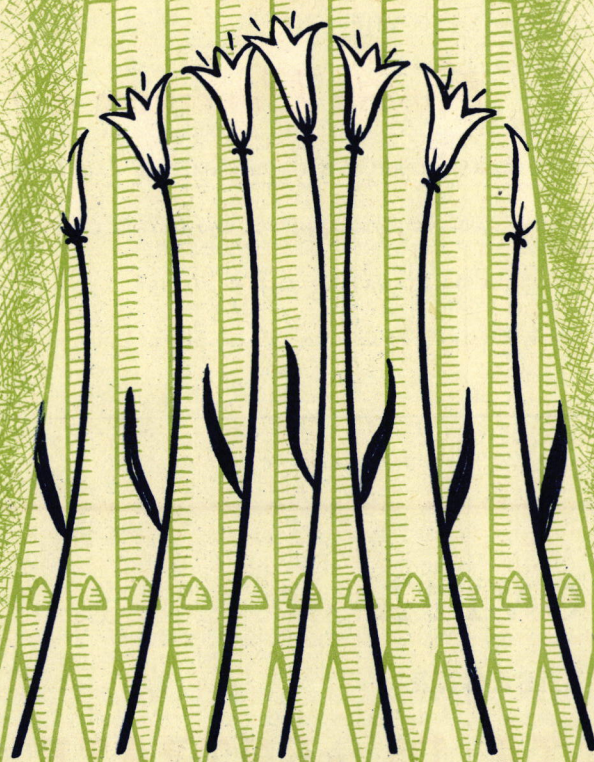




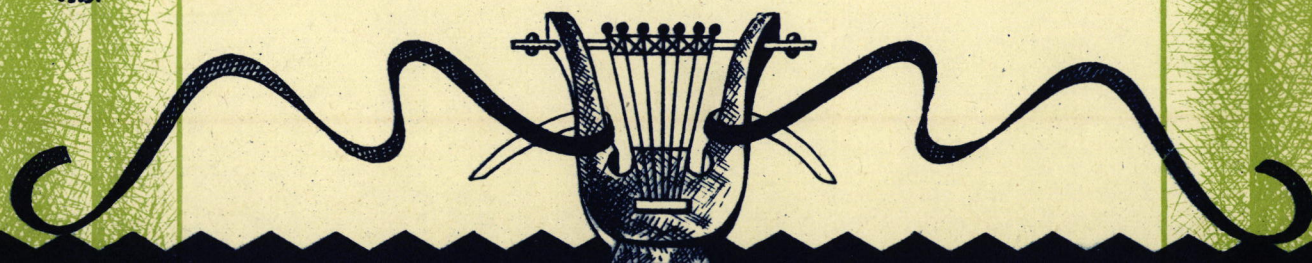
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

SETTEMBRE 1953

ANNO VIII

NUMERO 5



VOCI *B*IANCHE

ANNO VIII

SETTEMBRE 1953

Rivista Bimestrale di Musica

COMPOSIZIONI DI MUSICA SACRA, RICREATIVA E PER ARMONIO - ARTICOLI, RECENSIONI E SEGNALAZIONI

ABBONAMENTO ANNUO L. 800 (ESTERO L. 1600)

DIRETTORE: *Luigi Lasagna*

OGNI NUMERO L. 150 C. C. 2/27196

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

NOVITÀ

L. LASAGNA

RACCOLTA DI «ENTRATE E FINALI»

per armonio od organo, di quindici Autori moderni

LIBRERIA L. D. C. - VIA COTTOLENGO, 32 - TORINO

Lire 800

Ben opportunamente questa terza raccolta di Composizioni per armonio od organo si aggiunge alle altre due già pubblicate: «Elevazioni» e «Comunioni».

Essa sarà di grande utilità agli organisti, che potranno così avere per l'inizio della funzione liturgica e per la sua conclusione, delle composizioni di ottima fattura in un elegante e sano stile moderno, e, nel complesso, di facile esecuzione.

È musica ben pensata, logicamente svolta e resa con il calore e la solennità, che ben s'addicono al momento liturgico per cui è stata concepita, pur restando nello spirito della musica religiosa.

Hanno collaborato a questa raccolta quindici Autori, ciascuno con due composizioni (quindi totale 30 pezzi, di varia lunghezza) e ciascuno con la sua personalità, originalità e stile. Sono tutti Autori già noti per altre loro riuscite composizioni, per la loro musicalità e valentia tecnica.

Tali composizioni sono scritte nelle tonalità più comuni e dato il variare di esse, l'esecutore potrà scegliere quella più adatta a concatenarsi colla tonalità dell'Introito e dell'Ite Missa est. Si potranno così evitare tante povere e maldestre improvvisazioni e offrire al servizio liturgico delle composizioni degne del Luogo Sacro.

Michele Pessione

7. - Unione dei registri.

Per *unione dei registri* s'intende quel modo di cantare per cui, nel passaggio da un registro all'altro, non si senta quello sgradevole cambiamento di voce, come se ad una certa altezza della scala dei suoni subentrasse un altro cantore. Tale difetto è veramente detestabile. Per ottenere questa uguaglianza di registri non si deve, dopo eseguita la serie di note del registro di petto, passare alle note del registro di mezzo colla stessa disposizione di laringe e procedere in su, verso le note alte.

Si dovrà invece inoltrarsi nel registro susseguente con una o due note al più, cambiando di posizione alla laringe. È necessario, però, che le ultime note (due o tre) del registro inferiore, quando devono condurre alle note del registro superiore, siano cantate *piano* e colla posizione della laringe inerente al registro in cui si sta per entrare: si devono cioè cantare le ultime due o tre note del registro di petto, come se fossero appartenenti al registro di mezzo.

Questi esercizi richiedono molta pazienza nell'insegnante e nell'allievo, ma danno come risultato la fusione e la perfetta omogeneità dei suoni in tutta l'estensione della voce.

È di somma importanza, pure, il regolare, durante questi esercizi, la quantità dell'aria. Gli esercizi più adatti durante questo periodo di studio sono i solfeggi fatti su gruppi progressivi di tre, quattro, cinque, sei, otto note ascendenti e discendenti, e poi con vocalizzi allo scopo di sviluppare il vocalizzo, ma sempre con gli stessi esercizi.

Tali gruppi saranno portati sempre più in alto, progredendo di semitono in semitono, senza cambiare il nome delle note; cambiando il nome delle note, in seguito, si otterrà maggior perfezione nell'articolazione dei suoni.

È indispensabile che tanto gli esercizi d'impostazione, che quelli d'unione dei registri siano fatti da prima per individui, e poi collettivamente.

Tutti i precedenti esercizi possono essere fatti senza musica. Però, da ora in poi è necessario che ogni esercizio sia scritto. Giunti a questo punto si potrà iniziare lo studio di *filare le note*, il quale sarà bene sia fatto anche per individui separati, al fine di far meglio comprendere come dev'essere

fatto. Questo esercizio è della massima importanza, perchè esso solo può dare corpo alla voce e sicurezza alla nota e rendere il cantante abile a padroneggiare il fiato, producendo così una voce espressiva ed uguale dalle note più basse alle note più acute. Tale esercizio si compone di una nota sola tenuta per un tempo alquanto lungo, dapprima indeterminato e poi determinato (di solito quattro quarti). La nota deve essere attaccata *piano* e poi la si deve crescere ad un massimo di forza e ritornare al *pianissimo*. S'impiegheranno le 7 note e le 5 vocali, tanto una per volta durante tutta l'estensione della voce come successivamente tutte.

S'inizierà a questo punto lo studio degli intervalli. È bene notare come corra gran divario tra l'esecuzione degli intervalli solfeggiati con le note, cioè articolando le consonanti inerenti ad ogni sillaba, e l'esecuzione degli intervalli legati o vocalizzati.

Nel primo caso, mentre l'apparato vocale si predispose per l'articolazione delle consonanze, la laringe cessa di funzionare come organo di produzione del suono e trova modo di poter più facilmente cambiare di posizione pel nuovo suono.

Nel caso d'intervalli legati è dal solo primo impulso di glottide che devono scaturire i due suoni: per conseguenza la laringe non cessa di agire come mezzo di produzione della nota, e deve operare un cangiamento di posizione rimanendo attiva per poter prendere il secondo suono.

Tale modo di vocalizzare un intervallo si chiama *portamento*.

Esso consiste, adunque, in un rapido spostamento della laringe e relativa modificazione glottica, mediante i quali cambiamenti il passaggio da una all'altra nota dell'intervallo dà l'effetto di uno strisciando come lo si sente sul violino nel rapidissimo scivolare del dito sulle corde, passando da una nota bassa ad una alta o viceversa.

Il *portamento* è naturale e perciò non si devono spendere parole per farlo apprendere: basta l'esempio della viva voce dell'insegnante. Ma guai permettere delle esagerazioni: l'effetto sarebbe precisamente quello dei guaiti del cane. Il portamento ha pure luogo nel passare da una nota all'altra anche se emesse colle sillabe: in tal caso, prima di attaccare la seconda nota, essa va emessa colla vocale

della nota precedente, mediante il rapido passaggio legato più sopra riferito.

Di mano in mano che si procederà nello studio degli intervalli, si avrà cura di esercitare i cantori con dei solfeggi che contengano sempre gl'intervalli in corso di studio e quelli già precedentemente studiati. Qui è bene avvertire come teoria e pratica devono sempre essere unite: si eviterà allora l'inconveniente di annoiare gli allievi colla sola teoria e questa, venendo insegnata diremo praticamente, sarà appresa con maggior facilità e profitto.

È inutile ch'io mi dilunghi nello spiegare il modo di far camminare parallelamente teoria e pratica: non mancano eccellenti metodi di Canto Corale, fra i quali è bene notare quello di *Bottazzo e Ravanello*, e quello di *Dogliani*, entrambi editi da M. Capra di Torino.

Quando si è già a sufficienza inoltrati nello studio dei solfeggi, si dovrà incominciare lo studio del canto con parole. Per mezzo di tutti gli esercizi precedenti fatti con sillabe e con nomi delle note e vocalizzati, l'articolazione dei suoni colle parole non deve presentare nessuna difficoltà.

È però necessario, quando si canta con parole, di far una ben sentita e chiara articolazione delle consonanti di ogni sillaba, e non storpiare le parole o biascicarle, come purtroppo si sente in tanti cori. Un riguardo speciale si avrà nell'ottenere che i respiri siano fatti al termine delle parole e non in mezzo, per non scindere i vocaboli che necessariamente devono essere uniti, e per non correre il rischio di unire l'ultima sillaba d'una parola colla sillaba della parola seguente.

Altro esercizio è quello di stabilire la tonalità ed il modo del pezzo che si deve eseguire.

Nei programmi ufficiali per l'insegnamento del canto nelle scuole, questo esercizio vien detto *formula tonale*.

Tale formula potrebbe essere fatta in questo modo. Data la nota tonica del pezzo, fare le note componenti l'accordo Perfetto Maggiore o Minore, Ascendente e Discendente; poi sempre partendo dalla nota tonica fare l'accordo di sottodominante (in 4^a e 6^a), questo pure ascendente e discendente, maggiore o minore a seconda della tonalità; infine ritornare all'accordo di tonica e giungere alla quinta discendente sulla tonica, non più per terze, ma per gradi.

La Teoria delle tonalità dovrà però essere insegnata e spiegata in maniera chiara, col far apprendere ai cantori le scale ed in modo particolare coll'analisi della scala maggiore di Do.

Trasportando ora questa scala su di un'altra nota, che non sia quella di Do, si vede come sia necessario mettere degli accidenti per avere i toni ed i semitoni disposti come nella scala di Do.

Così i cantanti apprenderanno cosa significhino i Diesis ed i Bemolli in chiave.

Dopo esercitate le scale legate (vocalizzate) e sciolte (coi nomi delle note) si passerà a fare lo studio degli arpeggi, i quali saranno tutt'al più tre: di tonica, di sottodominante e dominante.

Questi pure articolando le note e legati.

CIRO GRASSI

(fine)

Importanti

recenti pubblicazioni

della L. D. C.

Torino

per armonio od organo

DE BONIS - Pagine d'album - fasc. I, L. 200

Pagine d'album - fasc. II, L. 250

LASAGNA - 12 Composizioni per organo od armonio, L. 150

Tre nuove raccolte di Autori moderni:

1) per Benedizione ed Elevazione [90 pezzi] L. 750

2) per Comunione [24 pezzi] L. 600

3) Entrate e Finali [30 pezzi] L. 800

MOFFA - 11 Composizioni per organo od armonio, L. 250

ECCE SACERDOS MAGNUS

Mottetto per Coro a 1 voce di ragazzo Luigi PICCHI
(1953)

17 Andante maestoso (♩ = 96)

Ec - ce Sa - cer - dos

Tast. *Red* Tast.

ma - gnus qui in di - e - bus su - is pla - cu - it De -

Red

- o..... § I - de - o ju - re ju - ran - do fe - cit il - lum Do - mi -

Tast. *Red*

- nus cre - sce - re in ple - bem su - am cre - sce - re in plebem su - am.

p *rall.* *f* FINE 3

Calmo

Be - ne - dic - ti - o - nem om - ni - um genti - um de - dit il - li et

mf

Tast.

te - sta - mentam su - um con - fir - ma - vit su - per ca - put e - jus.....

rall. *Red*

AVE MARIA

per Mezzo Soprano o Baritono e Organo

Luigi LOSS

18

Moderato

Org.

Organ introduction in G major, 4/4 time. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass. Dynamics include *mf* and *rall.*

Voce Moderato

Vocal and organ accompaniment for the first line. The vocal line begins with *mf*. The organ accompaniment starts with *mf* and *a tempo*. The lyrics are: A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na,

Vocal and organ accompaniment for the second line. The lyrics are: Do - mi-nus te - cum, be-nedi - cta tu in mu - li - e - ri -

Vocal and organ accompaniment for the third line. The lyrics are: - bus, et be-ne-di - ctus-fructus ven-tris tu-i, Je - sus. The organ accompaniment includes *pp* dynamics.

Più mosso

mf

San - cta Ma - ri - a,

Ma - - ter

Più mosso

O JESU MI DULCISIME

Corale a 2 voci sole

opp. a 4 v. d. con assolo

Luigi LASAGNA

19

Andante devoto

S. C. *p*

C O Je - su mi dul - cis - si - me spes su - spi - ran - tis a - ni - mæ Te

(ACCOMP.) T. B. *p*

(x) *rit.* FINE **SOLO** O

quæ - runt pi - æ la - crimæ Te cla - mor men - tis in - ti - mæ. FINE. *p*

Je - su mi di - le - cte a - ma - bo te per - fe - cte dum

me a - mo - ris te - lo trans - fi - xe - ris e coe - lo.....

rit.

6

(x) I due Re (invece dei due Fa) se si eseguisce a 2 v. p.

D.C. al FINE

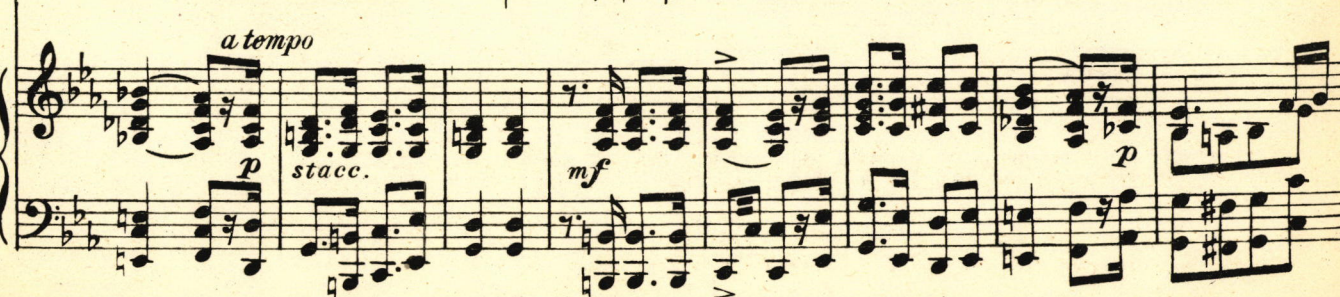
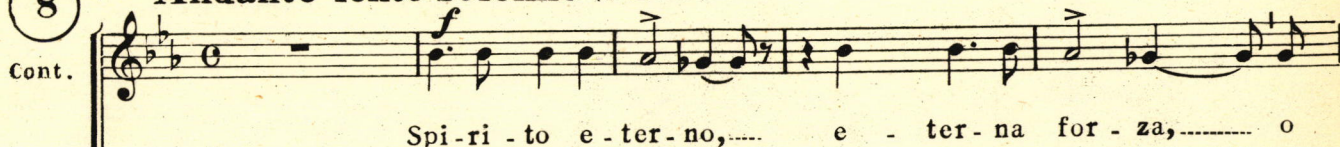
A ROMA ETERNA

a 3 voci dispari

Giovanni PAGELLA
(1935)

Lirica di G. Pascoli

8 Andante lento solenne (♩ = 66)



mf *ben marcato* **Mosso** *f*

cresc.

ven-ti, tu colpiè calcando le tue cene-ri, tu le tue ma-ce-rie, sempre più al-ta ce-le-

cresc.

ben marcato **Mosso**

cresc.

f

Mosso *p* *rit.*

-bri il più gran-de dei tuoi tri - on - fi:..... chè la mor-te hai vin-ta,

p *rit.*

Mosso

p *rit.* *mf*

mf **Mosso marziale** *p dolce*

Tu in fac - cia a tut - ti po-poli che a par-te chiama-sti del tuo drit-to, o-ra appa-

mf *p*

Mosso marziale *p dolce*

ELEGIA

per armonio

Alessandro De Bonis

Sostenuto molto (♩ = 54)

12

Musical score for "The Song of the Lark" by George F. Root. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes a piano introduction, a vocal melody, and a piano accompaniment. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The piano part ends with a "Man." (Manera) marking.

Musical score for "The Song of the Lark" by George F. Root. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is in common time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The piano part features a prominent melody in the right hand, often accompanied by chords in the left hand. The voice part enters in measure 5 with the lyrics "The song of the lark". The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a final chord in measure 8.

Adagio

f marcato

legato

Man.

Tempo I.

The musical score for 'Tempo I.' is written on two staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 2/4, then to 3/4, and finally to 3/4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece concludes with a 'Ped.' (Pedal) marking.

Adagio

marcato

Adagio

mf
Man.
cresc. molto

Meno

Largo

f
Ped.

TEMPO I.

mf
Man.
p
cresc.

Adagio

mf
f marcato
Ped.

Largo

p legato
Ped.

INTERLUDIUM GOTHICUM

Antonio GARBELOTTO

13

Quasi trasparente

p

sillabando

p *mf*

f

mp *m.s.*

p

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a series of chords and a melodic line. Dynamics include *mf* and *mf*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a series of chords and a melodic line. Dynamics include *mf* and *mf*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a series of chords and a melodic line. Dynamics include *mf* and *mf*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a series of chords and a melodic line. Dynamics include *mf* and *mf*.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a series of chords and a melodic line. Dynamics include *più f*, *ff*, and *declinando*.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a series of chords and a melodic line. Dynamics include *p* and *pp*.

- ri - sci nel pri-mo fiordigio-vi-nezza anco-ra, mera-vi-glio-sa, si-mile a Pal-lan-te,

cresc. *cresc.* *cresc.* *marcato*

di-fe-sain-tor-no dal fulgor del-l'ar-mi e con la spa - da;.....

mf *cresc.* *ff* *cresc.* *mf* *cresc.* *ff* *p rit.*

Andante lento solenne (♩ = 66)

Meno f

e pende sopra il mondo.... quella al cui lu-me ac-ce-se-ro le gen-ti tut -

ff *Meno f*

Andante lento solenne (♩ = 66)

Meno f

ff *simili* *ff* *Meno f*

Meno f

te il lor lu - me quel-la che a noi rom-pe l'om - bre o Ro-ma pos -

ff

8a

ff

Meno f

- sen - te o Roma pos - sen - te la pos - sen - te tua.....più che il tempo lam - pa - da di

a tempo

ff

8a

a tempo

loco

Mosso *p* *f rit.* *Mosso* *p* *f rit.* *Mosso*

vi - ta Spi - ri - to e - ter - no..... e - ter - na for - za..... o

Mosso *3* *rit.* *Mosso* *3* *rit.* *Mosso*

rit.

Grandioso

Ro - ma o Ro - ma!

Grandioso

rit. *ff*

SALVE REGINA

Emanuele MANDELLI

(Op. 157)

20

Adagio supplichevole (♩ = 50)

Org.
o
Arm.

SOPR. o ALTI

CONT. o Ten. I.

TEN. o Ten. II.

BASSI

Red.

Man. 3

te suspi-ramus ge-mentes et flentes in hac la-cri - ma-rum val - le. E-ja, er-go,

te suspi-ramus ge-mentes et flentes in hac la-cri - ma-rum val - le. E-ja, er-go,

-ramus gemen - tes et flentes in hac la-cri - ma-rum val - le. E-ja, er-go,

-ramus gementes et flentes in hac la-cri - ma-rum val - le. E-ja, er-go, ad-vo - ca - ta

f *dim. e rall.* *a tempo*
 ad vocata nostra, il-lo-stu-os-mi se-ricordes o - cu-los ad nos con-ver - te;

f *dim. e rall.* *a tempo*
 ad vocata nostra, il-lo-stu-os-mi-se-ricordes o - cu - los ad nos con-ver - te;

f *dim. e rall.* *a tempo*
 advo-ca-ta nostra, il-lo tu-os-mi-se-ricordes oculos ad nos con-ver - te;

f *dim. e rall.* *a tempo*
 no - stra, il-lo-stu-os-mi-se-ricordes oculos ad nos con-ver - te;

mf *dim. e rall.* *mf a tempo*
 Man.

pp
Et Je - sum, be-ne-dictum fructum ven-tris tu - i,

pp
Et Je - sum, be-nedictum fructum ven-tris tu - i,

pp 3 3
Et Je - sum, be-ne-di - ctum fructum ventristu-i,

pp
Et Jesum, bene - di - ctum fru-ctus ven-tris tu - i,

dim. *pp* 3 3

no-bis post hoc ex-si - li-um o - sten - de.

no-bis post hoc ex-si - li - um o - sten - de.

no-bis post ho ex - si - li - um o - sten - de.

no - bis post ho ex-si-li-um o - sten - de.

Red

O cle - mens, o pi - a, o

O cle - mens, o pi - a, o

O cle - mens, o pi - a, o

O cle - mens, o pi - a, o

Man. Ped. Man.

rall. *pp* *Lento* *pp*

dul - cis Vir-go Ma - ri - a. O dul - cis Vir-go Ma - ri - a.

rall. *pp* *Lento* *pp*

dul - cis Vir-go Ma - ri - a. O dul - cis Vir-go Ma - ri - a.

rall. *pp* *Lento* *pp*

dul - cis Vir-go Ma - ri - a. O dul - cis Vir-go Ma - ri - a.

rall. *pp* *Lento* *pp*

dul - cis Vir-go Ma - ri - a. O dul - cis Vir-go Ma - ri - a.

Man. Ped.

Polifonia CLASSICA

di Monsignor G. Ippolito Rostagno

Le ragioni addotte per giustificare l'esclusione della Polifonia classica dalle nostre funzioni sacre si possono ridurre a due: 1) la Polifonia classica esige per una adeguata esecuzione cori di voci miste numerosi e ben preparati; 2) la Polifonia classica è linguaggio di un tempo già troppo lontano da noi, e non ha più mordente presso i nostri pubblici adusi alle pepate armonie (o disarmonie?) e combinazioni ritmiche moderne.

Vediamo un po': probabilmente qui non si tratta di ragioni, ma di semplici fantocci spaventapasseri pieni di stoppa.

Parlando qui di Polifonia classica, è bene tener presente che il riferimento riguarda sempre quanto di meglio questo genere di musica offre, specialmente i capolavori dei più grandi dei suoi creatori, Palestrina, Orlando Lasso, Vittoria, i Gabrieli.

E per non andare per le lunghe vediamo subito per quali elementi il più grande fra di loro, Pierluigi da Palestrina, abbia scritto. Ecco i dati che il Dr. F. X. Haberl espone nella sua brochure apparsa a Lipsia nel 1888: *Bausteine des Musikgeschichte - III Die Römische Schola Cantorum und die Papstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16 Jahrhunderts*.

La Cappella Papale istituita da Papa Giulio II nel 1512 si componeva di 12 cantori adulti, da 3 a 6 putti, di un Maestro di Cappella e di un Maestro dei putti. Da quell'anno in poi vediamo il numero fluttuare fra i 12 e i 26, e nel 1533 si raggiunse un massimo di 33, che un decreto di Papa Giulio III, il protettore di Palestrina, riduce d'impero a 24. Nell'anno seguente 1554, esce per le stampe il I Libro di Messe a 4. Dopo questa data i diarii sistini segnano ancora una volta il numero di 33, ma anche delle discese fino a 18. La Cappella di S. Giovanni in Laterano rimase naturalmente sempre nel rango di secondo. Apparentemente la Cappella musicale che il grande contemporaneo e rivale di Palestrina Orlando Lasso dirigeva a Monaco era di molto maggior consistenza,

ma occorre osservare che dei 61 membri che essa aveva nel 1569, circa la metà erano strumentisti. Così si dica della Cappella musicale di S. Marco a Venezia, sotto i Gabrieli.

Circa la metà del 1500 la più parte delle Cappelle Musicali nelle Cattedrali si componeva in media di una dozzina di cantori adulti cui si univano pochi, da 3 a 6, ragazzi per la parte del *Cantus*; l'*Altus* era sempre eseguito da un tenore, il cosiddetto *tenor-altus*.

Questi dati ci portano a concludere che nel periodo classico la polifonia destinata al culto era intesa per esecuzione corale e non di solisti, come invece avveniva nelle Cappelle principesche che erano costituite prevalentemente per i trattenimenti ricreativi coll'esecuzione di Madrigali e dei concerti vocali-strumentali.

In senso assoluto il repertorio polifonico classico suppone il quartetto normale composto di soprani - allora chiamati *cantus*, - contralti, tenori e bassi. Come già si è detto sopra, la parte del soprano o *cantus* era affidata ai sopranisti adulti cui si univano i *putti*, ragazzini di età dai nove ai dodici anni, scelti per bellezza di voce e per disposizioni musicali ed affidati ad un maestro che li istruiva sia nel contrappunto che nella grammatica. Dopo la muta della voce essi passavano nei ranghi delle altre voci e molti di essi diventavano compositori. È la via seguita dallo stesso Pierluigi che, ammesso sui dieci-undici anni come *cantus* nella Cappella Musicale di S. Maria Maggiore in compagnia di cinque altri putti, ne uscì compositore fatto. È chiaro che con complessi formati da cantori provetti, in gran parte compositori essi stessi, ed operanti in un ambiente in cui le forme contrappuntistiche erano predominanti e sentite da tutti, le composizioni potessero ottenere esecuzioni impressionanti. Ciò tuttavia non deve scoraggiare i nostri modesti direttori di cori, specialmente nei piccoli centri o nelle campagne, obbligati ad accontentarsi di elementi volontari il

più delle volte digiuni delle più elementari nozioni. Nel secolo XVI la notazione musicale era ancora in uno stadio liquido ed i cantori che dovevano leggere sui *libroni*, dovevano talvolta risolvere problemi complicati per l'interpretazione dei segni, e specialmente per la collocazione del testo sotto le note. La notazione moderna ha eliminato tali problemi *in toto*. Per cui potremmo dire che la sola difficoltà cui devono badare i cantori, è quella dell'intonazione degli intervalli e dell'osservanza dei valori, dei movimenti e della regolare emissione della voce. Ora, per questo la Polifonia classica non ha maggiori esigenze di quelle richieste per l'esecuzione della più semplice musica liturgica contemporanea. Ne ha di meno. La tessitura di ogni singola voce è sempre centrale e sta sempre nei limiti dell'ottava od al più di una decima. La Polifonia classica ammette solo gli intervalli diatonici come nel gregoriano coll'eccezione delle alterazioni della sensibile nelle poche modulazioni. Non ci sono intervalli di sesta maggiore o di settima. I valori sono quelli delle semplici proporzioni binarie o ternarie; qualche sincope, qualche formola tipica di articolazione o di cadenza che diventa presto abituale. Le melodie sempre bene modellate e quasi sgorganti dal testo, per cui la declamazione diventa spontanea al massimo.

Quanto all'effetto che la Polifonia classica può fare sul pubblico d'oggi si può dichiarare senza paura che esso sarà quale la Chiesa se ne aspetta sia nei riguardi della lode all'Altissimo come della edificazione dei fedeli, se ricorrendo ad essa si osservino due ovvie condizioni: 1° che si sappiano scegliere le composizioni migliori per valore artistico, e 2° che queste siano presentate in forma degna.

Del resto quale altro significato dare al fatto che la cosiddetta Polifonica Romana, sotto la direzione vuoi di Mons. Casimiri, o di Mons. Rella, Refice, Bartolucci continui (dal 1919) a fare applaudire dai pubblici di tutto il mondo civile i capolavori polifonici; e che questi capolavori continuino a figurare nei programmi di tutti i complessi vocali, in tutti i festivals musicali? Che cosa potrebbe pensare Palestrina nel vedersi portato sui palcoscenici e nelle sale di concerto, ed escluso dalle Chiese, egli che dichiarò di vergognarsi per aver scritto anche qualche madrigale?

Il patrimonio lasciatoci dai grandi polifonisti è enorme, quantitativamente e qualitativamente. Di Palestrina abbiamo (colla recente scoperta di 10) un centinaio di Messe ed altri quattrocento fra mottetti, inni, offertori, salmi, lamentazioni, ecc. Orlando Lasso ci lasciò una cinquantina di Messe, oltre a 600 mottetti, 200 Magnificat, Passioni, salmi, lamentazioni, ecc. Tomaso Ludovico da Victoria otto volumi in folio di composizioni sacre. Gli editori contemporanei di musica sacra hanno già pensato a venir in aiuto ai direttori di coro scegliendo fior da fiore e pubblicando edizioni in notazione moderna con guida per l'interpretazione di quanto essi hanno ritenuto più adatto per ogni tipo di complesso e per ogni occorrenza. E, se incoraggiati dalla richiesta, possono continuare *ad infinitum*, gettando sul mercato una tale quantità di veri capolavori da seppellire (*honny soit qui mal y pense!*) tutta quanta la produzione così detta sacra di questi ultimi settant'anni. Dico così per dire, perchè io pel primo riconosco i meriti reali anche artistici di molti fra gli attuali compositori ceciliani. Ma, d'altra parte, non si vorrà dar la colpa a me se questa nostra settantennale epoca ceciliana non abbia avuto a guida, campione e modello un gigante della forza di Palestrina. È risaputo, e causa di grande meraviglia che il fenomeno dell'abbondanza dei grandissimi genii in tutti i rami dello scibile e specialmente nell'arte, di cui va a buon diritto orgoglioso il Rinascimento, non si è più ripetuto di poi. Allora i grandi luminari produssero le scuole, e quindi i luminari minori: Palestrina generò i Vittoria, Suriano, gli Anerio, Daagoni, Stabile, Nanino; Monteverdi e i Gabrieli a Nord irradiarono allievi ed epigoni per tutta l'Europa. Purtroppo il cecilianismo nacque cent'anni fa senza padre e si affannò a cercare un *ubi consistam* per distinguere i suoi prodotti da quelli dell'arte secolare, non riuscendovi fin'ora, nonostante qualche espressione di genio troppo personale per rappresentare un indirizzo base.

Quanto al modo di presentare la Polifonia classica alle nostre popolazioni, dirò qualche cosa, se la Direzione di *Voci Bianche* continuerà a mettere a mia disposizione un paio di colonne, nel prossimo numero.

G. I. ROSTAGNO

(continua)

recensioni

GINO VISONA

MESSA « REGINA PACIS »

Per soli e coro a 3 voci dissimili (A. T. B)
con accomp. d'organo o d'armonio.
Prezzo della Partitura L. 430
Ed. Carrara - Bergamo

L'Autore, noto per altre sue composizioni, specialmente per quelle organistiche, rivela in questa sua Messa le doti caratteristiche del suo stile, e cioè: linea melodica facile ma nobilmente ispirata; armonia tradizionale ma trattata con gusto fine e aristocratico; grande padronanza del contrappunto che si estrinseca in brani imitativi e in fugati originali ed espressivi; logica costruzione delle parti che si conchiude con un'ottima architettura dell'insieme.

In questa Messa vi è ottima declamazione e ottima aderenza al testo liturgico (di cui l'Autore sa esprimere l'intima emozione lirica o drammatica) e soprattutto vi è un vivo senso di preghiera che induce veramente gli esecutori a *pregar cantando*, ed i fedeli ad *ascoltar pregando*.

La parte vocale, nella sua nobile espressività è molto scorrevole e facile.

La parte dell'Organo è ben trattata strumentalmente; lega bene, sottolinea e sostiene quella vocale, pur avendo una cantabilità propria, caratteristica e indipendente.

Troppi dettagli sarebbero da sottolineare nelle singole parti: credo però siano sufficienti queste note generali per valutare l'opera del Maestro.

L'edizione è ben curata, in ottima veste tipografica, con bella copertina, e una nota illustrativa sull'Autore a cura del M^o. Mons. Ernesto Dalla Libera.

L'editore M^o. V. Carrara pur proseguendo il programma di dare alle « Scholae Cantorum » delle musiche facili, nel festeggiare il 40° anno della sua attività editoriale offre pure loro, con questa messa, delle Composizioni musicali nobilmente ispirate e musicalmente ben condotte.

MICHELE M. PESSIONE

E. MANDELLI

STUDIETTI ESPRESSIVI

elementari e progressivi per l'allievo
d'harmonium
Edizione Carrara - Bergamo - L. 600

Queste recenti composizioni musicali dell'esimio Maestro Emanuele Mandelli pubblicate dal solerte Editore Carrara di Bergamo, vengono molto opportunamente in aiuto a chi studia l'Armonio sotto la guida di un competente Insegnante e anche all'autodidatta.

L'Autore ha voluto intitolarle a semplici « Studietti »; ma rappresentano una discreta raccolta di 40 veri « studi progressivi » di

cui 12 a due parti, 14 a tre e 14 a quattro, svolti con forma metodica e con fine e vera arte. « Le Sonatine riassuntive » costituiscono inoltre una preziosa collezione di brani di squisita fattura e pratici, atti a figurare per bene nelle funzioni sacre ed educative.

I Chierici, soprattutto, dei Seminari e degli Istituti e quanti si sentono chiamati e disposti ad esercitarsi all'Armonio e, più tardi, all'Organo, per divenire un giorno validi artefici del sano movimento ceciliano, troveranno in questa « Raccolta » una vera manna che servirà loro, fra l'altro, a gustare la musica veramente seria e nobile, signorile anche e artistica.

Prima di eseguire i singoli pezzi all'Armonio, naturalmente con ordine e senza fretta, sarà bene che tutti indistintamente li suonino prima al pianoforte, onde rinfrancarsi nella diteggiatura, particolarmente nello staccato delle frasi armoniche a carattere pianistico. Poi, non si raccomanderà mai abbastanza — sia ai Chierici che a tutti coloro, laici e religiosi, che vogliono imparare coscienziosamente e con profitto a suonare e ad accompagnare il canto corale — a non voler giungere alla meta desiderata con furia e precipitazione. Necessiterà, anzi, a tutti un paziente e costante tirocinio per eseguire a perfezione e con passione d'arte ogni studio, non trascurandone od omettendone alcuno, sicuri di progredire, se si avrà cura di esercitarsi per gradi e con metodo, sempre.

La musica del Mandelli è interessante, perchè composta con intendimenti davvero artistici e di grande attualità.

Congratulazioni quindi al Compositore e all'Editore.

FR. ALBERTINO BERRUTI
delle Scuole Cristiane

DOMENICO BARTOLUCCI

MISSA JUBILAEI

a 3 voci e organo - Ed. A. I. S. C. - Roma

Accostarsi al gregoriano è come sentire il richiamo della pura fonte della musica Sacra, la musica della Chiesa, quella del *Motu Proprio* di Pio X.

Esaminando attentamente questa Messa del Maestro Bartolucci fa piacere constatare una volta di più — se ancora ve ne fosse bisogno — come il gregoriano, i temi e i modi gregoriani sono ancora quelli che stanno alla base di una sincera ispirazione musicale e tanto più bella quanto più fortemente aderente al testo sacro.

Si potrà discutere, in questo lavoro del Bartolucci, la forma avulsa, piuttosto che no, da quella prettamente tradizionale, ma qui sta il punto e cioè congiungere l'elemento gregorianamente semplice nella sua essenza con una forma di linguaggio moderno. E bisogna convenire che l'essenza proprio di questa Composizione (l'elemento

suo vitale contenutistico espresso nel linguaggio del nostro tempo) c'è e si delinea avvincente nei suoi serrati sviluppi, severa e talvolta abbrividente in talune ben indovinate conclusioni cadenzanti.

Non mancano episodi (*et incarnatus, crucifixus*) dove l'ispirazione è anche più toccante in quei procedimenti per quarte susseguentisi in tempi alternati che denotano nell'Autore una mano sicura in così vago e impressionante agitarsi di oscillanti armonie.

Linguaggio moderno dicevamo, anche se non del tutto nuovo, armonie selezionate che fanno di questa Messa un importante lavoro, che torna certamente ad onore — per il notevole e lodevole sforzo — del suo Autore.

LUIGI LOSS

LICINIO REFICE

MESSA PER I DEFUNTI

a 2 v. uguali e organo - Ed. A.I.S.C. - Roma

Un grave lutto ha colpito circa un anno fa il M^o Refice. La *diva severa dalla gelida ala* ha ghermito il 12 giugno la gentile e buona Signora Aminta Refice, sposa adorata del fratello del nostro caro Maestro.

Il M^o Refice fortemente colpito da questa inattesa dipartita, alla memoria della Defunta Cognata ha consacrato questa Messa, che ora è data alle stampe.

La data luttuosa, lo *status animi* speciale hanno mosso l'ispirazione dell'Illustre Maestro che in questo lavoro trasfonde il suo dolore profondo. Ed è questo per un artista il momento della più pura sensibilità, della più chiara sincerità, della più intensa emotività.

In simili condizioni di spirito furono creati i veri capolavori.

Così nacque il piccolo e grande *Stabat* del Pergolesi, così nacque il *Requiem* di Mozart, e la stessa *Missae Solemnis* di Beethoven fu scritta in uno dei più amareggiati periodi della vita del colosso di Bonn.

Il M^o Refice con l'animo profondamente addolorato si avvicina alla tremenda liturgia dei Defunti, ne sente il linguaggio lugubre, medita sui misteri della morte, del giudizio, della seconda vita e scrive di getto, in poche ore, una musica grave e penosa.

Non è quindi il caso di cercare in questa « Messa per i Defunti » il Refice artista forte e geniale che butta a profusione idee, frasi, ritmi con dovizia di mezzi sonori: ma devesi in essa ricercare l'espressione genuina, l'intimo animo di un artista dolente che tende alla più stretta aderenza col sacro testo per confondere i suoi sentimenti con i sentimenti che il testo esprime.

L'*Introitus* ed il *Kyrie* sono pervasi da un senso di raccolta mestizia, musica quasi parlata, come di persona che colta da un forte dolore non possa proferire che brevi ed interrotte parole.

Il *Graduale* è caratterizzato da un'atmosfera di serena fiducia in Dio, recitativi sommessi alternati ad una melopea lieve e meditata, sostenuti da note lunghe, pedali, ottave, quinte vuote e da piccoli disegni di tinta delicata e vaga.

Il *Dies irae*, la tremenda Sequenza di Tommaso da Celano « pauroso inno, corso come da un fremito di orrore dal principio alla fine », trova il Maestro compreso dalla

visione cupa dei problemi ultimi dell'esistenza, e sui secchi e scarniti versi di questo «supremo grido di dolore» getta il suo animo oppresso. Tremore, stupore pervade l'animo del Musicista. Frasi spezzate da singhiozzi, brividi di terrore e preghiera intensa «salva me». Il gregoriano che si incastra fra i versetti musicati è di un effetto suggestivo.

Qui il Refice sente di non dover spaziare, ma racchiudersi in se stesso nell'attitudine di un'anima orante: ed anche quando si ha l'impressione che Egli voglia espandersi e fa sottintendere la possibilità di sviluppi polifonici o di alte sonorità vocali, frena la sua mano: «supplicanti parce Deus... tu bonus fac benigne ne perenni cremer igne... lacrymosa dies illa...» ed il grido angoscioso va spegnendosi nella più umile e commovente preghiera «Pie Jesu Domine dona eis requiem».

I pochi mezzi sonori, le frasi a volta smorzate, a volta tendenti a grida dolorose, le armonie geniali sempre ma volutamente ridotte, rendono più tragica questa tetra sequenza.

L'*Offertorium* si inizia su disegni originali che accompagnano un cantare sommerso dapprima che si anima via via per riprendere poi il tono sommerso iniziale. Tinte leggere estremamente delicate sia vocalmente che strumentalmente nell'*Hostias*. Tinte forti e drammatiche nel «*Quam olim Abrahæ*».

Il *Sanctus* ha una entrata trionfale, squilli di trombe, e tutta la melodia di questo brano è un susseguirsi di robuste frasi ora in unisono ora in leggere forme dialogiche e contrappuntistiche. La grazia del *Benedictus* ci richiama la già sottolineata delicata frase dell'*Hostias*.

L'*Agnus Dei* mantiene il carattere deprecativo di tutta la Messa ed il suo tema vocale arieggia alle graziose movenze dello stile gregoriano. Una piccola oasi di serenità e di calma si avverte nel *Communio* che riporta il tema di fiducia osservato nel *Graduale*.

Il *Libera* ha più marcato il senso di drammaticità e tragicità. Un forte tremore scuote l'animo, la musica si fa più altamente emotiva sulle cupe parole di spavento del testo sacro, spavento e terrore che si placano nella supplica della luce eterna nell'eterno riposo.

Si chiude con questo brano di intensa tragicità la «Messa per i defunti» dell'illustre nostro Compositore Sacro. Messa facile, breve, di indiscusso valore e di sicuro effetto, adatta per complessi di qualsiasi genere e portata.

Il gioco armonico, sempre originale secondo lo stile e l'arte del Chiarissimo Maestro, è anch'esso contenuto in una forma che non disturba il quadro generale della composizione: richiede però una attenta e sempre vigile registrazione per ottenere il voluto colore ambientale. Edizione superba, eseguita da Amprimo di Torino, curata dalla Associazione Italiana di S. Cecilia.

Goethe fa dire da Faust al suo allievo Wagner: «Voi non porrete mai nulla nei cuori altrui se nulla è nel vostro... poca arte si richiede ad un dir sano e sincero».

E Beethoven più scheletricamente: «dal

cuore vada al cuore». Purtroppo ai giorni nostri questi principii non sono nella pratica dei nostri artisti. Un critico di grandissima autorità ultimamente scriveva in proposito: «La verità è che l'intellettualismo moderno ha distrutto il gusto genuino dell'opera d'arte. Ha relegato il sentimento in soffitta ed ha messo il cervello nel tabernacolo della Musica».

Refice invece segue il precetto dei grandi e questa Messa commuove. Tutta l'anima dolorante del Maestro è in questo lavoro che oltre al commuovere fa meditare: opera d'arte ma più ancora opera di fede o meglio forma di apostolato sacerdotale per mezzo dell'arte musicale.

TOMASO GARDELLA

Roma, 22 maggio 1953.

MARIO SCAPIN

MESSA «SINE MACULA»

per soli e coro a due voci dissimili (Alto e Baritono) con accomp. d'organo o d'armonio - Part. L. 430
Ed. Carrara - Bergamo

Questa Messa è facilissima nelle parti vocali e in quella dell'accompagnamento; melodica, ben fraseggiata e ben declamata. Alcuni temi gregorianeggianti, quali motivi conduttori, legano le singole parti dando unità all'insieme.

Il Kyrie inizia con un tema devoto, cantabile e si snoda naturalmente, con spunti imitativi brevi ed efficaci. Il Gloria s'intesse in una trama brillante, ricca di sonorità e con un finale solenne di buon effetto.

Il Credo si svolge con frasi generalmente brevi, alternandole in frasi d'insieme e in frasi di una sola delle due voci, con finale identico a quello del Gloria. Vi è qualche ineguaglianza di stile, ma l'insieme è buono, vario, efficace.

Il Sanctus, Benedictus e l'Agnus Dei arieggiano il Kyrie e aderiscono efficacemente ai diversi significati del testo, mantenendosi sempre in un'atmosfera dignitosa e mistica.

Ben trattato l'accompagnamento.

È necessario seguire bene le indicazioni del Metronomo e gli «stacchi dei tempi» per non appesantire l'esecuzione. Ottima la veste tipografica, come quella della Messa del Visonà, il che fa onore all'Ed. M^o. V. Carrara.

MICHELE M. PESSIONE

LAUS DECORA

I criteri che solitamente seguiamo nel recensire in questa rubrica le opere nuove di musica sacra sarebbero poco felicemente applicabili al nuovo lavoro di cui stiamo per dire. Se una musica affidata ad un gruppo di esecutori, come eletta rappresentanza del popolo, viene eseguita nel coro o sulla cantoria, quella musica ha il dovere di seguire

le leggi della tradizione e i canoni di rito. In tal caso questa musica si adorna anch'essa dei suoi particolari paludamenti, che è quanto dire fare dell'arte. Ma se sotto la volta del tempio risuona all'unisono il canto del popolo, allora l'anima della collettività acquista tale virtù di grandezza di fronte alla quale anche l'arte s'inchina reverente, vestita del solo ornamento della sua semplicità e della sua purezza.

Questo *Laus decora* edito a cura della Scuola Diocesana di Musica Sacra di Como (Piazza Grimoldi, 12) è una raccolta di *Canti Eucaristici* destinati appunto al popolo. Sono i canti più noti della liturgia alternati con altri pochi coralistici, ma pur sempre obbedienti allo spirito dei sacri canoni. È in duplice edizione: una, di formato tascabile, con le note del solo canto e con la traduzione (opportunitissima) dei testi latini; l'altra, con l'armonizzazione delle melodie per uso d'accompagnamento. L'armonizzazione e i corali, tranne uno di Bach, sono di Luigi Picchi.

Il Picchi, che pure ha dato prove di elevato valore artistico nel campo della musica vocale e strumentale sacra sia come compositore che come concertista d'organo, in tutto questo suo lavoro mostra di condividere, convinto e convincente, gli stessi criteri da noi accennati a premessa. Qui il Picchi non è il maestro che scrive per la cantoria, ma semplicemente un'anima che prega in umiltà e devozione in uno con l'anima del popolo.

Ed è nella semplicità di queste sue melodie e di queste armonie, guidate dallo spirito del canto gregoriano, che Luigi Picchi sa trovare mirabilmente la via del raccoglimento e della commozione per la comunità dei fedeli genuflessa davanti all'altare dell'Altissimo.

EMANUELE MANDELLI

F. CAUDANA

LA VEGLIA PASQUALE

a 3 v. v. - Ed. Carrara - Bergamo

Anzitutto notiamo che questa «veglia» serve anche se la funzione si celebra al mattino con la liturgia anteriore alla recente riforma, perchè i canti sono i medesimi tranne che al termine della messa; per il che si è provveduto per l'inclusione dell'Antifona «Vespere autem Sabbati» e del Magnificat.

La musica scorre fluida e interpreta i vari testi liturgici così significativi; è a 3 v. scoperte fino al Gloria quando alle voci si fonde l'organo; si alterna, nei responsori e nel Kyrie, con le melodie gregoriane, accostando così gli antichi modi chiesastici alla musica misurata di stampo tradizionale. Inoltre è di facile apprendimento e di effetto se ben affiatate ed equilibrate le voci.

L'Editore nel lanciare questo servizio ha certo fatto un atto di fede nella buona volontà di quanti vogliono dare maggior lustro alla nuova liturgia del Sabato Santo. E noi sinceramente auguriamo a Lui e all'Illustre Autore sì ambito compenso alla loro fatica.

ERNESTO BOSIO