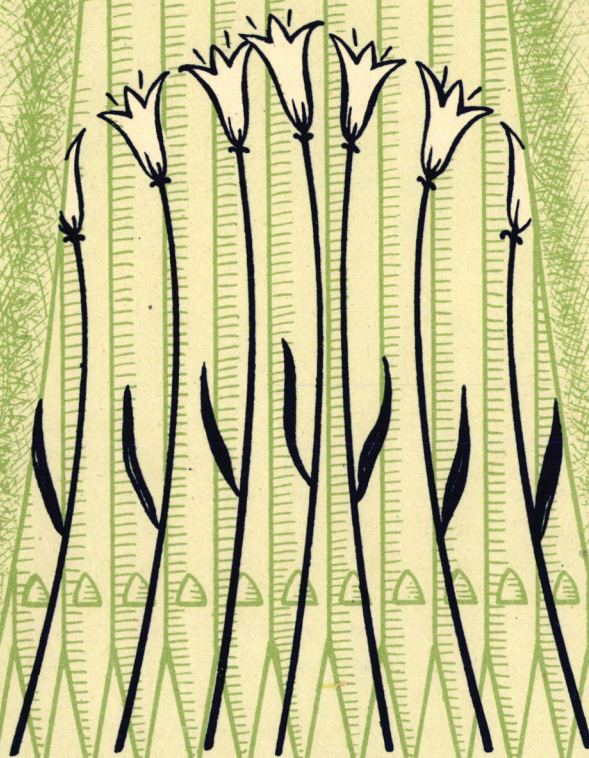




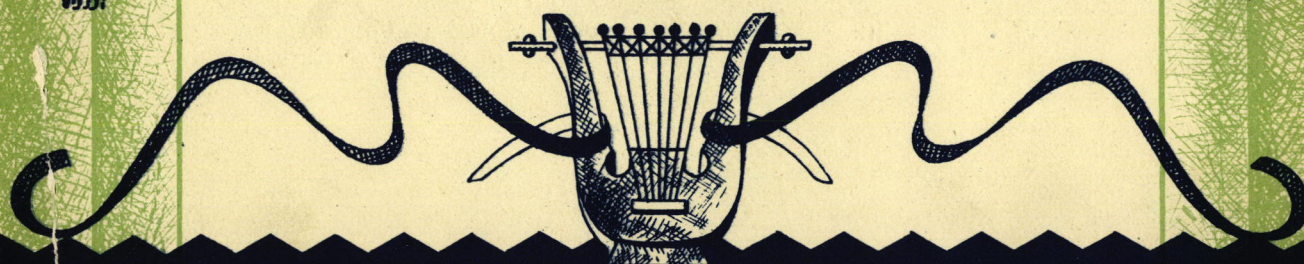
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

GENNAIO 1951

ANNO VI

NUMERO 1



A PROPOSITO DEL TITOLO

Voci Bianche

La rivista «Voci Bianche», come è stato detto fin dal primo numero - gennaio 1946 - e come abbiamo ripetuto altra volta, è indirizzata, sì, ai complessi di... voci bianche; che costituiscono la massa prevalente degli istituti maschili e femminili, al cui fabbisogno musicale rivolgiamo dunque le nostre attenzioni, ma **non in modo esclusivo**. E cioè noi abbiamo ammesso talvolta anche composizioni a voci dispari, nella proporzione richiesta ordinariamente da numerosi istituti. Anzi, poichè la nostra rivista è entrata anche in Parrocchie, Seminari e dove insomma è richiesta musica dell'uno e dell'altro genere, noi siamo venuti nella determinazione di pubblicare sempre d'or innanzi qualche pezzo a voci dispari, ciò anche per accondiscendere alle reiterate richieste di numerosi abbonati [anche in questo caso però cerchiamo generalmente di rendere utili tali pezzi anche ai complessi di sole voci bianche, come quando pubblichiamo composizioni per soprani, contralti e baritoni, questi ultimi ad libitum. Ognuno sa poi che certi pezzi per contralti, tenori e bassi (come il bellissimo «Venite Filii» di Boni, pubblicato nel presente numero) possono essere facilmente sfruttati a vantaggio delle voci bianche - soprani, contralti e baritoni - alzandoli convenientemente].

Questo diciamo perchè qualcuno - ma solo proprio qualcuno, e nessuno però degli abbonati - ci ha fatto pervenire qualche riserva a proposito di una supposta incoerenza fra il titolo della rivista e la musica pubblicata nella medesima. Del resto noi cerchiamo di accontentare gli abbonati, sempre stando fedeli il più possibile alle finalità della rivista.

Riguardo poi all'**Appendice** per armonium, essa è... un'appendice insomma, e cioè un soprappiù, un regalo che noi offriamo ai nostri abbonati, molti dei quali ci hanno espresso la loro soddisfazione.

E allora noi crediamo bene di continuare così; vuol dire che in caso... vedremo il da farsi.

LA DIREZIONE

Ripetiamo per i nuovi abbonati, che ognuno dei tre generi di musica segue una numerazione propria, che iniziata col presente fascicolo continuerà nei successivi, per tutto l'anno, fino a formare alla fine del medesimo tre fascicoli distinti.

La numerazione a piè pagina [dall'uno al 20 - testo compreso] vale solo per ragioni postali.

★ ★ ★ ★

Assicuriamo i numerosi abbonati, i quali ce ne hanno espresso il desiderio, che d'or innanzi ogni numero conterrà sempre, come l'attuale, l'appendice per armonio od organo.

★ ★ ★ ★

Abbiamo creduto opportuno di pubblicare già nel presente fascicolo le risposte della turba per la Passione di S. Matteo - Domenica delle Palme - perchè essendo quest'anno detta solennità assai anticipata, le scuole di canto che avranno intenzione di sfruttare così utile e preziosa composizione, possano avere il tempo necessario per provvedere.

★ ★ ★ ★

Col presente numero sospenderemo l'invio della rivista a coloro che entro i prossimi due mesi non avranno rinnovato l'abbonamento. Per ovvie ragioni preghiamo i ritardatari di inviarci sollecitamente la quota [L. 800] senza attendere il termine massimo. Specificare nel modo seguente: **Rivista di musica «Voci Bianche»** e servirsi dell'unico modulo.

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, fascicolo 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.
- 10) **Tassi: Invocazione a S. G. Bosco** per Contr. e Barit. Anno 50, fasc. I.
- 11) **De Bonis: Iustus germinabit** a 3 v. s. Anno 50, fasc. I.

Coloro che dispongono dei fascicoli menzionati non hanno che da scegliere. Gli altri possono acquistarli al prezzo di sole L. 150 caduno presso la nostra Libreria.

Segnalazione

In seguito alle numerose richieste delle parti per orchestra dell'opera

MARCO IL PESCATORE

si è provveduto alla stampa delle medesime. Sono quindi in vendita i fascicoli della orchestrazione, contenenti: 2 parti per violino I, 2 per violino II, 1 per violoncello, 1 per contrabbasso, 1 per flauto, 1 per clarino sib.

Vi è acclusa la trascrizione per pianoforte del primo pezzo, resa necessaria dal trasporto di tonalità dell'orchestrazione.

Prezzo complessivo del fascicolo L. 1000. Per ordinazioni rivolgersi alla SEI od alla LDC.

Direttore: LUIGI LASAGNA - Abbonamento annuo L. 800 - Ogni numero L. 150 - c.c. 2/27196
DIREZIONE - REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE L. D. C. VIA COTTOLENGO 32 - TORINO

L'ARTE DEL DIRIGERE LA MUSICA IN CHIESA

di Michele Pessione

L'opera del Direttore deve esplicarsi in modo speciale nella formazione e divisione delle voci. Riguardo alla formazione delle voci sono già comparsi vari articoli interessanti su « Voci Bianche », quindi, per ora, non mi soffermo sull'argomento; tutt'al più ci si potrà tornare sopra, conchiusa questa trattazione sul Direttore. La divisione delle voci (proporzione fra soprani, contralti, tenori, bassi) dipende molto dalla qualità delle voci che si hanno a disposizione e quindi non è possibile stabilire cifre assolute. Il Witt osserva che quando una composizione è per quattro parti eguali, la più bassa (contralto 2°, oppure basso 2°) deve essere più numerosa.

Ad ogni modo, in ogni caso e per ogni evenienza, il Direttore deve osservare che nessuna delle parti emerga troppo sopra le altre; egli deve stabilire un giusto equilibrio fra i cantori e gli strumenti. La sonorità dei registri dell'organo nell'accompagnare, richiede pure grande studio e cura. Timbri chiari e acuti coprono e affievoliscono, nell'effetto, le voci del coro dei soprani; lo stesso avviene con alcune note del pedale e con registri scuri per le voci del coro dei tenori.

Ed ora entriamo nella parte più importante: le prove.

2. - LE PROVE

È durante le prove che emergono le qualità d'un Direttore. Durante l'esecuzione sarebbe troppo tardi, specialmente se il coro non è abituato al Direttore e non comprende i suoi segni. « Nulla dimostra così chiaramente quanto poco ancora sia apprezzata la musica sacra, dice il Witt, quanto il fatto della insufficienza delle prove ». E soggiunge: « Non bisogna illudersi. È impossibile eseguire delle composizioni, di cui non si conosce lo stile, senza aver fatto delle prove serie. Quando sento lodare una esecuzione di qualche entità, domando sempre: quante prove serie, d'impegno, sono state fatte? Sei. — Allora la cosa può essere andata bene. — Nessuna. — Dubiterò piuttosto delle lodi, che credere ad una buona esecuzione... Ammetto una eccezione alla regola: « senza prove nessuna buona esecuzione », e tale eccezione si avvera quando una cappella passa dal difficile al facile, ma anche allora il maestro deve dirigere con la più grande attenzione, perchè non vadano perduti quei coloriti, che sono il contrassegno d'una diligente esecuzione ». Il Direttore deve dimostrare nelle prove la sua competenza. *Hic Rhodus, hic salta*, dicesi con ragione. Quando il Direttore e i cantori non sono affiatati tra loro, si corre il rischio di mandare a rotoli l'esecuzione. Perciò ben di rado si ottiene un esito felice, incaricando un maestro al quale i cantori non sono abituati, e di cui fors'anche non comprendono i segni.

Non tutti i Direttori sono come Spontini, del quale Dorn racconta: « lo sguardo d'aquila di Spontini posava sull'assemblea come lo spirito divino sulle acque; non sarebbe stato necessario che egli avesse indicato un cambiamento di tempo, si sapeva già quello che voleva, anche se avesse battuto in giù invece che in su. Il grande maestro aveva tempo e mezzi di preparare tutto in maniera che i 200 o 300 esecutori non avessero bisogno che d'un lieve cenno per sciogliere il loro compito egregiamente ».

Però non si può sempre calcolare, specie con le composizioni vocali antiche, di dirigere l'esecuzione come si sono dirette le prove. Il Witt scriveva in proposito ad un amico: « Mi ricordo che durante la prima ed unica prova generale per il concerto della seconda adunanza generale cecilianiana avevo stabilito nel mottetto di Orlando di Lasso

« Justorum animae » d'incominciare le tre parole finali *sunt in pace* piano, e crescere per otto battute sino al ff, in maniera però che ogni voce s'attenesse bene alla declamazione, e così pronunciassero *sunt in* tranquillamente, prendendo le note lunghe del *pace* marcate e con molto crescendo, sicchè nella penultima battuta sui due ultimi tempi risultasse un potente ff. Questi ultimi due tempi della battuta, quando tutte le voci cantano *pa(ce)*, li interpretavo come corona (molto rit.), intonando poi tutti nel tempo forte il *(pa)ce* ancora ff, tenendo quest'ultima sillaba e relativa nota in un continuo decrescendo per circa 14 tempi del tempo iniziale. Quando si venne all'esecuzione, vi presero parte alcuni cantori, i quali non avevano assistito a nessuna prova: cosa che si potè fare a ragione della pratica che avevano questi cantori del canto polifonico antico. In breve, il crescendo non crebbe così potente come l'avevo ideato, appunto in causa di questi cantori, e io diedi perciò il segnale di intonare piano anche l'accordo finale e decrescendo in seguito. I cantori i quali conoscevano i miei segni dalle prove, capirono subito e tutti intonarono l'ultima sillaba sottovoce. La critica lodò molto l'effetto raggiunto; con tutto questo io credo che esso sarebbe stato molto maggiore, se l'esecuzione fosse avvenuta secondo le mie istruzioni ».

L'importanza, del resto, di prove numerose prima di una esecuzione è cosa che si comprende da sé. Ecco, p. es., quello che avvenne a Mettenleiter quando eseguì il « Giudizio universale » di F. Schneider. I quattro tromboni dopo le tre corone d'introduzione, attaccano in *si b* il corale, che viene ripetuto spesso dalle voci nel corso della cantata. Ma la cosa si metteva poco bene. Mettenleiter fece ripetere il corale dodici volte, ottenendone un esito brillante. Bisogna fare così anche con ogni singolo cantore o suonatore. Per chi ha assistito a prove di concerti sinfonici sa che questo nelle prove per le esecuzioni di musica non sacra è cosa di ordinaria amministrazione e nessuno se ne meraviglia, ma ciascuno mette tutto il suo impegno per raggiungere il miglior risultato tecnico e artistico. Ci sono tante cose a cui badare: la purezza di suono, il legato, lo staccato, gli accenti, la chiarezza dell'inciso e della frase, la cantabilità, e il sentimento che deve permeare la cantabilità stessa. Tale è il sistema di Toscanini e dei migliori Direttori moderni. Il Witt prosegue: « Provando una Messa con i più deboli d'una parte dei cantori (soprani o contralti) facevo ripetere ad ogni singolo ben sei o sette volte un passo con figure melismatiche, le quali avevano per loro delle difficoltà ». Le prove numerose sono ancora più necessarie quando si tratta di composizioni che sono piene di vivacità e di slancio. I cantori devono osservare molte segnalazioni, molti cambiamenti di tempo, ecc.; per il che devono trovarsi in grado di guardare più il Direttore che la musica scritta. Coloro che videro cantare il coro diretto dal Witt dissero di aver più di tutto osservato che i cantori tenevano l'occhio rivolto più al maestro che alla parte. Questo è indispensabile e non riesce molto difficile, se si fanno le prove opportune. È perfettamente inutile che il Direttore si affanni ad indicare l'interpretazione espressiva, se i cantori non alzano mai gli occhi dalle note, come accade sovente di osservare.

Solo con numerose prove si può ottenere l'affiatamento del coro. Ma è da supporre sempre che il Direttore comprenda lo spirito del pezzo, e perciò durante le prove lo comunichi ai cantori. In caso diverso, sarebbe impossibile pretendere un'esecuzione perfetta.

E poi assai importante il far ripetere i passi più difficili durante le prove. Ben s'intende che dipende dalla capacità del coro quale parte e quante volte sia d'uopo ripetere. È

compito di un Direttore intelligente il saper trovare la giusta misura. Se va troppo oltre, egli stanca, e questo è un difetto quasi peggiore di quello d'essere di manica larga. Il Witt parla quindi d'un Direttore che faceva ripetere metodicamente tutto il pezzo: le prove diventavano, così, interminabili e i cantori stanchi, potendolo, se la svignavano, con la conseguenza che gran parte dei cantori non provava molti dei pezzi, e così le esecuzioni andavano come potevano. Piuttosto si ripetano quei passi che offrono più frequente occasione a sbagli, come, per es., certi attacchi difficili durante transizioni armoniche di sorpresa, il rilievo, non compreso dai cantori, di frasi melodiche, e così via. Nella festa musicale celebrata a Ratisbona il 5 agosto 1869, uno dei punti deboli della messa « Tu es Petrus » era l'attacco dei tenori al *passus*: le tre voci superiori chiudono con la dominante in do maggiore e i tenori entrano con fa. Questi attacchi inaspettati hanno bisogno di essere ripetuti parecchie volte.

Ettore Berlioz, nel suo opuscolo *Il Direttore d'orchestra*, dice: « Ho la ferma convinzione che non si può ottenere una riproduzione fedele, viva, brillante d'una composizione nuova, quantunque affidata ad artisti provetti, che con le prove d'ogni singola parte. Ogni voce deve essere istruita a sè, finchè è sicura della sua parte, poi si può passare alle prove d'assieme ». Facendo in tal modo, si risparmia tempo e si ottiene maggior sicurezza. I singoli cori (soprano, contralto, tenore, basso), che compongono la scuola, possono studiare la parte contemporaneamente in locali diversi: quando sono sicuri si riuniscono nella scuola di canto e si iniziano le prove d'assieme.

A questo punto è opportuna una parentesi. Nello studio tecnico delle singole sezioni del coro due sono i metodi usati: 1) quello per imitazione ad orecchio, o a memoria che dir si voglia, e, 2) quello a solfeggio. Nel primo il Maestro canta o suona le singole frasi della composizione e gli allievi ripetono tali frasi finchè sono sicuri. Nel secondo gli allievi solfeggiano loro tali frasi quelle due o tre volte necessarie per la sicurezza e poi applicano le parole. Su tali metodi sono già apparsi nella prima annata di « Voci Bianche » cinque articoli: due del M^o Scarzanella (1^o e 2^o numero); uno del M^o D. R. Bosco (4^o numero); uno del M^o D. Lasagna e uno del M^o D. Luigi Loss (5^o numero). Qui l'autore suppone il metodo del solfeggio, che fu in uso nelle « scholae cantorum » di tutte le nazioni dalla ripresa della riforma cecilianica fino alla prima guerra mondiale. Data la sicurezza raggiunta nel solfeggio, molte cantorie poterono sussistere ancora per molti anni dopo la perdita del loro Maestro-Direttore. La celebre « Schola S. Cecilia di Chieri », fondata da un semplice operaio, Alessandro Mondo, padre del maestro compositore Michele Mondo, e formata con elementi di operai, era così agguerrita nel solfeggio, che in molti concorsi corali, in Italia e all'estero, poté vincere innumerevoli volte il primo premio, perchè imbattibile nella lettura a prima vista. Il compianto M^o D. Giovanni Grosso adottò tale metodo anche col popolo di Lombriasco, quando era Direttore dell'Istituto Salesiano del luogo, ottenendone splendidi risultati, ed era caratteristico, lungo la settimana, nelle pause dal lavoro dei campi, sentire i buoni villici solfeggiarsi le parti variabili della Messa per essere pronti e sicuri nella Messa cantata della domenica. Per esperienza personale, ho trovato che i ragazzi provano gusto al solfeggio e giungono facilmente alla lettura a prima vista, con risparmio notevole di tempo per lo studio tecnico, e dando così modo di curare di più la parte espressiva.

Per conto mio, per i primi tre mesi dell'anno scolastico (ottobre, novembre e parte di dicembre), mentre provvedevo alle esecuzioni musicali con i cantori che mi erano rimasti dall'anno precedente, ai nuovi, seguendo il metodo del M^o Dogliani, con una lezione quotidiana di 30 minuti, educavo la voce, insegnavo la teoria e li esercitavo al solfeggio alternando le tre cose nella stessa lezione, come faceva il M^o Dogliani e come è accennato negli articoli del

M^o Scarzanella, e per Natale, preparandoli così gradatamente, potevo riunirli con gli altri ed avere la *schola* al completo. Continuando a curarli anche dopo, e cioè facendoli a volte solfeggiare per primi o ripetere qualche altro esercizio sia di vocalizzo che di solfeggio all'inizio della lezione, anch'essi per il mese di marzo giungevano a leggere a prima vista. E allora, nell'esecuzione, uno sguardo che richiama l'attenzione sulla durata di una nota, su di un ritmo speciale e soprattutto su di un salto difficile ha veramente efficacia, perchè tali salti gli allievi conoscono scientemente, e per il resto sono abituati a riflettere.

Ma torniamo alle prove d'assieme.

Il Witt insiste dicendo che gran parte dell'effetto della musica sacra dipende dalle prove e dal metodo di tenerle. Tali prove debbono essere regolari, metodiche, ben condotte e determinate; non troppo lunghe, ma frequenti: una prova non dovrebbe di norma oltrepassare l'ora. La frequenza delle prove è la goccia che scava la pietra: « Non vi, sed saepe cadendo », è l'unico mezzo per ottenere affiatamento fra le singole sezioni del coro, nonchè fra il coro e il maestro e l'amalgama dell'insieme. Il Direttore e i cantori devono essere avvezzi gli uni agli altri, e questo appunto si ottiene mediante le prove. In esse il Direttore deve dar saggio delle sue qualità, specie di orecchio fino e sicuro per cogliere subito una nota falsa, un suono stridulo o troppo marcato e ogni altro difetto delle voci. Però bisogna aver presente il fatto che è impossibile udire bene le altre voci quando si canta, specialmente se la cappella è numerosa. Perciò il maestro adoperi la sua voce solo per ricondurre sulla retta via questa o quella parte, in questo o quel punto più scabroso o più incerto, sempre, s'intende, nelle prove. Il Felini avverte anzi a questo proposito: « Si noti che non è punto necessaria al maestro una voce bellissima, estesa, sonora e potente; se l'ha, tanto meglio per lui e per il suo coro: nemmeno in questo caso però canti insieme con gli altri, appunto per non rovinarsela e invece conservarla il più a lungo possibile. Gli fa d'uopo soltanto una voce ben intonata e tale da poter far intuire ai suoi cantori tutte le possibili gradazioni dinamiche ed espressive, con tutti gli altri ammenicoli occorrenti per un'esecuzione veramente artistica, poichè assai più di ogni spiegazione teorica vale l'esempio del maestro: il far vedere e sentire, come si respira, come si canta, come si pronuncia, come si declama, ecc. ». Il maestro può, tutt'al più, cantare nei così detti falsibordoni. In essi le voci dicono molte sillabe su di un accordo identico; ora, essendo il Direttore su di un posto elevato, tutti i cantori lo odono facilmente, quando pronuncia il testo, e allora essi vanno bene insieme con facilità. Appena però l'accordo termina e subentra la *mediatio* o la *fnalis*, il maestro deve tacere. L'orecchio fine del maestro è pure necessario per impedire il calare o il crescere delle voci. Il calare è talvolta conseguenza d'un tempo troppo rallentato, oppure del respirare troppo poco. Quindi, saper individuare il perchè di tale difetto e agire in conseguenza per correggerlo.

Ecco ora dei cenni in particolare sul come il Direttore può ricavare molti frutti dalle prove. G. G. Mettenleiter li ha esposti in un suo scritto, ora introvabile. Egli richiede prima di ogni prova una preparazione coscienziosa; anche nel locale delle prove tutto deve essere pronto, in maniera da poter incominciare all'ora stabilita. Per abituare i cantori alla puntualità il Direttore ne dia il buon esempio. Quando la prova è incominciata, ogni discorso privato deve cessare e deve regnare la più perfetta quiete. Una buona disciplina è necessaria tanto nel locale delle prove, come sulla cantoria. Quando un pezzo è male riuscito, bisogna far conoscere lo sbaglio alla parte che lo ha commesso e questa deve esercitarsi, *sola*, in quel passo, poi si ritorna all'assieme. I cantori si annoierebbero e si stancherebbero se ad ogni sbaglio si volesse ripetere tutto il pezzo. Lo strumento d'aiuto sia un *harmonium* dolce e ben intonato. Però, specie per le composizioni a voci sole, va usato

Passione di S. Matteo

(DOMENICA DELLE PALME) (+)

1

1... Dicebant autem:

Mosso

Risposte della turba
Per coro a 3 voci simili

Alessandro DE BONIS

1

Non in di - e fe - sto, ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

mf *f* *mf*

2... indignati sunt dicentes:

Moderato

Ut quid per - di - ti - o hæc, po - tu - it e - nim i - stud venum da - ri

f *p* *mf*

3... ad Jesum, dicentes:

Sostenuto

mul - to, et da - ri pau - pe - ri - bus. U - bi vis... pa - re - mus

p *mf*

4... singuli dicere

Moderato

Numquid e - go

ti - bi co - me - de - re pa - - - scha? Num - quid e - - - go sum, Do - mi - ne?

allarg. *f* *pr.*

5... duo falsi testes et dixe - runt (a due voci)

Allegro

Hic di - xit: Pos - sum de - stru - e - re tem - plum... De -

Hic di - - - xit: Pos - sum de - stru - e - re tem - plum... De -

- i et post tri - - du - um re - æ - di - fi - ca - re il - lud.

f

6... At illi respondentes dixerunt:

Deciso

7... dederunt, dicentes: Propheti - za no - bis, Chri -

Re - us est mor - - - tis. Pro - phe - ti - za no - bis, Chri -

f *mf*

+) Del medesimo autore sono state pubblicate, pure a tre v. p., le risposte della turba per la Passione di S. Giovanni del Venerdì Santo - Vedi «Voci Bianche» anno '48 fasc. II.

8...et di-xe-runt Petro:

Sostenuto

-ste, *rit.*
 -ste, quis *p* est qui te per- *mf* cus- *p* -sit? Ve-re *f* et tu ex il-lis es: *f* nam et lo-que-la

9...At illi dixe-runt:

Mosso

tu - a ma-ni - fe-stum te fa - - cit. *f* Quid ad nos? Tu *f* vi - de - ris.

10...acceptis argenteis, dixerunt:

Moderato**Meno preti - um**

Non li-cet *mf* e - os mit-te-re in cor - bo-nam qui-a *p* pre - ti-um sangui-nis est. *rit.*

11...At illi dixerunt:

Allegro

12...Dicunt omnes

Allegro

13...magis clamabat dicentes:

Allegro

Ba-rab- - bam. *f* Cru-ci-fi - ga - tur *f* Cru-ci-fi - ga - - tur *più f*

14...populus dixit:

Sostenuto**Meno**

15...illu-debant ei, dicentes:

Adagio

Sanguis e-ius *f* super nos, et super fi-li-os *allarg.* no - stros. *cresc. ff* A - ve, Rex Ju-dæ *p* o - rum rex Judæ

16...capita sua, et dicentes:

Allegro non troppo

-o - - rum. *f* Vah, qui destru-is templum De - i, et in tri-du-o illud re-ae - di-fi-cas:

Meno **Adagio** **Mosso**

salva temet i - - psum. Si Fi - lius De - i es, descende de cru - ce, descende de cru - ce.

mf *p* *f* *ff*

17...et senio-ribus, dicebant:

Allegre **Poco meno**

A - li-as sal-vos fe - cit, se - i-psum non po test solvum fa-ce-re: si Rex Js-ra-el

f *mf*

a tempo

est descen-dat nunc de cru - ce et cre-dimus e - i: con-fi - dit in De - o: li-beret

f *mf* *f*

Adagio **Più adagio**

nunc, si vult e - - um: di-xit e - nim: qui - a fi - li-us De - - i sum.....

p *f* *ff*

18...audientes, dicebant:

Mosso **Sostenuto**

E - li-am vo-cat i - ste. Si - ne, vi-de - a - mus an ve-ni-at E-

f *f* *mf*

20...timuerunt valde, dicentes:

Adagio **Adagio** Fi - li-us

-li - as li-berans e - um. Ve-re Fi-li-us De-i e-rat i - - ste.

f *rit.* *mf* *p* *mf* *p*

3 8

In ossequio e a grato ricordo della «visita» di S. GIOVANNI BOSCO
ospite dell'E.mo Cardin. DE-ANGELIS al «Seminario Arciv. di Fermo» il 27 febbraio 1867.

VENITE, FILII ⁽⁺⁾

OFFERTORIO DELLA MESSA DI S. GIOV. BOSCO

(A 3 voci miste: C. T. B.)

(Festa: 31 gennaio)

Giov. Battista BONI (op. 113)

②

And^{te} moderato.

ORGANO
o
ARMONIO

BASSO (o BARITONO)

Solo *mf*

Ve - ni - te, fi - li - i au - di - te

MAN.

me ti - mò - rem Dò-mi-ni do - cè - bo

⁺) Adatto anche come «Mottetto eucaristico» durante la S. Comunione.

6 Alzato di un tono può essere eseguito con Sopr. Contr. e Baritono.

Un grande artista

MACCHIETTA

MONDO MICHELE op.417

① Allegretto con brio

Io so-no un gran-de ar-ti-sta, chia-

-ma-to son Bat-ti-sta e so-no la de-li-zia di tut-ta la cit-tà A Ro-ma am-mi-

-ra-to, a Pi-sa fe-steg-gia-to, or qui son ri-tor-na to ec-co-mi quà, op - là.

Io son Bat - ti-sta il gran-de ar-

-ti-sta, Io so - no Bat-ti - sta il gran-de cam-pion! Io son Bat - ti-sta, Bat-

-ti-sta io son, A me o-gnu-no plau-de con am - mi - ra - zion! Ev-

COBO

-vi - va Bat - ti - sta, il gran - de ar - ti - sta, Ev - vi - va Bat - ti - sta il gran - de campion! Ev -



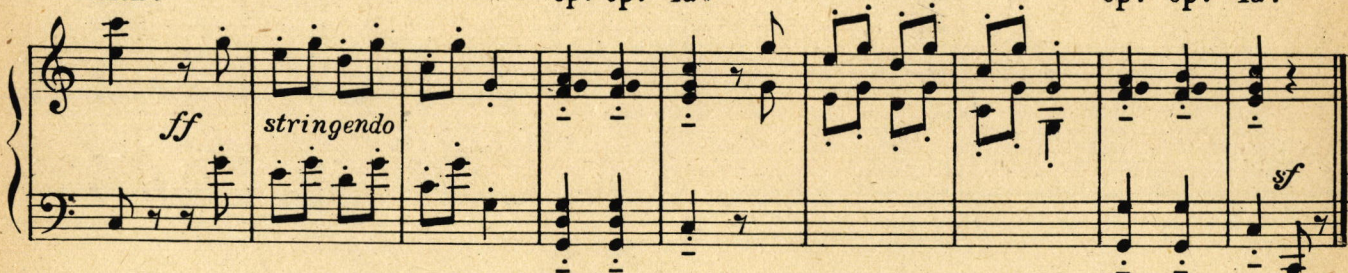
-vi - va Bat - ti - sta, Bat - ti - sta ev - vi - va, a Lui si - en plausi ed am - mi - ra -



-zion!

op! op! la!

op! op! la!



II.

Servette, lavandaie,
Soldati e bambinaie,
Son mia clientela
in tutte le città.
So tutti divertire,
So a tutti far sentire
le nuove invenzioni,
le grandi novità.
Io son Battista, ecc.

III.

I pesi sollevare,
Sul filo camminare
Son prove principali
di mia capacità.
Campione son nel salto,
Son celebre nel canto,
Ed ogni gioco è vanto
di mia abilità.
Io son Battista, ecc.

Inno corale al Superiore

G. VESCO

②

Marziale



Cantabile

Per Armonio od Organo

1

① Sostenuto

ALESSANDRO DE BONIS

p *cresc.* *man.* *sed.* *man.* *mf*

p *pp*

mf *3* *3* *3*

SOLO *p con espress.* *mf* *MAN.*

allarg. *rit.* *a tempo* *cresc.* *p*

mf *movendo* *ben legato* *a tempo* *rall.* *1.*

Handwritten musical score for a piano piece, featuring three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), and various time signatures (4/4, 3/4, and 4/8). The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *man.* (meno). Tempo markings include *come prima*, *a tempo*, and *rall. molto*. The piece concludes with a *Red.* (Reduction) marking. The handwriting is in ink on aged paper.

AD MISSAM

E. SCARZANELLA

②

Adagio

Adagio

(4)

mf

cresc.

1 2 3

rall.**TRIO**

⁺) Occorrendo prolungare si può eseguire il ritornello (con altri registri)
oppure riprendere tutto da Capo al (+)

PRELUDIO

3

Andante con moto

EMILIO SINCICH

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system features a piano (*p*) dynamic followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system includes a fortissimo (*f*) dynamic, a rallentando (*rall.*) marking, and a piano (*p*) dynamic. The fifth system begins with a fortissimo (*f*) dynamic. The sixth system includes an allargando (*allarg.*) marking, a quasi a tempo marking, a fortissimo (*ff*) dynamic, and a ritardando (*rit.*) marking. The score concludes with a double bar line.

CANTO **A**

Con cuo - re fre - men - te con vo - ce giu - li - va can - tia - mo fe - stan - ti al

Su - pe - rior

buon Di - ret - tor. E - rom - pa pos - sen - te il gri - do l'ev - vi - va ce - dia - mo al - la

p d'un buon pa - dre

fiam - ma ce - dia - mo all' amor. E - gli ha di D. Bo - sco la men - tee il det - to del vol - to il sor -

f

- ri - so la fiam - ma del cor Ha l'oc - chio di pa - dre di pa - dre l'af - fet - to e -

B

deisui fi - gli il van - to e l'o - nor. SOLI Su - pe -
 -gli è di D. Bo - sco il fi - glio e l'o - nor. Al pa - dre a - ma - to al Di - ret -

p

-rio - re TUTTI a 2 v. SOLI
 - to - re diamo in fiamma - to il no - stro - cuo - - re. Ha mente sag - gia ha cor di

f *p*

TUTTI a 2 v.
 pa - dre sul volto raggia la sua bon - tà Con - nor ha l'oc - chio di

f

Da A a B poi segue per finire

deisui fi - gli il van - to e l'o - nor.
 pa - dre di pa - dre l'affet - to egli è di D. Bo - sco il fi - glio e l'o - nor.

f *8a*

Contralti. *mf* con un po' di moto *allarg.* **And.**

Ve - ni - te, fi - li - i, au - di - te me

Tenori. *mf* con un po' di moto *allarg.* **And.**

Ve - ni - te, fi - li - i, au - di - te me ti-

Bassi. vos. Ve - ni - te, fi - li - i, au - di - te me ti-

(3) con un po' di moto *allarg.* *f*

ti - mò - rem Dò-mi-ni do-

- mò - rem Dò-mi-ni ti - mò - rem Dò-mi-ni do-

- mò - rem Dò-mi-ni Solo do - cè - - bo vos.....

più p

sostenuto

- cè - - bo vos..... ve - ni - te,

- cè - - bo vos..... ve - ni - te,

TUTTI do - cè - bo vos..... SOLO ve - ni - te, fi - li - i

allarg. *sosten.*

MAN. *sed.*

f *allarg.* *cresc.*

fi - li - i au - di - te me
fi - li - i au - di - te me ti - mò - rem

accel. un po'

au - di - te me ti - mò - rem

MAN. *acc. un po'* *P e dolciss.* *mf cresc.*

allarg.

ti - mò - rem Do-mi-ni ti - mò - rem Do-mi-ni

Do-mi-ni ti - mò - rem Do-mi-ni do - cè - bo vos Solo do -

allarg.

Largo

do - cè - bo vos do - cè - bo vos *p mf* *pp*

do - cè - bo vos do - cè - bo vos *mf* *p* *pp*

rit. *f* **TUTTI** do - cè - bo vos

Largo **Lento**

rit.

Cantate Domino

A due voci pari

L. LA SAGNA

③

Allegro moderato

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum

can - ti-cum

can - ti-cum

no - - - - - vum.

qui - a mi-ra-bi - li-a fe -

qui - a mi-ra-bi - li-a fe -

- cit

qui - a mi-ra-bi - li-a fe - cit.

Meno

Re-cor-da-tus est

mi-se-ri-cor-di-ae su -

- ae et

Re-cor-da-tus est

mi-se-ri-cor-di-ae su - ae

Meno

ve - - ri - ta - tis
et ve - ri - ta - tis su - æ do - - mu - i J - sra - el

cresc.

Ju - bi - la - te
Ju - bi - la - te De - o om - nis ter - - ra Can -

rit. *con f*

con f

larghezza Can - ta - te
- ta - te et e - xul - ta - te in psal - li - te Can -

larghezza

et e - xul - ta - te can - ta - te et psal - li - te et
- ta - te et e - xul - ta - - te can - ta - te et psal - li - te et psal - li - te.

poco rit.

con parsimonia, e deve tacere quando i cantori, pel suo mezzo, siano sufficientemente sicuri; altrimenti i cantori comodi si abituano con troppa facilità a trar profitto dal suo appoggio e perdono in breve la sicurezza nel cogliere gli intervalli. Non si adoperi come strumento-aiuto il pianoforte così incerto nella durata dell'intonazione e tanto pericoloso per la sicurezza delle voci a cagione dei suoi battimenti sempre malsicuri e indeterminati, per quanto toccato a tempo giusto » (R. FELINI, *ibidem*).

Più di ogni spiegazione verbale del come si debba eseguire un passo, vale cantarlo e declamarlo bene. Questa è appunto l'ultima limatura estetica fatta dal maestro durante le prove, quando egli (le parti essendo già sicure) fa loro sentire come vanno eseguiti certi passi che richiedono una cura speciale. Due cose pertanto sono condizioni preliminari per una buona esecuzione: la prima è che i cantori siano assuefatti a guardare e ad ubbidire al Direttore; la seconda che sappiano declamare chiaramente. Che abbiano ad intonar bene la loro parte, non è nemmeno da indicare: è la base. Per ottenere una giusta declamazione occorrono invece: a) una pronuncia adatta delle vocali (altrove il Witt dice pronuncia musicale, armoniosa delle vocali), chiarezza delle consonanti, però senza esagerazione. Questo punto non si apprende che dall'esempio, e non si può insegnare che col mostrarlo cantando; b) l'osservanza delle sillabe accentate e non accentate. Questo è uno dei punti essenziali. Il canto deve consistere in un continuo alzarsi e abbassarsi della voce, come avviene quando uno parla e declama bene. Per il Direttore e per il cantante vale, come prima di tutte, la regola: le sillabe che sono lunghe per natura, sono da accentare, cadano pure su qualunque tempo della battuta. Bisogna però rivolgere una cura speciale alle sincopi, e cioè a quelle note lunghe sul tempo debole della battuta, la durata delle quali s'estende anche al tempo forte. Si devono sempre cantare accentate le sincopi, e poi tenerle diminuendo. Accentare una sillaba non vuol dire intonarla ff, come non accentare non significa bisbigliarla pp. Questo si deve fare come quando si parla, semplicemente con l'alzare e l'abbassare la voce o, meglio, coll'intensifi-

care leggermente la sonorità in rapporto alla dinamica della frase.

Anche il respiro richiede molta cura. Si respiri dopo ogni parola, mai nel corso di una parola, anche quando la divisione della battuta vi sta in mezzo. Perciò si deve respirare assai di frequente, ma sempre molto brevemente, leggermente ed impercettibilmente. Prima di respirare bisogna diminuire la forza della voce, per preparare il respiro. Dopo il respiro rientrare senza scosse e accenti e secondo l'intensità dinamica del momento e non più forte ». Quando le prove sono fatte con serietà, accuratezza, disciplina, danno come risultato un'esecuzione serena, sicura, scorrevole, senza nervosismi e tensione eccessiva, e con vera soddisfazione del Direttore, dei cantori, del pubblico, come narra l'Haberl di un'esecuzione diretta da Wagner. Scrive infatti l'Haberl: « Sarà indimenticabile l'impressione riportata alla cerimonia della posa della prima pietra del teatro di Bayreuth, quando Wagner dicesse la IX sinfonia di Beethoven. I primi artisti della Germania e dell'Austria erano venuti a quest'uopo. Io e Michele Haller avevamo ottenuto di assistere alle prove ed eravamo pieni di meraviglia nel vedere la precisione, la severità, anzi la tirannia, con la quale Wagner trattava gli artisti dell'orchestra, specialmente nei punti dove voleva far valere le sue intenzioni in confronto con l'interpretazione usuale. La partitura subì degli innumerevoli strappi, prodotti dalle molte bacchette messe a sua disposizione. Certi ottoni soffrendo delle umiliazioni, avranno imprecato internamente, ma la volontà del Direttore prevalse sempre. All'esecuzione però Wagner si presentò sulla scena calmo e sereno, salì sullo scranno direttoriale sotto lo scroscio degli applausi degli artisti esecutori, mise da parte la partitura e dicesse la IX sinfonia di Beethoven con pochi, ma caratteristici movimenti del braccio sinistro e del capo, incoraggiando ed animando tutti collo sguardo tranquillo degli occhi pieni di vita e di entusiasmo ».

(Continua)

MICHELE PESSIONE

Novità DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA

DUE NUOVE OPERETTE



ANGELINI
**IL SEGRETO
DEL MAGO**

*Commedia
fiabesca
in due
tempi*

Libretto di
RUFILLO
UGUCCIONI

Di imminente
pubblicazione

Al prossimo
numero
la recensione

ALCANTARA
UGUCCIONI

In altra parte la recensione

Sac. PIETRO BRANCHINA

LE SETTE PAROLE DI GESÙ CRISTO IN CROCE

*su versi di Pietro Metastasio
a 2 voci simili con organo od armonio*

Il noto autore siciliano ha arricchito il nostro repertorio e le Sue numerose composizioni, di una gemma preziosa, con queste otto composizioni (introduzione compresa) nelle quali egli ha profuso i tesori della sua arte, tecnicamente perfetta e di una grande vena melodica. Nel prossimo numero avremo modo di parlare più diffusamente e degnamente di quest'opera. Per ora la segnaliamo agli abbonati, molti dei quali la troveranno utilissima per il prossimo tempo di quaresima.

RENATO MOFFA

*Undici pezzi per organo od armonio
e due lodi ad una voce*

in onore di S. Rita e del Beato D. Savio

L'autore, già noto agli abbonati di Voci Bianche, e anche nel campo musicale per riuscitissime composizioni per piano e violino e una rinomata suite per orchestra, ha aggiunto con questo grazioso album un nuovo numero al nostro repertorio per organo od armonio. Gli organisti lo tengano presente. Al prossimo numero una degna recensione.

L. 250

RECENSIONI

ALCANTARA F., *Trillo d'argento*. Operetta drammatica in tre atti. Libreria Dottrina Cristiana, Torino.

Presento questa operetta del M° Salesiano D. Filippo Alcàntara con la piena conoscenza di tutte le operette preesistenti nel nostro repertorio; ed è noto che nel repertorio nostro vi è anche un'operetta mia. Intendo dire che la musica di D. Alcàntara mi soddisfa completamente e me la fa preferire per più motivi:

1) per la chiarezza melodica degli spunti e del loro sviluppo; motivo per cui le melodie hanno il crisma della cantabilità spontanea, nobile, sempre piacevole; sia nei canti monodici, sia in quelli a più parti;

2) per l'impiego disinvolto e opportuno di alcuni procedimenti ritmici in-

soliti al comune timore di far cosa difficile; qui, invece, tanto naturali, pur nella loro originalità, da riuscire facili e molto efficaci;

3) infine, per la discorsività armonica sempre elevata, saporita, gustosa.

Questa è musica, consapevole, vigorosa, comunicativa; è una fusione ammirevole di pregi costantemente attuati; dimostrazione che l'Autore ha dono geniale e particolare *pathos* per la musica di questo genere.

Auguro che chi avrà il buon gusto di scegliere questo *Trillo d'argento* per l'esecuzione, sappia assimilarne quanto è bellezza e sia maestro capace di trasformarla nell'espressività esecutiva degli attori, i quali — sempre i migliori giudici — proveranno vero godimento ogni volta che ripeteranno l'operetta.

E. SCARZANELLA

N.B. - Il libretto si ispira alla grande lotta fra la Mezzaluna e la Croce, al tempo della potenza musulmana. Ha momenti di grandiosità di scena, vivacità di azione, emotività d'incontri drammatici.

C. Z.

BELLONE V., *Due lodi popolari* in onore del Beato Savio Domenico. L. Chenna editore, Torino.

Sono due melodie molto belle e di molto effetto. La prima, ritmicamente processionale, si espande grandiosa e solenne. La seconda, soffusa di delicato sentimento può riuscire più efficace facendo cantare la prima strofa da un piccolo gruppo e il ritornello da tutta la massa degli esecutori.

Entrambe le composizioni sono utilissime anche nei trattenimenti accademici in onore del Beato.

E. SCARZANELLA



MOTTETTI:

PAGELLA, *Salve Mater*, Lauda a 2 v. p. con ritornello popolare.

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

LOSS, *Magnificat*, a 2 v. p. in disteso L. 80

VITONE, *Tantum ergo*, a 3 v. p. con accompagnamento: Partitura L. 50

Partine L. 10

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

BRANCHINA, *Le sette parole di G. C. in croce* 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

RACCOLTE:

AUTORI VARI, *Racc. di «Lodi popolari in italiano»* con facile accompagnamento (2ª edizione) . . . L. 800

— *Raccolta di «Canti sacri popolari in latino»* con facile accompagnamento L. 500

LOSS, SELVA, LASAGNA, *Tre lodi al B. D. Savio*. Partitura L. 100 Cartolina col solo canto . . L. 15

AUTORI VARI, *Canzoni al vento* L. 300

M. PESSIONE, *Nova cantica*, Antologia liturgica a 3 e a 4 v. p. . . L. 500

PER ARMONIO OD ORGANO:

DE BONIS, *Pagine d'album*, pezzi caratteristici L. 200

LASAGNA, 12 composizioni per armonium od organo L. 150

MOFFA, 11 composizioni per organo od armonio, con due lodi: a S. Rita e al B. S. Domenico . . . L. 250

PEZZI CARATTERISTICI:

PAGELLA, *Canto di farfalle* a 2 v. p. con acc. di piano: partitura 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

Inno - Cantata a Savio Domenico a 3 v. d. (C. T. B.) L. 50

SCARZANELLA, *Albata* a 1 sola voce e coro L. 50

VITONE, *Inno per Prima Messa* L. 50

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

MILANO, *Una notte a castello*. Partitura L. 500, libretto . . . L. 70

ALCANTARA, *Trillo d'argento*. Operetta drammatica in 3 atti. Partitura e libretto dei canti . . . L. 850

ANGELINI, *Il segreto del Mago*. Commedia fiabesca in 2 tempi. Partitura L. 600. Libretto L. 50

Un'opera musicale didattica di altissimo valore

VINZENZ GOLLER

SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA

con elementi di
Contrappunto, Armonia e Forma

tre corsi - tre metodi

per le Scuole Ceciliane e l'Autodidatta

Traduzione, Collaborazione e Tecnografia
di VITO DA BONDO

La *Scuola d'Harmonium* di V. Goller — da noi pubblicata nello scorso anno e già largamente diffusa in Italia e all'Estero — ha avuto un'accoglienza così generale, così spontanea, così entusiastica che ancora una volta, come in altre tappe incisive della nostra attività, s'è imposto il bisogno di raccogliere subito le impressioni degli Utenti e anche — in ordine allo sviluppo della pubblicazione — di valorizzare il consiglio degli Esperti.

È sulla base di tale corrispondenza che Vito Da Bondo, il traduttore e disponente dell'opera, ha proposto al Maestro Goller la opportunità di *ampliare* la SCUOLA. L'illustre Autore — sempre gagliardo nello spirito, come valido nella tecnica impareggiabile — ha subito approvato l'idea, accogliendola col più spontaneo *gut gut!*

Ed ecco come il METODO di V. Goller — che, in un primo tempo, doveva fermarsi alla *Scuola d'Harmonium* « quale preparazione allo studio dell'organo » — viene ora ampliato e sviluppato su un piano completo, progressivo, esauriente:

SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA con tre Corsi ben distinti e graduati, corrispondenti alla formazione tecnico-liturgica dell'Aspirante.

Un autorevole giudizio

GOLLER, *Scuola primaria per l'organista*. Secondo Corso. Bergamo, Casa Editrice Carrara.

La trattazione tecnico-ritmica e didascalica di questo volume svolge il tema: *Scuola di armonie*. Vale a dire che seguendo *fedelmente e attentamente* gli insegnamenti di questo Secondo Corso l'allunno acquisterà la assoluta padronanza della tastiera nel ciclo armonico-tonale; si formerà una sicura conoscenza intellettuale del materiale armonico (diatonico, cromatico, modulante) imparerà alcune nozioni contrappuntistiche; capirà le cadenze e il modo di costruire versetti nelle tonalità gregoriane, giungendo, infine, ad aver norme per brevi improvvisazioni, necessarie nelle funzioni chie-sastiche.

EDIZIONI CARRARA
Bergamo

PRIMO CORSO

SCUOLA D'ARMONIO

con teoria moderna, canti popolari
e Supplemento Gregoriano

È il *Metodo* non solo nuovo, elementare, completo, ma anche efficace e progressivo per chi vuol studiare l'harmonium seriamente, in modo di capire, comprendere e gustare ciò che suona e di poter giungere anche all'accompagnamento del canto sacro, gregoriano e figurato. È quindi il *Metodo* per tutti coloro che - aspirando a diventare buoni organisti di chiesa, cioè dotati dalla tecnica relativa e imbevuti dello spirito liturgico che la deve integrare - vogliono partire da basi solide, guidati da sani criteri didattici e costruttivi di formazione artistica.

(già in vendita da un anno)

SECONDO CORSO

SCUOLA DI ARMONIE

con teoria e pratica d'improvvisazione
per interludiare e modulare
all'organo

È il *Metodo* che, sviluppando in modo ciclico le principali materie del Corso d'Harmonium, spiega anche la formazione e la concatenazione delle *armonie*, affinché l'Allievo, oltre a capire e comprendere la composizione musicale nella varietà dei suoi valori estetici, e quindi, oltre ad eseguire veramente bene e con gusto il suo repertorio, possa anche - attraverso un'esauriente Dottrina dell'Armonia praticamente applicata - improvvisare tutte quelle forme cadenzali, interludianti e modulanti il cui uso è indispensabile per il servizio dell'Azione Liturgica.

(già in vendita)

TERZO CORSO

SCUOLA D'ORGANO

con tecnica, fonica, registrazione
e repertorio pratico, anche corale

È il *Metodo* per coloro che - sicuramente preparati all'Harmonium e ben addestrati nell'Armonia applicata; capaci quindi non solo di capire e comprendere ciò che suonano, ma anche di cadenzare e d'interludiare correttamente - vogliono pur conoscere la tecnica dell'Organo, specie in ordine alla pedaliera e alle combinazioni foniche che sono proprie del Re degli strumenti. È quindi il *Metodo* di compimento pratico per la *Scuola Primaria dell'Organista*, nel quale, oltre a un buon repertorio di Pezzi, si trovano anche le buone regole per improvvisare l'accompagnamento al canto dei fedeli.

(pronto per l'anno scol. 1951-52)

Prove convincenti della serietà e coscienza con cui l'Autore imposta il suo insegnamento sono: l'*abbondanza* degli esercizi pratici; constatare che essi sono ideati e composti appositamente, cioè *specifici* per ciascuna difficoltà che l'alunno deve superare; che i brani conclusivi per le varie applicazioni sono composti con stigmati che rivela il *Maestro* nel più profondo significato del sostantivo. Infine: che ciascuno di questi studi è preceduto da una didascalia che lo *analizza* e lo *commenta* da renderne perfetta la comprensione di struttura e di forma, per facilitarne l'esecuzione artistica. Quale sia il valore di tali didascalie lo si giudichi da una delle primissime di questo Secondo Corso: quella n. 13.

« BREVE PRELUDIO. — Con questo numero ci viene ribadito ancora una volta il concetto tema: tema equivale a pensiero fondamentale e si compone di due o più motivi caratteristici (incisi), come qui il motivo che sale a grandi passi e quello che discende rapidamente. Se il tema viene eseguito in tutte le voci, come in questo caso, il pezzo è *tematico*.

In questo preludio le prime 8 misure sono l'introduzione; poi incomincia l'esecuzione vera e propria del tema. La chiusa è caratterizzata da un cosiddetto *pedale* sulla dominante (rigo D, misura 2). Dal punto di vista tecnico dobbiamo osservare che le note ascendenti del tema dev'essere eseguite col *portato* e quelle discendenti con il *legato*; dal punto di vista armonico, osserviamo che il cambio tra la tonalità iniziale di la minore e il relativo *do* maggiore è costituito dai colori armonici principali, sui quali le voci del contrappunto fanno il loro gioco. Delle 8 misure dedicate alla cadenza di chiusura, le ultime due formano un *prolungamento*, con una ripetuta accentuazione della sottodominante dopo il lungo movimento pendolare della dominante sul pedale ».

È evidente che simili didascalie, estese dall'Autore a esempi delle varie forme musicali, facilitano all'insegnante la doverosa (e purtroppo non sempre eseguita) analisi, perchè l'alunno impari qualche cosa di più che... abbassare i tasti; e sono esaurienti all'autodidatta — non ragazzo s'intende — per la comprensione intima ed esteriore del brano dandogli modo di eseguirlo con lo spirito d'arte che deve animare l'esecuzione.

Concludo: Questa non è opera permeata soltanto... di buone intenzioni; è opera di *Maestro*, opera completa, d'eccezione, utilissima non soltanto ai principianti, ma utilissima ai molti pervenuti all'organo per pratica di tastiera più che per studi d'estetica musicale; cioè manichevoli della cosa più importante.

E. SCARZANELLA

LE OPERETTE DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA



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

Il cardellino della Madonna

(MISTERO IN DUE ATTI)

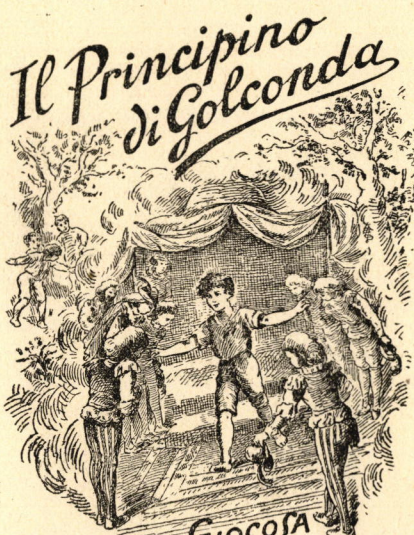
MUSICA DI L. LASAGNA
TESTO DI R. UGUCCIONI

Seconda edizione



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

Novità



OPERA GIOCOSA
IN TRE TEMPI PER RAGAZZI
Testo R. Uguccione
Musica G. Vesco

Partitura per piano L. 350 - Libretto L. 50



Partitura L. 500
Libretto L. 70

Direttore respon.: Sac. Umberto Bastasi - Registrato al N. 392 del Tribunale Civile di Torino, in data 14-2-1949 - Scuola Tipografica Salesiana - Torino 1951
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO QUARTO

elle.di.ci