# Voci Bianche

## RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA

LUGLIO 1951 ANNO VI NUMERO 4

# VOCI BIANCHE *Rivista bimestrale di musica*

## OGNI NUMERO DI QUESTA RIVISTA CONTIENE:

**7 pagine di testo** per articoli, recensioni, segnalazioni, ecc.

**16 pagine di composizioni musica sacra, ricreativa, e per armonio od organo**

**IN QUESTO NUMERO s'è dato, come gli altri anni, maggior spazio all'appendice per armonio od organo per il fatto che durante questi mesi le scuole di canto sono meno impegnate o non lo sono affatto, in esecuzioni musicali. Con il presente fascicolo gli abbonati dispongono già per l'anno in corso di:**

**28** *pagine di* **MUSICA SACRA** — **16** *pagine di* **MUSICA RICREATIVA**

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

*Con gli altri prossimi due numeri le tre raccolte per l'anno 1951 saranno complete, e potranno trovare un degno e utile posto nel repertorio delle scuole di canto e dell'organista.*



## Pubblicazioni musicali
DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA

### 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

ROFF, *Sacerdos et Pontifex* solenne a 4 v. m. . . . . L. 60

### 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. 900
— *Raccolta di « Canti sacri popolari in latino »* con facile accompagnamento (2ª edizione) . . . L. 600

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 (3ª ristampa) . . . 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

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

LASAGNA, *Il Cardellino della Madonna*, mistero in due atti, 2ª ristampa: Partitura . . . . . L. 250 Libretto . . . . . L. 40

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*

## 4. — IL CONTEGNO DEL DIRETTORE E IL SUO POSTO SULLA CANTORIA

Luigi Spohr era direttore del teatro Palffy a Vienna negli anni 1813-1815, conosceva Beethoven e si trovava di frequente con lui. In quell'epoca appunto si combinò di dare un grande concerto a favore del celebre compositore, che versava in strettezze finanziarie, eseguendovi le sue ultime composizioni. Spohr prese parte al concerto, vide per la prima volta Beethoven come direttore e così ne parla nella sua autobiografia : « M'era stato raccontato molto del modo singolare col quale Beethoven soleva dirigere, e, nonostante questo, ne rimasi altamente meravigliato. Beethoven aveva preso l'abitudine di indicare all'orchestra i segni di espressione con diversi strani movimenti del corpo. Ogni volta che si presentava uno *sforzando*, egli allargava con veemenza le braccia, che, prima, aveva tenute incrociate sul petto. Al *piano*, egli si inchinava e tanto più basso quanto più debole lo voleva avere; se subentrava un *crescendo*, egli si raddrizzava adagio, adagio, per fare poi un salto, giunto al *forte*. Qualche volta anch'egli gridava, senza avvedersene, per ringagliardire il *forte*. Si vedeva bene che il povero maestro, divenuto sordo, non udiva più i *piano* della sua musica », e tale sordità scusa questo suo modo di dirigere. Però il tratto citato dello Spohr, sottolinea il Witt, è una buona illustrazione della regola : il direttore deve astenersi da ogni movimento insolito, esagerato. È naturale che egli sia più quieto nel *p.* e *pp.*, e che nel *f.* ravvivi il movimento ; che anche la bacchetta si risenta dello *sfz.* ; che l'espressione del volto rispecchi i sentimenti espressi dal complesso dei suoni, che sia quindi diversa nel *p.* e nel *f.* ; tutto questo è naturale e non può far meraviglia ad alcuno. È impossibile che un buon direttore se ne stia impassibile, senza dimostrare esternamente quello che deve sentire internamente ; un direttore senza gesti, senza passione è un automa, un metronomo vivente, che non saprà infondere sentimento e vita alla composizione, pari al suo volto che non esprime nulla.

Però *est modus in rebus* e *sunt certi denique fines* ; l'esagerazione s'accosta facilmente al ridicolo, disturba i cantori, rende il direttore incapace di dominare la massa del coro e nuoce grandemente alla giusta interpretazione. Come è il direttore, così è il coro. (Se quegli esagera, con molta probabilità esagera anche il coro). Per essere un buon direttore ci vuole anzitutto impero, controllo, padronanza su se stesso e non in piccola dose ; e poi abbisogna al direttore un amico che lo renda avvisato, nel caso avesse preso un contegno esterno poco regolare.

« Già è stato detto che il contegno del direttore può esercitare una cattiva influenza sull'esecuzione. Questo avviene sempre ed in ogni caso, quando il maestro direttore adopera il braccio e fa percorrere alla sua bacchetta troppo spazio, tracciando cioè una curva troppo larga. Ciò serve ad appesantire la musica. Se il tempo è dal compositore indicato come *grave, largo,* in questo caso la cosa potrebbe tollerarsi, ma un tal direttore non sarà mai capace di dirigere bene un *allegro* : dapprincipio incomincerà col tempo giusto, ma a poco a poco diventerà sempre più stentato. Descrivere col braccio una curva troppo larga, e perciò far percorrere alla bacchetta troppo spazio, è un difetto tanto esiziale, che da un maestro che vi si è avvezzato non è possibile aspettare un'esecuzione buona ; non parliamo poi di una esecuzione perfetta ». E qui il Witt cita un episodio. « Ho osservato una volta un direttore siffatto in una esecuzione della *Creazione* di Haydn : era un uomo di statura quasi gigantesca e di grossezza proporzionata. La bacchetta in sua mano sembrava un'arma in un combattimento violento ; egli non era in grado di far ritornare le braccia a tempo dall'enorme curva che descrivevano, e così tutti i « vivace » riuscivano stentati. Per fortuna quel maestro dirigeva per lo più oratorii di Haydn, dove i tempi sono abbastanza moderati, in confronto delle composizioni moderne ; gli sarebbe stato impossibile il dirigere bene queste ultime, in causa del soverchio lavoro che imponeva alle sue braccia ».

Nel periodico musicale *Tonhalle* (1870, p. 401) si legge : « La maggior parte dei direttori di musica si abbandona, durante le esecuzioni musicali, a movimenti esageratamente vivaci : in alcuni non solo lavorano le braccia e piedi, ma anche la testa deve, tentennando, accennare il tempo ; tutto il loro corpo vacilla di qua e di là come un albero agitato dall'uragano. Abbiamo visto direttori i quali nella vita comune non si lasciavano smuovere da nulla nella loro compassatezza, ma appena sul podio direttoriale si vedevano agitarsi come marionette ». Queste esagerazioni non sono tanto delle cattive abitudini, quanto un frutto di una certa dimenticanza di se medesimi. L'entusiasmo della musica si risveglia dentro di loro in maniera da impossessarsi di tutto il loro essere, cosicchè perdono il timone dei loro movimenti. Liszt, è vero, è l'autore al riguardo della nota frase : « Il direttore deve essere timoniere, ma non rematore » ; egli stesso tuttavia si lasciava molte volte trasportare dal suo sentimento, mentre poi in quei punti che sapeva già ben conosciuti dagli esecutori non muoveva mano. « Uno dei migliori direttori che vanti la musica moderna fu F. Mendelssohn, il quale non alzò mai la sinistra nel dirigere. Berlioz si comportava durante le prove come un energumeno (e in questo non è da imitare, specie coi ragazzi) e come savio durante l'esecuzione, e faceva bene, perchè, come osserva Hanslick, la fatica principale del direttore è durante le prove. *Il direttore deve accontentare l'orecchio senza mai offendere la vista* (frase questa da tener sempre presente a vantaggio degli esecutori e degli ascoltatori). Sebbene sia persona principale come " timoniere ", non deve apparire come tale agli occhi del pubblico, per non distrarre l'attenzione di esso dalla musica ».

Fin qui il citato periodico musicale. Si comprende facilmente come tutto questo sia da applicarsi anche ai maestri direttori di musica sacra. Nella prima puntata abbiamo visto come il Can. C. Proske descrive il Baini nella direzione della Cappella Pontificia : « massima semplicità, eppure con tale geniale impeto che ogni sguardo, il minimo movimento delle dita elettrizzava tutta la cantoria » ; e nella seconda puntata come il M° Haberl descrive Wagner nella direzione della IX Sinfonia di Beethoven : « calmo, sereno, diresse la IX Sinfonia a memoria, con pochi ma caratteristici movimenti del braccio sinistro e del capo ». Chi ha visto dirigere il M° Dogliani, D. Pagella, D. Grosso, D. Antolisei, pur scorgendo in ciascuno caratteristiche personali, ha constatato che tutti avevano in comune la massima chiarezza, semplicità, parsimonia di gesti, incisività. E, per non parlare che dei defunti, nella Basilica del S. Cuore di Roma i Salesiani hanno avuto, in tempi passati, un altro grande direttore di coro, le cui esecuzioni erano perfette ed attiravano a gustarle i migliori artisti di Roma, voglio dire il M° D. Pietro Fracchia. Premetteva un accurato studio personale sulle composizioni scelte, per conoscerle e interpretarle bene ; teneva le prove molto accurate e disciplinate, e nell'esecuzione usava lui pure semplicità, parsimonia e chiarezza nella direzione : pochi gesti ; ciò che più agiva in lui era lo sguardo. Specialmente coi ragazzi bisogna che i gesti siano chiari, precisi. Per segnare il tempo serve la mano destra ; la sinistra può servire per indicare l'intensità dinamica e gli accenti : lo sguardo serve a ricordare le altre particolarità

fatte rilevare nelle prove. Il direttore del coro eviti quindi altri movimenti inutili, tenga la persona eretta con naturalezza, senza rigidezza, e conservi un contegno corretto e tranquillo, pur accalorandosi un poco nei *crescendo*. Quand'ero allievo di composizione musicale al Conservatorio G. Verdi di Torino, ho potuto assistere a molte prove ed esecuzioni dei concerti sinfonici (del venerdì) dell'orchestra della RAI di Torino. Sono passati a dirigere tali concerti molti direttori di fama internazionale, italiani e stranieri, ed ho potuto constatare che per la maggior parte si attenevano a queste regole: ben composta la persona; chiarezza e semplicità del gesto, alcune volte solo movimento della mano per il ritmo; attacchi a tempo ai singoli strumenti; nei *crescendo* aggiungevano il movimento dell'avambraccio, talvolta anche del braccio, poi si tornava al movimento della sola mano, specie nei tempi « vivace » e nel « tutti ». Anche il M° Toscanini è molto sobrio nei gesti.

Per la disposizione dei cantori nelle esecuzioni la prassi dei migliori maestri-direttori è di disporli a semicerchio, ad anfiteatro, in modo che tutti possano comodamente fissare gli occhi sul direttore. Di solito si mettono i contralti e i bassi da un lato, i soprani e i tenori dall'altro lato del direttore; i contralti e i soprani più vicini al maestro e davanti ai bassi e ai tenori. Su questo argomento il Witt pone alcuni quesiti che credo cosa non inutile riferire: « 1) È bene concedere dei leggii ai cantori, oppure no? Io rispondo incondizionatamente: sì. Ben s'intende, quando lo spazio lo consenta. Quando si tengono le parti nelle mani, esse sono in continuo movimento, mettiamo pure anche leggerissimo, il che da un lato reca rumore, e da un altro lato rende difficile il distinguere bene le note, specie quando una sola parte deve servire a più cantori. Questi ultimi inconvenienti cadono da sè quando tutti i cantori hanno la loro parte. Questo però non sempre si verifica, per ragione di economia: in certe scuole di canto una parte la si fa bastare per quattro cantori e talvolta anche per cinque o sei; ma questo si fa bene solo quando si canta dal leggìo e i più sicuri dietro di loro, perchè cantino nell'orecchio dei primi e li rendano più sicuri; nel caso contrario, i cantori sicuri potrebbero diventare incerti per l'incertezza di chi canta loro nelle orecchie. Se qualcuno che deve stare indietro ha la vista corta, inforchi gli occhiali. Questo è indispensabile, poichè, se non vede bene le note, vedrà ancor meno le sfumature dei segni direttoriali, che tutti assolutamente devono vedere.

« 2) Devo osservare qui che è di somma importanza, nella costruzione delle chiese, assegnare alla cantoria lo spazio necessario perchè possa contenere buon numero di cantori, lasciando una sufficiente intercapedine fra l'organo e il parapetto. (Purtroppo quante cantorie difettano di spazio! Cantorie come quelle della Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino sono assai rare). Ora, gran parte della buona esecuzione dipende da una buona disposizione dei cantori sulla cantoria; dove questa manchi, dove i cantori non possono vedere il direttore e le sue indicazioni, non vi può essere dubbio sul risultato delle esecuzioni ». E qui il Witt narra un episodio personale: « Il 1° maggio dell'anno... ho assistito nel duomo di M... alla messa cantata. I cantori stavano tutti allineati, il direttore nel loro mezzo. A nessun cantore passava per la mente di rivolgere lo sguardo al maestro, tutti guardavano diritto innanzi a sè... più verso il popolo che verso l'altare. Non guardavano il direttore, ma certo dovevano udirlo, poichè egli batteva con la bacchetta il tempo così forte e sempre con colpi così marcati che ne risuonava tutto il vasto presbiterio. La Messa era quasi tutta in *allegro* a 3/4; di conseguenza quel maestro doveva, poveretto, battere sempre due quarti forti contro il leggìo e uno contro l'aria. Con esito eguale e forse migliore si sarebbe potuto collocare sulla cantoria un metronomo; per lo meno sarebbe costato meno, e si sarebbe compresa di più la vacuità artistica di quella esecuzione ». Da questo episodio si deduce che la battuta si deve vedere e non sentire. Chi agisce diversamente, col rumore prodotto dai colpi della sua bacchetta porta una nota, un suono non musicale a turbare il concerto di quelli musicali della sua cantoria. Questo e l'altro enunciato prima, « il direttore deve accontentare l'orecchio senza mai offendere la vista », sono due assiomi che il direttore deve tenere sempre presenti mentre sta dirigendo.

E infine, parlando delle cantorie, il Witt fa ancora questa osservazione: « 3) Non sono d'opinione che si debbano munire le cantorie di grate per collocarvi dietro i cantori, costringendoli, quasi, a cantare attraverso a dei buchi: questo serve a smorzare il suono. Se la cantoria è abbastanza larga, si possono collocare i cantori discosti dal parapetto, in modo da non essere scorti che ad una notevole distanza. Sotto il rispetto musicale però è meglio che i cantori siano visibili piuttosto che collocarli troppo in basso ».

Riguardo al luogo della chiesa dove collocare i cantori o la cantoria, è risaputo che nei primi secoli tale cantoria era situata in un luogo chiamato coro; i cantori erano considerati come persone liturgiche e avevano quindi riservato per loro uno spazio speciale vicino all'altare, alquanto elevato sopra la navata dove stava il popolo. Tale spazio risultava quindi situato fra il popolo e l'altare sul quale venivano compiuti i sacri misteri. Tale luogo veniva denominato appunto « coro » o « schola ». Lo si può ancora vedere nella chiesa di S. Clemente a Roma. Solamente verso la fine del medioevo, con l'aggiunta dell'organo, il Coro fu trasportato sopra una tribuna nella parte posteriore della navata, il che divenne, con l'andare del tempo, regola costante. In questi ultimi tempi si è tornato a portare cantori e cantoria vicino all'altare ed è bene, perchè più liturgico e più secondo lo spirito della Chiesa. Si è però poco sfruttato un luogo che, essendo vicino all'altare, ha la caratteristica di rispondere anche molto bene dal lato acustico: voglio dire il coro dell'abside. Per esperienza personale fatta nel Duomo di Chieri e nella Chiesa Salesiana di S. Giovanni Evangelista di Torino, ho potuto constatare che, collocando i cantori nell'abside, il suono si propaga attraverso la chiesa in perfetta fusione e risonanza. Si possono collocare le canne dell'organo lungo la parete dell'abside, la consolle a circa un terzo della distanza dall'altare, i cantori a semicerchio davanti all'organo, nella disposizione già indicata, il direttore davanti alla consolle: i cantori non sono disturbati dal pubblico, possono benissimo seguire la funzione liturgica, perchè vicinissimi all'altare, e la collaborazione liturgica della schola ai ministri e alla funzione è più perfetta. Anche l'organo ha maggiore risonanza.

A conclusione di questo articolo credo bene accennare ancora ad un punto che, terminata la preparazione tecnica e artistica, dà l'ultimo tocco per la completa e perfetta riuscita delle esecuzioni musicali in chiesa.

Il Witt lo espone così: « Nei suoi *Musikalische Reiseskizzen ans dem Jahre* 1863, Bern. Kothe accennando alle esecuzioni nel Duomo di Ratisbona, osservava: " In nessuna cantoria ho trovato tanta divozione come qui; in nessun luogo mai ho notato un contegno esterno tanto riservato come in questo ". " Nè durante le prove, nè durante le esecuzioni io non permetto mai ai cantori di dire una parola senza un vero bisogno; di frequente dico loro: nel cantare dovete starvene fermi come se foste fusi di bronzo! Una sola disattenzione causa uno sbaglio, e uno sbaglio rovina più di quello che possono fare di bene dieci cantori. Mi appello alla vostra ragione. È giusto che uno solo rovini un pezzo per la propria disattenzione e distrazione, mentre venti altri si dànno premura e faticano? Senza necessità, non si fiatava verbo. Quando un pezzo era finito, prendevo un libro di devozione in mano. Come me facevano tutti i cantori. (Ora potrebbe essere il messalino oppure il Liber Usualis in cui vi è tutta la Messa, le parti mobili nel giorno prescritto e l'Ordo Missae e il Canon Missae da pag. 1 e ss.). Un minuto prima d'incominciare il nuovo pezzo, mettevo da parte il libro, immediatamente facevano così anche i cantori, e ognuno, gli occhi rivolti su di me, era pronto al mio

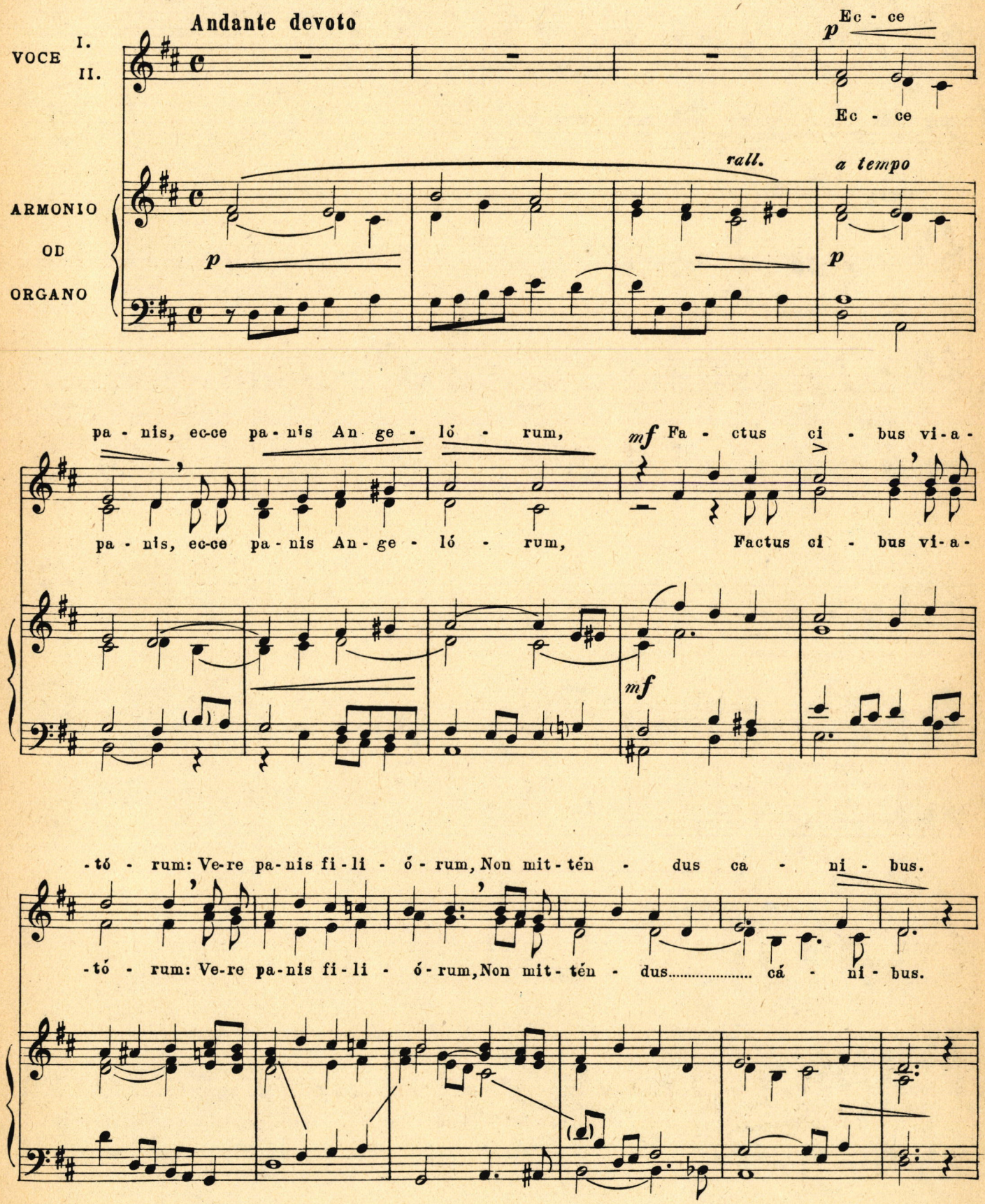
| Voci bianche | N° 4 |
|---|---|
| Musica sacra | 1951 |

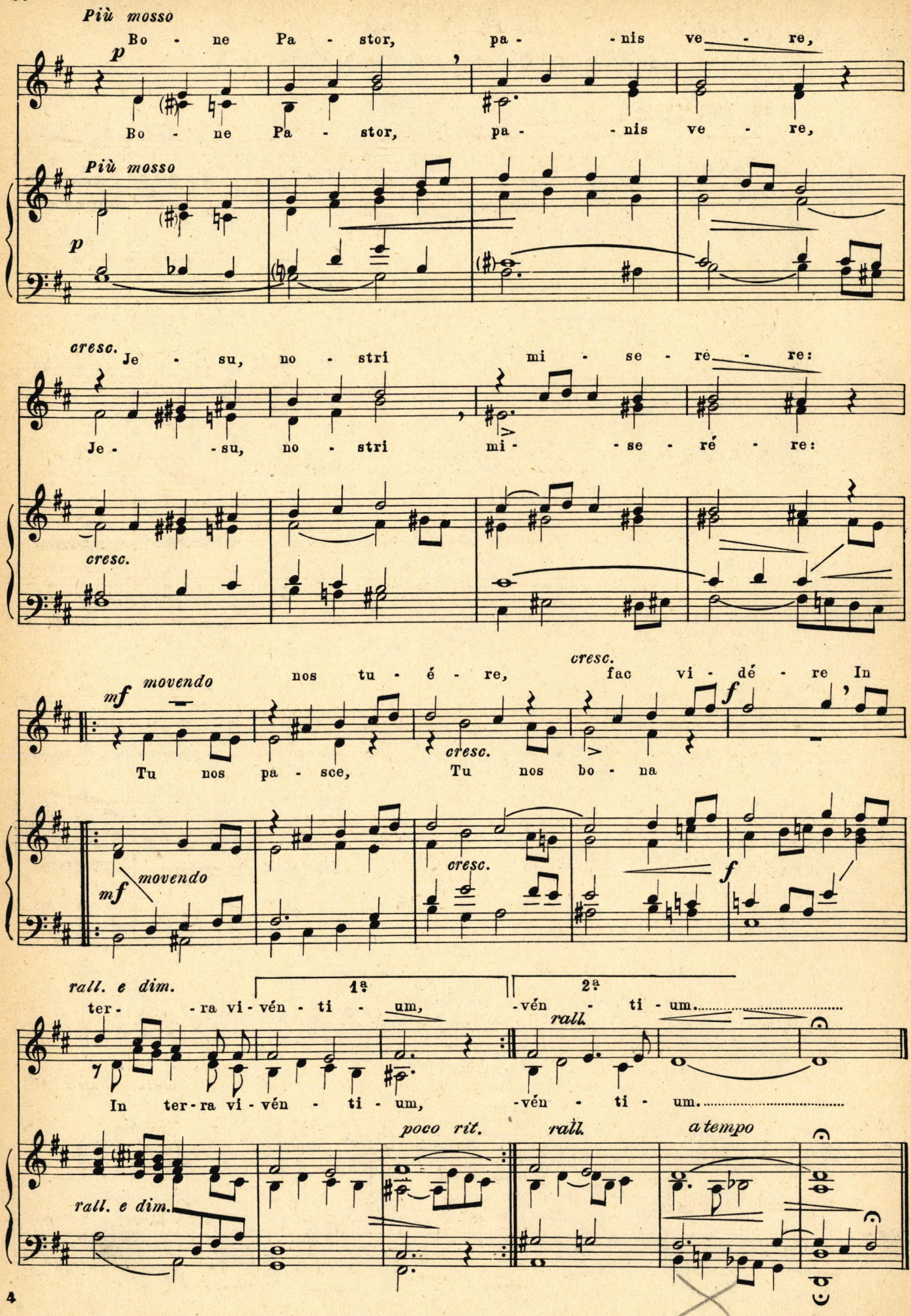
# ECCE PANIS

A 2 voci simili

(11)

Luigi LASAGNA




Più mosso
p
Bo - ne Pa - stor, pa - nis ve - re,
Più mosso
p
Bo - ne Pa - stor, pa - nis ve - re,
cresc.
Je - su, no - stri mi - se - re - re:
Je - su, no - stri mi - se - ré - re:
cresc.
mf movendo
Tu nos pa - sce, nos tu - é - re,
cresc.
Tu nos bo - na fac vi - dé - re In
f
mf movendo
cresc.
f
rall. e dim.
ter - ra vi - vén - ti - um,
1ª
2ª
-vén - ti - um.
rall.
In ter - ra vi - vén - ti - um,
-vén - ti - um.
rall. e dim.
poco rit.
rall.
a tempo

Voci bianche
Musica ricreativa
Nº 4
1951



# CANTO

## PER ACCADEMIA ED ONOMASTICO

V. CIMATTI

(5)

**And. non troppo**

*p* *spiccando la melodia*

𝄋 *p*

Tor-na la ron-di-ne al ni-do an-ti - co ai cam-pi tor - na

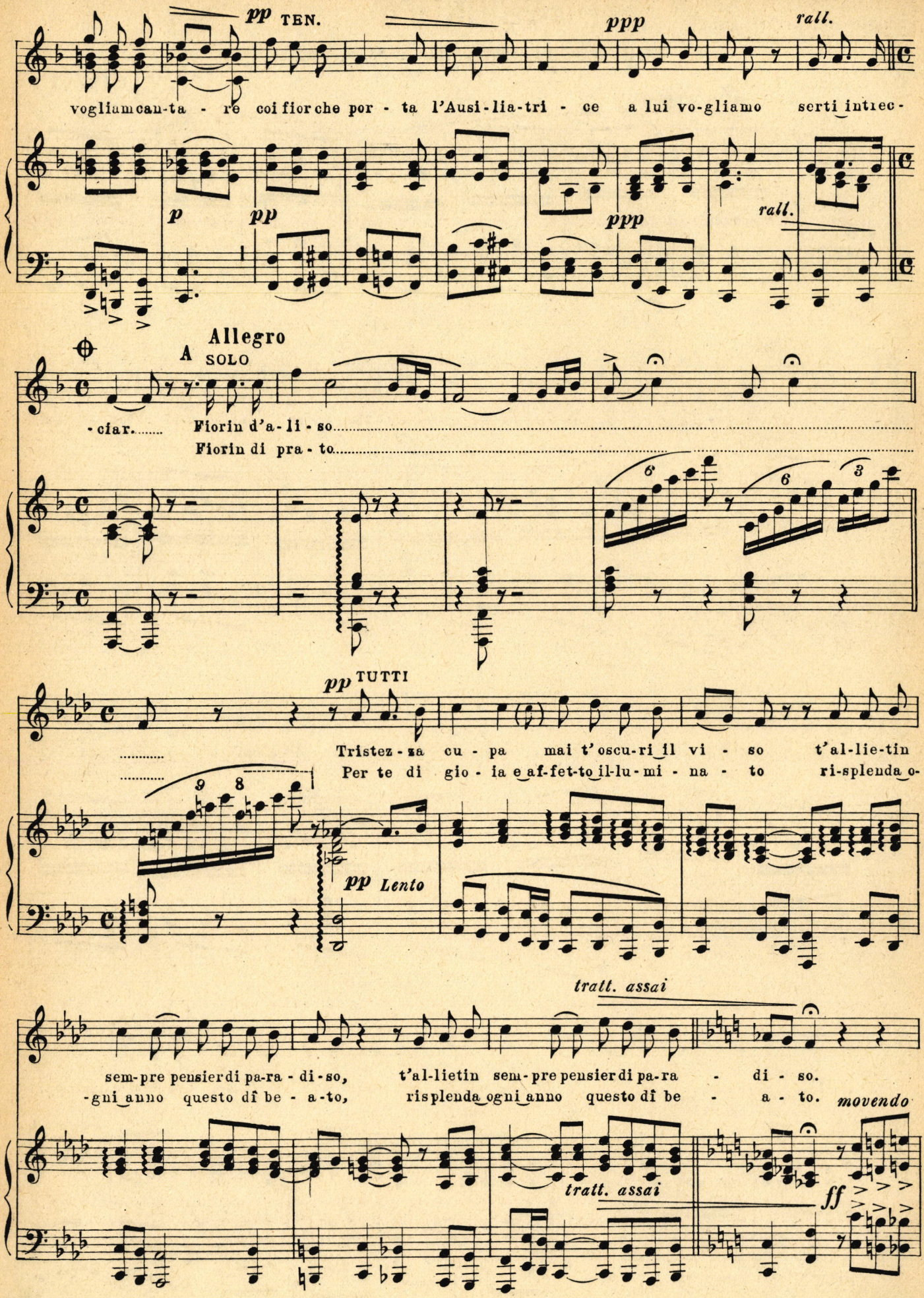
*rall.*

fra l'er-be e i fior a noi ri - tor na con raggio a-mi - co u-na gen-

*rall.*

-ti-le fe-sta del cor. Del Padre il no - me ca-ro e fe-li - ce con cuori a-man-ti

*f* *f* *f* *f*


pp TEN.
ppp
rall.
vogliamcan-ta - re coi fior che por - ta l'Ausi-lia-tri - ce a lui vo-gliamo serti intrec-
p
pp
ppp
rall.
Allegro
A SOLO
-ciar..... Fiorin d'a-li - so.....
Fiorin di pra - to.....
pp TUTTI
Tristez-za cu - pa mai t'oscu-ri il vi - so t'al-lie-tin
Per te di gio - ia e af-fet-to il-lu-mi - na - to ri-splenda o-
pp Lento
tratt. assai
sem-pre pensier di pa-ra - di-so, t'al-lietin sem-pre pensier di pa-ra - di - so.
-gni anno questo dì be - a-to, risplenda ogni anno questo dì be - a - to.
movendo
tratt. assai
ff

Voci bianche | N°4
Musica per org.od arm. | 1951



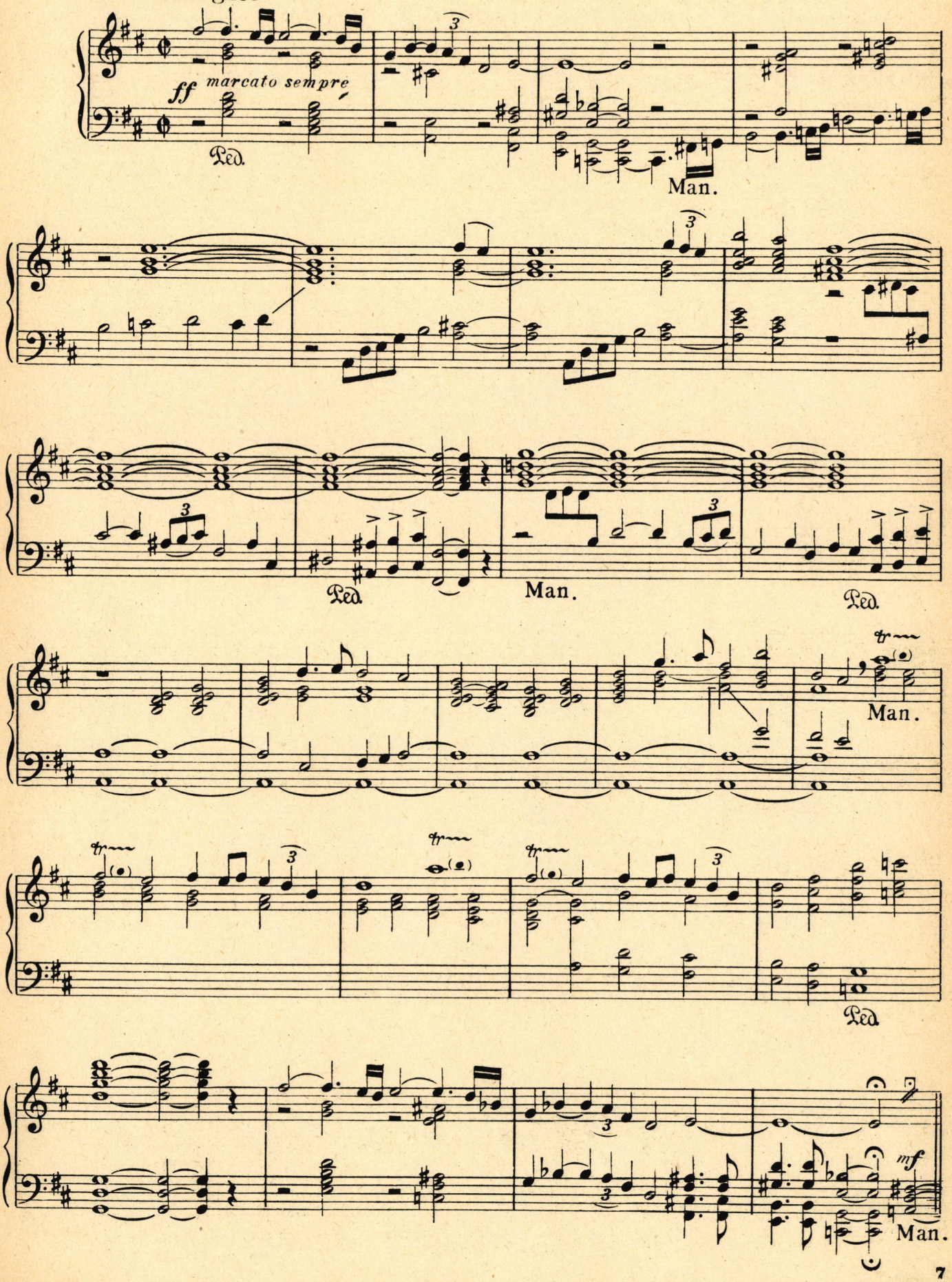
# LAETITIA

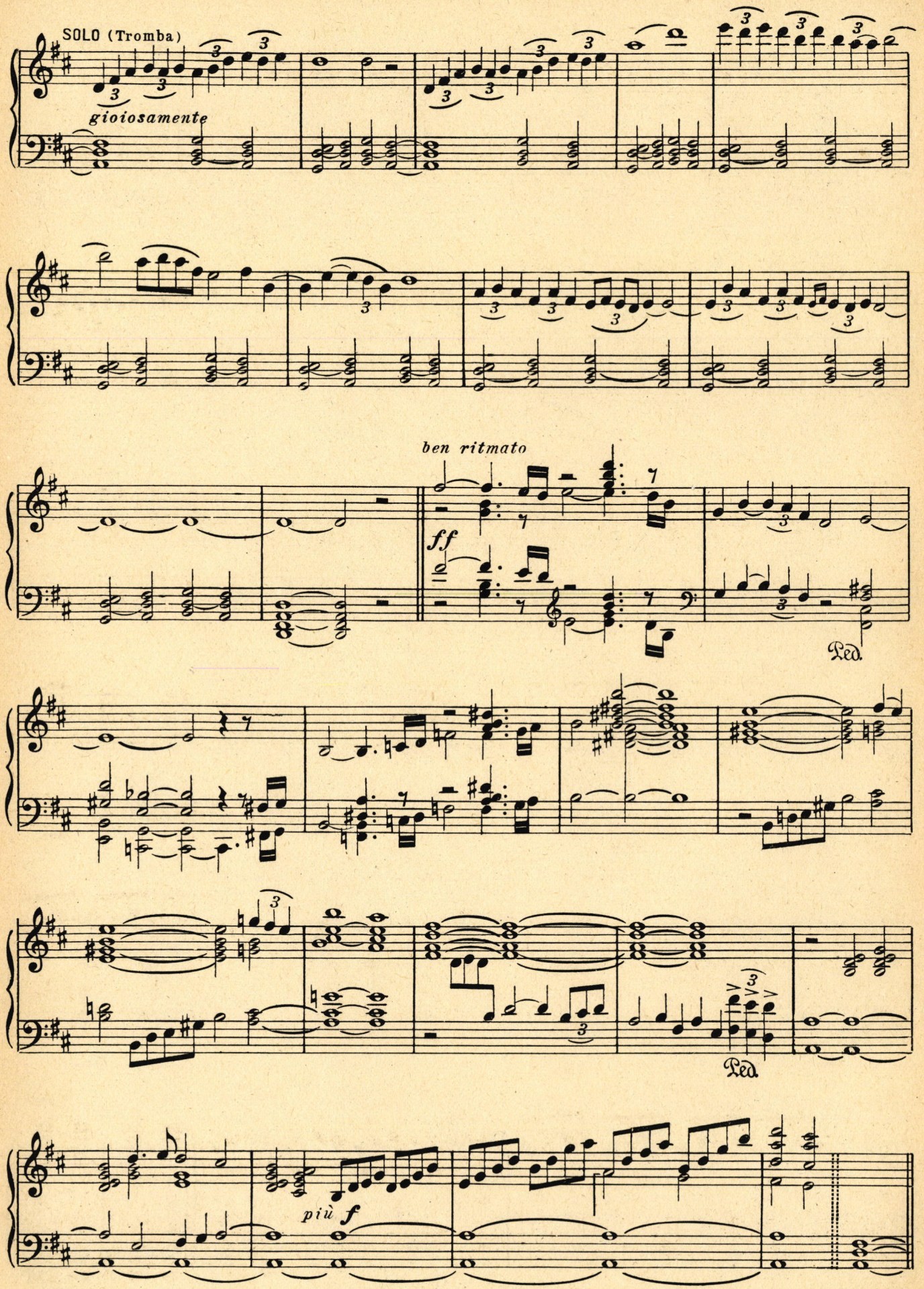
Finale per Armonio od Organo

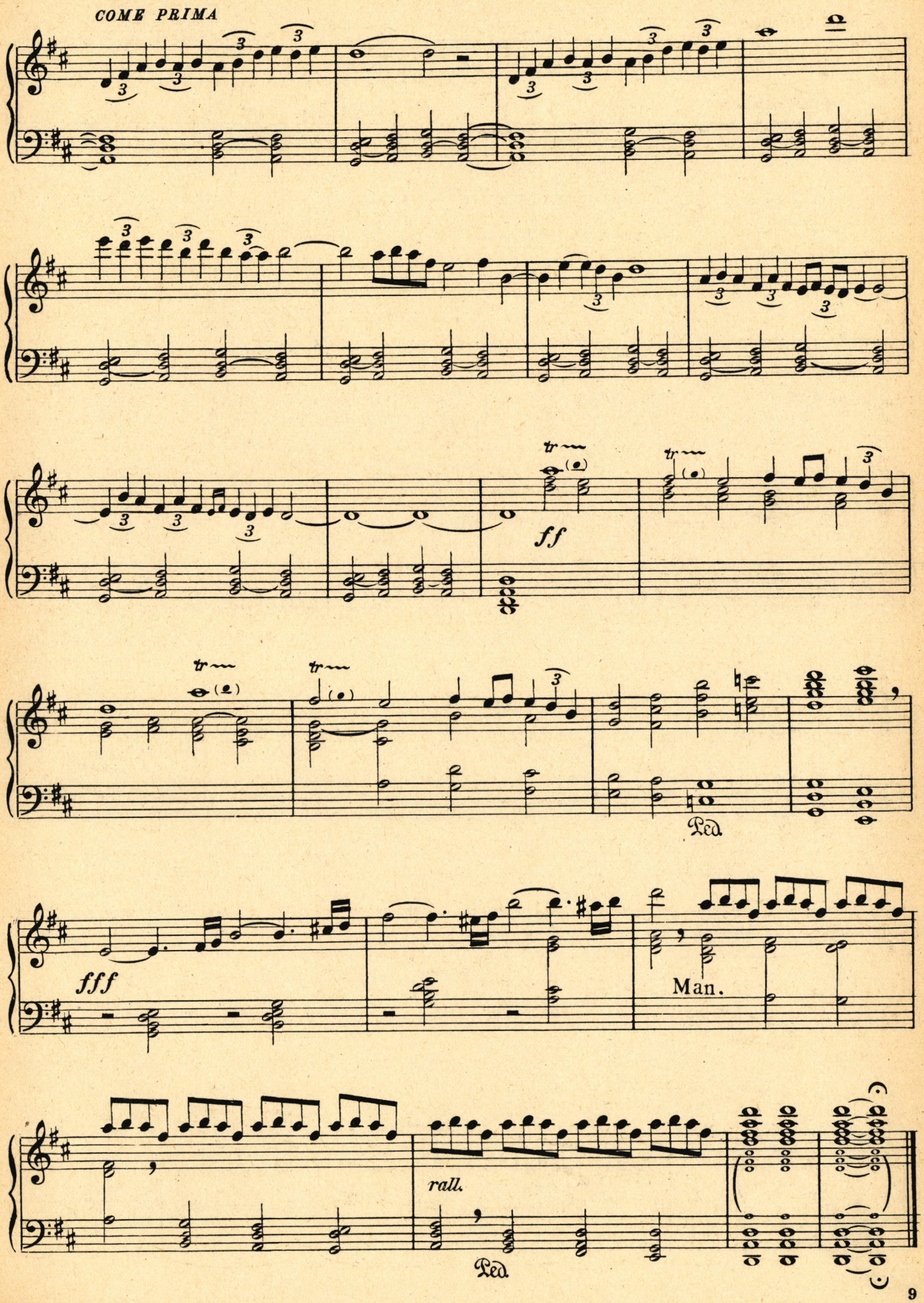
ALESSANDRO DE BONIS

9

Energico




SOLO (Tromba)
gioiosamente
ben ritmato
ff
Ped.
Ped.
più f


COME PRIMA
ff
Ped
fff
Man.
rall.
Ped

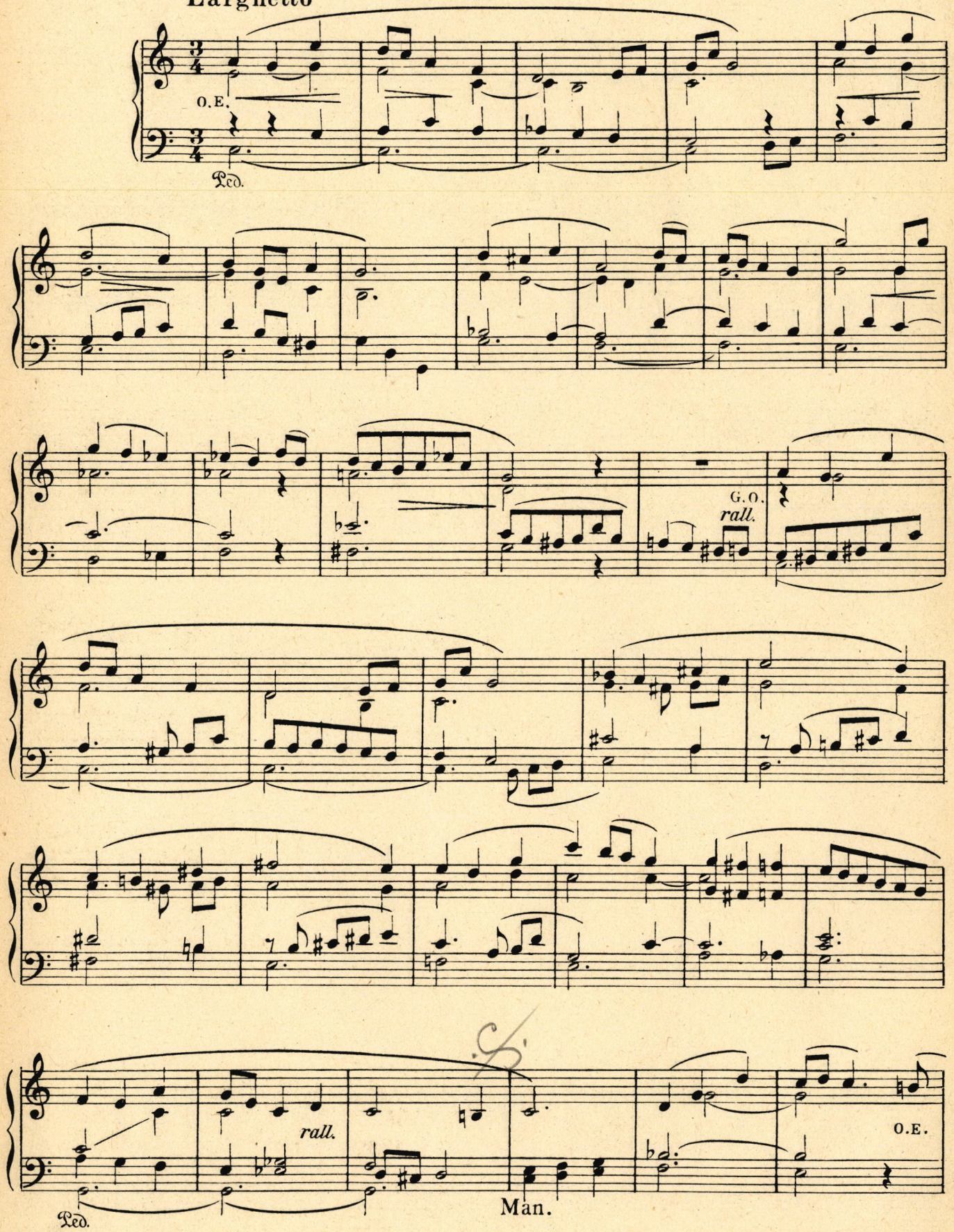
# ADORAZIONE

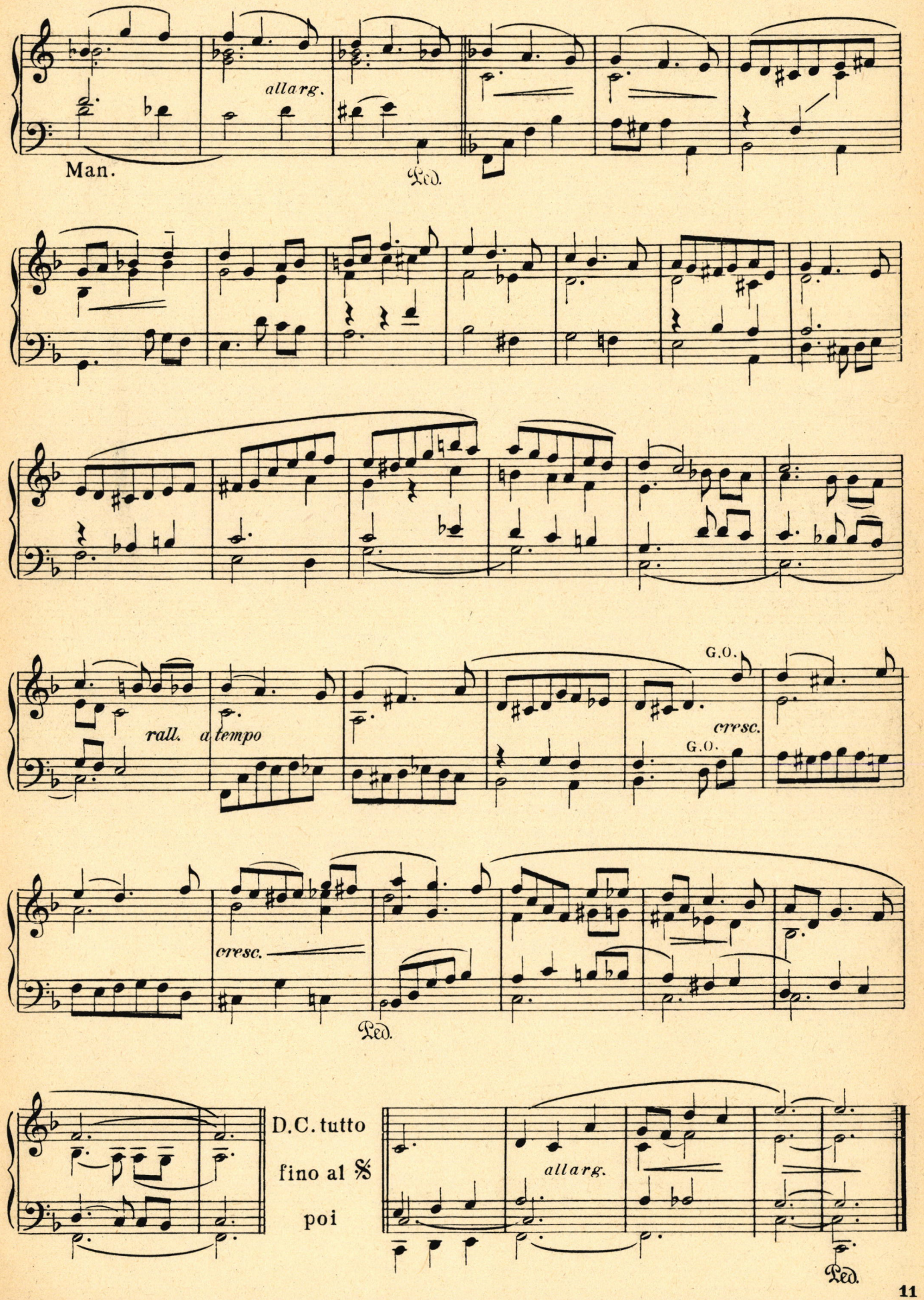
(10)

per organo od armonio

NESTORE BARONCHELLI

**Larghetto**




allarg.
Man.
Ped.
rall.
a tempo
G.O.
cresc.
G.O.
cresc.
Ped.
D.C. tutto
fino al 𝄋
poi
allarg.
Ped.

*Al M. D. Luigi LASAGNA*
*cordialmente l'Autore dedica*

(11)

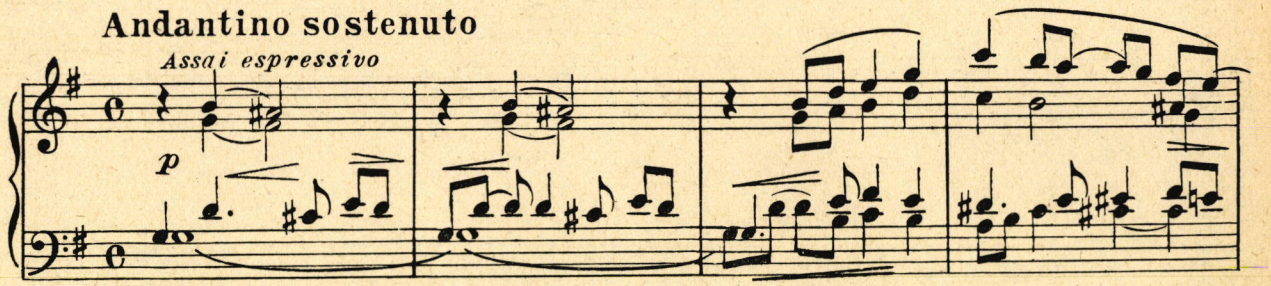
# RÊVERIE

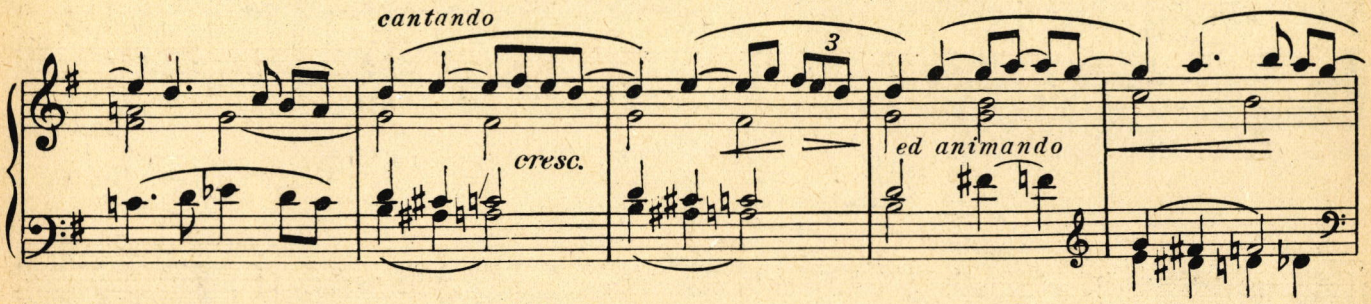
per organo od armonio

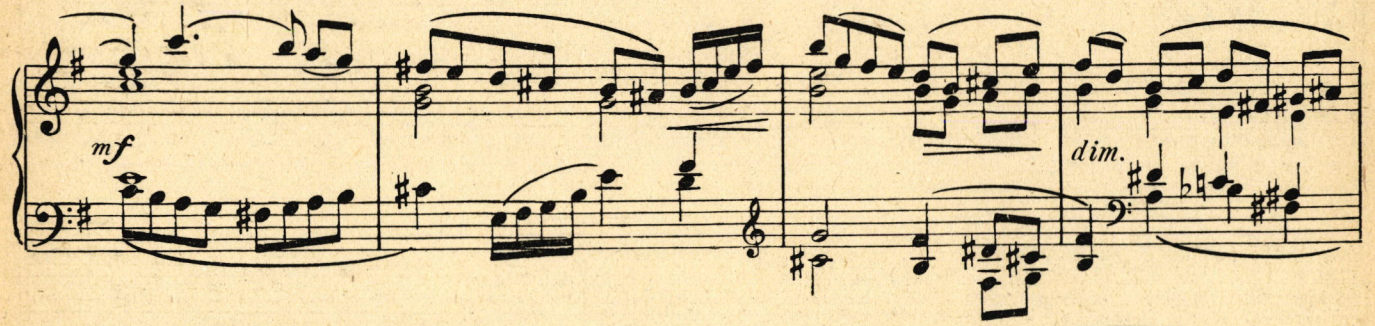
VIRGILIO BELLONE

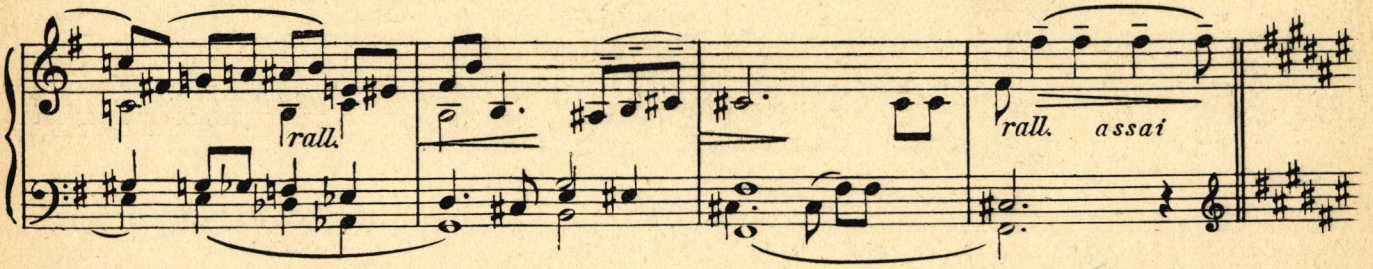
**Andantino sostenuto**

*Assai espressivo*



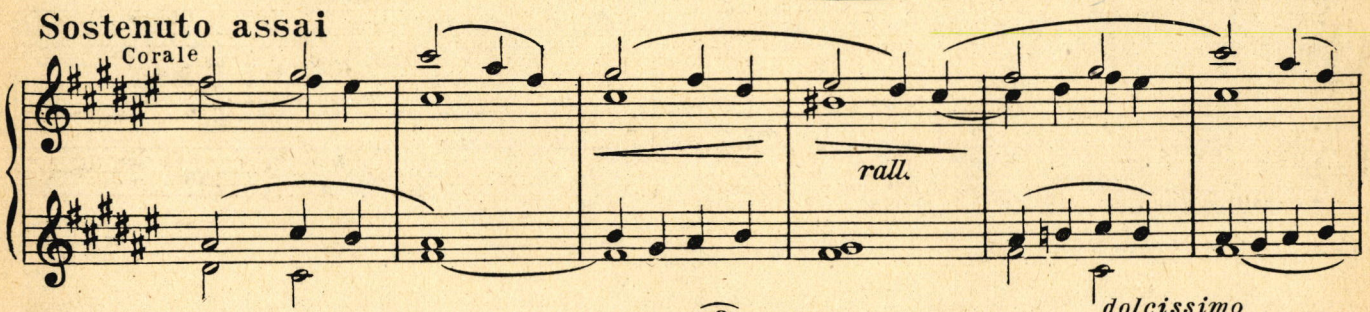



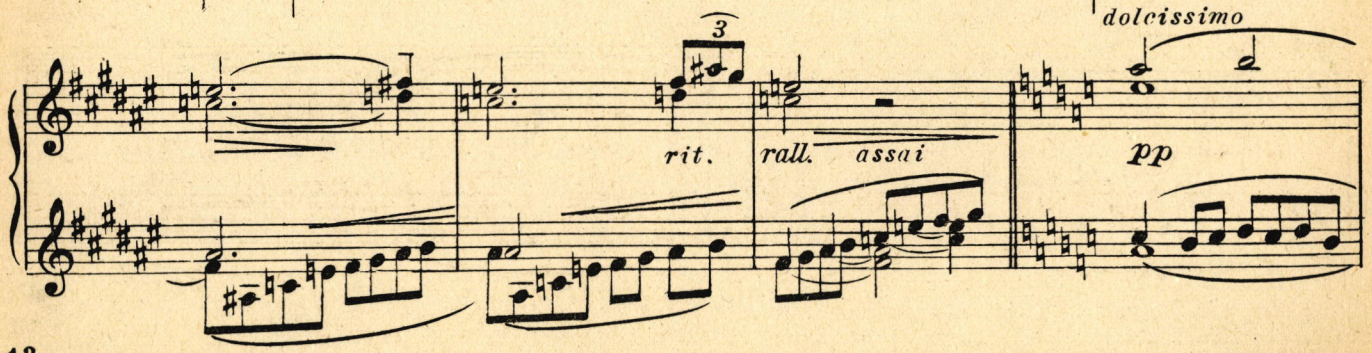



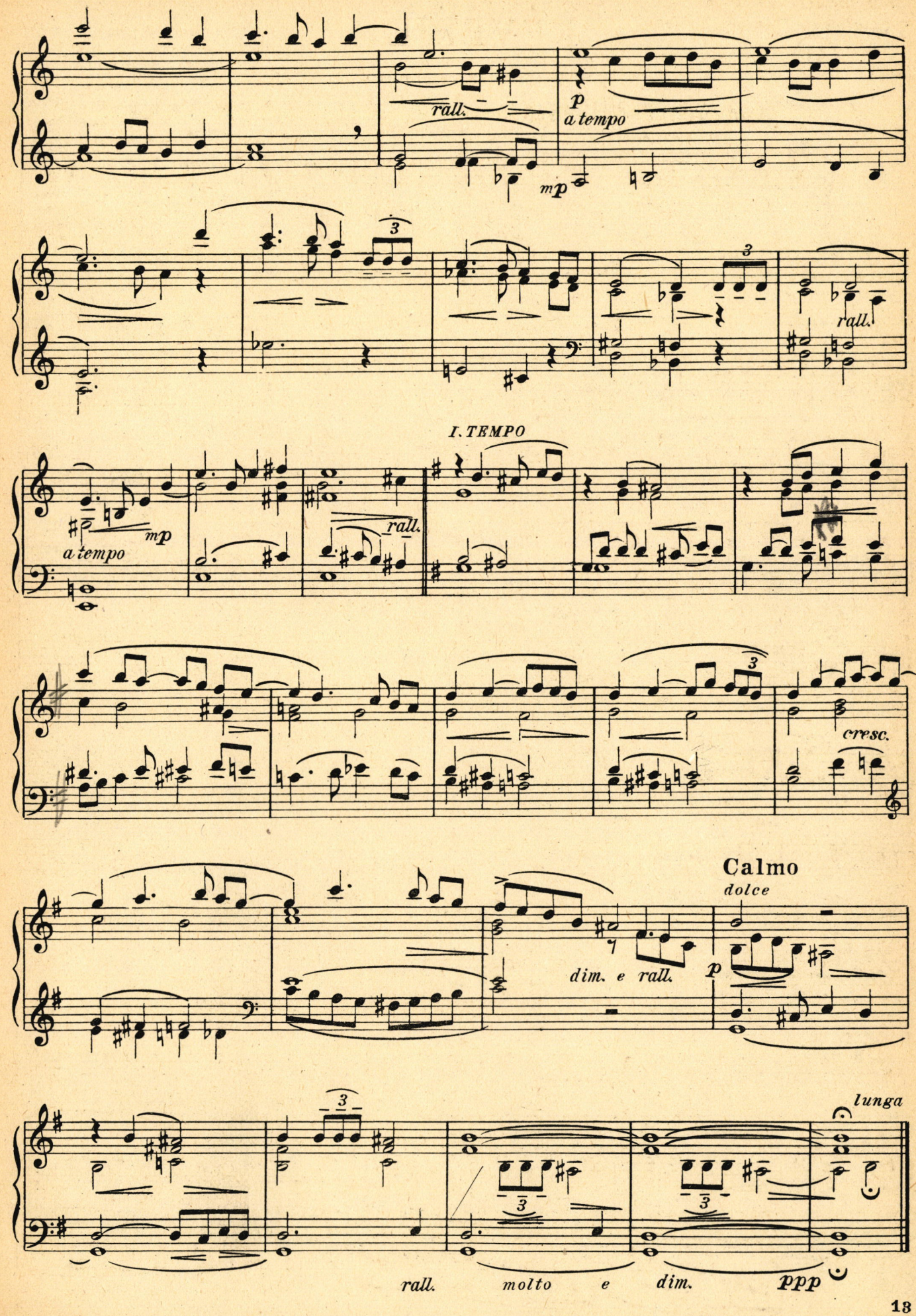




**Sostenuto assai**

Corale



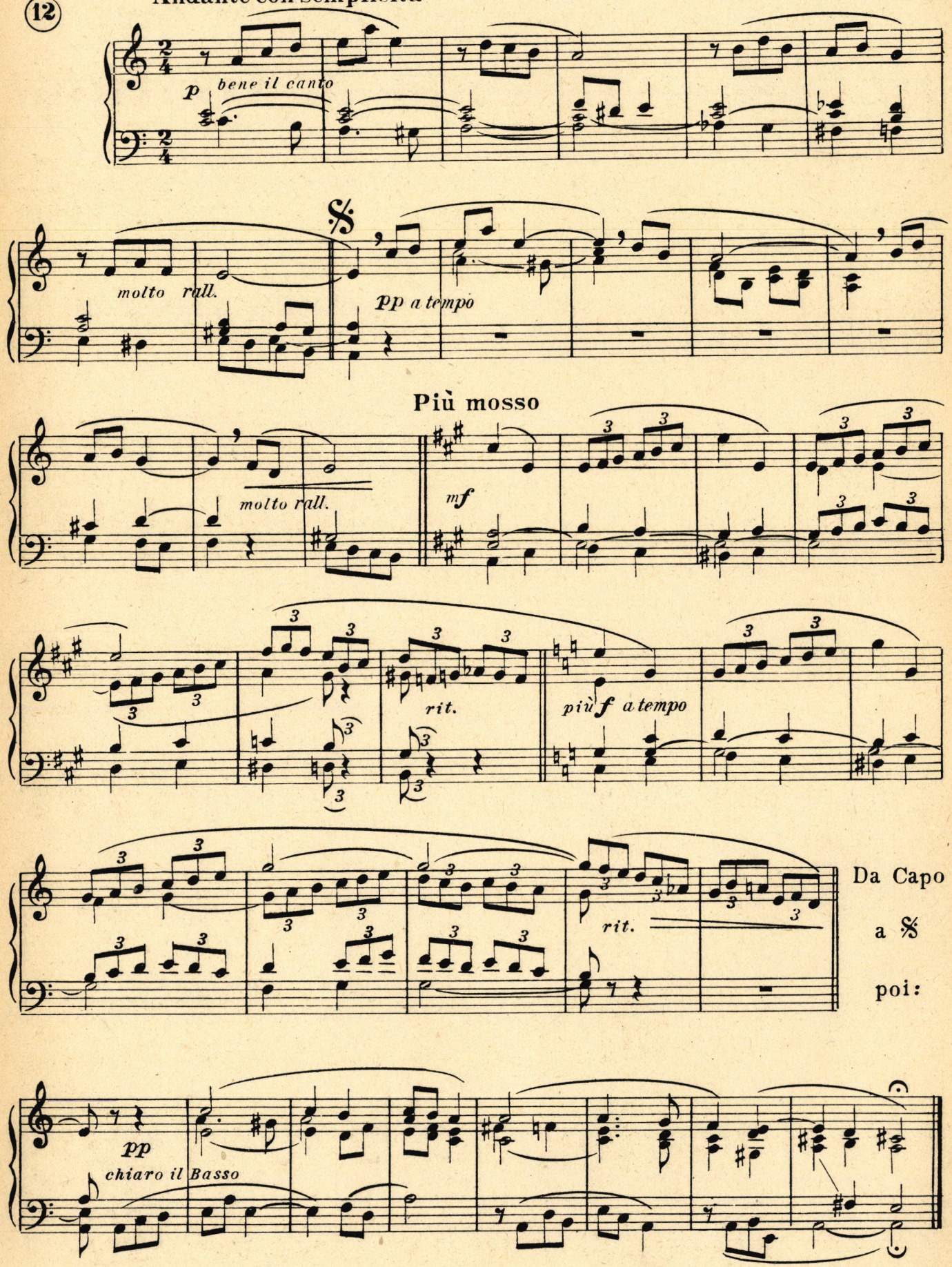

rall.
p
a tempo
mp
3
rall.
I. TEMPO
mp
a tempo
rall.
cresc.
Calmo
dolce
dim. e rall.
p
lunga
rall. molto e dim.
ppp

*In memoria di Don Raffaele ANTOLISEI*

# PREGHIERA

FRANCESCO RIDELLA

(12) **Andante con semplicità**



TUTTI

*f*

Fior di gag-gi - a, fio-re di gag - gi - a di sante gio-ie s'orni la tua

*ff* *tratt. assai* *pp* B

vi - a gio-ie sbocciate al riso di Ma - ri - a, sbocciate al riso di Mari - a.

*ff* *pp* *tratt. assai*

*Da A a B cambiando le parole poi dal 𝄋 al ⊕ poi segue:*

**Tempo di marcia**

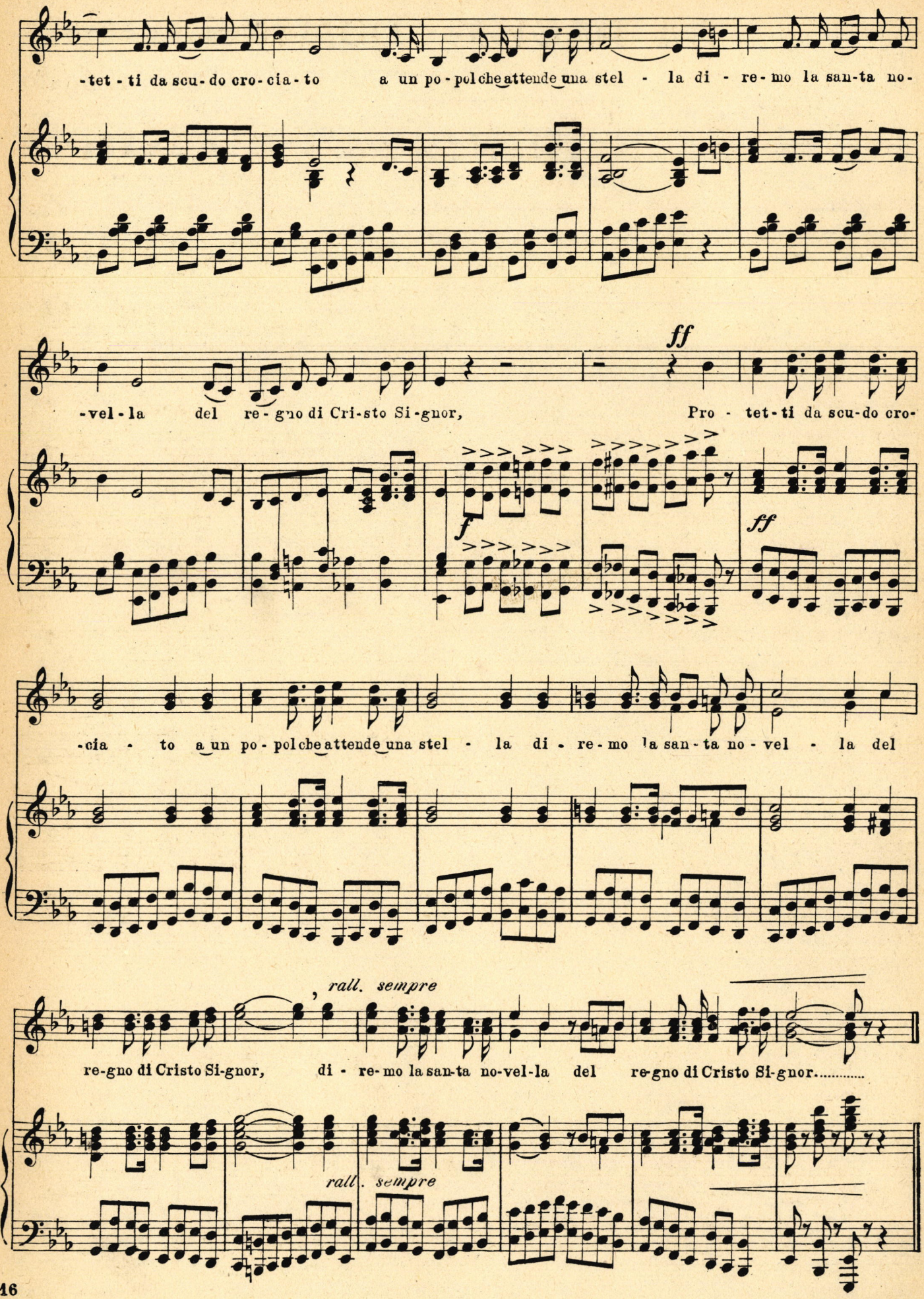
- ciar.

*f* Noi sia - mo la nuo - va mi - li - zia che tempra il suo cuore alla

*ff* *f* *f*

guer - ra che in no - me d'amo - re e giusti - zia a un bianco vessil - lo si ser - ra..... pro-

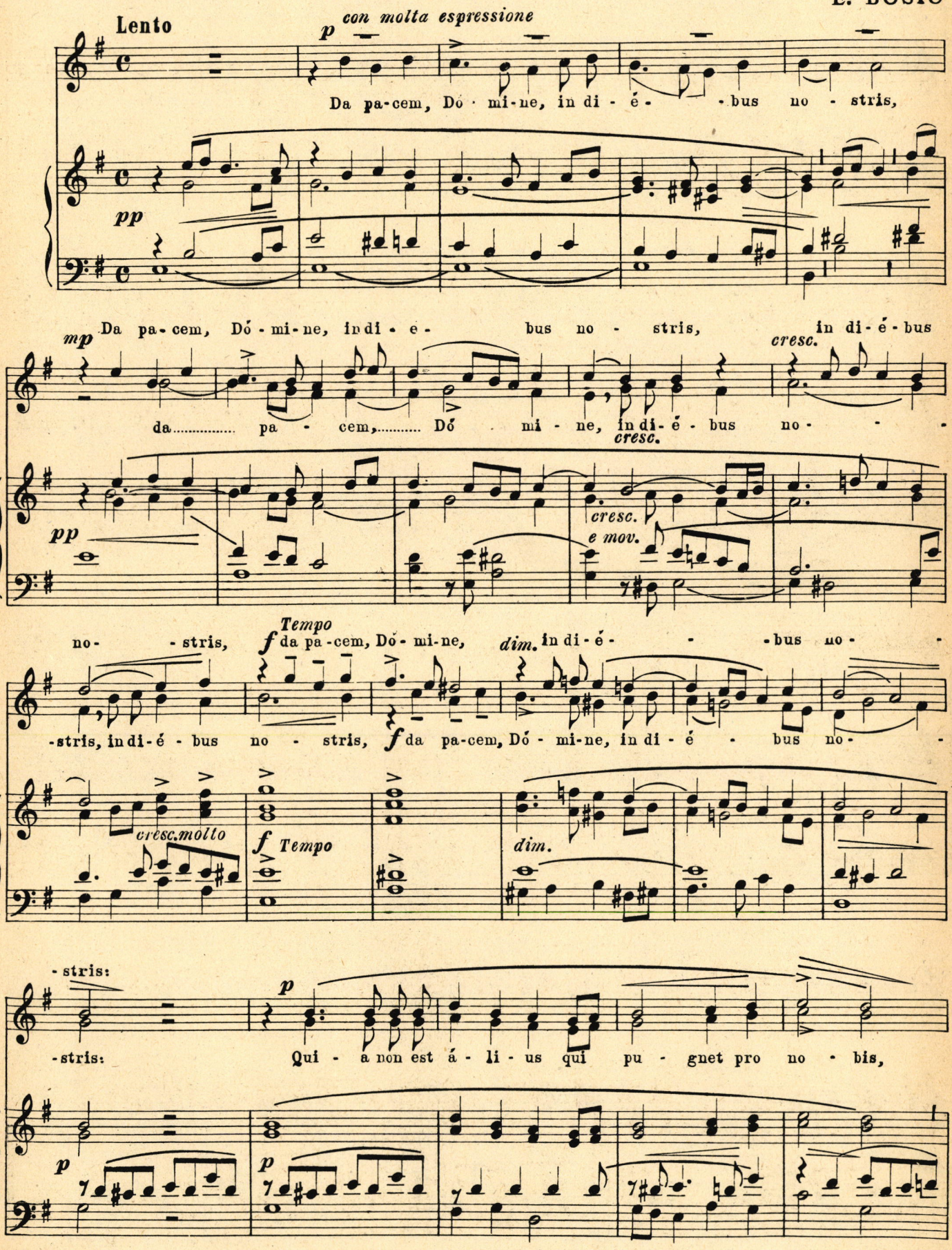
*p* *p*

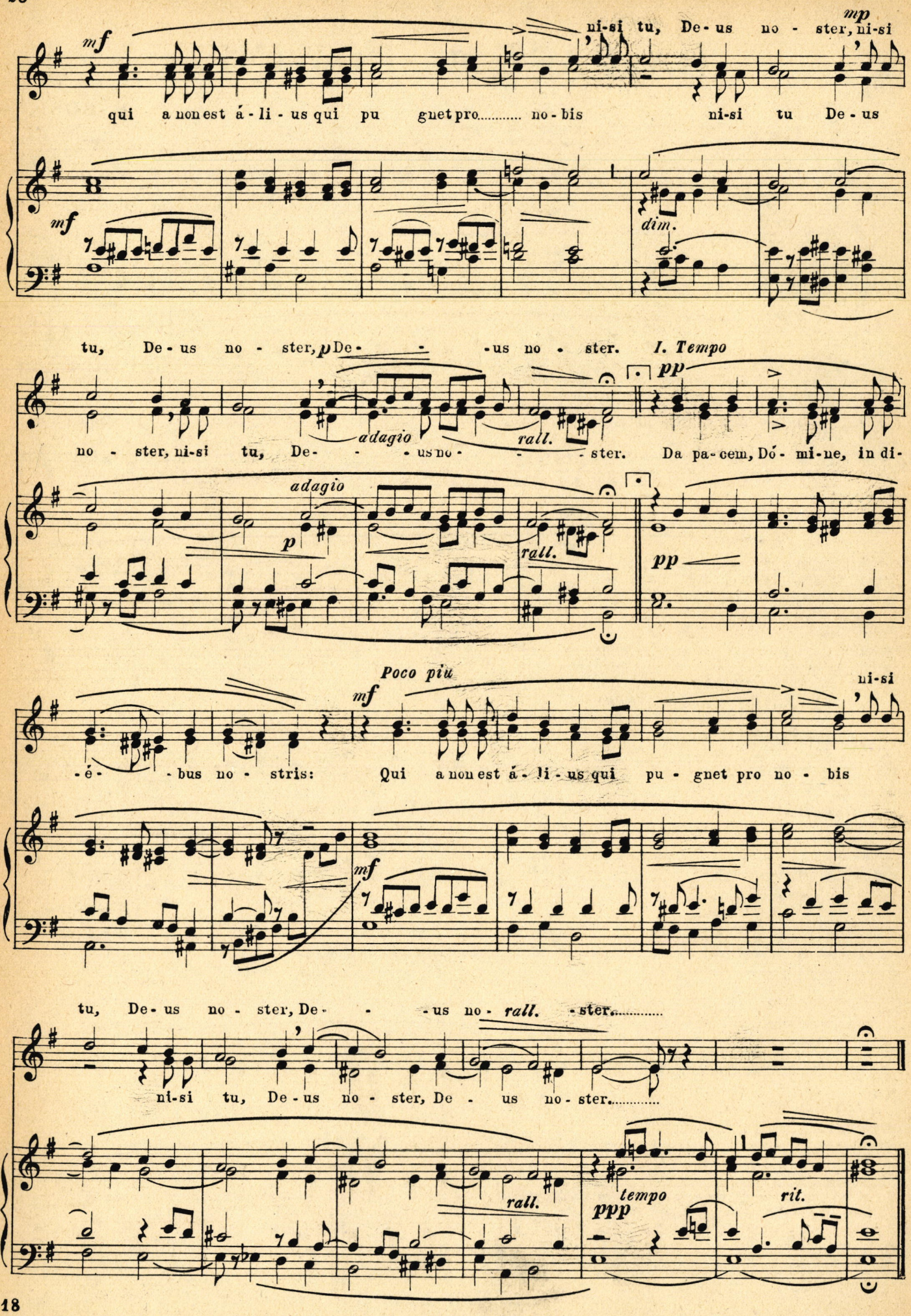

-tet - ti da scu-do cro-cia-to a un po-polche attende una stel - la di - re-mo la san-ta no-
-vel-la del re-gno di Cri-sto Si-gnor, Pro - tet-ti da scu-do cro-
-cia - to a un po-polche attende una stel - la di - re-mo la san-ta no-vel - la del
re-gno di Cristo Si-gnor, di - re-mo la san-ta no-vel-la del re-gno di Cristo Si-gnor.....
ff
f
ff
rall. sempre
rall. sempre

# DA PACEM, DOMINE

(12)

E. BOSIO




mf
ni-si tu, De-us no-ster, ni-si
qui a non est á-li-us qui pu gnet pro..... no-bis ni-si tu De-us
mf
dim.
mp
tu, De-us no-ster, p De- -us no-ster.
I. Tempo
pp
adagio
rall.
no-ster, ni-si tu, De- -us no- -ster. Da pa-cem, Dó-mi-ne, in di-
adagio
p
rall.
pp
Poco più
mf
ni-si
-é- -bus no-stris: Qui a non est á-li-us qui pu-gnet pro no-bis
mf
tu, De-us no-ster, De- -us no- rall. -ster.....
ni-si tu, De-us no-ster, De- us no-ster.....
rall.
tempo
ppp
rit.

avviso d'attacco ". " Ho diretto delle orchestre, gente forestiera, che per la prima volta si trovava con me sulla cantoria, e ciarlava allegramente; quando venivano per la terza volta, nessuno fiatava più, senza necessità, e ciò senza che io avessi rivolto loro un ammonimento. Comprendevano certo dalla mia faccia come la pensavo, e sapevano pure che con me non si scherzava. Parecchi direttori invece chiacchierano essi stessi senza che ve ne sia bisogno, perchè riflettono poco ".

« Quanto vi sia da riformare in questo senso nella musica sacra lo dimostra anche il fatto che si permette di salire in cantoria anche ad estranei, i quali di solito non ci vanno che per chiacchierare. I parroci ed i maestri devono opporsi a questo abuso con tutta l'energia possibile, senza badare alle odiosità che, così facendo, verranno a procurarsi ». (Da noi questo credo non avvenga. Quando, fanciullo, appartenevo alla cantoria diretta dal M° Dogliani di v. m., ricordo benissimo che sull'antica cantoria della Basilica di Maria Ausiliatrice non era permesso ad estranei di venire. Se in qualche luogo ciò avvenisse, serva l'ammonimento del Witt).

Inoltre « Un maestro che tocca i tasti dell'organo per rilevare il tono nel quale canta il Sacerdote, non è fatto per fare l'organista; il conoscere ad orecchio la tonalità è il minimo che si possa pretendere da chi dirige musica ». (Sono parole del Witt. Io aggiungo che quel toccare i tasti da parte dell'organista per rilevare il tono disturba non poco la funzione liturgica. Se l'organista non è pronto ad individuare tale tono, piuttosto non accompagni le risposte; non è prescritto di accompagnarle: se poi teme di fare brutta figura, entri sulla risposta del coro, piuttosto che precederla; in tal caso è più facile individuare la nota).

« Uno dei peggiori ripieghi dei quali può servirsi un direttore per farsi intendere, è quello di procacciarsi l'obbedienza con dei psst, psst! In tal modo egli dimostra chiaramente che non ha influenza sulla sua cantoria e che i cantori non gli ubbidiscono. Questi sibili sono per me un *testimonium paupertatis* del direttore ».

« Parimenti è cosa biasimevole per i cantori attaccare la risposta prima che il celebrante abbia finito di fare la parte sua... e viceversa. Di solito ne hanno colpa gli organisti che hanno troppa fretta di incominciare. Si usi in questo molto rispetto vicendevole ».

« Specialmente poi si insista sul non ammettere estranei come spettatori sulla cantoria. Non possono vedervi altro che i cantori fermi e il direttore che batte il tempo; il vedere non importa nulla ed insegna ben poco; solo il comprendere fa d'uopo! E questo avviene assai meglio nell'ascoltare tranquilli, perciò ad una certa distanza. (Questa categoria di estranei è costituita o da persone ammalate di curiosità, o da persone che hanno una certa infarinatura di musica, ma non sono musicisti: i musicisti sanno queste cose e per gustare l'esecuzione si cercano un luogo discosto, acustico, in cui, in raccoglimento, possano seguire e la funzione e la musica). Nella maggior parte dei casi la presenza di estranei in cantoria nuoce grandemente, perchè i cantori, specialmente i fanciulli, sono curiosi, guardano e riguardano l'estraneo e così si distraggono ».

Perciò se riusciremo ad avere nella nostra cantoria il raccoglimento, la disciplina, la devozione, le nostre esecuzioni, per il Signore e alla presenza di Lui sotto le Specie Eucaristiche, saranno permeate esse pure di devozione e di sentimento e indurranno gli ascoltatori alla riflessione, al raccoglimento, alla preghiera, avvicinandoli di più a Dio.

(Segue: « *Le prescrizioni liturgiche* »).

MICHELE PESSIONE

# RECENSIONE

ANDREA TOSTO DE CARO, *Liriche dell'amor sacro* (op. 8). - *Ver Sacrum* (op. 9). - *Corale e Siciliana* (op. 11).

Edizioni « Città di vita », Firenze.

È musica che dimostra indiscutibilmente padronanza dei ferri del mestiere, capacità di usarli, bravura tecnica.

L'Autore tende ad espressioni modernissime, quindi insolite nei canti con testo latino; aver scelto testi scritturali a preferenza di brani d'argomento religioso in lingua italiana è altra dimostrazione di aspirare al diverso, distinguersi da vie tracciate. Ma è chiaro che volendo seguire le direttive del *Motu Proprio* del B. Pio X questi canti non si devono eseguire durante le sacre funzioni; tanto più che l'op. 8 è scritta per voce e pianoforte; e l'accompagnamento d'organo dell'op. 9 non deve illudere sulla convenienza d'esecuzione in chiesa. È musica d'argomento religioso adatta a concerti spirituali. Sotto quest'aspetto sarebbe indugio superfluo analizzare frasi più o meno adeguate al testo, utilità o no di ripetizioni di parole, e sottigliezze simili.

Dell'op. 11, per solo pianoforte, la *Siciliana* convince meglio del *Corale*.

E. SCARZANELLA


*Novità della Libreria Dottrina Cristiana*

*È USCITA LA SECONDA EDIZIONE DELLA*

**RACCOLTA DI CANTI SACRI**

*in latino con facile accompagnamento*

Essa comprende:

1) **Inni**: oltre una trentina: i più comuni, fra cui molte melodie popolari dell'Ave Maris Stella.

2) **Tantum ergo**: assai numerosi, alcuni dei quali anche di autori moderni, entrati nel repertorio popolare.

3) **Mottetti Eucaristici**

4) **Mottetti Mariani**

5) **Canti vari**: e cioè: Litanie, Te Deum, Miserere, Magnificat ecc.

*In tutto oltre 100 pezzi, in un bel volume, per il prezzo di sole L. 600*

*Alessandro De Bonis:* **Pagine d'Album** (per arm. od org.) fascicolo secondo (Di questa importante pubblicazione diremo nel prossimo numero)

# CANTA ANCORA IL NOSTRO POPOLO?

*di Fratel Albertino Berruti*

Ci riferiamo naturalmente al canto sacro popolare, nelle esecuzioni così dette *di massa,* sia in chiesa che nelle adunate religiose.

In molte parrocchie, specie del Veneto, il popolo canta ancora le lodi di Dio, facendone per così dire il fine della propria vita cristiana; dovendo però subito ammettere che una sensibile e quasi generale apatia per le funzioni religiose solenni cantate tenti di scemarne l'entusiasmo. In molte altre, purtroppo, — e ci riferiamo a quelle sparse un po' dappertutto nella penisola — c'è freddezza e apatia e nella partecipazione al canto collettivo e, soprattutto, nella stessa sua esecuzione, dove ha luogo. In alcune, poi, c'è del pieno mutismo, ridotto a sistema, come se la liturgia cattolica — di cui il canto è la più genuina ed efficace espressione — non avesse più ragione di esistere, perchè avrebbe fatto il suo tempo.

Eppure, riandando col pensiero — almeno per noi vecchi — all'epoca del maggior fervore religioso, particolarmente prima delle due conflagrazioni mondiali, nelle chiese di città e di campagna rigurgitavano i cori caldi e appassionati, tanto nella Messa parrocchiale, quanto nei Vespri e nelle funzioni religiose serali. Non c'era differenza, nella partecipazione alle esecuzioni collettive corali, tra i fedeli dell'uno e dell'altro sesso; nè le classi abbienti temevano di abbassarsi nell'unirsi cameratamente — o democraticamente come si direbbe ora — a quelle più numerose del popolo lavoratore, per fondersi in manifestazioni corali nutrite e devote insieme. Il canto era una delle forme più accessibili per attirare le popolazioni cristiane nel tempio; per condurle affratellate all'adempimento dei comuni doveri religiosi, per unirle compatte e serene in solidarietà di lavoro, di riposo e di pace sociale. Il popolo tutto, unito come un cuor solo nel culto divino, pregava e cantava: la sua voce all'unisono era l'eco fedele della fede avita operante, della comune speranza nei futuri destini, dell'amore a Dio e al prossimo. I cristiani, come già nei tempi primitivi della nascente Chiesa, si adunavano sovente e volentieri per pregare e cantare dinanzi all'altare del Signore.

Al giorno d'oggi si ripete questa bella ed edificante scena? Oh, sovente, invece, ci separiamo; e, se ci aduniamo, non è sempre per pregare e per cantare!

Quale vario e ricco programma di canti liturgici e popolari avevano, per i loro raduni nella casa della preghiera, i nostri vecchi! La *Missa de Angeli* e la *Pro defunctis,* gli inni più comuni, molti mottetti, una vera fioritura poi di lodi popolari, specie ad onore della Madonna, formavano i pezzi obbligati per tutte le feste maggiori e minori, per ogni circostanza indetta dalla Parrocchia; nelle processioni e perfino all'aria libera, tra i campi, sotto il solleone e il peso delle fatiche quotidiane... Vecchi e giovani, ragazzi e signorine, bimbi e uomini maturi andavano a gara nel pagare il doveroso tributo di fede e di devozione davanti all'altare dell'Altissimo, compatti e composti, in unione al proprio Pastore.

Non è forse vero che le sacre funzioni parrocchiali, rese vive e interessanti dal canto corale collettivo, costituivano allora la più bella, la più ardente, la più necessaria di tutte le opere del buon cristiano, del probo cittadino, del lavoratore operoso e praticante?

Quali le cause di questo generale decadimento? Molte, certamente. Accenniamone alcune.

Le ultime guerre, come ognuno sa, particolarmente quella più vicina a noi, hanno seminato ovunque e intensamente odi, rancori, vendette; quindi, come naturale conseguenza, una grande apatia e, sovente, avversione per la Religione, per il suo culto, per i suoi ministri. E così è diminuito un po' dappertutto il fervore religioso; la carità spoglia talvolta di un ideale altruistico; un egoismo freddo e nocivo è subentrato in tutti gli strati, specie popolari; manca lo spirito di sacrificio e di dedizione che è indispensabile nel compimento di qualsiasi opera di bene. Si aggiunga una pleiade di partiti politici contrastanti nelle loro idealità, che hanno divisi gli animi, spento ogni entusiasmo per le cose belle e artistiche; la stessa disoccupazione, che, invece di provocare una doverosa resipiscenza nei fattori della vita religiosa, ha prodotto una generale diffidenza, mista a uno spirito sottile di miscredenza, togliendo stima e considerazione ai valori spirituali; ed avremo un'idea della realtà spaventosa che ci circonda. Non ultima ragione di squilibrio e di cambiamento di rotta nel campo religioso è la lotta quotidiana per assicurarsi un pane decoroso, che ha spostato ogni attività fuori dell'ambito ecclesiastico.

E poi — perchè negarlo o tacerlo? — la mancanza di zelo da parte nostra ha aumentato il disagio, la confusione, l'apatia.

Si sentono gemere qua e là i buoni parroci, che vedono crescere la diserzione alle loro funzioni, affermando che a qualche isolata e rara voce di alcune devote vecchiette fa riscontro solo una fioca risonanza di altre voci, pure rare, sparse negli angoli del tempio, con certe storpiature di melodie gregoriane da far disertare anche i rari fedeli che siedono negli stalli del coro dietro l'altare... Si direbbe che il loro cristianesimo siasi ridotto ad un *minimum* impercettibile, sino a sterilizzarsi del tutto a breve scadenza.

Gli è che questa decadenza è l'effetto della stessa decadenza musicale in genere, dell'ignoranza liturgica in ispecie: per questo si verifica un assenteismo canoro spaventevole, che rende vuote le nostre navate e non dà la voglia e il coraggio di reagire con tutti i mezzi possibili. Eppure si deve correre ai ripari; bisogna preoccuparsi di rigenerare la vita parrocchiale, facendo rifiorire lo spirito liturgico nel popolo. Aveva ragione l'Abate benedettino Don Guéranger di affermare che « la liturgia cantata è il più grande motore della civilizzazione di un popolo ».

(*Continua*)

FR. ALBERTINO BERRUTI

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

ARTURO CLEMENTONI, *Missa Jubilaris,* per Soli e Coro a 3 v. m. (A.T.B.) e organo.

Questa Messa, premiata con lusinghiera classifica nel Concorso 1950, indetto dalla Casa Musicale di Bergamo, è indubbiamente bella e originale, tanto nella veste melodica quanto in quella armonica.

L'Autore è riuscito a dare alla composizione un'impronta veramente sacra e liturgica, mantenendosi sempre in una elevata sensibilità, quasi di mistico colloquio dell'anima col Signore.

Il Kyrie, il Sanctus, il Benedictus e l'Agnus Dei, più del Gloria e del Credo, ispirano una spiccata unzione di elevazione spirituale e artistica, adagiandosi sull'alternazione dei due ritmi binari e ternari. Questo in ottemperanza, certo, alla calda esortazione che il Santo Pontefice Pio X, elevato testè agli onori degli altari, nel suo monumentale *Motu Proprio* esprimeva: « Tanto una composizione per chiesa è più sacra e più liturgica, quanto più — nell'*andamento,* nell'*ispirazione* e nel *sapore* — si accosta alla melodia gregoriana ».

Ora l'*andamento* di questa Messa si direbbe poggiato sulla falsariga dello stile gregoriano; l'*ispirazione* è dovuta, penso, alla dimestichezza con cui l'Autore debba trattare il canto ufficiale della Chiesa, nel quotidiano apostolato ceciliano; e il *sapore* è dato dal genuino afflato liturgico di ogni frase, dei singoli motivi, di tutta l'orditura, insomma del lavoro.

Il Gloria e il Credo, come ho detto, distanziandosi, nello svolgimento del lungo discorso innodico o dogmatico, dalla tessitura gregoriana propriamente detta, conservano però un carattere generale liturgico, resi varii, attraenti ed efficaci da a sobrii e melodici, da brani imitativi, specie nel finale e da corali molto devoti.

Niente astruserie o salti acrobatici nella linea canora e neppure accordi volutamente dissonanti o ultramoderni nel substrato armonico.

La tessitura delle voci è normale e accessibile anche a complessi limitati; l'accompagnamento ha poche difficoltà, quindi possibili a chi ha naturtalmente una certa pratica dell'organo o dell'armonio. L'esecuzione corale e organistica vorrebbe dunque essere facile in colui che sa aderire con la sua capacità la melodia all'armonizzazione. Ma la composizione del M° Clementoni contiene tali pregi di stilistica liturgica, da esigere una logica interpretazione, ricca di unzione mistica e artistica insieme; per cui l'animo del cantore e dell'esecutore allo strumento, pervaso di squisito sentire e di arte sublime e religiosa, deve sapere commuoversi e commuovere. Una esibizione accurata e devota dovrà dunque infondere questa calda e sentita spiritualità sia nei componenti della *Schola,* che nei fedeli. Non è forse questo lo scopo del canto liturgico?

Ci vorrebbe ora una analisi delle singole parti fisse della Messa; ma occorrerebbe una stesura sviluppata, il che esula dallo spazio limitato della Rivista.

Possiamo però raccomandare, senza riserva, alle Scuole di Canto dei Seminari, delle chiese maggiori e minori e degli Istituti, l'esecuzione di questa magnifica Messa: ne avvantaggeranno l'arte sacra e il decoro del culto divino.

Congratulazioni sincere e sentite all'Autore marchigiano, nonchè al solerte Editore Carrara.

FR. ALBERTINO BERRUTI
*delle Scuole Cristiane*

* * *

*Il diadema fiorito,* Azione fiabesca musicata, in un atto.

Grazioso il contenuto. Una Fatina trasporta, in virtù della sua bacchetta magica, delle bimbe in un giardino incantato di un'isola sperduta nell'Oceano, dove vigoreggiano tutti i fiori dell'universo, e le invita a scegliersi ciascuna il fiore prediletto, mentre essa si assenta, per recare alla principessa un dono, da tanto tempo atteso. Mentre le bimbe stanno facendo le lodi del loro fiore, un araldo annuncia che è nato il Principino, il quale prenderà il nome da un fiore, come pure da un fiore sarà intrecciato il suo diadema. « Orsù, svegliatevi, o fiori, accorrete incontro ai nobili sovrani! », grida.

« Ma come faranno i fiori a muoversi e camminare? », chiedono le bimbe alla Fatina.

« Voi stesso », risponde, «diventerete fiori, al suono delle mie magiche parole». Ed il miracolo si compie.

Ogni fiore muove incontro ai sovrani e canta la sua bellezza, i suoi pregi, il suo splendore. Chi sarà il preferito?

La decisione apporta purissima gioia a tutti i fiori, che, disposti in diadema fiorito, cantano, danzano dinanzi ai sovrani.

*N.-B.* Per acquisti rivolgersi al Padre Teofilo Pirero, Convento del Soccorso, Pietra Ligure (Savona).

Prezzo della partit. della musica L. 150
Prezzo del libretto . . . » 80

* * *

CAUDANA, *Messa Gioiosa* per Soli e Coro a 3 voci virili, con organo. Edizione Carrara, Bergamo.

È una Messa ben ideata, di molto effetto e di molta praticità, dovuto alla facondia melodica e alla competenza organistica del notissimo Autore. Frasi vocali chiarissime, armonizzazione saporita, accompagnamento vario, cioè or di sostegno, or indipendente, or dialogante con le voci, ma sempre senza alcuna difficoltà che lasci — anche per un solo istante — perplesso l'organista. Il discorso musicale è sempre scorrevole, alternando effetti efficaci di dolcezza, di vigoria, di grandiosità.

Una bella Messa, adunque; degna di cantorie formate e adatta a quelle modeste le quali, pur volonterose, sono restie alle improvvise difficoltà siano tonali siano agogiche; perchè in questa Messa ogni effetto è raggiunto con la massima naturalezza. Basta osservare le indicazioni metronomiche ed espressive per raggiungere un'esecuzione quale l'Autore l'ha ideata nella sua vena felice e nella sua consumata esperienza.

E. SCARZANELLA

* * *

ANTONELLI, *Messa « Ignis Carmeli »,* per coro a tre voci femminili e organo. Edizione Carrara, Bergamo.

È una Messa che incontrerà molto favore e molte esecuzioni perchè melodica, facile, di ottimo rendimento.

La riduzione a tre voci femminili è ben riuscita come se il nuovo complesso fosse stato ideato di prima stesura. Un unico punto, l'inizio, risente l'esclusione d'altro timbro vocale che rendeva più efficace il dialogo nel ripetersi delle invocazioni; forse poteva esser rimedio preferibile il sacrificio di alcune misure.

A parte tale piccolo rilievo, questa Messa è da consigliare caldamente alle Comunità Religiose e a ogni complesso di voci femminili, perchè essendo musica che procede in modo snello, gradito, persuasivo, sarà di compiacimento alle esecutrici e agli uditori.

E. SCARZANELLA

## OPERETTE DELLA LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA

*Lasagna,* **Paggio Finamore,** in tre atti (azione drammatica): partitura L. 400, libretto L. 50.

*Cimatti,* **La Madonna del nido,** in un atto (bozzetto): partitura L. 250, libretto L. 40.

*Bonomi,* **Sua Altezza vuole così,** in tre atti (commedia brillante): partitura L. 550, libretto L. 60.

*Scarzanella,* **Remi e maschere,** in tre atti (commedia brillante): partitura L. 500, libretto L. 50

*Vesco,* **Il principino di Golconda,** in tre atti (commedia per ragazzi): partitura L. 350, libretto L. 50.

*Milano,* **Una notte a castello.** Operetta drammatica in tre atti. Partitura L. 500, libretto L. 70.

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

*Angelini,* **Il segreto del Mago.** Commedia fiabesca in due tempi. Partitura L. 700, libretto L. 70.

*Lasagna,* **Il Cardellino della Madonna.** Mistero in due atti. Partitura L. 250, libretto L. 40.

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