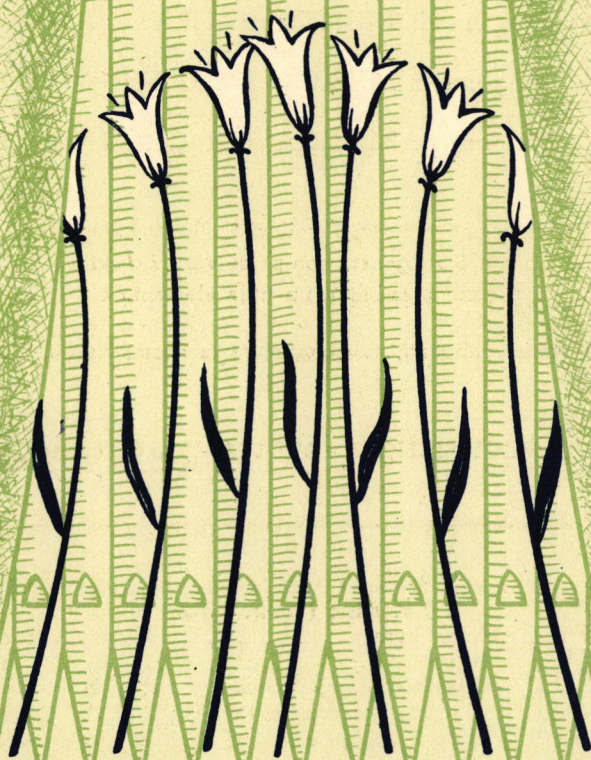




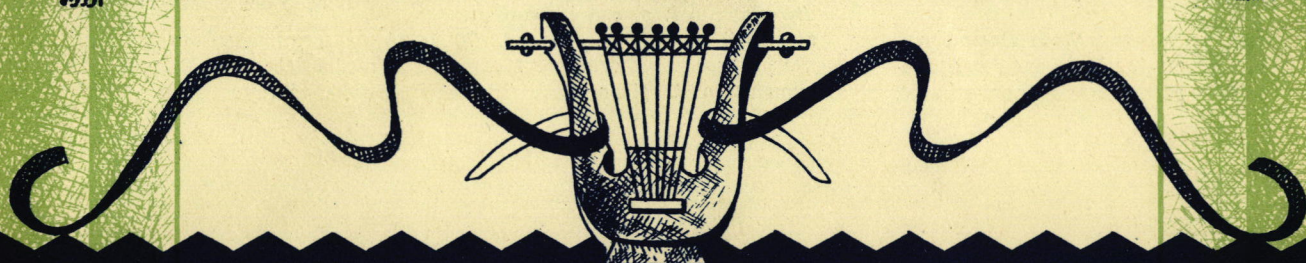
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

MARZO 1951

ANNO VI

NUMERO 2





Ogni numero di questa rivista contiene (oltre le 7 pagine di testo per articoli, recensioni, segnalazioni ecc.) 16 pagine di composizioni musicali così distribuite:

- 8** pagine di **MUSICA SACRA**
- 4** pagine di **MUSICA RICREATIVA**
- 4** pagine di **MUSICA PER ORGANO OD ARMONIO**

Ogni genere reca una numerazione propria, dimodochè alla fine dell'annata gli abbonati potranno disporre di tre fascicoli, distinti per i tre generi, con pezzi varii, da cui ogni scuola, ed ogni organista può trovare, qualunque siano le proprie possibilità, un utile elemento al suo fabbisogno.

Il tutto per sole L. 800. Amici abbonati, fate conoscere la nostra rivista, mandateci indirizzi per eventuali numeri di saggio.

Indirizzare a: DIREZIONE VOCI BIANCHE - MUSICA - Via Cottolengo, 32 - TORINO - c.c. 2/27196



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

- *Messa in onore di S. F. di Sales*, a 2 v. miste (Contr. e Bar.):
 partitura L. 350
 partine L. 50
 LASAGNA, *Messa da requiem*, per coro di una voce media. Partitura L. 300
 Parti del canto L. 50

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
A Te dei canti. Inno d'occasione a 3 v. d. (C. T. B.) L. 70
 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. 700. Libretto L. 70

L'ARTE DEL DIRIGERE LA MUSICA IN CHIESA

III puntata

di Michele Pessione

3. — TEMPO E CAMBIAMENTI DI TEMPO

Ha scritto il Berlioz: « I maestri direttori più pericolosi sono quelli che per l'età hanno perduto ogni energia e destrezza. L'esecuzione d'un tempo animato diviene per loro impossibile. Per quanto mosso (presto) essi prendono il tempo al principio del pezzo del quale dirigono l'esecuzione, esso diventa man mano sempre più lento, finché il ritmo non resti stazionario in una certa lentezza media, la quale è, si direbbe, isocrona col movimento del loro sangue e con l'indebolimento generale del loro organismo. Però, sia detto ad onore del vero, che non sono soltanto certi direttori attempati che espongono i compositori a questo pericolo (e molti direttori anziani d'età, come Toscanini, sanno oggi benissimo ancora tenere tutti i tempi e i ritmi), ma vi sono uomini nel vigore degli anni, dal temperamento linfatico, ai quali sembra circolare nelle vene il *moderato* dei vecchi. Quando devono dirigere un *allegro assai*, lo rallentano a poco a poco fintanto che diventi un *moderato*; se al contrario il pezzo è un *largo* oppure un *andante sostenuto*, essi ne accelerano il tempo, specie se il pezzo è piuttosto lungo, finché non siano felicemente arrivati al *moderato*. Il *moderato* è il loro tempo connaturale, al quale ritornano infallentemente come un pendolo, di cui si abbia per un momento accelerato o rallentato le oscillazioni. Questi sono i nemici nati d'ogni musica di carattere, coloro che rendono sciatto ogni stile anche il più geniale ».

Tale fedele ritratto di qualche maestro, osserva a questo punto il Witt, potrà forse evocare alla mente di parecchi le persone di taluni direttori che vi sono perfettamente riprodotti e certe esecuzioni di musica a cui possono aver assistito. Non è che un pezzo segnato con un *allegro assai*, oppure con un *largo*, non si possa o non si debba tradurre in un *moderato*. Si tratta solo di coloro che riconducono, senza motivo di sorta, che non sia affatto soggettivo, ogni tempo al *moderato*. Infatti all'atto pratico non si trova così facilmente un pezzo d'una certa lunghezza che sia da trattare col medesimo tempo dal principio alla fine. Ogni direttore deve sapere ora muovere il tempo (l'andamento), ora trattenerlo, anche senza che il compositore lo abbia indicato. Ognuno, che abbia composto, sa che durante la composizione d'un pezzo piuttosto lungo, lo muovono sentimenti diversi, ai quali egli cerca di dar vita con le note musicali. Cambiando sentimenti egli cambierà, senza saperlo e senza volerlo, il tempo e non provvederà affatto a segnarlo. Forse si accorgerà d'aver cambiato tempo solo all'esecuzione. Molti compositori, anzi quasi tutti, tra essi Mozart e Mendelssohn, e non parliamo di Beethoven, di Schumann e di altri più recenti, cambiano tempo così di frequente che non è neppure possibile il segnarlo, e anche segnandolo si riuscirebbe sempre incompleti. È possibile sostituire la parola viva con un segno morto? Si può sostituire con lettere lo spirito, il talento, l'entusiasmo? Quale rimedio usare? Solo la parola viva e la coscienza di un direttore intelligente. Meglio di tutto sarebbe, per il buon risultato di una composizione, che l'autore istruisse lui stesso i maestri che la dirigeranno. Chi non sa quanto vivace sia stata la discussione sull'interpretazione delle quattro prime battute della Quinta sinfonia di Beethoven? Gli uni le prendono adagio (il Lenz dice che Beethoven desiderava si eseguissero come se fosse scritto: *andante con moto*; e così la pensava anche il Rietz) gli altri presto (Mendelssohn, Habeneck); altri, come Herberck a Vienna, troncavano nella seconda e quarta battuta la corona nella piena forza, mentre altri ancora la facevano sfumare sino al p. È ben vero che non bisogna credere che tutti i componimenti musicali debbano avere una sola in-

terpretazione. Richi, nella prefazione alla sua « Hausmusik », faceva osservare come fosse possibile suonare molte cose di Bach *presto* e poi anche *lentissimo*, riuscendo sempre ad un effetto grandioso, sebbene diverso. La medesima cosa avviene qualche volta presso gli antichi (i polifonisti del cinquecento) per quanto, io credo, — sono parole del Witt —, assai di rado.

In molti, dico molti, graduali di Michele Haydn, si vede chiaro che essi devono rimanere nel medesimo tempo dal principio alla fine: l'espressione non cambia, anche quando il testo accenna ad altri sentimenti e così pure anche le figure degli strumenti a corda sono identiche. Questo però, non è affatto spirito e vita: è fattura, è studio, dove riesce bene ognuno che conosca a fondo la matematica del comporre a quattro parti. La maggiore difficoltà per un maestro direttore e, in pari tempo ciò che dà la misura della sua intelligenza, consiste quindi nel trovare il tempo giusto. Il tempo giusto è quello che ci dà la vera visione dello spirito d'un pezzo; sicché colui che ha compreso lo spirito di una composizione, ha *ipso facto* trovato il tempo giusto. Col medesimo atto di intelligenza si rilevano lo spirito e il tempo giusto. È esercizio di molti anni: bisogna indagare e pensare; perciò talento e diligenza cooperano a formare un direttore che possa chiamarsi veramente maestro, cioè un direttore che sa trovare con sicurezza i tempi.

Vi è una buona guida per scoprire il tempo e con esso la giusta maniera d'interpretare; e questa è il testo.

Quando il testo esprime una situazione drammatica, incalzante, esso stesso richiede un tempo accelerato; quando invece esprime sentimenti vaghi o un dolore rassegnato, il tempo si rallenta da sé. In molti casi, specie con gli antichi, il testo non riesce però sempre una guida sicura; allora è la melodia che deve insegnare. Chiunque capisce che certe formazioni di melodia richiedono un tempo assai lento, quando cioè con un tempo veloce i cantanti non sarebbero in grado né di pronunciare distintamente le parole, né di emettere bene i suoni. Le Messe di Palestrina invece perderebbero assai con un tempo lento. In genere oggi l'*allegro* si prende come un tempo molto più presto che non all'epoca di Mozart, di Haydn. Non si potrebbero eseguire le figure del violino, nelle loro composizioni, con un tempo troppo accelerato. Si prenda il tempo in maniera che i cantanti possano respirare comodamente. Così la formazione delle melodie, delle figure musicali, perfino l'epoca in cui un pezzo venne composto, sono elementi per mezzo dei quali si può rilevare il tempo da adottare.

Tutti questi mezzi però sono di vero giovamento solo ad un direttore che sia dotato di giusto sentimento musicale, e poi... « spiritus est qui vivificat », solo uno spirito che penetra, riproducendo lo spirito dell'artista che ha prodotto, può trovare la giusta misura di un componimento musicale.

Il metronomo (1) non sempre serve come buona indica-

(1) *Metronomo*: strumento che consta essenzialmente di un pendolo, la cui lunghezza si può variare spostando un peso lungo la sua asta. Sull'asta sono indicate, con un numero, le oscillazioni che il pendolo stesso compie in un minuto primo allorché il peso è fermato in corrispondenza di quel numero. I compositori sogliono segnare questo numero accanto ad una figura musicale, cui deve essere perciò riferita la durata dell'oscillazione. MM. $\text{♩} = 60$ significa che il metronomo deve essere regolato in modo da battere 60 minime al minuto primo, e quindi ogni movimento sarà costituito da una minima o da un numero di figure equivalenti ad una minima.

I primi tentativi risalgono al Loulié (secolo 17°), ma fu

zione del tempo; a molti compositori esso urta talmente il senso musicale in genere e i nervi in specie, da far perdere loro la giusta misura del tempo. Anche il metronomo però ha il suo lato buono; esso, fra l'altro, dà un'idea approssimativa del tempo di un pezzo che ci sia affatto sconosciuto. Per ciò che riguarda il metronomo, è interessante quello che ne disse il Witt nella « Musica Sacra » di Ratisbona (anno III, pag. 47): « Riguardo alla Messa seconda di Hasler, il "Musikal Wocheschrift" scrive: "La Società di santa Cecilia in Germania ha fatto stampare e pubblicare come dono sociale per il 1869, a cura di F. Witt, la Messa seconda, che nel suo originale è ritenuta come opera di Leone Hasler. Il compositore non poteva ricevere attestazione di stima da persona più degna. Ad eccezione di alcune indicazioni metronomiche, come per es. nel Gloria, noi diamo la nostra approvazione a tutta l'edizione ed in alcuni punti anche la nostra ammirazione. Soltanto chi ha fatto il tirocinio in questi lavori può valutare le difficoltà che s'incontrano nel trascrivere le partiture di tali musiche del secolo XVI, mancando nei manoscritti originali le stanghette per la divisione delle battute, e tutto quanto, secondo le esigenze dei nostri tempi, serve a rendere facile la lettura e l'interpretazione della composizione ». « Mi permetto in questa circostanza, continua il Witt, di fare una dichiarazione che già da tempo mi sta a cuore. Ogni volta che io voglio metronomizzare le mie composizioni, mi vedo innanzi grandi difficoltà. Il tempo che mi indica il metronomo influisce in modo tale sui miei nervi, che io scrivo un numero non corrispondente al tempo da me voluto. Con altre parole, il metronomo, per riguardo alle mie composizioni, mi allontana dal loro tempo. Anche quando sono chiaramente presente a me stesso, e so benissimo con qual tempo io debba dirigere le mie composizioni, per raggiungere l'effetto da me desiderato, anche allora mi accade sovente di perdere il giusto criterio, ascoltando il metronomo. Mi riesce quasi più facile il metronomizzare le opere altrui. Da ciò ne segue che le mie indicazioni metronomiche riescono esatte solo per caso. Mi fu detto più volte che io voglio il mio Te Deum e la Messa di S. Lucia più affrettati di quello che è stato da me indicato. E rammento un'osservazione di R. Wagner: « In Seb. Bach il tempo non è in alcun modo indicato; ciò che, nel senso sincero musicale, è quanto vi ha di più giusto. Bach disse forse a se stesso: colui che non comprende il mio tema, le mie figure, che non sa distinguere il carattere particolare e la espressione, come potrà giovare delle indicazioni del metronomo? Per parlare della mia esperienza personale, continua R. Wagner, nelle mie antiche opere di teatro facevo pompa delle più precise indicazioni del tempo, indicazioni che io fissavo (per quanto a me sembrava) con molta precisione, a norma del metronomo. Per cui nelle esecuzioni delle mie opere, per es. del *Tannhäuser*, non udivo che un tempo insipidamente metodico, e contro le mie recriminazioni gli esecutori si difendevano dicendo ogni volta che avevano seguito scrupolosamente le indicazioni del metronomo. Compresi allora quanto si è mal guidati attenendosi, nella musica, alla matematica, e non solo lasciai da parte il metronomo, ma mi accontentai, per le indicazioni del tempo principale, di segnature assai generiche, mettendo le mie cure unicamente nelle modificazioni di queste misure di tempo, poichè di queste i nostri direttori sanno poco più che niente. Questa genericità delle segnature dispiacque ai direttori e li rese confusi, molto più perchè io le scrivevo in tedesco, ed i maestri,

il Mälzel 1772-1838), maestro di musica a Vienna, amico di Beethoven e inventore di vari meccanismi, che perfezionando il lavoro anteriore del meccanico Winkel di Amsterdam, rese lo strumento di pubblica utilità e praticità.

abituati alle antiche formule italiane, si smarrivano, per esempio davanti a quello che io comprendevo con la parola *mässig* (moderato).

Questi lamenti mi furono mossi da parte di un direttore, al quale andavo debitore, da poco tempo, di aver egli eseguito la musica del mio *Rheingold* in tre lunghe ore, mentre un altro direttore da me ammaestrato la eseguiva in due ore e mezza. Similmente mi si scrisse criticando l'esecuzione del *Tannhäuser*, col dire che l'ouverture, la quale, sotto la mia direzione a Dresda, non era durata che 12 minuti, in altri luoghi si era prolungata fino a 20 minuti. Qui si trattava, in ogni modo, di veri strimpellatori, i quali hanno uno speciale maligno timore del tempo *alla breve*, ed in luogo di esso si attengono al tempo ordinario, contando quattro invece di due, per mantenere la propria persuasione d'essere dei veri direttori e di essere al mondo per qualche cosa ». Fin qui R. Wagner.

« Per parte mia, riprende il Witt, mi dichiaro della medesima opinione, e cioè, che il metronomo a nulla giova se il direttore non comprende il pezzo musicale. Per questo nei miei primi lavori non ho segnato il metronomo. Le insistenze altrui mi indussero a farlo in composizioni successive; ma anche ora esse sono in gran parte relativamente poco provvedute di tali indicazioni metronomiche. La prima volta mi provai nella Messa seconda di Hasler. La prefazione dimostra che i segni ordinari, come io li esposi, non bastano soli, anzi che è impossibile esporli tutti. Prendiamo ad es. la fine del *propter magnam gloriam tuam* nel Gloria; siccome voglio indicare che il *tuam* dev'essere rallentato, io dovrei segnare queste due note col rit., ed al *Domine* scrivere subito 1° Tempo. Ma ciò non esprime completamente il mio concetto: il *tu(am)* dev'essere accentato, l'*am* alquanto ritenuto, indi segue il respiro e l'attacco sf. ».

(Da questo breve dettaglio i maestri direttori possono intravedere come si deve studiare e preparare un'esecuzione, e cioè calcolare, dosare accenti, respiri, movimenti, e non andare a casaccio).

Continua il Witt: « Eseguendo una volta una cantata pasquale coi miei cantori, fu, invece, proprio il metronomo a darmi un'idea del come il compositore avesse pensato il suo pezzo. Credo perciò che l'indicazione metronomica possa qualche volta giovare, ma essa non serve punto ai maestri poco intelligenti; per quelli che han talento, serve per rilevare l'intendimento del compositore, se questi fu preciso nell'indicalo. Il metronomo, come anche R. Wagner faceva rilevare, non è da seguire ciecamente: è un aiuto per introdursi (per lo *stacco* dei tempi come si dice volgarmente), ma non da seguire. Bisogna insomma prendere le indicazioni metronomiche come indicazione generale (così in generale, come il diavolo sa prendere gli uomini).

« Infine R. Wagner, ricordando l'opinione di Mendelssohn, cioè che il troppo lento è generalmente dannoso (in realtà richiede molta perizia per essere sostenuto bene e Mendelssohn si atteneva ad un tempo piuttosto andante mosso), muove delle osservazioni amare e mordaci sulle conseguenze di tale affermazione. Se tutte le segnature che vengono scritte nelle partiture sono esatte, e non ne dubito punto, la regola di Mendelssohn, che pur fu un direttore di altissimo grido, dovrebbe essere abrogata. Ma in generale la regola di Mendelssohn è giusta: fra i due mali stracchiare è il peggiore, accelerare è il minore ».

E, a conclusione di questo articolo, è opportuno un richiamo a curare bene la dizione, vale a dire il modo di pronunciare le parole, perchè essa influisce più che non si creda sul movimento. Infatti un tempo *lento sostenuto* può diventare pesante e fastidioso solo per il fatto che chi canta, pronuncia pesantemente, marcatamente ogni sillaba, e quindi pesa su ogni sillaba; cioè invece di pronunciare le parole intiere, dando solo un piccolo rilievo all'accento, sillaba troppo e pronuncia tali sillabe calcando troppo su ognuna di esse, favorito forse in ciò anche dal movimento lento

Quis ascendet

Mottetto per Coro a 3 voci miste

C. o Ms. T. B. e organo

4

ALESSANDRO DE BONIS. op. 76

Sostenuto

mf *f*

Contr. o M. Sopr.
Tenore
Basso

Quis a - scen - det in mon - tem Do - mi - ni ? quis a -

Quis a - scen - det in mon - tem Do - mi - ni ? quis a -

Quis a - scen - det in mon - tem Do - mi - ni ? quis a -

ORGANO

mf

mf **Meno** *p*

-scen - det in mon - tem Do - mi - ni aut quis sta - bi in

-scen - det in mon - tem Do - mi - ni in lo - co san - cto

-scen - det in mon - tem Do - mi - ni aut quis sta - bit in lo - co san - cto.

Meno

p

Allegro non troppo

lo-co sancto e - ius? aut quis stabit in lo-co sancto e - ius?

e - ius? aut quis stabit in lo-co sancto e - ius? In - no-cens

e - ius? aut quis stabit in lo-co sancto e - ius?

Allegro non troppo

In - no-cens ma - ni - bus et mun-do cor - de

ma - ni - bus et mun-do cor - de

In - no-cens ma - ni - bus et mun-do cor de

in - nocens ma - ni - bus et mun-do cor-de et mun-do

in - nocens ma - ni - bus et mundo

in - nocens ma - ni - bus et mun - do

Adagio

cor-de. Hic ac-ci-pi-et be-ne-di-cti-

cor-de. Hic ac-ci-pi-et be-ne-di-cti-

cor-de. Hic ac-ci-pi-et be-ne-di-cti-

Adagio

8

8

-o-nem a Do-mi-no: et mi-se-ri-cor-di-

-o-nem a Do-mi-no: et mi-se-ri-cor-di-

-o-nem a Do-mi-no: et mi-se-ri-cor-di-

8

mf Meno *f*

-a a De-o, sa-lu-ta-ri su-o.

-a a De-o, sa-lu-ta-ri su-o.

-a a De-o, sa-lu-ta-ri su-o.

Meno

mf *crese.* *f*

8

VENITE

a 2.v. simili

5

IGNAZIO SGARLATA

Moderato *2^a voce p*

I. voce
II. voce

Moderato (*opp.*) *p*

ARMONIO
od
ORGANO

Ve - ni - te co -
Ve - ni - te a - do -

- me - di - te pa - nem me - um et bi - bi - te vi - num quod mi - scu - i
- re - mus in æ - ter - num San - ctis - simum et di - vi - nis - si - mum Sa - cra -

1^a voce

vo - bis... Ve - ni - te co - me - di - te pa - nem
- men - tum... Ve - ni - te a - do - re - mus in æ -

me - um et bi - bi - te vi - num quod mi - scu - i vo - bis...
- ter - num San - ctis - simum et di - vi - nis - si - mum Sa - cra - men - tum...

Voci Bianche N.2
Musica ricreativa 1951

La Fioraia (+)

Coro a due voci, S. e C., con Pianoforte

3

ANGELO BURBATTI
(op. 219)

Allegro T^o di Valzer lento (In tre tempi)



Moderato



⁺) Come altre volte abbiamo favorito le scuole di canto maschili, questa graziosa composizione è ora destinata alle scuole femminili.

non à sor - ri - so, Ca - rez - ze e ba - ci mai non pro - vò,

Che un di... fragli an - ge - li del pa - ra - di - so La mam - ma buo - na

rall. *ten.* **Poco più** **Tempo di Valzer lento**

se ne vo - lò Com - pra - te, bim - be bel -

rall. *col canto* *mf*

le, Com - pra - te i va - ghi fior... Ri - ta nel - la cor - bel -
com - pra - te que - sti fior... è gra - to il lor pro - fu -

Voci bianche	N. 2
Musica p. Armonio	1951

Solitudo

Per armonio od organo

ALESSANDRO DE BONIS

4

Adagio molto ♩=58

pesante

♩ = 88

MAN.

Red.

a

♩ = 88

a tempo

mf sentito

220

MAN.

Poco più

pp

ms

MAN.

cresc.

Meno

Feb.

MAN.

A musical score for a piece titled "VUOTA". The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The Treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in common time (C). The Treble staff contains a melody with various intervals and rests. The Bass staff contains a melody with various intervals and rests. The word "VUOTA" is written in capital letters in the center of the score, between the two staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

come prima

ppp

pp

p

f come prima

MAN.

12
4

p

p

cresc.

Allegretto

Si ripete da A a B
poi segue

MAN. Led.

Post Missam

5

E. SCARZANELLA

Largo (♩:46)

The musical score is written for piano and organ in 2/2 time, marked Largo (♩:46). It consists of six systems of music. The first system begins with a forte (ff) dynamic. The second system includes mezzo-forte (mf) and forte (f) markings. The third system is marked *rall.* (rallentando). The fourth system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth system also features a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth system includes a *cresc.* marking, followed by a forte (f) dynamic and a *rall.* marking. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) in the fourth system.

I: tempo

ff

rall sino al fine

Adagio

Benedizione

6

R. MOFFA

Andantino

$\frac{2}{4}$

Registri dolci

p

diminuire gradatamente

p

rall.

dim.

-la, Ce n'à d'o - gni co - lor Com - pra - te bim - be
-mo son va-ghi i lor co - lor E il sol - do che le

dim. *p*

bel - le, Com - pra - te i va - ghi fior Ri - ta nel
da - te In cam - bio dei suoi fior cen - tu - pli -

f

Meno

-la cor - bel - la, Ce n'à d'o - gni co - lor
- ca - to un gior - no vi ren - de - rà il Si - gnor

ten. *p* *ten.*

col canto *più p* **FINE**

*con grazia***Un poco più adagio****SOLI** *p*

À la scre - zia - ta

Un poco più adagio

rall. *p*

ro - sa, Il mu-schio, il gel-so-min, Labianca tu-be-

il gel-so-min.

-ro sa L'e-de-ra il ci-cla-min, Hailca-pri-fo-glio, il

il ci-cla-min,

gi-glio, Il pro-fu-ma-to

La vio-la, del pen-sier, del pen-sier

ti-glio

E l'a-ma-ril-lo al-ter

rall

p Con-

p

Dal % al FINE con 2^e parole

Ve - ni - te a - do - re - mus
 Ve - ni - te co - me di - te
 Ve - ni - te co - me di - te pa - nem
 Ve - ni - te a - do - re - mus in æ -
 in æ - ter - - num
 pa - nem me - - um
 me - - um et bi - bi - te vi -
 - ter - - num San - ctis - si - mum et di - vi -
 - nis - si - mum Sa - cra - men - tum.....
 - num quod mi - scu - i vo - - bis.....
 - num quod mi - scu - i vo - - bis.....
 - nis - si - mum Sa - cra - men - tum.....
 - ni - - te,
 - ni - - te,
 ve - ni - - te.
 a - do - re - - mus.

espress.
pp
pp
Largo
pp
Largo

Regina Coeli

6

a 2 v. p. Con organo o armonio

P. BRANCHINA op. 204

Andante (♩=72)

mf Regi-na

coe - li lae - ta - re al-le - lu - ia.

Re-gi-na coe - li lae - ta - re al-le - lu - ia.

Qui - a quem me - ru - i - sti por-

Qui - a quem me - ru - i - sti por - ta -

-ta - - re al - le - lu - ia al - le - lu - ia.....

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

Solenne

Re sur-

mf *poco rall.* *f solenne*

- re - - - - - xit, re - sur - re - xit si - cut di -

p cresc. *stentato*

- xit al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

p cresc. *mf* *f stentato*

- ia.

- ia.

ff *p* *rall.*

Larghetto (♩:64)

p

O - - - ra pro no - - - bis De - - - um

p

poco rall.

o - - - ra pro no - - - bis De - - - um,

al - le - lu - - ia

Più mosso (♩:88)

mf

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

mf

Più mosso (♩:88)

rall. molto

f

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

rall. molto

del tempo: così pure un *allegro vivace*, se si pronunciano le parole in tale maniera, diventa impossibile e il direttore del coro fatalmente deve rallentare. Le parole, ripeto, vanno dette intiere, mettendo in evidenza l'accento, ma senza pesare su di esso. Così pure dipende in gran parte dalla dizione il colore del pezzo; cioè il festoso, il patetico, il mistico e il drammatico. In certi allegri poi, come nel « Cum Sancto Spiritu » della seconda Messa Pontificale a 3 v. d. del Perosi, sta bene un leggero staccato sulle sillabe: diventa più brillante, ed eseguendo poi i vocalizzi molto legati

(se si tratta, come in questo caso, di musica polifonica imitativa) le singole imitazioni vengono a trovarsi automaticamente in netto rilievo, senza bisogno di aumentare l'intensità dinamica. In genere la pronuncia delle parole deve essere distinta, chiara e anche devota, e allora i singoli cambiamenti di tempo saranno più facili da ottenere e si troveranno in migliore evidenza.

MICHELE PESSIONE

(Segue: *La dinamica musicale*).

PRO E CONTRO IL CANTO GREGORIANO

di *Fratel Albertino Berruti*

A vantaggio del canto gregoriano debbono essere ben disposti tutti, sacerdoti e popolo, essendo questo il canto liturgico della Chiesa, voluto dai Sommi Pontefici e accettato sempre, attraverso i secoli, dalla tradizione popolare. Contro sono quelli che accettano e fanno propri i pregiudizi che nutrono gli avversari sul medesimo.

E cominciamo da questi secondi.

Anzitutto bisogna riconoscere che la decadenza del canto non è soltanto a spese del gregoriano, ma di quello polifonico e popolare. Le cause sono molteplici: l'affievolimento dello spirito religioso nei fedeli; la mancanza di sacrificio da parte di molti maestri di canto; l'esagerato spirito di dinamismo da parte anche dell'elemento religioso, che l'inclina alla superficialità e alla sveltezza, a danno della costanza e della serietà. Non ultima causa è il difetto d'ispirazione e di senso estetico nei compositori, negli insegnanti e negli esecutori: di qui un ribasso spaventevole nella concezione delle arti belle in generale, della musica sacra in ispecie.

Cause più dirette e sommariamente deleterie, specie negli anni che seguirono le due guerre mondiali, sono il raffreddamento della carità cristiana e la deficienza di una sentita pietà liturgica.

Naturalmente anche le associazioni cattoliche, le confraternite, i circoli, le stesse scuole di canto per la gioventù, specialmente maschile, hanno risentito e risentono tuttora di questi malefici influssi. Così oggi — ad eccezione delle Scholae puerorum, degli Istituti di educazione e dei Seminari e di qualche Scuola mista parrocchiale —, i pueri cantores sono assai rari.

Eppure, tra tutte le arti belle, quella della musica, dovrebbe essere la più atta e consona a dilettere, a dare sollievo e conforto. Di più, scopo supremo della musica non dovrebbe essere soltanto il diletto sensibile, ma ancora il perfezionamento morale dell'uomo. Difatti essa deve suscitare nell'anima affetti ordinati e gentili, reprimendo per ciò stesso le passioni non degne.

Il canto poi — specie quello religioso — deve avere una influenza morale educatrice, da essere sfruttato dai sacerdoti e dagli insegnanti in genere, che debbono servirsi come complemento all'educazione intellettuale e morale degli uomini.

Non perdiamo di vista l'oggetto del canto sacro, che è quello di lodare il Signore e di esaltarne la gloria: formeremo dei buoni cristiani anche con questo mezzo.

Il canto sacro, prima di tutto quello liturgico gregoriano, è una delle forme più sensibili e facili della preghiera: di qui quella impronta di semplicità e di adorazione che lo deve caratterizzare. La sua melodia è, nella forma e nel contenuto, la più naturale e la più espressiva; all'unisono delle voci aggiunge quello dei cuori. Una delle sue qualità è poi una fedeltà perspicace a tradurre i sentimenti tanto di-

versi ed efficaci dell'ufficio divino. Invero: i motivi gregoriani sono tutti informati ai sacri sentimenti del testo, per cui l'anima, elevandosi al di sopra delle cose terrene, canta con entusiasmo le lodi del Signore. È artistico poi il canto gregoriano, per la ricchezza, la varietà e lo slancio dei suoi concetti melodici, e così efficaci, da infondere nei fedeli il sentimento del bello religioso.

Ognuno può prendervi parte appunto per la sua semplicità, scioltezza e naturalezza: non v'è ricercatezza, né complicazione di metodo o di analisi. Sempre vecchie e sempre nuove e sempre ricche di sublimi affetti, le melodie gregoriane più si cantano e più accendono in cuore il sacro fuoco del divino amore.

E veniamo al rovescio della medaglia. Questo benedetto — e tanto bistrattato canto gregoriano — che da taluni non si vorrebbe più studiare, perché difficile, ostico, astruso e impopolare, è poi come lo si vuole descrivere? Se, per ipotesi, un prete, un parroco, un chierico, un religioso o una suora affermano di non capirlo, si vorrebbero autorizzare pure gli altri a non capirlo, nè a studiarlo affatto. È davvero *impopolare*? E allora come si spiega che fin *ab antico*, perfino lo stesso canto responsoriale del Graduale e del Tratto era affidato in parte ai soli pueri cantores?

In Belgio, in Francia, nella Svizzera (qui l'ha constatato più volte lo scrivente) il canto gregoriano è appreso dagli stessi bambini di non più di sei anni. Fanciulletti di campagna, assolutamente ignari delle regole musicali, dopo pochi mesi di contatto, sanno prodursi magnificamente in una e anche in due Messe gregoriane del « Liber usualis ». Naturalmente non difettano maestri volenterosi e di dedizione che sanno imporsi, per rendere popolare questo canto, ritenuto invece da noi impopolare.

La Liturgia, come ebbe ad affermare un oratore benedettino a Novara, durante un convegno di musica sacra, è la vita stessa della Chiesa. Togliamo e non esiste più nulla di sacro. Il volto religioso di una parrocchia, di una chiesa qualsiasi è dato appunto dallo spirito liturgico che impronta cerimonie, canto, uffici, preghiera.

C'è chi vorrebbe il gregoriano più sentimentale, ricco di espressione lirica, romantico, insomma: e allora nella interpretazione di quello ufficiale ci si immette tali soggettivismi, da svisarlo o, peggio, bistrattarlo, sì da profanare il luogo sacro. Il gregoriano va riprodotto come il compositore lo ha concepito e tramandato a noi con analisi spirituale, quasi mistica: analisi e cautela occorrono sempre in ogni sua esecuzione, riportandoci al fervore e all'entusiasmo dell'epoca medioevale nella quale fu composto.

Si aggiunge dai nemici del gregoriano che per la musica sacra in genere l'ambiente è più libero, attraente e positivo: per quello liturgico, invece, sono tarpate le ali dell'interpretazione e della scelta delle singole melodie. Obiezione questa quanto mai effimera e irrealistica. Il gregoriano è

proprio il canto ufficiale della Chiesa, l'altra musica è solo ammessa o tollerata. S'intende che per quello necessitano: disposizione, simpatia, unzione mista ad afflato spirituale, mistico e liturgico ad un tempo.

Altra obiezione: quale ritmo, libero o misurato? S'intende non a misure, col tempo pari o dispari come nel canto figurato; e neppure libero quali ad arbitrio del direttore o dell'esecutore che vuol correre o arrestarsi a piacimento. Ci vuole una buona e intelligente declamazione, che sa regolarsi secondo che il canto è sillabico o neumatico, più in voga e comune, oppure raro o molto ornato. Ci vuole una dinamica perfetta, che trae la sua logica

dal significato del testo, dall'estrazione della melodia e dall'importanza del pezzo liturgico. L'arte gregoriana non è facilona, nè arbitraria: è invece santa, sublime, quasi aristocratica. Bisogna tuffarvisi con semplicità, con grazia, muniti di grande amicizia col Signore, pieni di rispetto e di ossequio alle leggi ecclesiastiche che circondano di difesa e di cura, per conservarlo integro e puro, il canto gregoriano tradizionale.

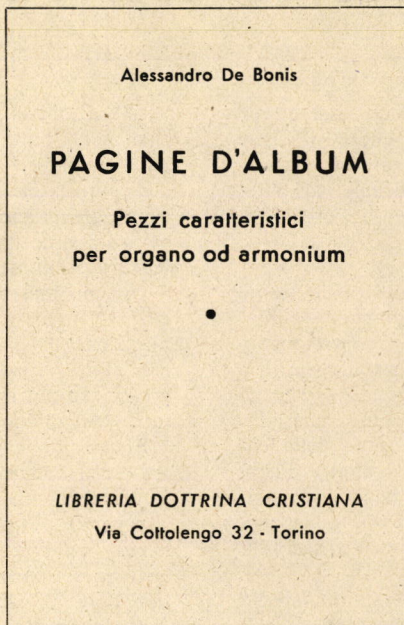
(Continua)

FR. ALBERTINO BERRUTI
delle Scuole Cristiane

EDIZIONI MUSICALI DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA



L. 250



L. 200



L. 150



NOVITÀ
Due nuove operette

ANGELINI-UGUCCIONI

Vedi in altra parte la recensione

ALCANTARA-UGUCCIONI

Vedi recensione nel numero precedente



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

RECENSIONI

Le sette parole di Gesù Cristo in croce del Sac. PIETRO BRANCHINA; a due voci simili con accompagnamento.

L'Autore, noto collaboratore della Rivista «Voci Bianche», ha arricchita la Collana Musicale della «L. D. C.» di questa assoluta novità, utilissima per le funzioni solite a farsi durante la Settimana Santa, specialmente per quella delle Tre Ore di Agonia del Venerdi Santo.

Benchè le belle parole espressive e scultorie del Metastasio si prestassero, il Branchina non è scivolato in un lirismo profano, eccessivamente drammatico sentimentale, e neanche, trattandosi di una funzione extra liturgica, si è fossilizzato in una elaborazione prettamente liturgica; ma è stato nel giusto mezzo col suo caratteristico stile piano, melodico, scorrevole.

Non vi sono accenni a Soli e Coro; ma certo il maestro esecutore potrà convenientemente alternare le diverse frasi musicali che più si prestano. Per esempio nella prima Parola l'assolo della seconda voce e l'assolo in risposta della prima voce, servono assai bene a fare risaltare «ma senti quella voce» del Coro; così nella quarta parola ed altrove. Ciò è raccomandabile, considerando che in genere i canti a due voci pari non hanno in sé grandi risorse di effetti fonici ed armonici, dando anzi la impressione di uniformità e monotonia.

Questi sette canti sono poi di facile esecuzione, ed anche per l'estensione delle voci riescono accessibili a qualunque gruppo corale.

Auguriamo perciò che la nuova produzione della «L. D. C.» venga a conoscenza delle diverse cantorie e diffusa a sostituire altri canti del genere di stile vecchio e, purtroppo, neppure religioso.

G. VESCO



GIOVANNI PAGELLA, *A Te dei canti*. - Inno d'occasione a tre voci dispari (C. T. B.); «L. D. C.», L. 70.

È comparso nel corso dell'annata 1950 di «Voci Bianche», e «L. D. C.» ne ha curata ora un'elegante edizione a parte, che viene così ad arricchire il già vasto e ben noto repertorio del grande Maestro.

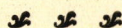
Consta di tre parti ben distinte. Nella prima *l'allegro marziale*, le tre voci bene equilibrate e melodiose formano un insieme festoso ed elegante che rifugge dalla banalità di un'usuale marcia.

La seconda parte è invece affidata ai

bassi soli che però potrà essere eseguita con molto effetto da un solo basso o anche da un contralto che posseggano un po' di sentimento. La stessa melodia è armonizzata dalle tre voci con effetto delicato.

La terza parte è la ripetizione della seconda con una breve chiusa finale. È di facile esecuzione per la melodia orecchiabile e soddisferà sia i cantori che gli ascoltatori, anche perchè non stanca essendo di breve durata. Le parole sono generiche e si prestano per le più svariate occasioni. Sono del compianto don A. Caviglia.

RENZO LAMBERTO



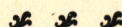
ANGELINI ATTILIO, *Il segreto del Mago*, in due atti, «L. D. C.».

L'argomento (testo R. UGUCCIONI) ha varietà di situazioni: momenti spassosi, altri di commozione e — come il titolo lascia prevedere — vi è la scena fantascientifica e spettacolare. Quindi, svolgimento allettante.

La musica è tale da indovinare che quest'operetta avrà esito felice quanto ne ebbe *Il Menestrello della Morte* dello stesso Angelini; perchè non è musica ricercata nè facilona, ma, all'opposto, ideata e costruita con quel garbo da renderla simpatica: melodie spontanee, piacevoli, facili ad apprendere; armonia aderente e di buona lega.

Uno spartito meritevole della fortuna che incontrerà.

E. SCARZANELLA



MONS. CELESTINO ECCHER, *Due nuove Messe: Missa «Assumpta est a quattro voci miste»* (S. A. T. B.), oppure S. T. 1 T. 2 e B), con organo. — *Missa «Tu es sacerdos»* a 5 voci miste (A. T. 2 B. 1 B. 2) e organo. —

Edite presso l'Autore, Trento.

Si dice che la storia dell'arte non può quasi mai prescindere dalla storia del costume e in ogni caso si diano spesso la mano nel ricordo e nella gratitudine dei nipoti. Ciò capita spesso nella musica propriamente profana dove alla musica si aggiunga la scena.

Così nelle opere e negli autori del '700 (Pergolesi ad es.) che, risentiti nel nostro tempo, conservano un valore sì, ma relativo al nostro gusto moderno e vanno creando per taluni quel fenomeno proprio, nel mondo dell'archeologia musicale, della supervalutazione apologetica,

ca, se non proprio erronea, di autori e di opere.

Nel campo della musica sacra si avverte il fenomeno quasi inverso. Ci sono tentativi di un ritorno all'antico con una veste moderna. È un bene o è un male? È un bene quando ci si accosta alle fonti pure, pur tuttavia non abdicando a quello che è patrimonio del nostro tempo e della nostra conquista. In questa categoria noi crediamo di poter collocare l'Autore delle due Messe sopra citate e volentieri prendiamo atto del suo nobilissimo intento di ridonarci un Palestrina anche se vestito alla foggia del nostro tempo.

Il chiaro Autore, che possiede una attrezzatura palestriniana non comune, ci dà la misura di se stesso in questi due lavori a largo respiro.

La Missa «Assumpta est» è costruita sulla prima antifona del Vespri in festo Assumptionis B. M. V., rifacendosi l'Autore in questo, alla consuetudine degli autori del '500, usi a tali procedimenti (veramente Palestrina prima componeva il mottetto ricavandolo da un tema gregoriano e poi sullo stesso mottetto costruiva la Messa). Le parti sono trattate vocalmente con mano sicura e sorrette da un sobrio ed elegante accompagnamento dell'organo che tende a mascherare l'inevitabile monotonia delle parti vocali a sé stanti. I tempi sono staccati intelligentemente, dando colore e vivezza a tutta la costruzione ben architettata.

La Missa «Tu es Sacerdos» presenta una maggiore elaborazione nelle sue cinque parti, che per altro non sorpassano la media difficoltà d'esecuzione. Anche in questa Messa, come nella precedente, l'Autore sfoggia tutta la sua attrezzatura contrappuntistica temperata dalla coloritura e dal gradevole sostegno dell'organo. Parti che camminano sicure, tempi che si alternano con indovinata disinvoltura e che snelliscono anche la pre-supposta pesantezza di una forte costruzione, temperata da una piacevole e contenuta austerità.

Una domanda noi vorremmo fare al carissimo Mons. Eccher. Perchè lo iato (l'elisione della e finale del Kjrìe con la e dell'Elejson) costantemente usato nel Kjrìe della Messa «Assumpta est» (ed è evitato accuratamente nel Christe) è poi trattato diversamente nella Messa «Tu es Sacerdos»? In ogni caso l'uso di questa elisione non sarebbe della buona e sana tradizione gregoriana e polifonica.

A parte questo rilievo, noi ci congratuliamo col fecondo compositore per queste due nuove Messe ed auguriamo cordialmente una larga e meritata diffusione delle medesime, specie tra quelle scuole che dispongono di una certa preparazione stilistico-polifonica.

Milano, 20 dicembre 1950,

LUIGI LOSS

MICHELE PESSIONE

NOVA CANTICA

Antologia vocale liturgica: 133 canti a 3 e a 4 voci simili (sopr. 1^a e 2^a, Contr., Ten. 1^a e 2^a, Bassi 1^a e 2^a), per le principali solennità e feste dell'anno liturgico. **NOVA CANTICA** segue l'impostazione generale delle altre simili antologie.

È divisa in 4 parti:

PARTE PRIMA

Offertori e inni delle solennità del Proprio del Tempo.

PARTE SECONDA

Offertori e inni delle principali feste del Proprio dei Santi.

PARTE TERZA

Mottetti Eucaristici e Tantum ergo, Mottetti per solennità varie.

PARTE QUARTA

Canti a 4 voci simili - Eucaristici, della Madonna e vari.

Importante pubblicazione musicale, destinata particolarmente alle scuole di canto dei seminari, studentati teologici e in generale tutti i complessi corali a tre e a quattro voci pari, sia maschili che femminili.

NOVA CANTICA

Contiene canti facili e scorrevoli come nelle antologie del Ravanello e del Pagella, ma è di concezione più moderna dal lato stilistico e armonico. Vi hanno collaborato trentasei maestri tra i più noti nel campo della musica sacra: G. Pagella, R. Casimiri, O. Ravanello, L. Perosi, L. Refice, A. De Bonis, R. Antolisei, A. Furlotti, P. Griesbacher, ecc.

Il prezzo è di sole L. 500 la copia.

Indirizzare a: LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA - Via Cottolengo, 32 - TORINO