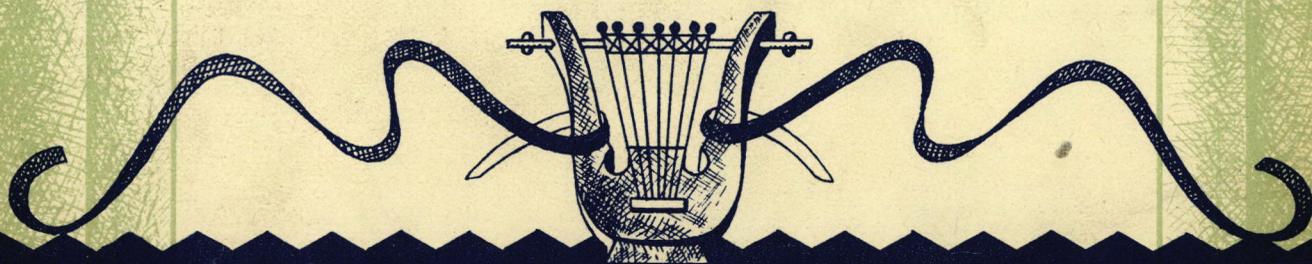
# *Voci Bianche*

**RIVISTA BIMESTRALE  
DI MUSICA**

GENNAIO 1950

ANNO V

NUMERO I



## Questo numero contiene:

- 8 pag. di musica sacra - 4 composizioni  
4 » » » ricreativa - 2 composizioni  
4 » » » per armonio - 4 composizioni

Ripetiamo che ogni genere ha la sua numerazione propria sia per pagina come per pezzo; essa continuerà nei numeri seguenti, sicché alla fine dell'annata risulteranno *tre fascicoli distinti*.

La numerazione a piè pagina ha valore solo per la posta.

### ATTENZIONE!

Col numero seguente dovremo sospendere l'invio della rivista agli abbonati che non avranno inviato la quota per il 1950.

Preghiamo gli interessati (pochi, in verità, e certamente desiderosi di continuare a trar profitto dalla nostra utile pubblicazione) di provvedere quanto prima.

Vedi l'unito modulo del n/ c.c.

Stralciando dalla corrispondenza dei nostri abbonati: «... Ho ricevuto la rivista musicale "Voci Bianche", mi piace tanto, è molto pratica e si adatta bene alle nostre corali. Vorrei acquistare tutte le annate passate se ancora esistono in libreria...».

Can. M<sup>o</sup> ANTONIO BELLOLI

## Per le feste di S. G. Bosco e di S. Francesco di Sales

Ricordiamo le composizioni pubblicate dalla nostra rivista.

- 1) *Pessione: Novi opera tua* a 3 v. p. Anno 46, fasc. I.
- 2) *Lasagna: In festum S. J. Bosco e S. F. Salesii* due solenni canti corali. Anno 47, fasc. I. (Vedi anche catalogo edizioni musicali Libreria D. C.).
- 3) *Scarzanella: Iste Confessor* a 4 v. d. alternato col gregoriano. Anno 47, fascicolo I.
- 4) *Morri: Fidelis servus* a 2 v. p. Anno 48, fasc. I.
- 5) *De Bonis: Justus ut palma* a 2 v. p. Anno 47, fasc. III.
- 6) *De Bonis: Domine Dominus noster* a 2 v. p. Anno 46, fasc. I. (Questi due mottetti si trovano pure nella raccolta, di cui v. catalogo, come sopra).
- 7) *Bellone: Gaudeant omnes* a 4 v. d. e corale pel popolo. Anno 49, fasc. II.
- 8) *Gardella: Venite filii* a 2 v. p. e assolo. Anno 48, fasc. I.
- 9) *Pessione: Iste Confessor* a 3 v. d. (S. C. B.) alternato col gregoriano. Anno 48, fasc. I.

Coloro che dispongono dei fascicoli menzionati non hanno che da scegliere. Gli altri possono acquistarli al prezzo di sole L. 100 caduno presso la nostra Libreria. Naturalmente nel fascicolo eventualmente richiesto si trovano altri vari pezzi, che possono tornare assai utili.



### MOTTETTI:

- PAGELLA, *Salve Mater*, Lauda a 2 v. p. con ritornello popolare . L. 50  
*O Sacrum Convivium* a 1 v. (Br. o C.) . . . . . L. 50  
*Laudemus Deum* a 3 v. d. (C. T. B.) — *Audi Domine* a 1 v. - pop. L. 50  
*Cantemus Domino* a 2 v. m. (C. Br.) . . . . . L. 50  
*Cantemus Domino* a 2 v. p. con accompagnamento: partitura L. 50, partine . . . . . L. 10  
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 a 1 voce . . . . . L. 40  
DE BONIS, 14 mottetti per coro a 2 v. p. . . . . L. 300

### MESSE:

- PAGELLA, *Messa «Savio Domenico»* a 3 v. m. (S. C. e B.): partitura L. 300, part. con le 3 v. unite L. 70  
*Messa in onore di S. F. di Sales*, a 2 v. m. (C. e Br.): partitura L. 350, partine . . . . . L. 50

### RACCOLTE:

- DE BONIS, *Pagine d'album*, pezzi caratteristici per arm. od org. L. 150  
AUTORI VARI, *Racc. di «Lodi popolari in italiano»* con facile accompagnamento . . . . . L. 800  
— *Raccolta di «Canti sacri popolari in latino»* con facile accompagnamento . . . . . L. 500

### PEZZI CARATTERISTICI:

- PAGELLA, *Canto di farfalle* a 2 v. p. con accomp. di piano . . . L. 70  
*Inverno* a 2 v. p. con accompagnamento di piano . . . . . L. 70  
*Bacio d'aprile* a 2 v. p. con accompagnamento di piano . . . L. 70

- Campane a festa* a 2 v. p. con accompagnamento di piano . . . L. 70  
*Non treccia d'oro* a 3 v. p. senza accompagnamento . . . . . L. 50  
SCARZANELLA, *Albata* a 1 sola voce 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 (az. drammatica): partitura L. 400 libretto . . . . . L. 50  
CIMATTI, *La Madonna del nido*, in 1 atto (bozzetto): partitura L. 250, libretto . . . . . L. 40  
BONOMI, *Sua Altezza vuole così*, in 3 atti (commedia brillante): partitura L. 550, libretto . . . . . L. 60  
SCARZANELLA, *Remi e maschere*, in 3 atti (commedia brillante): partitura L. 500, libretto . . . L. 50  
VESCO, *Il principino di Golconda* (commedia per ragazzi): partitura L. 350, libretto . . . . . L. 50

## B) SCUOLA DI PIANOFORTE (continuazione)

### Tecnica pianistica

La tecnica pianistica è frutto di un intenso lavoro intellettuale, e di un completo rilassamento muscolare.

Nelle pagine antecedenti ho già accennato in parte al lavoro incessante che deve compiere il cervello nell'atto del suonare: altre cose dirò in seguito a questo riguardo. Ora mi soffermerò più minutamente su quanto riguarda il rilassamento muscolare, base essenziale per una tecnica sicura, agile, morbida e poderosa ad un tempo.

« Per suonare il pianoforte nel modo più naturale e quindi meno faticoso, è importante — così scrive il Leimer nel suo metodo rapido di perfezionamento pianistico — acquistare anzitutto la facoltà di tendere a volontà i muscoli in qualsiasi momento, e, ciò che è ancora più importante, di metterli a volontà fuori tensione sviluppando internamente (e non con mezzi esterni) questo senso di rilassamento muscolare ».

Lo sforzo muscolare nel suonare il pianoforte deve essere perciò ridotto al minimo possibile.

Quindi spalla, braccio, gomito, avambraccio, polso, mano, dita, devono essere morbidi, senza contrazioni nervose: con ciò si arriverà ad un facile dominio delle dita che trasformeranno in suoni gli impulsi ricevuti dal cervello.

1) *In che cosa consista propriamente questo rilassamento muscolare.*

Un esempio varrà ad illustrarne pienamente il concetto.

Quando noi camminiamo, inconsciamente, il nostro braccio cade penzoloni lungo il corpo, privo di qualsiasi contrazione nervosa; le mani ugualmente prendono una leggera curvatura che non affatica i muscoli; tanto è vero che se noi volontariamente volessimo tenere, camminando, le dita un po' più tese, dopo poco tempo ci sentiremmo i muscoli digitali affaticati, stanchi: indice che quella posizione non è normale, non è naturale.

La posizione naturale della mano, del braccio, del gomito, del polso, con i muscoli completamente rilassati come si verifica quando camminiamo, dev'essere la posizione fondamentale da usarsi nel suonare il pianoforte.

Ho detto, e giustamente, posizione fondamentale, base, su cui deve essere imperniato lo studio tecnico del pianoforte. Questa posizione base potrà poi man mano subire qualche variazione, o addirittura essere trascurata per una ricerca di particolari effetti pianistici nei quali occorrerà magari una durezza, un'asprezza muscolare; ma sono eccezioni casuali che non intaccano affatto la posizione fondamentale base, che è e deve sempre rimanere quella descritta.

Non è cosa facile ad ottenersi, come a prima vista parrebbe. Il complesso di fasci muscolari che attraversano il nostro braccio, le varie e diverse ramificazioni che concorrono alle articolazioni usate nel suono del pianoforte (spalla, gomito, polso, dita) rendono alquanto difficile l'acquisto della dissociazione muscolare.

Mi spiego: quando io, per esempio, alzo (articolo) il terzo dito per lasciarlo poi cadere inerte sul tasto, non solo concorrono ad alzare quel dito le nervature del dito stesso, ma per simpatia anche quelle di altre dita. Il mio lavoro dovrà consistere appunto a dissociare tali elementi concorrenti (nel nostro caso i filamenti nervosi delle altre dita) e poi fare in modo che agiscano i soli nervi di quel dito che debbo alzare. In ciò consiste, in parole non tecniche, ma credo abbastanza chiare, ciò che si usa chiamare

la *dissociazione muscolare* tanto necessaria sia al pianista come al ginnasta in genere. (Tanto è vero che questi esercizi vengono pure chiamati « esercizi di ginnastica preparatoria allo studio del pianoforte »).

Il compito dell'insegnante a questo punto è della massima importanza, e, qualche volta, è anche un compito un po' arduo.

Il far comprendere, e soprattutto l'ottenere dall'allievo che mentre alza un dito, le altre dita della mano debbono stare assolutamente inerti, morbide, rilassate, senza alcuna contrazione nervosa quasi non esistessero; il far comprendere che il dito lo si può alzare e tenere alto, pronto per la caduta (ciò che si chiama in termine tecnico pianistico *articolazione delle dita*) senza sforzo muscolare o tensione nervosa o rigidità, ma invece con morbidezza e dolcezza; che il dito deve cadere sul tasto solo per forza d'inerzia, senza accompagnarlo o spingerlo in basso; e che dopo la caduta del dito o del polso o del gomito vanno subito rilassati i muscoli, cioè rimessi in istato di riposo; il far comprendere tutto ciò, ripeto, non è cosa facile ma richiede molta buona volontà da parte dell'allievo, e molta pazienza, ocultezza e sensibilità da parte dell'insegnante, che deve guidare i primi passi dell'allievo come la madre guida quelli del suo figliuolino.

Ma neppure ci si deve stancare nè darsi per vinti dinanzi alle prime difficoltà non superate, o ad un progresso che tarda a farsi manifesto.

Anche questo è un allenamento; e lo sport... insegni!

### III. — ESERCIZI PRATICI

#### PER OTTENERE IL RILASSAMENTO MUSCOLARE

È necessario che l'allievo prima di mettersi al pianoforte abbia già *preliminarmente* una conoscenza esatta e pratica del come dovrà disporre degli elementi arto-brachiali (spalla, avambraccio, gomito, polso, mano, dita) coi quali dovrà ottenere il suono sullo strumento.

È questa una specie di ginnastica da camera utilissima e pratica, in quantochè l'allievo, non avendo la preoccupazione del suono (l'insegnante provetto sa che cosa significhi nell'allievo la preoccupazione del suonare) fa convergere tutta la sua attenzione sul problema fisiologico che in questo momento lo interessa, e cioè sul modo di ottenere il completo rilassamento muscolare.

Presento qui alcuni esercizi pratici che l'esperienza e lo studio dei buoni Autori mi hanno suggerito.

a) Si faccia tenere dall'allievo il braccio cadente dalla spalla in completo stato d'inerzia (come quando si cammina). Il Maestro poi prenda la mano dell'allievo e, senza che questi opponga la più piccola resistenza, ne porti in alto il braccio fino all'altezza della spalla, ritiri poi l'appoggio (la sua mano) e il braccio deve ricadere inerte lungo il corpo (articolazione della spalla).

L'allievo farà poi da solo tali esercizi e altri consimili di ginnastica da camera, sia colla mano destra che colla sinistra.

b) Alzare l'avambraccio (quindi articolazione del gomito) e lasciarlo cadere inerte senza nessun sforzo muscolare su di un sostegno orizzontale (per esempio su un tavolino).

c) Alzare la mano (quindi articolazione del polso) e lasciarla cadere inerte su di un sostegno, come sopra.

d) Rotazione del polso e della mano a destra e a sinistra. Ciò servirà poi per le scale e gli arpeggi.

Ottenuta così l'abitudine all'inerzia muscolare, si studierà l'*attività muscolare* specie delle singole dita, onde poter poi giungere a quello che i tecnici del pianoforte chiamano « indipendenza, agilità, uguaglianza di tutte le dita ».

### Esercizi pratici

Appoggiare su un tavolino l'avambraccio e la mano *inerte*, colle dita leggermente piegate, arcuate, a semicerchio, come quando si cammina (posizione base), poi *alzare un po' ricurvo, ma dolcemente*, senza alcun sforzo il *secondo dito*, e dall'alto lasciarlo ricadere sul sostegno (tavolino) senza interessare in nessun modo le altre dita che staranno dolcemente appoggiate sul tavolino stesso.

Si ripeta l'esercizio parecchie volte, poi si facciano passare le altre dita col seguente ordine: terzo, quarto, quinto e primo di una mano e similmente poi dell'altra.

Mentre si fanno questi esercizi la mente non pensi ad altro, ma si concentri su quanto sta facendo, e controlli se effettivamente il dito si alzi un po' ricurvo, dolcemente, senza sforzo alcuno (eccetto quel pochissimo necessario, evidentemente, per tenere in alto il dito) e se *decisamente* ricada senza essere trattenuto.

Questa assoluta morbidezza nella flessione (articolazione) di ogni singolo dito riguarda anche tutte le falangette di cui esso è composto.

In *questo modo solo*, si può ottenere la completa indipendenza e articolazione del dito.

Si sarà notato come il *pollice* sia stato messo per ultimo nell'esercizio dell'articolazione delle dita descritto sopra.

È necessario avere la massima attenzione per questo dito la cui articolazione non è facile, essendo anche disposto in maniera diversa dalle altre dita.

Si osservi, all'inizio degli studi pianistici, come in quasi tutti gli allievi il pollice tenda sempre a *contrarsi*, ad *irrigidirsi*, a spostarsi fuori della tastiera, con conseguente irrigidimento delle altre dita.

Sarà bene allora esercitarlo in modo particolare con esercizi suoi propri di flessione e di distensione sia nelle sue due falangette, sia nell'articolazione inter-carpea (quella che si dirama dal polso) che nel pollice funge da prima falangetta.

Questi sarebbero i principali ed i più essenziali esercizi atti a far comprendere all'allievo in che cosa consista la dissociazione muscolare.

È evidente che il Maestro deve averne una cognizione esatta e precisa, e la deve aver praticata prima, per poterla poi insegnare agli allievi.

Dirò anche che tutto ciò è più lungo e difficile a spiegarsi con parole di quanto non lo sia a viva voce con l'esemplificazione pratica, più facilmente comprensibile dagli allievi.

Questa serie di esercizi ginnastici come preparazione diretta allo studio del pianoforte, è consigliata dai più autorevoli didatti in materia (Leimer, Rossomandi, Brugnoli, Cortot ecc.) come si può desumere da una lettura attenta delle loro opere.

Il Brugnoli poi nel suo poderoso volume « Didattica pianistica » ne fa un'accurata analisi con numerose esemplificazioni pratiche.

Sarà bene quindi che il Maestro esiga dall'allievo la pratica di tali esercizi e di altri consimili che la sua intelligenza gli potrà far trovare utili per un più rapido progresso dell'allievo stesso.

L'applicazione pratica che se ne farà poi al pianoforte tornerà molto più facile, e soprattutto molto più redditizia.

## IV. — TECNICA APPLICATA AL PIANOFORTE

Dopo un certo qual periodo di tempo di applicazione ai precedenti esercizi (a seconda degli allievi più agili o meno agili tale periodo può variare da due o tre settimane a più settimane) si passerà all'applicazione pratica al pianoforte.

### 1) Modo di sedere al pianoforte

Il pianista stia seduto sulla parte anteriore della sedia, senza mai appoggiarvi la schiena, perchè ciò limiterebbe la libertà dei suoi movimenti.

Il corpo sia leggermente proteso in avanti. Il sedile dovrà essere abbastanza alto da permettere all'avambraccio di essere all'altezza della tastiera.

Mano, polso, avambraccio, formino una linea sola orizzontale; il tutto sia morbido, leggero, senza alcuna ombra di irrigidimento muscolare.

Si eviti nel suonare qualunque movimento *superfluo* (movimento ondulatorio della testa, del busto, dei piedi). Si ricordi che qualsiasi squilibrio a questo riguardo può influire non solo la nota che si sta suonando, ma la precisione ritmica di tutto un seguito di note, e quindi dell'esercizio intero.

### 2) Esercizi precedenti di rilassamento muscolare applicati al pianoforte

a) *Esercizi di caduta libera (di Deppe) ossia di attacco di una nota isolata.*

Tenendo la mano, il polso, l'avambraccio su di una sola linea orizzontale fermi ed immobili ma *non rigidi*, alzare il braccio all'altezza della spalla e lasciar cadere dall'alto *sul do terzo spazio* in chiave di sol il secondo dito leggermente ricurvo che percuoterà il tasto col polpastrello (non colle unghie). Il dito in questione non si dovrà affatto muovere in tale operazione, ma, stando leggermente ricurvo, senza alcun sforzo nervoso, dovrà tenere fissa tale posizione, sia cadendo sul tasto sia riportandosi in alto per una nuova successiva caduta.

Tale operazione conterà quindi di due movimenti:

1) *Preparazione.* - Portare il dito in alto pronto per la caduta.

2) *Percussione.* - Lasciar cadere inerte il dito sul tasto fino in fondo, tenendo immobili ma non rigidi il braccio, l'avambraccio, la mano e le dita senza trattenerli, senza dar loro spinta alcuna, ma lasciando che la percussione del tasto avvenga per sola forza d'inerzia.

In questo consiste la così detta *caduta libera*.

Si noterà la pienezza e la sonorità specie nelle note basse, ottenuta sul pianoforte con questa forma di percussione a caduta libera, che abolisce ogni sforzo muscolare, ogni contrazione nervosa.

b) Si ripeta tale forma di percussione a distanza sempre minore dalla tastiera; si usi poi la sola articolazione del gomito (quindi la caduta dell'avambraccio e della mano immobili ma non rigidi); in seguito si userà solo più l'articolazione del polso (caduta della sola mano) e si noti la differenza di sonorità ottenuta a seconda che si usi della grande articolazione della spalla o del gomito solo o del polso.

c) Si ripeta parecchie volte ogni esercizio, e si facciano passare tutte le dita sia della mano destra che della sinistra, sia sulla stessa nota, sia nell'ambito delle cinque note, prima sui tasti bianchi, poi più avanti anche sui tasti neri. Ogni nota abbia la durata d' almeno una minima, e tutti questi esercizi si facciano assai lentamente.

(Continua)

VIRGILIO BELLONE

# O Esca Viatorum

A UNA O A DUE VOCI PARI

M. PETTORELLI

Voci Bianche	Nº 1
Musica Sacra	1950

1

I!  
II! *ad lib.*

*p*

O E - sca Vi - a - to - - - rum O

*poco cresc.*

Pa - nis An - ge - - - lo - rum O Man - na cae - li - tum e - -

-xau - ri - en - tes ci - ba Dul - ce - di - ne non pri - va Cor - -

*dim.*

quæ - ren - - ti - um

- da quæ - ren - ti - - - um quæ - ren - - ti - um. A - - - men.

*pp* a 3.

# Invocazione a S. Giovanni Bosco <sup>(1)</sup>

A DUE VOCI DISPARI

TORQUATO TASSI op.53

②

**Moderato**

Contr. *mf* San-cte Jo-an-nes o - ra pro no - bis .

Barit. *mf* San - cte Jo-an-nes o-ra promo-

**Moderato**

*poco più mosso*

Ex-sul - ta-te ju - sti in Do-mi - no ..... qui - a de-dit il - li

- bis. Ex sul ta te ju sti in Do mi no ..... qui - a de-dit il-li

*mf*

De - us sa - pi - en - ti-am et pru - den-ti-am mul-tam ni - mis et.

De - us sa - pi - en - ti-am et pru - den-ti-am mul-tam ni - - - mis

<sup>1)</sup> Esequibile anche per altro Santo, cambiando il nome .

la-ti-tu-di-nem cor - dis qua - si a - re - nam qua - si a - re - nam qua-si a -

et la-ti - tu-di-nem cordis qua - si a - re - nam qua-si a-re- - nam

-re - nam quæ..... est in li - to-re ma - ris. San-cte Jo-

quæ est in li - to-re ma - ris. San-cte Jo-

*rall.* *a tempo*

*rall.* *a tempo*

-an-nes Sancte Jo - an-nes o-ra pro no - bis San-cte Jo-an-nes o-ra pro no - bis .

-an-nes Sancte Jo - an-nes o-ra pro no - bis San-cte Jo-an-nes o-ra pro no - bis.

*dim.*

# Justus germinabit

PER CORO A TRE VOCI SIMILI

A. DE BONIS op.70

3

Andante

Ju - - - stus ger - mi - na - bit si - cut li - - - li -  
 Ju - - - stus ger - mi - na - bit si - cut li - li -  
 Ju - - - stus ger - mi - na - bit si - cut li - - - li -  
 - um ger - - - mi - na - bit si - cut li - - - li - um.  
 - um ger - mi - na - bit si - cut li - - - li - um.  
 - um ger - mi - na - bit si - - - cut li - - - li - - - um.

*mf* *mf* *f* *a tempo* *cresc.* *f* *mf*

in æ - ter - - - rum *mf* in æ - ter - - - num  
 et flo - re - bit in æ - ter - num et flo - re - bit in æ -  
 in æ - ter - - - num *mf* in æ - ter - - - num

*pp* *pp* *pp* *mf* *movendo*

an - te Do - - - mi - num. Plan - ta - tus in do - mo  
 - ter - num an - te Do - mi - num. Plan -  
 an - te Do - mi - num. Plan - ta - tus in do - mo Do - mi -  
 Do - - - mi - ni, in

*cresc.* *f* *f* *a tempo* *f*

ta - tus in do - mo Do - mi - ni, in a - tri - is do - mus De - i  
 ni in do - mo Do - mi - ni, in a - - -

*Meno* *p* *cresc.* *mf*

Voci Bianche N° I  
Appendice per Arm. 1950

# Postludio

A. GARBELOTTO

Allegro (♩:100) **A**

The musical score is written for piano and organ. It consists of seven systems of music. The piano part is in the upper staff, and the organ part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various performance instructions such as 'I Man.', 'II Man.', 'p', 'mf', 'rall.', 'ad lib.', 'agg. Pienino al II Man.', and 'Largamente'. There are also dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is divided into sections labeled 'A' and 'B'. A 'U' symbol is placed above the piano part in the first system. The organ part features several triplet figures and a final section marked 'Largamente' with a fermata. The score ends with a double bar line and a 'C' symbol.

# Preludiando

PER ARMONIO OD ORGANO

ALESSANDRO DE BONIS

②

Comodo

Musical notation for the first system, starting with 'Comodo' and 'mf'. The piece is in C major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure is marked 'mf' and the second measure is marked 'p'. The system ends with a 'Man.' (Mano) instruction.

Musical notation for the second system, including 'Meno', 'a tempo', and 'Mosso'. The tempo changes from 'Meno' to 'a tempo' and then to 'Mosso'. The system includes a 'rall.' (rallentando) marking and ends with a 'Man.' instruction.

Musical notation for the third system, including 'Adagio' and 'Poco più'. The tempo is 'Adagio'. The system includes 'espress.' (espressivo), 'cresc. molto' (crescendo molto), and 'Poco più' markings. It ends with a 'Man.' instruction.

Musical notation for the fourth system, including 'Adagio' and 'Andante'. The system includes 'allarg.' (allargando) and 'più f' (più forte) markings. It ends with a 'Man.' instruction.

Musical notation for the fifth system, including 'Andante' and 'a tempo 1°'. The system includes 'rall.' and 'mf' markings. It ends with a 'Man.' instruction.

Musical notation for the sixth system, including 'a tempo' and 'cresc. quasi f'. The system includes 'p' (piano) and 'Meno' markings. It ends with a 'Man.' instruction.

# Inno d'occasione

Voci Bianche N°1  
Musica ricreativa 1950

Per qualsiasi momento dell'anno

Parole del Dott. D. Giovanni Minghelli

LUIGI MUSSO

1

Moderato grazioso

*P*

1. I  
3. La

*f* *rit.* *a tempo*

Pianof.

di si co - lo - ra - no di spe - me e d'in - can - to tra -  
vi - ta di men - ti - chi del ver - no l'a - sprez - za, si

*P*

- scor - re su l'a - ni - me la gio - ia del can - to se  
tem - pri nel fre - mi - to di sua gio - vi - nez - za! se

l'o - re di - le - gua - no sul vo - lo dei gior - ni le me - te scr -  
ta - ce dei fra - gi - li suoi so - gni il de - si - o dai ver - ti - ci Id -

*cresc.*

SOLO

ri - do - no: Tor - nia - mo a spe - rar A te, che tre - pi - do do -  
 di - o s'ap - pre - sta a par - lar

(al Maestoso-Tutti)

*legato*

- na - - sti a noi ..... il no - bil pal - pi - to dei

gior - - ni tuoi ..... su l'on - da vi - vi - da da tut - ti i

*mov. e. cresc.*

*cresc.* *rit.* TUTTI  
 cuor e - rom - pa me - mo - re l'in - no d'a - mor La

D.C. con la 3<sup>a</sup> strofa poi segue

Maestoso  
TUTTI

Già scr-ge un' al - ba di nuo - va vi - ta l'o - ra di fe - de

The first system of the score features a vocal line in G major with a tempo of Maestoso and dynamics of TUTTI. The lyrics are "Già scr-ge un' al - ba di nuo - va vi - ta l'o - ra di fe - de". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

splende in-fi - ni - ta sul no-stro so - gno che non di - sfio - ra Don Bo-<sup>(1)</sup>sco ac-

The second system continues the vocal line with the lyrics "splende in-fi - ni - ta sul no-stro so - gno che non di - sfio - ra Don Bo-<sup>(1)</sup>sco ac-". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

-cen - de di - vi - na au - ro - ra sul no-stro so - gno che non di -

The third system continues the vocal line with the lyrics "-cen - de di - vi - na au - ro - ra sul no-stro so - gno che non di -". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

-sfio - ra Don Bo-sco ac - cen - de di - vi - na au - ro - - - - ra.

*cresc. - molto* *f* *rit.*

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics "-sfio - ra Don Bo-sco ac - cen - de di - vi - na au - ro - - - - ra.". The piano accompaniment includes dynamic markings: *cresc. - molto*, *f*, and *rit.* (ritardando).

(1) Eventualmente cambiare il nome a seconda della convenienza.

# Sor Tranquillo Tranquillini

Allegro non troppo

MACCHIETTA

MONDO MICHELE op. 410

②

Oh! scu - sa - te - mi, Si -  
*a tempo*

- gno - ri, se ar - ri - vou - n'ò in ri - tar - do; e di voi nessun l'ì - gno - rich'io non so - no affatto tar - do *(parlato:)*

*mf* *rit.* *tempo*

Chi va piano va sano e va lontano)

*rall.* *rit.* *Poco più* Chi ha fretta correr può; io tran -

- quil lo me ne sto. Tranquil - li - ni mi chia - mar, Tranquil - li - ni voglio star. Chi ha fretta cor - rer può; io tran -

*mf* *p*

- quil - lo me ne sto. Tranquil - li - ni mi chia - mar, Tranquil - li - ni voglio star. *(fa alcuni movimen -*

*f* *p e rall.* *a tempo*

- ti di danza in caricatura) Tranquil - li - ni mi chia - mar, Tranquil - li - ni voglio star.

*f* *p e rall.* *a tempo*

II

Siam nel secolo del volo,  
delle corse e del motore;  
Io cammino lento e solo,  
Aria pura è gioia al core.  
*Rit.* Chi va piano ecc.

III

E se allora voi mi dite  
Che così io perdo il treno,  
io rispondo che mentite,  
Che ne faccio sempre a meno  
*Rit.* Chi va piano ecc.

IV

Se tua moglie è frettolosa  
ti combina gran pasticci;  
mette sale e pepe a josa,  
poi son liti e bei pasticci.  
*Rit.* Chi va piano ecc.

Adagio

*f* *sentito* *rit.* *a tempo I*

Si ripete A - B poi segue

*rall.* *mf*

Man. *Red.*

Meno

Adagio

*mf* *mf* *p*

# Pensieri per la Benediczione

③

V. TERRENO

Largo

1 *p*

*rall.*

Lento

2 *p*

*rall.*

# Offertorio

LUIGI LASAGNA

4

Allegretto

2/4 *mf* *cresc.*

*p* *cresc.* *f*

*poco rit.* *p* *poco meno mosso*

*mf* *meno* *mf* *poco allarg.* *p* *a tempo*

*p* *cresc.* *f* *allarg.*

*p* *lenta mente* *D. C. sino al %* *sempre rall.* *mf* *cresc.* *f* *stentate*

a - tri - is do - mus De - i no - stri in a - tri - is do - mus De - i no -  
 no - - - stri in a - tri - is do - mus De - i no -  
*cresc. sempre* - tri - - is in a - tri - is do - mus De - i no -

*Adagio*

- stri *ff* in a - tri - is do - mus De - i no - - - stri. Et flo -  
 - stri *pp*

*pp come prima*

æ - ter - num in æ - ter - - num an - - te  
 re - bit in æ - ter - num *mf* et flo - re - bit in æ - ter - num an - te *f*  
*mf* *moren.* æ - ter - num in æ - ter - - num an - - te

*Meno*

Do - - - mi - num *p*  
 Do - mi - num et flo - re - bit in æ - ter - - num an - te *p*  
*a tempo* Do - - mi - num *p*

*Adagio*

Do - - mi - num *mf* an - te *mf* Do - - mi - num *f* *p*

# Asperges me

ANTIFONA A DUE VOCI FARI

S. HERRERA FONS

④

Andante maestoso

Voci

As - per - ges me Do - mi - ne hys - so - po et mun - da - bor la - va - - - bis

Organo

me la - va - - bis me et su - per nivem de al - ba - - -

me la - va - bis me et su - per nivem de al -

- - - bor et su - per nivem de al - ba - - - bor A -

- ba - - - bor et su - per nivem de al - ba - bor

- sper - ges me Do - mi - ne hys - so - po et mun - da - bor

As - per - ges me Do - mi - ne et mun - da - bor la - va - bis me .....

*dim.*

et super ni-vem su-per ni-ve-m de al - ba - bor de al - ba - - - bor.

et super ni-ve-m et super ni - vem de al - ba - bor de al-ba - - - bor.

*pesante* *all. molto* *stent. sino alla fine*

# Inveni quem diligit

⑤

A DUE VOCI PARI

SPADAVECCHIA

Adagio *espressivo*

SOLO I:

*p* In - ve - ni quem di - ligit a - ni - ma me - a a - - - ni - ma me - a tenui -

*p* *legato*

SOLO II:

e - um nec di - mit - tam *p* In - ve - ni quem di - li - git

*pp*

a - ni - ma me - a a - - - ni - ma me - a te - nui e - um nec di - mit - tam

## TUTTI

*mp* In - - ve - ni quem di - li - git a - ni - ma

1. 2.  
me - a te - nui e - um nec di - mit - tam In - e - um nec di - mit - tam

*p* In - ve - ni quem di - li - git

*rall.*  
a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a te - nui e - um nec di - mit - - - tam.

*rall.*

# MUSICA LITURGICA

di E. Bosio

Oltre ad avere i requisiti perchè sia educativa e religiosa, la musica liturgica deve obbedire a norme positive emanate dall'autorità ecclesiastica, cui compete regolamentare le manifestazioni del culto, abbiano esse carattere ufficiale (*funzioni liturgiche*) o no (*funzioni extraliturgiche*).

Abbiamo detto in due articoloetti precedenti dei caratteri che si richiedono perchè la musica possa essere educativa oppure abbia senso religioso; diremo ora brevemente che cosa si richiede perchè possa essere eseguita nelle funzioni religiose e non solo in un concerto di musica a carattere religioso.

## Un po' di storia

La Chiesa, nata in Palestina, si appropriò per le sue funzioni i canti che Dio aveva ispirati a Re e Profeti del popolo Ebraico, e che Gesù stesso aveva usato, per non dire di altre circostanze, nella grande liturgia dell'ultima Cena: « *Et hymno dicto exierunt in montem olivarum* » (MARC. XIV, 26). Così pure alcune parole dette da Gesù sulla croce vengono dal Salmo 21°. La Chiesa quindi non poteva non seguire l'esempio del suo Fondatore: quei canti che Dio aveva ispirati e che Gesù aveva cantato nella sua vita mortale dovevano diventare gli inni suoi. Difatti san Paolo esorta i fedeli di Efeso a trattenersi « con salmi, inni e canti spirituali, cantando e salmodiando di cuore al Signore » (Ef. V, 19). E noi sappiamo dagli *Atti degli Apostoli* che i primissimi fedeli di Gerusalemme compivano la *fractio panis* « collaudantes Dominum » (Act. II, 46).

Fin quando rimase in Palestina, la Chiesa si trovò solo a contatto con la religione ebraica e nessun pericolo vi fu che si introducesse nel canto liturgico alcunchè di profano. Ma venuta a contatto con il paganesimo e fatta ricca di messe di conversioni tra gli idolatri, sorse ben tosto la questione del canto sacro. I Padri insegnarono che si doveva respingere la musica dei riti pagani, il modo lascivo e provocante di cantare e l'uso degli strumenti proprii dei ludi scenici; mentre permettono gli strumenti in uso presso gli Ebrei o quelli poco usati dai gentili nei loro riti e ludi.

Clemente Alessandrino (145-210 circa), mentre consiglia la musica che serve « a ingentilire e ad educare i costumi », condanna quella « lasciva e provocante alla libidine ». Sant'Ambrogio (340-397), al cui impulso si deve tanta parte della innodia ecclesiastica, ammonisce che i fedeli « non debbono modulare nei loro canti in comune e nella loro vita di pietà melodie profane e suoni di strumenti teatrali che destano nell'animo le basse passioni, ma bensì i concenti della Chiesa e le lodi di Dio ». E S. Girolamo (342-420), rivolgendosi a coloro che hanno l'ufficio di cantare nelle funzioni dice doversi evitare ogni teatralità; quindi aggiunge: « Il cristiano canti in modo che sia piacevole non la voce del cantore, ma il testo che viene declamato »: cioè il testo sacro.

È celebre il passo di Sant'Agostino (350-430) nelle *Confessioni* (X, 33): « Quando odo eseguire con arte da una voce soave i canti animati dalle tue parole (o Signore), mi sento alquanto trasportare, lo confesso; non però al punto da rimanerne preso, da non potermene distaccare quando voglio. Tuttavia quei canti domandano un posticino onorevole nel mio spirito, per entrarvi insieme col contenuto ideale che li anima, ed io duro fatica ad assegnare loro il posto che ad essi s'addice. Chè qualche volta mi pare di usare ad essi un riguardo maggiore del conveniente, notando come le anime nostre assurgono nella fiamma della pietà con un ardore e una devozione maggiore, quando

quelle sante parole sono accompagnate dal canto, e come tutti i diversi sentimenti del nostro spirito trovano nel canto una loro espressione, che li risveglia in forza di non so quale occulta relazione. Ma il diletto della carne, cui non si deve permettere di snervare lo spirito, spesso mi tradisce, mentre la sensazione piacevole non accompagna l'intelligenza in modo da contentarsi di venirle seconda, ma, prevalendosi del fatto che solo in riguardo dell'intelligenza essa è stata accettata, tenta di andarle avanti e di guidarla. Così pecco senz'accorgermene e me ne accorgo dopo.

« Altre volte, invece, per guardarmi soverchiamente proprio da questo tranello, erro per eccessiva severità; al punto che, talora, vorrei rimuovere dalle orecchie mie e dei fedeli che frequentano la chiesa ogni soave melodia di canti in uso per i salmi di David... Senonchè quando mi ricordo delle lagrime versate all'udire i canti della tua chiesa nei primordi del mio ritorno alla fede, e anche adesso, quando mi commuovo non per il canto, ma per ciò che vien cantato, allorchè lo si faccia con voce limpida e modulata nella maniera più conveniente, ecco che di nuovo riconosco la grande utilità di questa istituzione. Così sono esitante fra il pericolo presentato dal diletto e l'utilità del canto da me stesso sperimentata. Ma, pur non intendendo di pronunciare un giudizio irrevocabile, inclino piuttosto ad approvare il canto nella chiesa, affinché con l'aiuto del diletto ch'entra per le orecchie l'anima inferma si sollevi al sentimento della pietà » (Versione di O. TESCARI, S.E.I.).

## Un Canone fondamentale

È il can. 1264, § 1 del Codice di Diritto canonico: « Le composizioni musicali in cui sia per opera dell'organo o di altri strumenti oppure del canto vi si mescoli qualcosa di lascivo o impuro, siano assolutamente bandite dalle chiese; e si osservino le leggi liturgiche circa la musica sacra ». Questa legge non fa che scolpire chiaramente quale sia stato l'atteggiamento inequivocabile della Chiesa a questo proposito in venti secoli di vita.

Fa quindi specie che a volte si debba assistere a cose inconcepibili, quali l'esecuzione in chiesa di notissime canzoni mondane, solo perchè è stato mutato il testo, mentre la melodia è lasciva non meno delle parole originali. E questo con scandalo dei fedeli. A chi fece rimostranze si rispose che così si cercava di rendere innocuo un canto tanto in voga; senza pensare che così si profanava il tempio, con neppure la minima speranza di riuscire nell'intento. Al qual proposito si deve ricordare il principio di S. Paolo: « Non sunt facienda mala ut veniant bona ».

Altre volte ci è accaduto di udire in Chiesa l'esecuzione di musica che dopo il *Motu proprio* di Pio X non è più ammissibile. Certi conservatorismi sono duri a morire, se la *magna charta* della musica sacra risale a quasi mezzo secolo fa. Si crede da qualcuno, ad esempio, che a Natale si possa eseguire qualsiasi musica perchè con la « pastorale » entra nell'ambiente sacro una nota di folklore: anche allora si deve escludere quanto è lascivo, mondano, teatrale.

Altre volte poi si tratta di qualche musico implume il quale, senza alcuna preparazione, si mette a produrre, anche a getto continuo, musica su testo sacro e poi ha la vanità e la dabbenaggine di volerla far eseguire. Accadde un giorno al compianto Don E. Vismara di transitare per una casa di educazione dove si verificava il caso accennato. All'udire simile profanazione richiamò energicamente

all'ordine il responsabile, il quale continuò poi imperterrito sulla stessa strada.

A simili fatti reali, che parrebbero incredibili, viene da ricordare la terribile frase di Gesù: « Domus mea, domus orationis est; vos autem fecistis illam speluncam latronum » (MATT. XXI, 13).

### Caratteri positivi

Li enuncia e brevemente li esplica Pio X nel *Motu proprio* del 22 novembre 1903.

« La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione ed edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo ufficio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto alla intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono proprii della celebrazione dei sacrosanti misteri.

« La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la *santità* e la *bontà della forma*, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'*universalità*.

« Deve essere *santa*, e quindi escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta dagli esecutori.

« Deve essere *arte vera*, non essendo possibile che altrimenti abbia sull'animo di chi l'ascolta quell'efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l'arte dei suoni.

« Ma dovrà essere insieme *universale* in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che

nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona...

« Tanto una composizione per chiesa è più sacra e più liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme...

« Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra. Inoltre l'intima struttura, il ritmo e il cosiddetto convenzionalismo di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della musica liturgica ».

La Chiesa nell'emanare queste disposizioni « ebbe di mira anzitutto a che (la musica) eccitasse e alimentasse lo spirito cristiano, sapientemente allontanando ciò che disdice alla santità e maestà del tempio », dove « le arti realmente, come si conviene, quasi ancelle nobilissime servano al culto divino » (Pio XI).

### Conclusione

Pio XII nella sua enciclica sulla liturgia conclude il breve ma compendioso trattato concernente il canto sacro: « Ascenda al cielo il canto unisono e possente del popolo nostro come il fragore dei flutti del mare, espressione canora e vibrante di un sol cuore e di un'anima sola, come conviene a fratelli e figli dello stesso Padre ».

Queste parole paiono una eco della visione di S. Giovanni nell'Apocalisse: « Udii una voce dal cielo come voce di molte acque e come voce di gran tuono; e la voce che udii era come di citaredi che sonavano sulle lor cetre. E cantavano come un cantico nuovo davanti al trono ». A questa musica del cielo è chiamata ad unire la sua nota la musica liturgica.

E. BOSIO

## RECENSIONI

**D. G. Pagella: MESSA XIII in onore di S. Franc. di Sales**  
a due voci miste (contralti e baritoni)

*Libreria Dottrina Cristiana - Via Cottolengo 32, Torino*

Partitura L. 350

Parti del canto (voci separate) L. 70

Due messe per quelli che il buon Padre De Santi chiamava « gli elementi minimi », cioè per quei luoghi dove, pur mettendo a contributo tutte le forze capaci, non si riesce a costituire un complesso corale normale.

La *Messa XIII in onore di S. Francesco di Sales* potrà essere eseguita da pochi ragazzi e pochi uomini senza voci « qualificate ». La *Messa XXV « Savio Domenico »* va per gli educandati giovanili, dove c'è scarsità di elementi adulti.

Don Pagella conosce bene le esigenze degli « elementi minimi », sa come si

deve scrivere per essi, e scrive volentieri, col felice risultato che ciò che egli offre loro ricava dalle loro limitate risorse e capacità il massimo rendimento.

Le due messe si distinguono per un simpaticissimo carattere di serenità: il carattere del caro indimenticabile Don Pagella! Coloro che dovranno far eseguire queste belle composizioni, cerchino di metterlo ben in rilievo; al termine dell'esecuzione lo vedranno riflesso nei visi degli ascoltatori!

Mons. G. B. ROSTAGNO

Can.co e M. di Capp. del Duomo di Torino

D. G. Pagella

**MESSA XXV**

« *Savio Domenico* »

a 3 voci miste (sopr. contr. barit.)

**LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA**

Via Cottolengo, 32 - TORINO

Partitura . . . . . L. 300

Parti del canto (voci unite) L. 60

# SCHOLAE CANTORUM

La Schola Cantorum dell'Istituto Salesiano di VENOSA (Potenza), ha eseguito, sotto la direzione del M. Samele, un vasto programma di musica polifonica, di cui accenniamo le seguenti composizioni, la massima parte edite da « Voci Bianche » :

## Musica sacra :

PEROSI, *Missa Pontificalis Prima*, 3 v. d.  
CAMPODONICO, *Messa B. M. V. « Almae Domus »*, 2 v. d.

## Mottetti :

DE BONIS, *Ecce Maria*, 3 v. p.  
— *Cantantibus organis*, 2 v. p.  
SCARZANELLA, *Ecce Sacerdos Magnus*, 4 v. d.  
LASAGNA, *Te Josph celebrent*, 3 v. d. v. d.  
MERCANTI, *Pascha nostrum*, 3 v. d.

## Inni :

DE BONIS, *Tantum ergo* (solenne), 3 v. d.  
— *Tu es Sacerdos*, 2 v. p.  
SCARZANELLA, *Iste Confessor*, 4 v. d.  
LASAGNA, *The Josph celebrent*, 3 v. d.  
PAGELLA, *Stabat Mater*, 2 v. p.

## Operette :

BONOMI, *Sua Altezza vuole così*.  
CAGNACCI, *Nerone e Otello*.

## Canti accademici :

FR. ALBERTINO, *Canto Abruzzese*, 4 v. p.

LASAGNA, *Barcarola*, 2 v. p.  
— *Stella del Ciel* (solo).  
— *Piccola casetta* (solo).  
CAUDANA, *La messe*, 3 v. p.  
SCARZANELLA, *Albata*, solo e coro.  
FONSECA, *Inno al Direttore*, corale.  
VERDI, *Reminiscenze dall'Aida*, 3 v. d.

Musica eseguita dalla Scuola di Canto dello Studentato Filosofico di TORRE ANUNZIATA, diretta dal M. D. Cerra, nel Congresso Eucaristico Diocesano di Castellamare di Stabia (14-18 sett. 1949).

## Messe :

PEROSI, *Messa* a 3 v. vir.  
FURLOTTI, *Missa in honorem S. Evasii*, a 3 v. vir.  
VITTADINI, *Missa Jucunda* a 3 v. p. (1ª disposizione).

## Mottetti :

DE BONIS, *Dal Repertorium vocale*.  
— *Litanie* a 2 v.  
PALESTRINA, *Iesu, Rex admirabilis*, a 3 v. p.  
PAGELLA, *Haec dies* a 3 v. p.  
— *Tantum ergo* a 3 v. p.  
— *Falsobordoni*, a 3 v. p.  
— *Ecce Sacerdos Magnus*, a 3 v. p.  
VITTONI, *Haec dies* a 3 v. p.  
— *Parvuli petierunt panem* a 3 v. p.  
— *Tantum ergo* a 3 v. vir.

Musica eseguita dallo Studentato Filosofico ed Aspirandato di TORRE AN-

UNZIATA, diretta dal M. D. Cerra, nell'anno 1948-1949.

Messe (oltre a quelle a voci virili già menzionate) :

VITTADINI, *Messa « Tu es Petrus »* a 4 v. d.  
— *Missa Jucunda* a 3 v. d. (2ª disp.).  
CAUDANA, *Messa « Gloria tibi Domine »*, a 3 v. d.

Mottetti (oltre a quelli a 3 v. già notati) :

DE BONIS, *Tantum ergo* a 3 v. d.  
— *Falsobordoni* a 3 v. d.  
— *Litanie* a 2 v. d.  
ANTOLISEI, *Tantum ergo* a 3 v. d.  
PAGELLA, *Panis Angelicus* a 3 v. d.  
— *Iste Confessor* a 3 v. d.  
— *Regina coeli* a 3 v. d.  
SCARZANELLA, *Iste Confessor* a 4 v. d.  
PRAGLIA, *O salutaris* a 4 v. d.  
PITTI, *Siam rei di mille errori* a 4 v. d.  
MOSSO, *Ingredienti Domino* a 3 v. d.  
GARDELLA, *Venite filii* a 2 v. p.  
PRAGLIA, *Nell'ora del pianto* a 4 v. d.

## Musica ricreativa :

ANTOLISEI, *Primavera*, villereccia per onomastico a 4 v. d.  
— *Addio dei pastori alla montagna* a 4 v. d.  
D'ABBRUZZO, *Il grillo* a 4 v. d.  
O. LASSO, *La mietitura* a 4 v. d.  
BANCHIERI, *Contrappunto bestiale alla mente* a 5 v. d.  
PESENTI, *La gru*, frottola a 3 v. d.  
SORESINA, *Notturmo Veneziano* a 4 v. d.  
CASIMIRI, *Rane e grilli* a 4 v. d.

## NOVITÀ

### IL PRINCIPINO DI GOLCONDA (La Principessa di Golconda)

Operetta giocosa per soli ragazzi (o sole giovanette)

3 ATTI DI R. UGUCCIONI - Testo maschile e femminile - MUSICA DI G. VESCO

« Facciamo il Cine! ». È il gioco che impegna una garrula comitiva di ragazzi (fanciulle), capeggiata da Frugolino (na) il (la) fervido (da) ideatore (trice) del cine proposto ai compagni (alle compagne) da interpretare.

Ma il Cine, ad un certo punto, prende vita sotto forma di un delizioso sogno, che si svolge nella mente del (della) piccolo (la) regista, immobilizzato (ta) dal sonno.

Vicende liete e drammatiche intessono l'azione, e quando questa si arresta per il risveglio del (della) protagonista, egli (essa) ritorna pensoso (sa) e migliorato (ta) alla vita vera, alla quale il Cine l'ha disposto (a) con un richiamo efficace alla bontà.

Quanto alla musica, dire che è facile, melodica, spontanea, scorrevole ecc. ecco l'immancabile formulario per un conveniente elogio reclamistico! Vero però.

E infatti l'autore, grazie alla sua lunga esperienza nell'insegnamento del canto ai giovanetti, è riuscito in modo lodevolissimo a musicare un'operetta per ragazzi, (e cioè in tutto corrispondente alle loro possibilità e ai loro gusti) senza per questo trascurare le esigenze di buona arte e di vera musica.

Siamo assolutamente certi che con una almeno discreta esecuzione sia per la parte lirica come per quella recitativa, questa operetta incontrerà il favore del pubblico, sempre disposto a tributare il meritato elogio anche ai piccoli artisti.

Redattore: LUIGI LASAGNA - Abbonamento annuo L. 700 - Ogni numero L. 120 - c.c. 2/27196  
DIREZIONE - REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE L. D. C. VIA COTTOLENGO 32 - TORINO



Dramma medioevale di R. Uguccione  
con musiche di Luigi Lasagna

Partitura per piano . . . L. 400  
Libretto . . . . . L. 50



Commedia brillante in tre atti  
di E. Bonomi  
Libretto e musica di E. Bonomi

Partitura per piano . . . . L. 550  
Libretto . . . . . L. 60



Commedia settecentesca di  
R. Uguccione  
con musiche di E. Scarzanella

Partitura per piano . . . L. 500  
Libretto . . . . . L. 50

**LA MADONNA DEL NIDO**

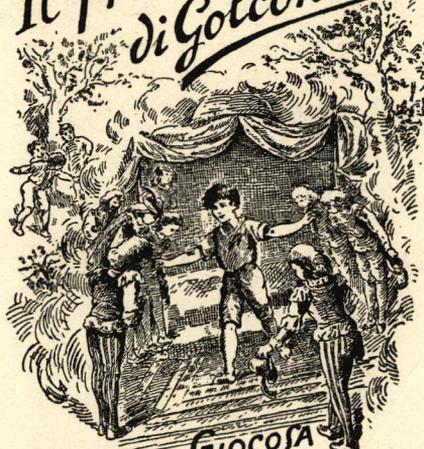
Bozzetto in un atto di  
R. UGUCCIONI  
con musiche di  
V. CIMATTI

seconda edizione

Partitura per piano . . . L. 250  
Libretto maschile . . . L. 40  
Libretto femminile . . . L. 40

*Novità*

**Il Principino di Golconda**



**OPERETTA GIOIOSA**  
**IN TRE TEMPI PER RAGAZZI**  
Testo R. Uguccione  
Musica G. Vesco

Partitura per piano L. 350 - Libretto L. 50

**IL CARDELLINO DELLA MADONNA**

Mistero in due atti di  
R. UGUCCIONI  
con musiche di  
L. LASAGNA

seconda edizione

Partitura per piano . . . L. 250  
Libretto maschile . . . L. 50  
Libretto femminile (La  
Maga nel monastero) L. 50