



# *Voci Bianche*

**RIVISTA BIMESTRALE  
DI MUSICA**

---

LUGLIO 1953

ANNO VIII

NUMERO 4

---



# VOCI BIANCHE

RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA

Composizioni di musica sacra, ricreativa e per armonio - Articoli, recensioni e segnalazioni

Abbonamento annuo L. 800 (estero L. 1600) - Ogni numero L. 150 c. c. 2/27196

Direttore: Luigi Lasagna

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: LIBRERIA L. D. C. VIA COTTOLENGO 32 - TORINO

**novità**

## L. LASAGNA **RACCOLTA DI «ENTRATE E FINALI»** di 15 autori moderni

Questa nuova utilissima raccolta fa seguito a quella per *Benedizione ed Elevazione* e alla seconda, per *Comunione*. - L. D. C., L. 800

A suo tempo avremo modo di parlarne più diffusamente.

Chi possiede già le altre due non manchi di unire nel suo repertorio per armonio od organo anche quest'ultima, particolarmente riuscita: se ne troverà contento.

A. DE BONIS

## **MESSA QUINTA IN ONORE DEL BEATO PIO X**

a 3 voci diss. (A. C. B.) ed org. od arm. - Edizione Casimiri - Roma

Se nelle composizioni di piccola mole l'A. si distingue per la precisione della forma e l'eleganza delle armonie, in un lavoro di considerevole ampiezza ed impegnativo, quale una Messa, il possesso completo e meditato dell'Arte risulta con indiscutibile evidenza. Il breve inciso gregoriano appare sempre come un conseguente logico di altre idee di proposta, ed ogni volta è presentato con differente forma contrappuntistica. Soltanto nel « Credo » serve da intonazione ed introduzione al canto.

Le voci procedono con ingegnosa varietà d'accento e di ritmi, integrate dalla parte d'Organo, quasi sempre indipendente, ricca di colore. Nessun senso di prolissità e nessun momento di stasi. L'unità discorsiva è sempre intensa e vivace. Il pregevole lavoro richiede una preparazione accurata e la sicurezza assoluta di tutti gli esecutori (Direttore compreso). Facilita moltissimo l'esecuzione di questa Messa la limitata estensione della voce bianca che non sorpassa il « Re » della quarta linea.

(Casimiri - Dal Catalogo di musica sacra)

## 5. - Della respirazione.

Base fondamentale del canto è la *respirazione*, come nel suono del pianoforte è l'articolazione delle dita.

Fa d'uopo, adunque, curare prima di tutto la *respirazione*, dalla quale dipende la bellezza e sicurezza della voce; la lunghezza delle note è la loro forza: dalla respirazione dipende il poter sostenere una frase e dare ad essa quella vita, quello slancio ad espressione, senza di che il concetto musicale sarebbe languido ed incolore; dalla respirazione dipende poter il cantante dominare con più o meno facilità e fatica i propri organi vocali.

Due sono le fasi della respirazione: *inspirazione* ed *espirazione*.

L'*inspirazione* è quella funzione per la quale l'aria viene introdotta nei polmoni, che così riempiti sono posti in grado di compiere il loro ufficio di mantici.

L'*espirazione* è quella funzione per la quale i polmoni gradatamente si vuotano fino a che vi sia bisogno di una nuova inspirazione.

Vari maestri di canto consigliano degli *esercizi muti* speciali per la respirazione equivalenti agli esercizi meccanici pel suono di uno strumento qualsiasi: esercizi che devono esser fatti per un certo lasso di tempo.

Per quanto eccellenti tali esercizi possano essere, è bene avvertire che per l'insegnamento del canto corale essi sarebbero per lo meno inadatti, ed avrebbero come solo risultato di indurre gli allievi ad abbandonare la scuola.

È bene sapere che vi sono tre specie di respirazione: la *diaframmale*, la *costale*, e la *clavicolare*.

La *respirazione diaframmale* è quella per la quale i polmoni si riempiono di aria fino alla loro base, che poggia sul diaframma, in modo che la parte addominale anteriore sporge in fuori leggermente.

La *respirazione costale* è quella che dilata la parte centrale del torace, perchè l'aria non invade i polmoni sino alla base, ma solo nel centro.

In tale respirazione l'addome si spiana, e si gonfia invece il torace solamente.

La *respirazione clavicolare* è quella che riempie solamente la parte superiore dei polmoni, e si distingue per l'innalzamento di spalle e pel gonfiamento della gola. Essa dà all'atteggiamento della persona un'esteriorità goffa e ridicola, e dopo pochi secondi di esercizio il cantante diviene rosso in viso per gli sforzi e le contrazioni muscolari del collo e della faccia.

Questa respirazione è assolutamente da proibire.

L'*Insegnante dovrà aver cura che la sola respirazione diaframmale sia quella impiegata dai cantori*. Si procuri che la respirazione avvenga con grande naturalezza, senza rumore nell'immissione dell'aria, tenendo il corpo in posizione eretta e col capo leggermente innalzato. La bocca sia mediocrementemente aperta quando s'ispira da questa. La *respirazione diaframmale* insomma non è altro che la respirazione che incoscientemente facciamo in ogni istante: solamente essa, quando deve servire pel canto, deve prolungarsi sino al completo allargamento dei polmoni. Riempiti che essi siano, si avrà cura di far osservare che, nell'emettere la voce, non si abbiano a vuotare d'un colpo solo col pretesto che il suono venga più bello e più forte. L'atto di espirare è, diremo così, una funzione passiva: una volta attaccata la nota, le corde vocali continuano a vibrare senza bisogno di nessuno sforzo per spingere fuori l'aria dai polmoni. Perciò si farà molta attenzione affinchè il cantante economizzi più che può l'aria. Non si senta più all'uscita dell'aria quella specie di sibilo, come di una sfuggita di vapore da una caldaia.

## 6. - Impostazione della voce.

Prima osservazione che deve fare il maestro è quella di ottenere dal cantante una *posizione conveniente: persona ritta*, non rigida come quella di un soldato sull'attenti, ma sibbene di chi riposa pur

stando in piedi: la testa leggermente alzata, senza contrazione dei muscoli della faccia od aggrottamento delle ciglia. Non braccia penzoloni, o se non altro mai incrociate sul petto, ma piuttosto incrociate dietro la schiena.

La prima nota sarà una nota centrale della voce, che in linea generale potrebbe essere per tutte le voci maschili e femminili, adulte ed infantili: Fa-Sol-La (in chiave di violino, I spazio).

L'attacco del suono dovrà esser puro, scevro cioè di ogni rumore d'aria causato dallo spingere questa dai polmoni, allo scopo di voler fare la nota forte (come già si disse più sopra). La nota non deve, sugl'inizi, esser forte e nemmeno troppo piano, essendo queste due gradazioni il risultato d'un discreto esercizio; ma sarà attaccata *Mf.*, abbandonata con naturalezza ed a bocca aperta, per evitare la sgradevolissima sensazione di parole finite in *m*, qualora si chiudesse la bocca nel finire la nota.

Così la nota non sia preceduta da un certo suono nasale, come se fosse preceduta dalla lettera *n*.

Dopo di aver ottenuto l'emissione della nota, esente da difetti di respirazione, si porrà attenzione alla giustezza d'attacco riguardo all'intonazione.

Nei principianti è comunissimo il difetto di far precedere la nota da uno strisciamento della

voce, che comincia una terza od una quarta più in basso, per poi portarsi all'altezza voluta.

Tale difetto non è derivato da mancanza di orecchio, ma da imperizia del cantante nel dominare i propri organi vocali.

Unico mezzo per correggerlo è l'esempio dato dalla viva voce del maestro, il quale in poche ripetizioni toglierà questa imperfezione, purchè non lasci passare nessuna trasgressione alla regola. Giunti ad ottenere una passabile sicurezza di voce nell'emissione e nell'intonazione, si faranno esercizi di note lunghe, dapprima senza tempo e con respiri interi.

Durante tali esercizi il maestro correggerà i difetti di emissione; le contrazioni della faccia, i difetti d'inspirazione, che nel coro dovesse notare.

Dopo ogni nota farà una pausa onde permettere all'inesperto cantante di predisporre i suoi organi vocali ed il suo orecchio per le note successive.

Gli esercizi saranno fatti coi nomi delle note e poi, dopo sufficiente preparazione, colle vocali.

Esercitati con note lunghe senza tempo si passerà poi a fare le note in tempo misurato, costringendo così i cantori al respiro, variando la pausa dopo ogni nota.

CIRO GRASSI

(continua)

## RECENSIONE

### €. Diglia - FONTI DI GIOIA

Florilegio di melodie originali, trascritte o adattate per la gioventù scolastica con accompagnamento di pianoforte - SEI - L. 500

È un prezioso volumetto che il Chiar.<sup>mo</sup> Autore aggiunge alle apprezzatissime sue pubblicazioni musicali didattiche.

Contiene una Raccolta di 72 Canti musicali di appropriato, facile ed elegante ac-

compagnamento di Pianoforte. La prima parte contiene brani dedicati quasi esclusivamente ai più piccoli, dalle scuole materne alle prime classi elementari; la seconda è destinata ai più grandi delle ultime classi. Una piccola appendice di semplici brani polifonici chiude la indovinata raccolta, fatta con gusto e maestria e destinata a sicuro successo. La pedagogia del canto può trovare in questa pubblicazione un ricco repertorio ed un ottimo sussidio. A.B.

Voci bianche | Luglio  
Musica sacra | 1953

# DEUS ISRAEL

15

Mottetto per Matrimonio

a 2 voci simili

EMILIO SINCICH

Andante con moto

Voci I.  
Voci II.

*mf* De - us I - sra - el, De - us I - sra - el *f* co - njungat

Arm.

vos *mf* co - njun - gat vos; et..... i - pse sit vo -

- bi - scum; qui mi - ser - tus est du - o - bus u - ni - cis: *rall.*

et nunc, Do - mi - ne

**Devoto** *p* *mp*

et nunc, Do - mi - ne, ..... fac e - os

fac e - - os ple - ni - us

*f*

fac e - os ple - ni - us .....

*mf affrett.* *f* *rimettendosi*

be - ne - di - ce - re te be - ne - di - ce - re

*mf affrett.* *col canto*

*f rall.*

be - ne - di - ce - re te be - ne - di - ce - re te.

*rall.*

Voci bianche  
Musica ricreat. Luglio  
1953

# CANZONE DI PRIMAVERA

E. BOSIO

6

Molto vivo  $\text{♩} = 80$  (in uno)

CORO *pp* Oh!

*delicato* SOLO *p* È tor-

*pp* Oh!..... *pp* Oh!.....

-na-ta la rondine al ni-do a por-ta-re la gioia la vi-ta, e la ter-ras'è

*pp* Oh!..... *pp* Oh!..... Oh!.....

schiusa e fio-ri-ta..... sotto il grande te-po-re del sol.....

Se gra-di to pro-fu-mo suo sponde..... la vi-o-la lag-giù nel giardi-no.....

*pp* Oh!.....

..... e la mammola col bianco spino si ri-de-sta dal lun-go tor-por.....

(♩ = ♩.)

oh!...  
oh!...

Ci palpita nel cuor  
Lasciate-ci can-tar

*p* Oh!...  
Oh!...

*mp*

*f*

Lasciatemi can-tar..... u-na can-zon di Prima -  
Mi palpita nel cuor..... u-na gio - ia sin -

- - sin - ce - ra  
Pri-ma - ve - ra

*Largamente*

ce l'ha re-ca - ta Pri - ma - ve - ra.....

- ve - ra:.....  
- ce - ra:.....

*f*

me l'ha re-ca - ta Pri - ma - ve - ra.....

*f* *Largamente*

*ff* un po' rall.

*mf* Prima - ve - ra di lu - ce

Prima - ve - ra di fior.

*a tempo*

*Largamente*

*m.s.*

*f*

Prima - ve - ra di lu - ce Prima - ve - ra di fior.....

*ff* un po' rall.

*a tempo*

TUTTI

SOLO

Coro

*mf*

*riten.* *cresc.* *ff*

# ADORAZIONE

Voci bianche	Luglio
Musica per org.	1953

7

LUIGI LASAGNA

Andante lento

First system of the musical score. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante lento'. The music begins with a dynamic of *pp* (pianissimo) and a 2/4 time signature. The first measure contains a *sfz* (sforzando) dynamic. A vertical pink line is drawn through the first measure. The system concludes with a repeat sign.

Second system of the musical score. It continues the piece with a treble and bass clef. The dynamics range from *pp* to *sfz*. The system ends with a fermata over the final note.

Third system of the musical score. It features a treble and bass clef. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *sfz*. The system ends with a fermata over the final note.

Fourth system of the musical score. It features a treble and bass clef. The dynamics range from *p* (piano) to *cresc.* (crescendo). The tempo is marked *poco rit.* (poco ritardando). The system ends with a fermata and the instruction 'D.C. al s.' (Da Capo al segno).

Fifth system of the musical score. It features a treble and bass clef. The dynamics range from *p* to *pp*. The tempo is marked *rit. molto* (ritardando molto). The system ends with a fermata and the instruction 'lunga' (lunga).

⑧

## ELEVAZIONE

per armonio od organo

Alessandro De Bonis

Adagio ♩ = 58

*Con grande espressione*

First system of the musical score. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Adagio (♩ = 58) and the expression is *Con grande espressione*. The system begins with a circled letter 'A' and a dynamic marking of *pp*. The right hand features a first finger (I) and a second finger (II) playing a melodic line, while the left hand provides harmonic support. A dynamic marking of *p* appears towards the end of the system. The word 'Man.' is written below the bass staff.

Second system of the musical score. It continues the two-staff format. The right hand has a first finger (I) and a second finger (II). The left hand has a first finger (I). The dynamic marking *mf* is present, followed by a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with the instruction *sentito*.

Third system of the musical score. It features a first finger (I) in the right hand and a first finger (I) in the left hand. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is used. A circled letter 'B' is placed in the right hand. The system ends with a double bar line, followed by the word 'SOLO' and a dynamic marking of *p*. The word 'Man.' is written below the bass staff.

Fourth system of the musical score. It features a first finger (I) in the right hand and a first finger (I) in the left hand. The dynamic marking *cresc. molto* (crescendo molto) is used. The system concludes with a dynamic marking of *mf* and the instruction *con espansione*.

Fifth system of the musical score. It features a first finger (I) in the right hand and a first finger (I) in the left hand. The dynamic marking *dim. molto* (diminuendo molto) is used. The system concludes with a dynamic marking of *mf* and the instruction *con espansione*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand provides harmonic support. The system concludes with a *Man.* (Moderato) marking and a first finger (*I*) dynamic.

Second system of musical notation. It begins with a *cresc. molto* (crescendo molto) instruction. The right hand continues with melodic lines and triplets. The left hand features chords and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The system ends with a *cresc.* (crescendo) instruction.

Third system of musical notation. It starts with a *Poco meno* (Poco meno) tempo marking. The right hand has a melodic line. The left hand features a *p subito* (piano subito) dynamic change, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

Fourth system of musical notation. It begins with an *a tempo* marking. The right hand has a melodic line. The left hand features a *p* (piano) dynamic. The system includes a repeat sign and a *pp* (pianissimo) dynamic. To the right of the system, there is a text instruction: "Si ripete (A) (B) senza ritornello poi segue". Below this text is a small musical fragment with a first finger (*I*) dynamic and a *Red.* (Reduction) marking.

Fifth system of musical notation. It begins with a *mf ben a tempo* (mezzo-forte ben a tempo) marking. The right hand has a melodic line. The left hand features chords and a *pp* (pianissimo) dynamic. The system concludes with a *p* (piano) dynamic and an *allarg. molto* (allargando molto) instruction.

9

# TEMPO DI MINUETTO

per Arm. od Organo

G. PAGELLA

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The piano (*p*) dynamic continues. A *cresc.* (crescendo) marking is placed over the right-hand staff in the latter half of the system.

Third system of musical notation. The piano (*p*) dynamic is maintained. A fermata is placed over a note in the right-hand staff towards the end of the system.

Fourth system of musical notation. It begins with a *cresc.* marking, followed by a *rit.* (ritardando) marking. The system concludes with a *p dolce* marking and a *a tempo* instruction.

Fifth system of musical notation. The piano (*p*) dynamic continues. The key signature changes to one flat (F) in the final measure of the system.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The music includes eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

*con Ped.*

Second system of musical notation. It includes dynamic markings: *rit.* (ritardando) and *p a tempo* (piano, at tempo). The music continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation. It features a *p* (piano) dynamic marking. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando), and *p dolce* (piano, dolce). The music features eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation. It includes a *cresc.* (crescendo) marking. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Sixth system of musical notation. It includes dynamic markings: *rit.* (ritardando), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *Man.* (Mancina, left hand). It also features the instruction *a tempo* (allegretto, at tempo). The system concludes with a double bar line.

*con Ped.*

10

# LAUDA VESPERTINA

Organo o Armonio

E. MANDELLI

Moderato (♩ = 60)

Man.

pp

Ped. Man.

Ped. Man. rall.

a tempo dolce

Ped.

cresc. dim.

Man.

Sostenuto

First system of musical notation for the 'Sostenuto' section. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include *rall.* (rallentando) and *f* (forte). There are several slurs and phrasing marks. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff.

Second system of musical notation for the 'Sostenuto' section. It continues the two-staff format. The music is characterized by dense chordal textures and intricate rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte) and *Red.* (Reduction) symbols are used.

Third system of musical notation for the 'Sostenuto' section. The texture becomes more rhythmic with repeated eighth-note patterns. Dynamics include *p subito* (piano subito).

I° Tempo

First system of musical notation for the 'I° Tempo' section. It consists of two staves. The tempo is marked *I° Tempo*. Dynamics include *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) and *p* (piano). A *Man.* (Mancina) symbol is present below the bass staff.

Second system of musical notation for the 'I° Tempo' section. It continues the two-staff format. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *rall.* (rallentando).

Lento

First system of musical notation for the 'Lento' section. It consists of two staves. The tempo is marked *Lento*. The music is characterized by very slow, sustained chords and long note values. Dynamics include *pp* (pianissimo). A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff.

# COMUNIONE

A. BURBATTI

In due tempi largamente

First system of musical notation, piano (p) dynamics, 7-measure rest.

Second system of musical notation, including *cresc.*, *dim.*, *rit.*, and *a tempo* markings.

Third system of musical notation, including *ten.* marking.

Fourth system of musical notation, including *poco più* and *p* markings.

## I. Tempo

Fifth system of musical notation, including *cresc.*, *dim.*, and *pritt.* markings.

Sixth system of musical notation, including *rit.* marking.

# VERGINE PURA

G. PAGELLA

Vittoria Colonnà (1490-1546)

Andante sostenuto  $\text{♩} = 72$

Ten. o Sop. I  
T. o S. II

Bassi o Contr.

*p dolce* Ver-gi-ne pu - ra *mf* che de' rag-gi ar-den - ti del ve-ro  
 Ver-gi-ne pu - ra che de' raggi arden - ti del vero Sol

*p subito* Sol ti go - di e - ter - no giorno *cresc.* il cui bel  
 del ve - ro Sol ti go - di eterno gior - no eter - no gior - no il cui bel

*p* - den - ti del ve-ro Sol ti go - di eterno gior - no e - ter - no giorno il cui bel  
 lu-me in questo vil sog - gior - no ten nei begli occhi tuoi va - ghi e conten - *rall.*

lu-me in questo vil sog - gior - no ten nei begli occhi tuoi va - ghi e conten - *rall.*  
 - ti uo-mo il ve - de - sti e Di - o

*p a tempo* - ti uo-mo il ve - de - sti e Di - o  
 quan-do lucenti spir - ti fa - ce-an l'albergou-mi - le a - dor - no di chia-ri lu-mi

*p* quan-do lucenti spir - ti fa - ce-an l'albergou-mi - le a - dor - no di chia-ri lumi e *cresc.*  
 quan-do lucenti spir - ti fa - ce-an l'albergou-mi - le a - dor - no di chia-ri lu-mi *cresc.*

ti - mi-di d'in - tor - no ti - mi-di d'in - tor - no stavan lie - ti stavan lie - tial gran - deuf -  
 e ti midid'in - tor - no sta-van lie - ti stavan lie - tial grandeuf -

- fi - cio in - ten - ti Im - mortal De - o na - sco - sto in u - man ve - lo l' a - do - ra - sti Si -

- fi - cio in - ten - ti Im - mortal De - o na - sco - sto in u - man ve - lo l' a - do - ra - sti Si -

- gnor Fi - glio il nu - dri - sti l' a - ma - sti spo - so ed o - no - ra - sti Pa - dre

- gnor Fi - glio il nu - dri - sti l' a - ma - sti spo - so ed o - no - ra - sti Pa - dre

- gnor Fi - glio il nu - dri - sti l' a - ma - sti spo - so ed o - no - ra - sti Pa - dre

Prega lui dun - que che i miei giorni tri - sti ri - tor - nin lie - ti tor - nin

Prega lui dunque che i miei giorni tri - sti ri - tor - nin lie -

Prega lui dun - que che i miei giorni tri - sti ri - tor - nin

lie - ti e tu donna del cie - lo vo - gli in questo de -

- ti e tu donna del cie - lo vo - gli vo - gli in que - sto de -

lie - ti e tu donna del cie - lo vo - gli vo - gli in que - sto de -

- si - o mostrarti ma - dre vo - gli in questo de -

- si - o mostrarti ma - dre vo - gli in que - sto de -

- si - o mostrarti ma - dre vo - gli in que - sto de -

- si - o mostrarti ma - dre, ma - dre, ma - dre.

- si - o mostrarti ma - dre, ma - dre, ma - dre.

- si - o mostrarti ma - dre, mostrarti ma - dre, ma - dre.

16

# HAEC DIES

a 2 voci pari  
e 4 voci dispari

G. DAL SANTO

Voce I. II.

*f*

Hæc di - esquamfecit Do - mi - nus e - xul - te - mus et læ -

Organo

Soprani *f*

Contralti

Tenori *f*

Bassi

Hæc di - esquamfecit Do - mi - nus exul - te - mus et læ -

exul - te - mus et

- te - - mur e - xul - te - mus et læ - te - mur in e - - -

- te - - mur exul - te - mum et læ - te - mur in e - - -

e - xul - te - - mus

- a exul - te - mus et læ - te - mur in e - - - a.

FINE

- a e - xul - te - - mus et læ - te - mur in e - - - a.

exul - te - mus

e - xul - te - - mus.

FINE

segue Corale: FINE

# CORALE

G. VESCO

Moderato

Su-mi-te psalte - ri - um su-mi-te psalte - ri - um psa - te - ri - um ju - cun - dum Can -

- ta - te can - ti - cum can - ti - cum no - vum hym - num di - ci - te

hym - num di - ci - te in iu - bi - lo in iu - bi - lo fe - sti - vi - ta - tis no - stræ in

iu - bi - lo in iu - bi - lo fe - sti - vi - ta - tis no - - stræ.....

Ripetere : HAEC DIES

# *Polifonia* **CLASSICA**

di Monsignor G. Ippolito Rostagno

## UN SAGGIO D'INTERPRETAZIONE

Alcuni anni fa venni dal Comitato organizzatore di un convegno ceciliano invitato a tenere una lezione pratica di esecuzione polifonica. Scelto un motetto a cinque voci di Palestrina, radunai un gruppo di congressisti volenterosi fra cui mezza dozzina di fanciulli e senza preamboli verbosi incominciammo a solfeggiare la composizione. A questo punto, cioè appena all'inizio dell'esercitazione, una voce si levò nell'assemblea dichiarando, anch'essa, senza preamboli, di ritenere più utile pensare ad eseguire la musica dei compositori contemporanei che non a risuscitare le opere, sia pur grandi, del passato. Voltatomi per vedere in faccia l'interlocutore, riconobbi, non senza sorpresa, un mio caro amico, compositore di musica sacra. L'esercitazione riprese senz'altro; e dopo un'oretta il coro improvvisato riuscì a portare a termine la sua fatica facendosi anche applaudire. A questo punto un altro congressista chiese la parola per dire semplicemente: «Questa è la musica che si dovrebbe sempre eseguire in chiesa». E gli organizzatori del convegno commentarono soddisfatti: «Quod erat demonstrandum». Il secondo interlocutore era un parroco.

Per conto mio non troverei nessuna difficoltà a conciliare i due punti di vista, contraddicentisi soltanto in apparenza. In chiesa c'è posto per tutt'e due i generi di musiche. Lo dice proprio la Chiesa, per bocca di parecchi Pontefici e di molte sagge disposizioni date attraverso i secoli, fino ai nostri giorni.

Tuttavia l'episodio, e specialmente la dichiarazione dell'amico compositore si presta ad una considerazione che servirà d'introduzione all'oggetto proprio di questo articolo. Ma, mi domando io, è vero questo? O non è vero proprio l'opposto? Se avessi dei dubbi in merito non mi sentirei il coraggio di occupare colle mie chiacchiere le preziose colonne di *Voci Bianche*. Non sono un fanatico

della polifonia classica: semplicemente come musicista cattolico sottoscrivo ed accetto con sicura coscienza l'ordine di valore fissato dal *Motu Proprio* del Sommo Pontefice Pio X di v. m. per i canti da ammettersi nella Sacra Liturgia: 1 — il canto gregoriano, come la lingua ufficiale della Chiesa; 2 — la polifonia classica, come quella che «possiede in ottimo grado le qualità proprie della liturgia, di santità, bontà delle forme ed universalità»; 3 — la musica più moderna «offrendo anch'essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità che non sono per nulla indegne delle funzioni liturgiche».

Questa graduatoria dice in sostanza: Il canto gregoriano ha i pieni diritti di chi è in casa propria; la polifonia classica ha diritto di ospitalità senza restrizioni; la musica più moderna ha lo stesso diritto subordinato alla condizione che «nulla contenga di profano, che non abbia reminiscenze di motivi adoperati in teatro, che non sia foggiate nelle forme esterne sull'andamento dei pezzi profani».

Il *Motu Proprio* allude alla polifonia classica con una cautela limitativa al repertorio del secolo XVI, durante il quale «essa ottenne il massimo della sua perfezione (specialmente) per opera di Pierluigi da Palestrina».

Misia concesso di illustrare brevemente quest'ultimo concetto: la cosa è importante al fine di stabilire alcuni criteri che devono guidare l'interprete nell'esegesi delle composizioni. I secoli che precedettero quest'ultima culminante fase della polifonia furono secoli di preparazione e di sviluppo e per quanto riguarda i rapporti colla liturgia, essi furono anche difficili e talvolta pieni di confusioni e di scandali. Non dimentichiamo che il *Motetto* dei secoli XIII e XIV era più sovente che no un'amalgama di tre o quattro testi in lingue diverse, presi l'uno dalla liturgia, gli altri dai canti trovadorici e dalle canzoni a danza; che è datata da Avignone 1322, la famosa Decretale di Papa Giovanni XII

sugli abusi dell'*Ars Nova*; che di poi i polifonisti franco-fiamminghi misero tutto il loro impegno ad escogitare ogni genere di artifici per il solo scopo di creare problemi di ritmica e di armonia, che il più delle volte i testi sacri, anche quelli della Messa erano musicati per venir eseguiti dalle voci e dagli strumenti contemporaneamente. Fu soltanto dalla seconda metà del secolo xv in poi che l'arte polifonica ci dà dei prodotti che sono vera opera d'arte: fu solo allora che il mondo s'accorse meravigliato che un Josquin Des Près poteva far delle note ciò che voleva lui, e non ciò che volevano le note: servirsene cioè a scopo espressivo.

All'inizio del secolo xvi l'arte, le arti figurative come la musica, erano ancora in tutta l'Europa sotto l'influenza diretta o per infiltrazione degli artisti franco-fiamminghi; a Roma nella Cappella pontificia i cantori erano o spagnuoli o fiamminghi; Maestro di Cappella a S. Maria Maggiore era Firmin Le Bel; il primo editore italiano di codici musicali Ottaviano Petrucci, stampava opere di Josquin Des Près, Hobrecht, Pierre de la Rue, Busnois, Japart, Brumel, Ockeghem; un altro editore italiano, Andrea Antiquo, dedicava a Leone X un volume di opere di Brumel, Josquin Des Près, Jean Mouton, Fevin, Pierre de la Rue, Pipelare, e Pierre Rousseau, detto Rosselli. Ma, viva il buon Dio, nel contempo risuonavano già nel mondo nomi come Perugino; Masaccio, Carpaccio, Raffaello, Michelangelo, Da Vinci, ai quali presto si aggiungerà Giovanni Pierluigi da Palestrina! Il Rinascimento era in marcia: nel secolo xvi esso ebbe il suo miracoloso trionfo in tutto il mondo civile: anche nel campo della musica, per merito della polifonia, la quale chiude coll'apogeo delle sue possibilità e con un mirabile patrimonio di opere il lungo e travagliato periodo della sua nascita e sviluppo dalla monodia gregoriana.

Il *motu proprio* di Papa Pio X, assegna il posto nel servizio della liturgia specialmente alla polifonia nel secolo xvi con speciale accento a quella della Scuola Romana, cioè di Palestrina, e con ragione. Verso la metà di quel secolo la polifonia vocale, sempre mirando al compito artistico dell'espressione aveva semplificato il bagaglio delle combinazioni tecniche nel cui freddo calcolo era prima stato principalmente assorbito l'artista, aveva affinato l'uso dei mezzi di espressione, aveva raggiunto finalmente l'equilibrio fra la linea e l'accordo, si era insomma

forgiato un complesso estetico di rara perfezione ed efficacia per gli scopi elevatissimi di contribuire allo splendore del culto ed alla edificazione dei fedeli. Si leggano i trattati dei teorici del secolo xvi, *L'Istituzioni harmoniche*, dello Zarlino, uscite nel 1558 *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) del Vicentino, *L'Arte del Contrappunto* (1598) di Gio. Maria Artusi, ed anche *El Melopeo* (1613) del Cerone, e non si potrà che restar meravigliati della raffinatezza di sensibilità estetica da cui erano guidati i compositori di quell'epoca benedetta. Se poi consideriamo i maggiori corifei delle diverse scuole, Palestrina, Orlando Lasso, Morales, i Gabrieli, Schulz, Victoria, che quella tecnica vivificarono colla fiamma del genio, creando opere di bellezza trascendentale, allora il nostro animo deve sentirsi invaso da un senso di commossa venerazione.

«Ma il grande di Preneste, sopra tutti librò il volo dell'aquila; l'ideale della terrena Gerusalemme rifulse nelle creazioni di questo sommo siccome esempio di bellezza contrappuntistica insuperato e immortale. È nella sua unghia di leone, è nell'architettura superbamente classica delle sue creazioni è nell'impronta divina dei suoi canti, figli di arte vera, di arte santa, di arte universale, di arte, dirò, cattolica la sua gloria vera e imperitura... La musica di questo genio è preghiera, è festa, è gloria, è trionfo, è pianto, è letizia, pacata in suo contegno, ma riscaldata sempre dalla fiaccola ardente della fede cristiana». (Casimiri).

Ed allora, io mi domando, perchè oggi noi non ci riacostiamo a quei nostri grandi per risentirne il divino messaggio, per sentirci come i loro felici contemporanei, avvolti nella luce e nel calore di un'arte figlia a Dio, che a Dio ci può avvicinare più e meglio di tante scempiaggini offertici troppo sovente da un'arte decadente che non sa difendersi dalla volgarità e dalla più scipita povertà di concetti e di forma? Perchè nelle nostre chiese si tengono in bella vista ed in onore i dipinti e le sculture dei grandi artisti delle arti figurative del passato, e non si pensa a mettere in contributo coll'esecuzione, il grande patrimonio della polifonia vocale sacra?

Tenterò di rispondere con intento costruttivo all'assillante quesito nel prossimo numero.

G. I. ROSTAGNO

(continua)

# recensioni

AGOSTINO DONINI

## «O CARITADE!»

Cantata accademica per solo e coro,  
a due v. u. - pianof. ed arm.  
Ediz. Carrara - Bergamo

Questa del Donini si ricollega alle grandi «cantate» tradizionali classiche, pur con uno squisito ambiente lirico-armonico moderno.

La melodia iniziale, dolcissima, affidata al «solo», presenta la figura d'un Uomo che passa sulla terra benefacendo, ed è visione bella «come il sorriso del firmamento», e ci rapisce in una suscitata atmosfera di purissimo amore quando esclama:

«O caritate, virtù divina...

tu allietasti - la terra e il ciel!».

Il coro entra in questa atmosfera e le voci duettano un indovinatissimo motivo:

«Più lieta sorge - la vaga aurora,  
e tu bel vespero più roseo sfolori...».

Ne nasce un'accorata preghiera tra il coro ed il solista concertante:

«Padre di bontà, eterno Iddio...

La giudichiamo composizione di gran valore e di profonda ispirazione degna dell'illustre maestro e della Casa Carrara, che la offre ai complessi interessati, in elegante edizione: figurerà bene, come un numero scelto, in ogni concerto accademico.

MICHELE BROSSA

E. PIGLIA

## DIZIONARIETTO DI NOZIONI MUSICALI

SEI - L. 150

L'Autore, da lunghi anni docente di musica in istituti magistrali, ha qui condensato quanto è richiesto dai programmi per tale ordine di scuole. Utilissimo quindi a quanti debbono subire esami per l'abilitazione magistrale, senza molto dispendio di tempo per la preparazione e di denaro: cose non trascurabili. Ben più alta raccomandazione però merita il contenuto: cenni sobrii ma indovinati sui principali autori, spiegazione breve e precisa dei termini, genesi, strumenti, forme musicali, ecc. Insomma tante nozioni utilissime ai nostri maestri di canto i quali non hanno compiuti studi di cultura musicale. Auguriamo di cuore larga fortuna alla seconda edizione di questo piccolo manualetto.

ERNESTO BOSIO

G. B. CAMPODONICO E A. TUBI

## COLLANA DI PICCOLI PEZZI PER ARMONIUM

II<sup>a</sup> Edizione - Lecco

La notissima Casa costruttrice d'armonium G. Tubi di Lecco (la cui produzione risale al 1860) in una felice quanto tempestiva ripresa (soprattutto in questo burrascoso dopoguerra) di strumenti costruiti secondo l'antica e mai smentita tradizione che ne ha fatto e ne fa tutt'ora la migliore casa costruttrice Italiana, si è allineata ed aggiornata anche, con lodevole iniziativa, nel campo della produzione di pezzi musicali per armonium.

Lodevole iniziativa dicevamo, in quanto; i notissimi Autori (Campodonico e Tubi) di questa Collana hanno composto sapientemente questi Pezzi secondo le esigenze dell'armonium e dell'armonium tipo Tubi, che al timbro caratteristico dello strumento, unisce felicemente anche effetti specifici musicali.

Ottima iniziativa quindi davvero, questa della Ditta Tubi di Lecco che, alla serietà dei suoi strumenti, ha saputo con una idea geniale quanto originale, presentare una adeguata e seria produzione musicale che fa onore agli Autori, non meno che alla benemerita e gloriosa Ditta Tubi.

LUIGI LOSS

L. LOSS

## «MISSA SAECULARIS»

a 3 voci diss.

(Mezzosop. - Ten. - Bassi)

con accompagnamento di organo

Ed. L. D. C. - Torino

Questa messa, come indica il titolo «saecularis», è stata composta per il 1° Centenario della Ven. Chiesa Arcipretale di Canale S. Bovo (Trento) ed ivi eseguita il 19 ottobre 1952.

Nella scelta quindi dei temi e nella costruzione delle singole parti ha quel carattere di solennità e di grandiosità che ben s'addice a tali circostanze, pur restando in limiti artistici, senza indulgere a concessioni e forme non liturgiche. Opportuna la scelta a tema principale di un motivo popolare sacro, del luogo. La messa procede scorrevole, logica nella successione delle frasi musicali, ed è permeata da un lirismo di preghiera. È ben caratterizzata nelle singole parti: atmosfera di supplice, calda preghie-

ra con ricca e naturale varietà di ritmi nel *Kyrie* e nell'*Agnus Dei*; solennemente festoso il *Gloria*; ben costruito il *Credo*; e, bello, indovinato e appropriato al momento liturgico il *Sanctus Benedictus*.

In questa messa melodia e armonizzazione si fondono e si compenetrano con grande efficacia. L'autore rivela la sua padronanza tecnico-contrappuntista in brevi canoni, imitazioni, e nell'indovinato fugato che chiude con efficacia e grandiosità il *Gloria* e il *Credo*: tecnica non scolastica e fine a se stessa, ma efficace mezzo espressivo.

Non presenta difficoltà per le voci di una *Schola Cantorum* che abbia eseguito le Messe Pontificali (a 3 v. diss.) del Perosi. Anche la parte dell'organo è facile.

MICHELE PESSIONE

DE BONIS ALESSANDRO

## MESSA QUINTA IN ONORE DEL BEATO PIO X

per 3 voci dissimili A. T. B., con organo o armonium  
Edizioni Musicali C. Casimiri - Roma

Gli abbonati a *Voci Bianche* constatano in ogni numero del periodico che la musica dell'illustre Maestro Don De Bonis è sempre interessantissima.

Anche questa Messa è composizione di molti pregi; sempre cantabile, mai, in nessuna frase, canzonettistica; melodie discorsive, elevate, convincenti. Il sostrato armonico, impreziosito dalla cura del particolare in ogni accordo e perciò ricco e saporoso, procede con maestria, senza bisogno di inutili interludi dell'organo o corone interrompenti; e sa rendere facile e naturale agli esecutori la varietà delle cadenze o la modulazione; così da ideare melodicamente e armonicamente musica che esprima il concetto del testo, costruendo un complesso unito e commovente.

Detto dei pregi, forse un lettore desidera l'accento sulla difficoltà o facilità di esecuzione; e allora è logico fargli una domanda: «Amico, la tua cantoria è soltanto un'accolta di volenterosi orecchianti?». Preferisco invece credere che l'amico lettore sia *maestro*, cioè abbia istruito il coro nell'indispensabile: adeguato solfeggio, anzitutto; l'abbia anche abituato all'intonazione degli intervalli e a qualche frase che si tolga dalla elementare e monotona diatonicità. Tuttavia sappia che l'Autore pur esprimendosi musicalmente in modo personale ed elegante ha già preveduto e provveduto a quanto occorre per facilitare la sicurezza degli attacchi servendosi o d'un opportuno accordo preparatorio o dalla voce precedentemente impegnata, o anche con entrate in unisono (d'ottimo effetto se le voci cantano con equilibrio fonico) allorché l'organo procede con propri contrappunti. Posso dunque attestare che questa messa ideata con sentimento consapevole ed espressa artisticamente, non è affatto difficile. È musica che raggiunge l'effetto di piacere a tutti, anche a chi sia di gusto raffinato; musica degna di molte e certamente sempre gustate esecuzioni.

ENRICO SCARZANELLA



**MOTTETTI:**

- BRANCHINA, *Le sette parole di G. C. in Croce*, a 2 voci pari . . . L. 300
- DE BONIS, 14 *mottetti* per coro a 2 voci pari . . . L. 300
- *Tredici mottetti* per coro a 3 v. s. bianche o virili . . . L. 200
- LASAGNA, *Solenni Corali latini* per le feste di Cristo Re, S. Giuseppe, Don Bosco, S. M. Mazzarello, B. Dom. Savio. . . . . L. 120
- *Tre Tantum Ergo* a 3 v. d. (S. C. Br.) con accompagnamento . . . L. 200
- *Mottetti*, a 2 voci simili con accompagnamento . . . . . L. 300
- LOSS, *Magnificat*, a 2 voci p. in disteso L. 100
- *In memoria*, a 3 v. s. con accompagnamento . . . . . L. 100
- *Cinque mottetti*, a 1, 2, 3 v. p. e d. L. 130
- *Due solenni mottetti* a 4 v. d. L. 150
- DE BONIS, LOSS, PAGELLA: *Tre grandiosi mottetti* a 4 v. d. . . . L. 400
- PAGELLA, *Salve Mater*, Lauda a 2 v. p. con ritornello popolare  
*O Sacrum Convivium*, a 1 v. (Br. o C.) L. 100
- *Laudemus Deum*, a 3 v. d. (C. T. B.)  
*Audi Domine*, a 1 v. — pop. L. 100
- *Cantemus Domino*, a 2 v. m. (C. Br.) L. 120
- ROFF, *Sacerdos et Pontifex*, solenne a 4 voci miste . . . . . L. 60
- VITONE, *Tantum Ergo*, a 3 v. p. con accompagnamento:  
partitura L. 50, partine L. 10

**MESSE:**

- CIMATTI, *Messa popolare «Salve Mater»* per coro ad una voce:  
partitura L. 200, parti canto L. 30
- LASAGNA, *Messa da Requiem*, per coro di una voce media: partitura L. 350  
parti del canto . . . . . L. 60
- LOSS, *Missa Saecularis*, a 3 v. d. (C. T. B.)  
partitura . . . . . L. 400  
partine canto (staccate) . . . L. 50
- PAGELLA, *Messa «Domenico Savio»*, a 3 voci miste (S. C. e B.):  
partitura . . . . . L. 350  
partine con le 3 v. unite L. 80

- PAGELLA, *Messa in onore di S. F. di Sales*, a 2 voci miste (Contr. e Bar.):  
partitura . . . . . L. 400  
partine . . . . . L. 60
- ROSA: *Messa a Maria Ausiliatrice*, a 3 v. d. (C. T. B.)  
partitura . . . . . L. 500  
parti unite del canto . . . L. 100

**RACCOLTE:**

- AUTORI VARI, *Canzoni al vento* L. 300
- AUTORI VARI, *Raccolta di «Lodi popolari in italiano»* con facile accompagnamento (3ª edizione) . . . L. 900
- *Raccolta di «Canti popolari in latino»* con facile accompagnamento (2ª edizione) . . . . . L. 600
- *Libretto delle parole* . . . L. 100 (rileg. 150)
- LOSS, SELVA, LASAGNA, *Tre lodi al B. D. Savio*:  
partitura . . . . . L. 100  
cartolina con solo canto. . . L. 20
- PESSIONE, *Nova Cantica*, antologia liturgica a 3 e a 4 v. p. . . . L. 600

**PER ARM. OD ORG.:**

- DE BONIS, *Pagine d'album*, pezzi caratteristici . . . . . L. 200
- *Pagine d'album*, fasc. 2º . . . L. 250
- LASAGNA, 12 *composizioni per armonium od organo* . . . . . L. 150
- *Nuova raccolta di pezzi per benedizione ed elevazione* di autori diversi L. 750
- *Raccolta di pezzi per Comunione*, di 12 autori . . . . . L. 600
- *Raccolta di «Entrate e Finali»* di 15 autori . . . . . L. 800
- MOFFA, 11 *composizioni per organo od armonio*, con due lodi: a S. Rita e al B. D. Savio . . . . . L. 250

**PEZZI PER ACCADEMIE:**

- ALCANTARA, *La Pilarica* . . . . L. 100
- LASAGNA, *Barcarola*, a 2 v. p. . . L. 80
- LOSS, *Inno per Prima Messa* . . . L. 50
- PAGELLA, *Canto di farfalle*, a 2 v. p. con acc. di piano: partitura . . . L. 120

- PAGELLA, *Inverno*, a 3 voci d. (C. T. B.) con acc. di piano . . . . . L. 120
- *Bacio d'aprile*, a due voci p. con acc. di piano . . . . . L. 120
- *Campane a festa*, a 2 v. p. con accompagnamento di piano . . . L. 120
- *Non treccia d'or*, a 3 v. p. senza accompagnamento . . . . . L. 100
- *Inno - Cantata a Domenico Savio*, a 3 v. d. (C. T. B.) . . . . . L. 150
- *A Te dei canti*, inno d'occasione a 3 v. d. (C. T. B.) . . . . . L. 100
- *Rivo montano* a 3 v. d. (C. T. B.) L. 150
- SCARZANELLA, *Albata*, a 1 v. e coro L. 80
- VITONE, *Inno per Prima Messa* L. 50

**OPERETTE:**

- ALCANTARA, *Trillo d'argento*, operetta drammatica in tre atti:  
partitura . . . . . L. 850  
libretto del testo . . . . . L. 150  
libretto delle poesie . . . . L. 30
- ANGELINI, *Il segreto del Mago*, commedia fiabesca in due tempi:  
partitura L. 700, libretto L. 80.
- BONOMI, *Sua Altezza vuole così*, in tre atti (commedia brillante): partitura L. 550  
libretto . . . . . L. 120
- CIMATTI, *La Madonna del nido*, in un atto (bozzetto), 2ª edizione:  
partitura L. 250, libretto L. 60.
- LASAGNA, *Il cardellino della Madonna*, mistero in due atti, 2ª edizione - SEI  
partitura . . . . . L. 250  
libretto maschile . . . . . L. 80  
libretto femminile (La maga nel monastero) . . . . . L. 80
- LASAGNA, *Paggio Finamore*, in tre atti (az. drammatica), 2ª edizione:  
partitura L. 600, libretto L. 100.
- MILANO-SANDRE, *Una notte a Castello*, in tre atti: partitura . . . . . L. 500  
libretto . . . . . L. 100
- SCARZANELLA, *Remi e maschere*, in tre atti (commedia brillante), 2ª edizione:  
partitura L. 500, libretto L. 100.
- VESCO, *Il principino di Golconda*, in tre atti (commedia per ragazzi):  
partitura L. 350, libretto L. 100.  
Anche per sole fanciulle.

Direttore respon.: Sac. Umberto Bastasi - Registrato al N. 392 del Tribunale Civile di Torino, in data 14-2-1949 - Scuola Tipografica Salesiana - Torino 1953  
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE — GRUPPO QUARTO