

# *Voci Bianche*

**RIVISTA BIMESTRALE  
DI MUSICA**

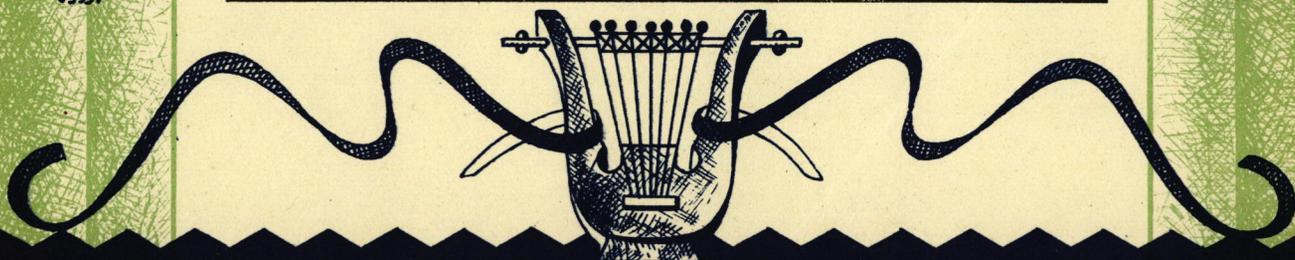
---

MAGGIO 1951

ANNO VI

NUMERO 3

---





# VOCI BIANCHE

RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA

Fascicolo con 7 pagine di testo per articoli, recensioni, segnalazioni ecc. e 16 pagine di composizioni musicali, così distribuite:

**8** pagine di **MUSICA SACRA**

**4** pagine di **MUSICA RICREATIVA**

**4** pagine di **MUSICA PER ARMONIO OD ORGANO**

Ogni genere segue una numerazione propria. L'abbonato potrà così disporre alla fine dell'annata di 3 fascicoli per i 3 generi.

Gli abbonamenti si ricevono in qualunque punto dell'anno e si inviano i numeri arretrati. Quota di sole lire 800 per l'Italia, e di lire 1400 per l'estero. Ogni numero lire 150. Per lo stesso prezzo si mandano numeri in 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. 150
- 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*, in 3 atti (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

IV puntata

di Michele Pessione

## § IV. - LA DINAMICA MUSICALE

Il Witt inizia questo paragrafo con un rilievo per i suoi tempi, e cioè che la trascuratezza generale, per quanto riguardava la musica sacra, aveva ridotto tale musica ad un incredibile decadimento e invita perciò parroci, rettori di chiese, superiori, a seguire e controllare le esecuzioni musicali, ricordando che nulla dimostra tanto evidentemente l'abitudine allo strapazzo nei cantori di chiesa quanto il *diletto* di non cantare mai *piano*. « Il cantar *piano* ha un effetto più spirituale e solleva gli animi, mentre il cantare *fortissimo* agisce piuttosto sul sentimento e sui nervi. Il *piano* nel canto di un coro numeroso è una tale bellezza che non può essere in verun modo paragonato col *piano* di una singola voce. Certi direttori credono che, colorando con finezza gli antichi autori, se ne distrugga il carattere. È ben vero che l'introdurvi degli eccessi dinamici senza ragione, ma solo come per diversivo e per ottenere un effetto qualunque, è cosa biasimevole e ciò con qualsiasi genere di musica: ogni eccesso in arte è da biasimare; ma strapazzare o vociare semplicemente gli spartiti antichi è peggio ancora. Le parole non richiedono esse pure imperiosamente delle sfumature? Quindi anche nella cura della dinamica l'intelligenza, il talento del direttore hanno campo di brillare di viva luce. Non si devono cantare neppure i falsi bordoni tutti egualmente. Pure astraendo dal fatto che bisogna intonare piano il *Gloria Patri*, sia esso in canto gregoriano o polifonico, si possono usare molte sfumature con l'accentuare quelle parole che richiedono un'azione liturgica, come nel *Laudate pueri* le parole *Sit nomen Domini benedictum* (prendendole per es. adagio) oppure il *misericors et miserator Dominus* nel *Confitebor* dando ad esse un'espressione più dolce. Ognuno sa infatti che si possono ottenere molti effetti anche solo col modo di parlare più o meno affrettato, più o meno accentuato. Così pure nelle Litanie le invocazioni d'uguale melodia non sono tutte da porgere nel medesimo modo. « Nelle Litanie, tanto monotone, del Mettenleiter », dice il Witt, « ho fatto attaccare il contralto supplichevolemente. Al *Pater de coelis* incominciarono i tenori, al *Mater Christi* un soprano; al *Virgo* tutti i tenori; al *Speculum* tutti i soprani; al *Turris* un tenore; al *Salus* un soprano molto più adagio (il coro risponde piano); al *Regina* tutti i bassi (accelerando); all'*Agnus Dei* un tenore (adagio, solenne) e in ultimo due contralti al *Christe*. L'ultimo *Kyrie* molto adagio. L'organo ora taceva, ora si faceva udire accompagnando. Assicuro che l'impressione prodotta da cosiffatta esecuzione non fu punto monotona ».

Il testo serve di buona norma non soltanto in queste composizioni tanto facili da interpretarsi, ma anche in quelle più complesse. Chi non comprende, per es., che Gabrieli nel suo *Magnificat* ad otto parti pose al *fecit potentiam*, e solo per riguardo al testo, un *crescendo* imponente (da accentuarsi molto e da accelerare), chiudendo con un finale grandioso? Si noti anche che il primo battere assieme di tutte le otto

parti nell'*omnès generationes!* Il testo nei buoni autori (anche moderni), che sanno comprenderlo, è un grande elemento di interpretazione.

« Uno degli scopi precipui delle esercitazioni corali è l'imparare bene il pp., p., mf. Si dice frequentemente che la vera disciplina d'un coro sta nei p. e pp.; qualunque cappella è capace di cantare f. (questa frase va presa con criterio, perchè anche l'eseguire bene il f. non è facile: s'intende un f. pieno di suono nobile, ben intonato. Molto erroneamente infatti si crede che il gridare equivalga a cantare, mentre invece il gridare è quanto di meno musicale, artistico e degno della chiesa si possa portare alle funzioni e alle esecuzioni di chiesa). Saper tenere il *piano* dipende essenzialmente dalla lodevole abitudine, dirò meglio, dalla giusta economia del respiro. Se un gruppo di cantori non conosce il vero p. e pp., allora non conosce nemmeno il vero f. e ff., anche se canta sempre f. e ff. poichè il f. e il ff. ricevono il loro migliore rilievo dal contrasto col mf., p., ecc. Senza un vero p. e pp. il f. del coro non è che uno strepito senza forma. Basta avere un po' di pratica per convincersi della necessità del p.; un coro non fa *mai* effetto senza di esso, mentre un coro ammaestrato nel p. produce degli effetti meravigliosi. « Per esempio », prosegue il Witt, « l'impressione delle Litanie di Orlando di Lasso dipende da questi p. e pp. ». Perciò, come devono essere trattati gli antichi autori, i classici, sotto questo rispetto?

In primo luogo si deve far distinzione tra le frasi omofone (omoritmiche) e le frasi imitate. Nel primo caso il direttore ha mano libera. Secondo il suo gusto, buono o cattivo che sia, egli potrà adoperare *ad libitum* p., pp., f. Anche qui il testo può servire di norma. Declamiamo un po' con espressione, per es., *Kyrie eleison*; ognuno aumenterà di forza fino alla seconda sillaba di *eléison*. Perciò il Witt ha sempre usato dell'interpretazione suggerita dal testo, quando si trattava di frasi omoritmiche. Così eseguiva le Litanie di R. de Mel o di Cornazzano, attaccando deciso il *Kyrie*, senza *crescendo* sulla prima sillaba, la seconda e terza sillaba parlando quietamente, non bisbigliando; respiro; prendeva poi sull'*eleison* un *crescendo* più o meno forte, a seconda del tempo, o più mosso (in principio), o più lento (alla fine) delle Litanie. Nel *Christe, audi nos* la buona declamazione ci suggerisce di accentuare l'*áudi*.

Più difficile si presenta la cosa nelle frasi strettamente imitative. È vero che un primo *Kyrie* (p. es. nella Messa *Iste Confessor* di Palestrina) si ha da tenere sempre più tranquillo nel tempo e nella forza, che non un secondo. Ma in generale queste frasi devono fare effetto più per la loro espressione melodica che per la dinamica esterna. Il tempo non può andare facilmente soggetto a modificazioni, e così pure la dinamica. Proske diceva, parlando delle frasi imitate: « La vita di una esecuzione deve prorompere giusta e vera dall'interno, e cioè dall'aver intimamente compreso la dizione musicale, il contenuto armonico, il tema, il controtema, la sintesi e la divisione delle parti, la declamazione

e la accentazione della frase a norma dell'impronta che ne dà il compositore, i cambiamenti ritmici; anzitutto però il conservare la purezza d'intonazione, il tenere, legare e portare convenientemente la voce, tutte queste cose non sono, in generale, di difficile rilievo, e sono, per altro, punti d'appoggio sufficienti per un'esecuzione esatta, vera e bella di musiche antiche».

Proske poi sconsiglia di apporre i segni dinamici sulle parti. Secondo lui, tutto il peso dell'interpretazione *viva* grava sul direttore. I cantori devono essere istruiti in maniera da *vedere e comprendere ogni movimento*, anche il minimo segno della mano di chi dirige. Nulla suole esservi di più desolante nella musica sacra quanto una fuga noiosa, un'imitazione interminabile. Gli ottocentisti hanno di frequente ecceduto nella prima, come gli antichi eccedettero nella seconda; e ci vuole una grande esperienza ed un senso musicale intenso nel direttore per fare una scelta conveniente, al fine di eseguire soltanto composizioni di effetto, nelle quali pulsò calorosa la vita. Qualunque pezzo che per quanto bene lavorato, non sia popolare nel senso ottimo della parola, e cioè non sia di effetto, non è adatto per la chiesa. Sono parole del Witt, il quale poi racconta il seguente aneddoto: «Ho sentito una volta cantare dalla Cappella del Duomo di Ratisbona il *Sacerdos et Pontifex* a quattro voci di Andrea Gabrieli. La frase fugata si svolgeva uguale senza che nessun passo emergesse. Le parole *Pastor bone in populo* furono attaccate *pianissimo* per crescere maestosamente e poi diminuire di nuovo. Il tempo venne notevolmente ritardato, la nota finale tenuta un poco alle parole *ora pro nobis Dominum*. Un canto magnifico, un effetto meraviglioso, forse anche a cagione dell'acustica di quel Duomo». «Di qui si scorge che a Ratisbona si usava molta dinamica nei passi omofoni, e invece si cercava di bene accentuare il testo nei passi propriamente imitativi; e questa sola è la regola giusta e praticamente comprovata».

«La scelta della musica è quindi uno dei compiti più importanti del direttore d'una *schola cantorum*. Egli deve scegliere quello che è artistico, liturgico, popolare, e in pari tempo di nobile effetto. Perciò non tutto è detto quando si sente dire o si legge che si eseguono composizioni polifoniche di maestri antichi. Anche questi hanno scritto cose di minore importanza, e una selezione severa è tanto necessaria con loro come con Ett., Aiblinger e con gli altri migliori compositori moderni di musica sacra. È anche buona la regola eseguire soltanto composizioni antiche di cui l'effetto sia già noto, specialmente per direttori che hanno possibilità limitate.

Se i cantori sono poco numerosi, si eseguiranno piuttosto lavori omofoni. «Ho udito una volta», dice il Witt, «la Messa *Aeterna munera* di Palestrina cantata da un coro esiguo assai, ma molto bene ammaestrato: l'effetto era eccellente». Composizioni molto imitative hanno di solito bisogno d'un coro numeroso. Anche la Messa menzionata è molto imitativa, ma lo è con tanta arte, che l'imitazione vi è appena rimarcabile. Non si scelgano mai quelle composizioni che superano la capacità dei cantori. «Per quanto si debba mirare alto, per quanto sia bene offrire un repertorio variato, ed io, è il Witt che parla, non disapprovo nulla così tanto quanto il fermarsi a un proprio repertorio di otto o dieci

Messe e ripetere quelle di continuo; pure ci si deve guardare dalle esagerazioni. Non si scelga mai nulla che oltrepassi l'estensione delle voci, specie quando si dispone di voci bianche, le quali generalmente non devono mai essere condotte sopra il sol acuto. I Parroci e i Rettori di chiese, pure esprimendo i loro gusti e desideri, di cui il loro provetto direttore di coro deve tener conto, lascino però a lui la scelta del repertorio, perchè conoscendo solo lui le vere possibilità della sua *schola cantorum*, possa scegliere composizioni vocalmente e tecnicamente adatte. Io suppongo tale direttore di coro veramente competente ed istruito nelle prescrizioni liturgiche». Riassumendo: ricordare che nel p. e nel pp. si rivela la disciplina di un coro; che il *piano* commuove ed eleva lo spirito, mentre il *fortissimo* agisce piuttosto sui sensi e sui nervi, e che un coro che non sappia mai cantare *piano*, si deve considerare assai scadente. Il M<sup>o</sup> Johann Singenberger, ex-allievo del Witt, in un articolo scritto in America sul *Caecilia* di St. Francis, dice a questo riguardo: «Per me il cantar piano di tutto un coro produce un effetto di tanta bellezza, quale non si può assolutamente ottenere col *piano* di cantori isolati. Perciò fa una stoltezza quel direttore di coro che vuole ottenere un effetto di piano semplicemente col fare cantare il passo corrispondente da alcune voci invece che da tutto il coro».

Lo stesso M<sup>o</sup> J. Singenberger, richiesto da molti maestri del come si possa ammaestrare un coro nel cantar *piano*, e ciò specialmente dopo le feste della Società Cecilian Americana, durante le cui esecuzioni di musica sacra un *pianissimo* eseguito da tutto il coro a tempo e luogo non mancò mai di produrre un effetto straordinario, come risposta espone alcune norme pratiche dello stesso M<sup>o</sup> Witt che io riporto qui a conclusione di questo articolo. Alcune di queste norme oggi potranno stupire, ma indicano quanta diligenza, serietà e disciplina erano allora praticate nelle *schoiae cantorum* e spiegano le loro esecuzioni ineccepibili e meravigliose.

Eccole: «La perizia di un coro nell'esecuzione del *piano* dipende:

«1) Dal metodo d'insegnamento del canto. È non soltanto desiderabile, ma addirittura indispensabile, che tutti gli esercizi di canto si facciano eseguire dai principianti *piano* e *pianissimo*, e che il *crescendo* arrivi tutt'al più fino al mf. (mezzoforte); quindi il maestro di canto quando fa eseguire le scale, le terze ecc. servendosi, ad es., delle tavole murali del Renner, dovrà far tenere a lungo ciascuna nota e sempre *pianissimo*. Finchè i nostri insegnanti non introdurranno nelle scuole l'esercizio delle scale in *piano*, il canto rimarrà sempre rozzo e senza grazia. Finchè i nostri professori di canto nei Seminari e nelle scuole di canto non eserciteranno indefessamente i seminaristi e gli allievi nel cantar piano, i loro insegnamenti e le loro fatiche non avranno alcun risultato utile. Il «cantar sempre con dinamica uniforme» è la morte di ogni musica. E m'accadde anche che cantori dotati di una buona voce mi dicessero di essere assolutamente incapaci di cantar *piano*. Perchè ciò? Dopo avvenuta la mutazione della voce nel passaggio dalla fanciullezza alla pubertà, la loro voce divenne fioca per il troppo gridare, e, per il rilassarsi delle corde vocali, perdettero ogni delicatezza e morbidezza, cosicchè è appena più adatta per un «canto uniforme»: tale voce quindi è omai completamente sciupata.

# Benedicat vobis Dominus

7

a due voci pari con accomp. d'Organo od Armonio

P. ROBERTO ROSSO. Op. 115.

CANTO

Moderato

Organo

*p*

*rall.*

Be-ne-di - cat

*cresc.*

vo - bis be - ne-di - cat vo - - bis Do-mi-nus ex

*p* *movendo* *mf* *allarg.*

Si - on qui fe-cit coe-lum et ter - ram qui fe-cit coe-lum et ter - ram.

*f* **Allegro** *pp* *mf*

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

*pp* *mf* *cresc.*

**Maestoso** *f* *rall. molto* *1<sup>o</sup> Tempo*

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

*f* *rall. molto* *a tempo* *pp* *allarg. . .*

T. o S. *mp* *rinf.* *mf*

B. e - ne - di - cat vo - bis be - ne - di - cat vo - bis Dominus ex

B. o C. *mp* *rinf.* *mf*

B. e - ne - di - cat vo - bis be - ne - di - cat vo - bis Dominus ex

*a tempo* *rinf.*

*p* *movendo . . .* *mf* *allarg. . .*

Si - on qui fecit coelum et ter - ram qui fecit coe - lum et ter - ram.

*p* *movendo . . .* *mf* *allarg. . .*

Si - on qui fecit coelum et ter - ram qui fecit coe - lum et ter - ram.

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



# Ave Maria

8

(a 2 v. simili)

L. LASAGNA

Andante devoto

I. voce  
II. voce

Amonio  
od  
Organo

First system of musical notation. It features two vocal staves (I. voce and II. voce) and a piano accompaniment section (Amonio od Organo). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante devoto'. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics 'A - ve Ma - ri -'.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment is marked *mf*. The lyrics continue: 'gra - ti-a ple - - na Do - mi-nus te-cum be - ne -' and '- a gra - - ti-a ple - - na Do-mi-nus te-cum be - ne -'.

Third system of musical notation. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking. The lyrics are: '- di - - cta tu in muli-e - - ri - bus' and '- di - - cta tu in muli-e - - ri - bus et be - ne -'. The piano part includes a *rit.* (ritardando) marking and a *p* (piano) dynamic.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking. The lyrics are: '- di - ctus et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i'. The piano part includes a *dim. e* (diminuendo e) marking.

# Melodia agreste

PER TENORE O SOPRANO E CORO A 2 V.S.

R. Uguccioni

C. MILANO

④

*Andante tranquillo*

*p* *Espress.*

Il cie - lo è tut -

- tou - na canzon fio - ri - ta ..... che se - gue il tu - o re -

*8<sup>va</sup>* *tr* *loco*

- spi - - ro lie - ve scia - man - te da la tua so -

- pi - ta ..... qui - e - te nel per - la - ceo al - bor .....

*allarg.* *ten.* *a tempo*

E at - tor - no a te zam - pil - la.....

*con 8<sup>a</sup>*

coi pri - mi rag - giil can - to dell'a -

-mor non o - di tu la squil - la.....

*m. s.*

che vi - bra a ri - sve - gliar il tuo so - por.

*tr*

# Gaudium

PER ARMONIO OD ORGANO

Alessandro DE BONIS

7

Andante ♩ = 88

First system of musical notation for 'Gaudium'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

*a tempo*

*cresc.*

Second system of musical notation. It continues from the first system. The tempo is marked '*a tempo*'. The first measure is marked with a ritardando (*rit.*) dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. There are some triplets and slurs in the treble clef.

*meno*

*pp*

Third system of musical notation. It continues from the second system. The tempo is marked '*meno*'. The first measure is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. There are some triplets and slurs in the treble clef.

(B)

*a tempo I.*

Fourth system of musical notation. It begins with a section marked '(B)'. The tempo is marked '*a tempo I.*'. The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Fifth system of musical notation. It continues from the fourth system. The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with triplets. The bass staff features a more active line. Dynamic markings include *meno* and *pp*.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic marking is *mf*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *f*. Tempo markings include *meno adagio* and *a tempo*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *mf allarg.*

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff*. Tempo marking is *Largo*.

Da capo a B poi segue

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic marking is *mf*.

# Offertorium

Andante (♩ = 68)

E. SCARZANELLA

8

*f*  
Ped.

*rall. poco a poco*

**I° tempo**  
*mf*  
Man.

*rall.*

*Adagio*  
*rall.*  
Fine

Meno

Flautino 4 con tremolo

II

I

Unda Maris e dulciana

rall. molto stentate

I

pp

Aggiungi Bordone 8

II

⊕

I

rall.

adagio

con Ped

Poco più

I

I

CORO

*ten.* *a tempo*

E at - tor - no a te zam - pil - la.....

*allarg.*

8<sup>va</sup>

con 8<sup>a</sup>

coi pri - mi rag - gi il can - to dell'a - mor non o - di

8<sup>va</sup>

tu la squil - la..... che vi - bra a ri - - sve -

8<sup>va</sup>

-gliar il tuo so - por

8<sup>va</sup>

con 8<sup>a</sup>

8

non o - di tu la squil - la..... che vi - braa ri - - sve -

*cresc.*

8 8 8 8 8

m.s.

*f*

con 8<sup>a</sup>

-gliar il tuo so - por che vi - braa ri - - sve - gliar.....

8

.... a ri - - sve - gliar il tuo so - por.....

*rit.*

*p rit.*

*rall.*

8 8

*rall.* Je - - - sus *mf* San - eta Ma - ri - a *mf* San - eta Ma -

*Poco più mosso*

*rall.* *a T.* *mf* *sentito* *Poco più mosso*

Ma - ter De - i o - - ra pro no - bis O - ra pro no - bis pecca

- ri - a Ma - ter De - - i o - ra pro no - - - bis pec - ca -

*cresc.*

*cresc.*

- to - ribus nunc et in ho - ra nunc et in ho - ra mor - tis

- to - ri - bus nunc et in ho - ra nunc et in ho - ra mor - tis

*p*

*mov. e cresc.*

no - strae mor - tis no - strae A - men..... A - - men.

no - strae..... mor - tis no - strae A - - men..... A - - men.

*dim. e poco rit.*

*rit. molto*

*dim. e poco rit.*

Al Rev. Dott. Don ANDREA GENNARO  
nell'occasione del suo Giubileo d'oro Sacerdotale

# Sicut cedrus

(per coro a tre voci miste C-T-B. *opp* Ms.-C.-Bar.)

con organo od armonio

ALESSANDRO DE BONIS

Op. 79.

9

**Sostenuto**

C. o Ms.  
T. o C.

B. o Bar.

Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta

*p*

**Sostenuto**

sum in Li - ba - no et qua - si cy pres - sus in

*p* *mf* *f*

mon - te Si - on qua - si myr - rha e - lec - ta qua - si

*p* *mf*

*mf* *dim.* *p*

myr-rha e - lec - ta de - di su - a - vi - ta tem o - do - ris,

*mf* *p*

**Poco più** *marcato*

*f*

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

**Poco più**

*f*

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

# Veni, dulcis Jesu

a due voci pari

STEFANO FERRERI

10

Largo religioso

*p* *cresc.* *p* *cresc.*

Ve - ni ve - ni ve - ni dul - cis Je - su ve - ni ve - ni

*mov. e cresc.*

a - mor mi fe - sti - na ad me - re - fi - ce - re fe - sti - na ad me - re -

*f* *ad.* *p*

cu - pit qui - a te si - tit a - ni - ma me - - a ve - ni

- fi - ce - re qui a Te qui - a te cu - - pit qui a te si - - tit a - ni - ma me - a ve - ni

*dim. e allarg.*

*p* Il man.

*cresc.* *pp* *pp* *f* *pp* *morendo*

ve - ni dul - cis Je - su ve - ni ve - ni ve - ni dul - cis Je - su.....

*morendo*

*f* *p*

«2) Il secondo mezzo per imparare a cantar *piano* è quello di fare economia di fiato. Queste due cose si influenzano reciprocamente. Infatti, chi vuol far economia di fiato non può gridare, ed il *piano* si ottiene appunto facendo economia di fiato. Anche qui è solo con l'esercizio che si può riuscire. Si eserciti *ciascun* cantore separatamente, facendogli per cento volte consecutive *tenere* il più a lungo possibile una nota qualunque specialmente della regione media, cominciando pp., e crescendo a poco a poco fino al mf. È fuori di discussione che per cantare piano oppure forte occorre molto fiato; perciò quanto più fiato si ha, tanto più facilmente si canta e *piano* e *forte*.

« Il maestro di canto dovrà dunque esigere che i cantori respirino con la massima frequenza possibile, di regola, alla più lunga ogni due battute di *tempo moderato*. Ma le inspirazioni non devono essere profonde (sonore), bensì impercettibili. Si danno casi eccezionali in cui possono avvezzare i cantori a resistere facilmente nell'esecuzione del pp. per dieci e più battute senza compiere alcun atto inspiratorio (4/4 M.M. = ad es. 70).

3) Ma essenzialmente il cantar piano dipende dal direttore. Io dico, per es., al coro di tenere *piano* un dato accordo finché non alzerò la mano. Mi pare che il coro non tenga le note abbastanza *piano*: dò un colpo di bacchetta e dico: "Ancora più piano!". Se di nuovo il canto del coro non mi sembra abbastanza sommo e debole, torno a picchiare la bacchetta e dico (è sempre il Witt che parla):

"Adesso farò cantare loro questo accordo magari venti volte, fino a quando avrò ottenuto che lo cantino *pianissimo*. Non va assolutamente, *deve essere più sommo, un alito!* Ognuno di loro si sforzi di cantare così: io canto ora una nota dell'accordo. *Tutti* devono cantare, ma ognuno precisamente come ho cantato io! Proviamo ancora una volta! Ecco! adesso va bene per la prima volta". In altre parole, il direttore deve *ottenere a forza* il pianissimo, cioè deve usare energia, energia amabile, non rude, e non stancarsi d'insistere finché non abbia ottenuto ciò che desidera. Ma a tal uopo è necessario infine:

«4) Un crescendo è un decrescendo graduato, cioè conviene esercitare i cantori ad eseguire dei crescendo e dei decrescendo della durata di 4-10 battute, facendo cantare ciascuna nota prima man mano più forte, e poi man mano più piano, ossia *crescendo* e *decrescendo* gradatamente. Tutto ciò non è affatto difficile, *quando* però il direttore sappia fare ed abbia *energia*. (I ragazzi poi ci pigliano gusto se si sa fare). Ed ora, sia detto, ancora una volta come conclusione: È di somma importanza che i nostri cori imparino *tutte* le sfumature dell'espressione ».

MICHELE PESSIONE

(Segue: *Il contegno del Direttore e il suo posto sulla Cantoria*).

## IMPORTANTE

Assicuriamo gli interessati che *anche* per la raccolta **Canti Sacri latini in gregoriano e corali, con facile accompagnamento** di cui si è rapidamente esaurita la prima edizione, la Libreria Editrice sta provvedendo ad una **seconda edizione, migliorata**, e di cui nel prossimo numero saremo precisi.

CANZONI  
AL VIENTO

### *Per le vacanze*

Inni e canti di circostanza, stornelli, brindisi, serenate, barcarole, canti giovanili, canti dialettali e folkloristici, canti della montagna, macchiette, ecc.  
(L. 300)

Libreria della Dottrina Cristiana - Torino

### *Novità*

Joseph Roff: **Sacerdos et Pontifex**, a 4 v. d. solenne e di grande effetto. (L. 60)

LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA - VIA COTTOLONGO 32 - TORINO

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

# PRO E CONTRO IL CANTO GREGORIANO

2<sup>a</sup> puntata

di Fratel Albertino Berruti

1) *Il canto gregoriano è una preghiera collettiva.*

Preghiera, innanzi tutto, e la si deduce dal *testo*, quasi sempre scritturale, quindi ispirato e ricco di sentimento; e dalla *melodia*, sempre serena ed efficace. Ma bisogna che i fedeli comprendano almeno il senso generale del primo e siano in grado di esprimere la seconda con le dovute disposizioni di mente e di cuore, più che della voce più o meno bella.

Si sa, il gregoriano non è una romanza, nè un pezzo lirico: è una elevazione, uno slancio, un'ispirazione verso il soprannaturale; vuol essere un grido di lode e di adorazione all'Altissimo, una espressione dei propri sentimenti, quelli dovuti dalla Creatura al Creatore, nel sacro tempio della preghiera per eccellenza. *Collettiva*, perciò di tutti i fedeli, non solo di qualche isolato. Ed è qui che si fanno molte difficoltà, esagerandole sino a rendere davvero impossibile il canto di massa nella sua pratica attuazione.

È naturale allora la ritrosia — e le indisposizioni d'animo l'accrescono maggiormente — quando chi deve cantare è digiuno affatto delle indispensabili nozioni di gregoriano, della regolare emissione della voce; e, se si eseguisce su testo prestabilito, non conosce le note e i neumi, il ritmo, il movimento e una buona interpretazione. Se per il canto figurato si esige un minimo di conoscenza delle varie norme musicali e un po' di gusto per l'arte canora, quanto più sarà necessaria una visione chiara del canto gregoriano, vincolato inoltre da regole liturgiche e reso maestoso e ieratico dall'ambiente stesso nel quale si eseguisce.

Concludendo, se manca un po' di buona volontà, sia nel maestro che deve insegnare e sia nei fedeli che devono imparare, manca tutto; e allora avranno ragione gli avversari del canto collettivo liturgico, che trovano difficile il gregoriano e impossibile attuarlo nella massa.

2) *Il gregoriano va reso, nella sua esecuzione come lo ha concepito l'autore.*

Siccome le melodie gregoriane, in genere, sono ispirate e artisticamente concepite, si *suppone* che le disposizioni degli autori siano state acquisite in grado di privilegio, perciò — le medesime siano state tecnicamente costruite e illuminate da un profondo afflato spirituale. Di conseguenza chi le impara o le istruisce, deve collimare i suoi sentimenti con quelli del compositore; sapere perciò analizzarle, meditarle, studiarle intimamente con spirito ortodosso e fervente. Altrimenti mancheranno le idee fondamentali che devono regolare l'esecuzione di tutto il complesso delle varie melodie, le sfumature e la logica interpretazione secondo i dettami della tecnica compositiva.

Gli ideatori delle melodie gregoriane erano uomini di chiesa; altrettanto lo devono essere coloro che si accingono a ripeterle, calcando le stesse orme di arte liturgica lasciati dagli autori.

3) *Come interpretare la vera e genuina espressività musicale gregoriana, cioè il ritmo?*

Qui entriamo nel difficile. Non si può negare che indovinare il giusto movimento delle varie melodie gregoriane, tale che rappresenti con sicurezza la fedele interpretazione tradizionale dei secoli passati, non è di tutti e neppure di facile attuazione. Necessita calma e spigliatezza innanzitutto nelle esecuzioni dei canti sillabici; inoltre una conoscenza, vorrei dire famigliare, dei canti neumatici, distinguendo per bene i gruppi binari dai ternari, onde stabilire sugli stessi l'appoggio ritmico logico; come pratichiamo e ci regoliamo nei tempi forti e deboli della musica figurata.

Di più, nei brani di una certa importanza, si esige un'analisi delle varie frasi, come nel campo stilistico letterario si sanno distinguere le proposizioni principali dalle subordinate o incisive: e questo per il risalto della dinamica necessaria a rendere efficaci le frasi gregoriane varie e molteplici. Direttore ed esecutori devono battere e sentire all'unisono l'emotività delle melodie, per renderle scorrevoli, limpide ed efficaci.

Non vogliamo accennare alle modalità del gregoriano, che pure rappresentano l'ossatura dell'arte gregoriana, perchè si deve supporre che chi insegna e accompagna all'organo o all'armonio devono saperle distinguere e tradurre genuine nella esecuzione. Si diventa famigliari col gregoriano, sottoponendosi con coraggio e costanza a prove ripetute e frequenti.

4) *È possibile un'esecuzione artistica del canto gregoriano?*

Per i faciloni no, sicuramente; ma per i volenterosi, sì, senz'altro. I dischi che riproducono esecuzioni gregoriane magistrali da parte dei Benedettini, possono aiutare a dare almeno il gusto e la voglia d'imitare la trasmissione. Con l'emulazione, si accenderà la fiamma dell'entusiasmo e con la ripetizione dei brani gregoriani si sentirà sempre più il bisogno di eseguirli meglio e di assaporarli nella loro intrinseca bellezza. La Chiesa ha un ricco patrimonio di canti liturgici veramente belli e artistici; e la tradizione ci assicura che i primi fedeli cantavano con pietà ed espressione, per cui era facile la fusione di tante voci concordi. Di qui la partecipazione del popolo ai sacri riti doveva essere completa e spontanea; mentre l'intima unione dei fedeli alla divina liturgia scaturiva necessaria e naturale.

Ricordiamo le belle e limpide parole di Pio X, nel suo *Motu proprio* sulla musica liturgica. « L'antico canto gregoriano tradizionale dovrà adunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto ».

E soggiungeva: « In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva alla ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi ».

FR. ALBERTINO BERRUTI

# RECENSIONI

EUGENIO CONSONNI, *Istruzione e direzione del coro*, Milano, Casa Musicale «Eco», L. 500.

In questo volumetto (di pagg. 92) l'Autore, che nella sua attività musicale ebbe occasione di curare la formazione e direzione di scuole di canto parrocchiali e che attualmente è direttore della *Schola cantorum* dei Seminari milanesi, condensa in uno stile sobrio, ma vivo e brillante i frutti della sua lunga e vasta esperienza.

Il lavoro è diviso in 5 parti.

1ª parte: Il Coro. a) Scelta e classificazione degli elementi; b) la formazione vocale e teorica individuale; c) la disciplina artistica d'assieme.

2ª parte: Il Direttore. a) Le qualità indispensabili; b) l'autodisciplina; c) il gesto.

3ª parte: Il repertorio. a) La scelta dei pezzi; b) il colore timbrico delle diverse combinazioni di voci.

4ª parte: La preparazione del Direttore. a) Introduzione alla interpretazione; b) lo studio dello spirito e piano generale di interpretazione; c) la determinazione del movimento; d) la ricerca del *melos*; e) il colorito.

5ª parte: La preparazione del Coro. a) L'insegnamento delle parti; b) la prova d'assieme; c) l'esecuzione.

La visione di questi titoli e sottotitoli è sufficiente per far valutare l'interesse e l'opportunità del volumetto.

L'unico rilievo che si può fare all'Autore è che è stato in alcuni punti troppo sobrio e conciso: tante norme che l'esperienza ci dimostra utili, è sempre bene accennarle, perchè anche se possono sembrare superflue per chi è già all'altezza del suo compito, possono invece essere molto preziose per chi è alle prime armi.

Così nella 1ª parte sono insufficienti gli esercizi che l'Autore propone per la formazione delle voci: conveniva suggerire alcuni degli ottimi metodi che abbiamo fortunatamente in Italia, per es. il Dogliani, il Piglia, ecc.

Anche l'analisi della cantata di Bossi poteva, dal lato pratico, essere più accurata: e cioè dare riferimenti metronomici sui tempi perchè si possano valutare meglio i vari cambiamenti: per esempio se l'inizio fosse preso =circa 92 opp. 108; come interpreterebbe il poco meno di pag. 75; il Sostenuto, non troppo di pag. 79 e il Maestoso di pag. 85.

E così suggerire con maggior precisione la distribuzione e graduazione della sonorità; ci sono dei ff, dei più forte ecc.; questi ff vanno resi tutti colla stessa intensa sonorità, oppure la massima intensità la riserva solo ad al-

cuni di essi, e perchè? Questo è molto utile da accennare per molti direttori di Coro. Se in una seconda edizione l'Autore potrà completare queste e altre brevi lacune, questo volumetto sarà indispensabile ad ogni Direttore di Coro: per ora è già utilissimo; e ai lettori di «Voci Bianche» può essere un ottimo complemento agli articoli che andiamo pubblicando sullo stesso argomento.

MICHELE PESSIONE



MOFFA R., *Undici composizioni per organo o armonio*, Torino, L. di C., L. 250.

Sono pezzi che non presentano difficoltà alle mani dell'esecutore ma richiedono che la lettura preventiva sia attenta a intuire quanto l'autore esprime del suo sentire musicale: delicatezza, serenità e, talora, vigoria.

È ovvio che l'interpretazione della musica cantata è più facilmente aderente perchè si ha l'ausilio delle parole. La musica pura, va invece analizzata con maggior accuratezza specialmente quando non si tratta di musica costruita su schemi ritmici usuali, o quando gli incisi iterativi richiedono adeguate *nuances* di cedevolezza oppure di animazione; di sonorità contenuta o, all'opposto, di maggior volume. Perciò la prima lettura deve ponderare le indicazioni dell'autore e, se occorre, completarle assimilando il *pathos* che è nella musicalità della frase e del brano. Con ciò sarà pur facile scegliere con buon effetto organistico la registrazione migliore.

Con tale coscienziosa analisi preventiva, l'esecuzione d'ognuna di queste composizioni darà il dovuto risalto ai pregi di questa musica spontanea, garbata, signorile.

E. SCARZANELLA



P. CHINELLATO, *Vieni Gesù*, mottetto a una o due voci, Verona (via Provolo), L.D.C., L. 60.

È un bel mottetto dalla linea melodica chiara ed espressiva, senza andature volgari e insieme di immediata percezione. La seconda parte può eseguirsi a una voce oppure, dividendo il coro in due (possibilmente a voce distinta: voci bianche e voci virili) può essere cantata a canone con entrata successiva, ottenendo così un effetto di grandiosità con un minimo di fatica, dato che le due voci sono uguali.

Adatto sia per *schola*, sia per grandi masse di popolo.

A. STEFANI

## Ricordiamo

ai vecchi abbonati e segnaliamo ai nuovi i mottetti finora pubblicati in onore di Maria SS. e che possono servire per il mese di maggio o altre solennità della Madonna.

### Annata '46

De Bonis: **E tu m'ami, o Madre amata**, canzoncina a 2 v. p. Fasc. III.

De Bonis: **Sub tuum praesidium**, a 3 v. p. Fasc. III.

Pagella: **Signum magnum**, a 3 v. p. Fasc. III.

Lasagna: **Tota pulchra (Iª)** a 2 v. p. Fasc. VI.

De Bonis: **Quae est ista**, a 2 v. p. Fasc. V.

Burroni: **Maria Mater gratiae**, a 2 v. p. Fasc. V.

### Annata '47

Tassi: **Recordare, Virgo Mater**, a 1 v. Fasc. V.

De Bonis: **Rosa vernans**, a 2 v. p. Fasc. III.

Loss: **Tota pulchra**, a 2 v. p. Fasc. VI.

### Annata '48

Branchina: **Alla Verg. Ausil.** (Ecce Maria), a 1 v. Fasc. III.

Selva: **Ave Maria**, a 1 v. Fasc. I.

Rosso: **Ave Maria**, a 1 v. Fasc. VI.

Scarzanella: **Litanie popolari**, a 1 v. Fasc. III.

De Bonis: **Gaude Maria**, a 2 v. Fasc. IV.

Bellone: **Ave Maria**, a 3 v. p. Fasc. V.

### Annata '49

Branchina: **Alla Madonna della pace**, a 2 v. p. Fasc. I.

De Bonis: **Ecce Maria**, a 3 v. p. Fasc. III.

Scarzanella: **Litanie alla Madonna**, a 2 v. p. Fasc. III.

Fino: **Ave Maria**, a 1 v. Fasc. V.

Refice: **Tota pulchra**, a 2 v. p. Fasc. VI.

### Annata '50

De Bonis: **O Maria**, a 3 v. p. Fasc. III.

Burroni: **Ave Maria**, a 2 v. p. Fasc. III.

Lasagna: **Tota pulchra**, (IIª) a 2 v. p. Fasc. VI.

# EDIZIONI MUSICALI DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA

**11** **COMPOSIZIONI**  
per **ORGANO**  
od **ARMONIO**  
di **MOFFA RENATO**

**LDC**  
LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA  
Via Cottolengo 32 - Torino

L. 250

« ... Musica garbata, spontanea, signorile... »

Alessandro De Bonis

**PAGINE D'ALBUM**  
Pezzi caratteristici  
per organo od armonium

**LDC**  
LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA  
Via Cottolengo 32 - Torino

L. 200

« ... Musica ottima per l'organista raffinato e musica veramente preziosa per lo studente d'organo... »

**12** **PEZZI**  
per **ARMONIO**  
od **ORGANO**  
di **L. LASAGNA**

**LDC**  
LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA  
Via Cottolengo 32 - Torino

L. 150

« ... Musica utile e degna del repertorio di un buon organista... »

## TRE MESSE DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA

D. Luigi Lasagna

**MESSA DA REQUIEM**  
a una voce media

**LDC**  
LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA  
Via Cottolengo 32 - Torino

Partitura . . . . . L. 300  
Parti del canto . . . . . L. 50

« ... La melodia facile, scorrevole, ed elegante nello stesso tempo, avvince gli ascoltatori e desta veramente commozione... »

D. Giovanni Pagella

**MESSA XIII**  
in onore di  
S. Francesco di Sales  
a 2 v. m. (Cont. Bar.)  
seconda edizione

**LDC**  
LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA  
Via Cottolengo 32 - Torino

Partitura . . . . . L. 350  
Parti del canto staccate . . . L. 50

« ... La formidabile tecnica di D. Pagella, ha ceduto qui in gran parte al desiderio di fare cosa popolare, sicchè ne è riuscita veramente una graziosa messa, ricca di meravigliosi effetti, di immediata comprensione e facile da eseguirsi... »

D. Giovanni Pagella

**MESSA XXV**  
in onore del  
B. Domenico Savio  
a 3 v. dispari (Sop. Cont. Bar.)

**LDC**  
LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA  
Via Cottolengo 32 - Torino

Partitura . . . . . L. 300  
Parti del canto (voci unite) . . L. 70

« ... Breve, facile, melodica, ha pure dei momenti di grandiosità, da parere una delle celebri messe a 4 v. dello stesso autore, per cui la presente messa può ben figurare in una grande occasione... »

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

