

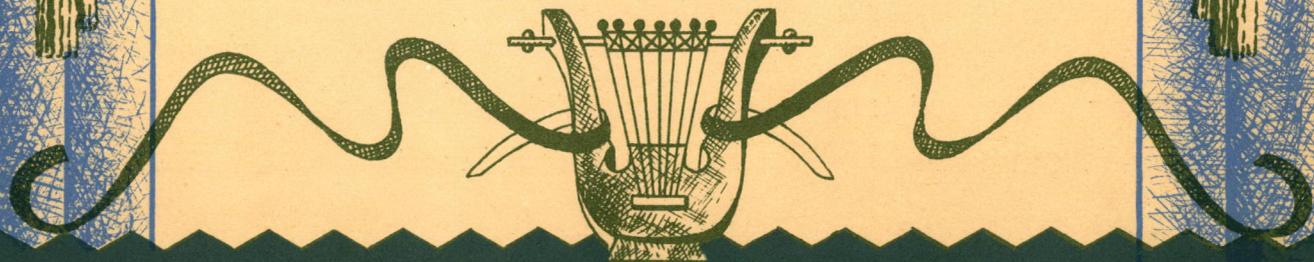
Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA**

MARZO 1954

ANNO IX

NUMERO 2



VOCI BIANCHE

ANNO IX

MARZO 1954

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. P. 2/27196

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

Pezzi accademici di G. Pagella pubblicati dalla L.D.C.

- * Canto di farfalle a 2 v. p.
- * Inverno a 2 v. p.
- * Bacio d'aprile a 2 v. p.
- * Campane a festa a 2 v. p.
- * Non treccia d'or a 3 v. p.
- * Inno-cantata a Savio Domenico a 3 v. d. (C.T.B.)
- * A te dei canti a 3 v. d. (C.T.B.)
- * Rivo montano a 3 v. d. (C.T.B.)

Composizioni sacre di A. De Bonis pubblicate dalla L.D.C.

- * 14 mottetti a 2 v. p.
- * 13 mottetti a 3 v. p.
- * Pagine d'album (pezzi caratteristici per armonio od organo) Volume I
- * Pagine d'album (pezzi caratteristici per armonio od organo) Volume II

Mottetti di vari autori - a 4 v. d. (S.C.T.B.) - pubblicati dalla L.D.C.

- * 3 grandiosi mottetti
- * 4 mottetti finali

De Bonis - In virtute tua
Loss - Virgo Mater Christi
Pagella - O Maria Virgo potens

De Bonis - Laudate Dominum
Lasagna - Cantate Domino
Pagella - Cantate Domino
Scarzanella - Laudate Dominum

Dal catalogo delle edizioni musicali della Libreria Dottrina Cristiana

Dolifonia CLASSICA

di Monsignor G. Ippolito Rostagno

Tempo - movimento

Il rapporto variabile (da 50 a 100 per minuto primo) dei battiti del polso umano va sfruttato in base a criteri ben definiti. Il criterio-base è prima di tutto il testo. L'interprete, che ha letto il testo della composizione da eseguire, ne ha riconosciuto il pensiero espresso dalle parole, l'ha meditato, si è, per così dire, sostituito all'autore nel farlo espressione sua propria, troverà che il suo cuore spontaneamente adatterà il battito al suo stato d'animo. E se la composizione scelta è l'opera di un vero artista, l'interprete può essere certo che novantanove volte su cento lo stato d'animo del compositore corrisponderà al suo. Conseguentemente l'interprete sentirà come i temi musicali sgorgati dalla fantasia e dal cuore del compositore non siano altro che la traduzione in note dei sentimenti dell'autore del testo passati nel suo io, in cui l'interprete inserirà il proprio.

Trovato il tipo di movimento suggerito da questo criterio-base, l'interprete cercherà poi di adattarlo ai mezzi e luoghi di sonorizzazione di cui dispone. Un complesso di pochi individui procederà con maggior scioltezza che un coro numeroso; in ambienti vasti e di grande sonorità converrà allargare alquanto i movimenti per dar campo alle armonie di dispiegarsi e pervenire agli orecchi degli uditori ben distinte l'una dall'altra. Negli ambienti piccoli o di limitata sonorità si stringeranno alquanto. Ma si tratterà sempre di varianti modeste che non facciano perdere al movimento stabilito inizialmente il suo carattere determinato dallo stato d'animo, o, in casi speciali, dalle caratteristiche del tema o della forma musicale.

Sempre restando nel campo dello stesso criterio, non sarà inutile ricordare come anche i diversi periodi della Liturgia possano avere un'influenza nella scelta del movimento. Lo spirito dell'Avvento, del Natale, della Quaresima e Settimana Santa, di Pasqua, ecc. deve pure avere un riflesso sullo stato d'animo di compositori, direttori, cantori. Lo si tenga sempre presente, se si vuole ottenere dalle composizioni il massimo di efficacia spirituale.

Subordinatamente a quanto detto finora, un altro elemento di elasticità nella scelta del movimento si ricava dalla forma e sviluppo della composizione. Anche nel Cinque-Seicento esistevano le forme dal carattere omofono, contro la enorme maggioranza di quelle a forma imitativa; in quei casi il movimento determinato dal concetto spirituale dovrà trovare una seconda subordinata base complementare nei principi della buona declamazione. Senza entrare per ora in particolari, ricorderò qui che, a meno che si tratti di recitativi, o, come si dice, di *stile parlato*, l'unità indivisibile per ogni sillaba del testo resta sempre, come già detto, la semiminima.

Nelle composizioni di stile più propriamente polifonico, concretantisi nelle forme imitative, le variazioni di movimento possono avere cause varie, ed è veramente difficile formulare regole precise in merito. L'interprete dovrà sempre accingersi alla sonorizzazione previo studio coscienzioso del loro impianto e sviluppo formale: condizione, questa, *indispensabile*.

Principio generico, molto generico, e quindi passibile di molte eccezioni, è un moderato acceleramento dall'inizio della composizione fino al raggiungimento del *climax* della *protasi*, e quindi progressivo rallentamento della *apodosi*. Se tuttavia l'*apodosi* si convertisse in perorazione colle imitazioni ricorrenti a periodi abbreviati, allora potrebbe trovare applicazione lo scambio dei due movimenti.

Un secondo principio di molta importanza è quello di *dar enfasi*, oltrechè colla dinamica, coll'allargamento del movimento ai concetti salienti del testo: cito, come esemplificazione, *Adoramus Te, Jesu Christe, Tu solus Altissimus* nel *Gloria*; *Et homo factus est, Passus, simul adoratur* nel *Credo* delle Messe; coll'accelerando a concetti differenti come (sempre nelle Messe) *Glorificamus Te, et resurrexit, et conglorificatur*, ecc.

Terzo principio: servirsi delle variazioni di movimento per render ben distinti i limiti estremi dei periodi e preparare le entrate di nuovi temi. Nelle composizioni moderne di canto ed organo, questo compito è generalmente assolto strumen-

talmente. In polifonia classica vi devono provvedere le sole voci. Compito di capitale importanza all'assoluzione del quale il movimento associato alla dinamica contribuisce con efficacia decisiva.

Come è noto, in polifonia classica, ogni pensiero del testo viene proposto, sviluppato e concluso con un appropriato tema musicale. E questo è vero in sostanza anche per le Messe, siano esse composte su melodie gregoriane ricorrenti come temi per tutte le parti della Messa, o, come accade nelle Messe parodia, su materiale armonico-contrappuntistico desunto da composizioni precedenti.

Regola generale: un pensiero-periodo si conclude con un graduale diminuendo-rallentando. Non sono tuttavia rari i casi in cui si debba abbandonare tale economia. Ad uno di essi ho già accennato sopra, quando cioè la chiusa del periodo prenda il carattere di perorazione, con succedersi rapido di imitazioni: allora il rallentando non è più graduale, ma si fa solo sulle ultime note della cadenza, o addirittura si abolisce. Un altro caso può avverarsi quando ad un periodo mosso ne segua uno lento. L'abbandono della regola generale può accentuare l'efficacia del contrasto. Intendo dire che *si può*, non che *si debba*. Ogni deviazione dalle regole generali deve sempre avere una giustificazione, ed io mi permetto qui di raccomandare che la giustificazione si accampi non per ragioni di spettacolarità superficiale, ma sempre tenendo presente la santità della Casa di Dio e l'edificazione religiosa degli uditori.

Quanto ora suggerito riguarda la distinzione dei periodi: le *cesure*. Nelle composizioni polifoniche accade non di rado che la *cesura* debba diventare *sutura*. Questo quando un nuovo tema entra prima che sia terminato il lavoro sul tema precedente. Qui il compito è duplice: far sentire che il primo periodo è nella fase di esaurimento e nello stesso tempo mettere sull'avviso gli uditori dell'iniziarsi di un nuovo periodo. Si tratta insomma di *cucire* i due periodi, tenendone in evidenza la distinzione. Il raggiungimento dello scopo sarà fatica particolare della dinamica e della coloritura, ma il movimento vi concorrerà in forza del principio che ogni azione dinamica va associata ad azione agogica. Il diminuendo s'inizierà assai prima del punto in cui entrerà il nuovo tema, e sarà un diminuendo molto accentuato accompagnato da rallentando proporzionato: al momento dell'entrata del nuovo tema la sonorità sarà tenuissima, tale da fare solo uno sfondo dal quale s'innalzerà la nuova idea, col suo movimento appropriato.

Ho fin qui esposto alcune direttive per l'impiego dell'elasticità nel movimento. Sono direttive di carattere generale; è ovvio che esse non possono coprire tutti i casi di dettaglio il cui numero è indefinibile ed imprevedibile, portando in definitiva alla constatazione che nelle composizioni vocali polifoniche il movimento è *sempre elastico*. Proprio a questo hanno voluto, i polifonisti classici, mirare scegliendo come base del moto il polso umano invece di uno strumento meccanico. Il canto è un'azione umana guidata dai sentimenti e moti dell'animo che hanno una gamma di sensibilità e mutevolezza non raggiungibile da qualsiasi strumento materiale, e costituente la sua capacità di suscitare negli uditori l'eco perfetta dei sentimenti e moti provati dai cantori stessi.

Quanto al modo di *portare*, come si dice, *il tempo*, cioè di dirigere concretamente un gruppo di cantori nell'esecuzione delle musiche polifoniche, i testi dell'epoca parlano tutti dell'alzare ed abbassare della mano, ciò che è anche confermato dall'iconografia. Credo che non ci sia lettore di «Voci Bianche» che non conosca, almeno in riproduzione, la celebre formella della Cantoria di Santa Maria del Fiore a Firenze, scolpita verso la fine del '400 da Luca Della Robbia. Vi si vede la mano alzata del direttore (ma anche il soprano che si aiuta a ritmare sollevando la punta del piede!).

Un solo testo basterà: quello di St. Vanneo che nel 1553 scrive: «*Et haec (mensura) eadem tacite fieri potest, i. e. sine ulla evidenti expressaque alicuius instrumenti percussione, sed animo et mente observanda est*». (Il Vanneo faceva anche a meno del segno della mano).

Più tardi, ma allora la polifonia pura non era già più di moda ed i cori erano sempre accompagnati dall'organo o da altri strumenti, si usò l'espressione *battere il tempo*, il che si faceva da parte del direttore pestando i piedi sul pavimento, o colla *solfa* cioè un rotolo di carta di musica, con un fazzoletto a mo' di bandiera, con una chiave battuta sul leggio di ferro. In un lessico musicale tedesco del 1732 si parla di un maestro di cappella che dirigeva con *due solfe!!*

Da qualche anno a questa parte si va adottando un mezzo nuovo, molto dignitoso ed efficace: la *chironomia*, simile a quella adoperata nel dirigere il canto gregoriano. Consiste nell'indicare il tempo col movimento delle braccia. È un metodo dignitoso, perchè elimina ogni rumore, ed efficace perchè, adoperato con perizia, associa all'agogica anche la dinamica.

G. I. ROSTAGNO

Benedicta Tu

a 3 voci p.

S. CAVALOTTO

4

Lento

I. Voce *p* Be - - ne - ne - di - cta *f* tu Be - *p* - ne -

II. Voce

III. „

- di - - cta cta Tu in mu - - li - e - ri - -

f *ff*

- bus tris in mu - li - e - ri - bus *pp* Et

mf

be - ne - di - - ctus be - ne - - di - - ctus

pp *pp*

fru - - ctus tus ven - tris tu - i Je - -

cresc. *mf* *mp*

- sus Je - - sus.

p *rall.* *pp*

Parce Domine

a 2 v simili

Ignazio SGARLATA

Andante moderato
p con molta espress.

I. v.
II. v.

Par-ce Do - mi - ne par-ce po - pu - lo tu - o

Organo
o
Armonio

po - pu - lo tu - - o

par-ce Do - mi - ne par-ce po - pu - lo tu - -

movendo
et ne des hæ -
et ne des hæ -

movendo

- re - di - ta - tem tu - am in per - di - ti - o - - nem

rall.

re - di - ta - tem tu - am in per - di - ti - o - - nem in per -

dim.

- di - o - - nem

p Par - ce Do - mi - ne par - ce po - pu - lo

Par - ce Do - mi - ne par - ce po - pu - lo tu - o

tu - o

par - ce

Do - mi - ne par - ce po - pu - lo tu - o.....

⑥

Pro sponso et sponsa

Mottetto

G. PAGELLA

Andante pastorale (♩.-69)

First system of piano introduction. Treble and bass staves. Time signature 12/8. Key signature one sharp (F#). Dynamics: *p*, *cresc.*, *p cresc.*. Measure numbers 12, 9, 7, 12 are indicated above the staves.

Second system. Vocal line with lyrics: Mit - tat vo - bis Do - mi - nus au - - . Piano accompaniment. Dynamics: *p*, *cresc.*, *mf*. Measure numbers 12, 8 are indicated above the staves.

Third system. Vocal line with lyrics: - xi - li - um de San - cto..... Piano accompaniment. Dynamics: *dim.*. Measure numbers 7, 7 are indicated above the staves.

Fourth system. Vocal line with lyrics: U - xortu - a si - cut vi - tis a - bun - dans in la - . Piano accompaniment. Dynamics: *p*, *cresc.*, *dim.*, *p*. Measure numbers 7, 7, 7 are indicated above the staves.

A Papà e Mamma

Melodia per Canto e Pianoforte

P. Roberto ROSSO

O. F. M. Op. 127

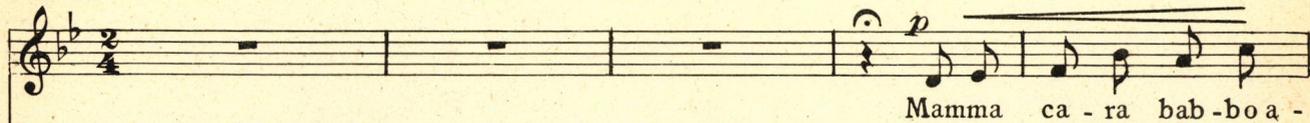
2

Pianoforte

Andantino



CANTO



Mamma ca - ra bab - bo a -

PIANOF.



mf *rall.* *ff* *p*

Red. Red.

- ma - to la mi - a pre ce del mat - ti - no fu più cal - da del - l' u - sa - to al Ce -



p

- le - ste e Bel Bam - bi - no ho pro - mes - so tan - te



mf

co - se sug - ge - ri - te - mi dal cor co - se bel - le ed af - fet -

- tuo - se dol - ci al par del vo - stro a - mor.

pp **Festoso**

ff *rall.*

Meno mosso

mf

E gli dis - si o bel bam - bi - no io ti voglio so - mi - gliar.

Coro finale

3

per armonio

Alessandro De Bonis

Solenne

ff e marcato
Man. *Red.* Man.

The first system of musical notation features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and the key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. The tempo and mood are indicated as 'Solenne' and 'ff e marcato'. Performance instructions include 'Man.' (Manicé) and 'Red.' (Redobles).

Red.

The second system continues the musical piece with similar notation and dynamics. It includes a triplet of eighth notes in the upper staff. The lower staff continues with a steady accompaniment. The instruction 'Red.' is present at the beginning of the system.

senza affrett.
mf *Red.* *p* *cresc.* *Man.*

The third system begins with the instruction 'senza affrett.' (without haste). It features a triplet of eighth notes in the upper staff. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p), with a crescendo (cresc.) leading to a Manicé (Man.) section. The instruction 'Red.' is also present.

mf sempre a tempo cresc. al - - - ff

The fourth system shows a change in tempo and dynamics. The upper staff has a melodic line with a crescendo leading to fortissimo (ff). The lower staff provides a steady accompaniment. The instruction 'Red.' is present at the beginning of the system.

Red. sempre

The fifth system concludes the piece with a Manicé (Man.) section. The upper staff features a melodic line with a Manicé (Man.) instruction. The lower staff continues with a steady accompaniment. The instruction 'Red. sempre' is present at the beginning of the system.

N. B. Meno

TEMPO I.

ff

p Man. *mf*

f Adagio

m. d. sopra

non legato Ped sino

molto a tempo

cresc. molto

alla fine

10 N. B. Le note in parentesi si suonano quando la parte del basso é eseguita col Pédalé Altrimenti si omettono.

ff *rall.* *fff* *Largo marcato*

allarg. sempre *lunga*

Al M^o P. Enrico BUONDONNO (O.F.M.)

4

Momento mistico

Emanuele MANDELLI

Largo devoto (♩ = 72)

Org.
o
Arm.

2) dolce

Tast.

pp rall.

a tempo
p

Ped.

Piú sentito

Tast.

Leg.

con espress.
dim. e rall. *p a tempo*
Tast.

rit. *a tempo*
Leg. *Tast.*

Leg.

rall. *dolce a tempo*
Tast.

Leg. *dim. e rall.* *p*

L'Angelus

R. ANTOLISEI

T Solo

Sopr.
Contr.

Ten.
Bassi

Don

Dan

Din

legatissimo

1. e 2. La cam - pa - na della se - ra va pian - gen - do il di che muor

1. la sua vo - ce lu - sin -
2. A quel suon la pia pre -

a bocca chiusa e legatissimo

-ghie - ra scende a - mi - ca al mesto cuor. Al - le gio - ie del - la vi - ta più non vo - la noi de -
-ghie - ra sgorga fer - vi - da dal cuor. Mentre il mon - do spensie - ra - to se - gue a ri - de a scher -

1. v. 2. v.

-sir; do - ve l'om - bra è più ro - mi - ta cer - co tre - gua al mio mar - tir.....
-zar; sol la quie - te del cre - a - to può que - st'al - ma con - so - lar!

- te - ri - bus do - mus tu - - æ si - cut vi - tis a -

- bun - dans in la - te - ri - bus do - mus tu - - æ.

Fi - li - i tu - i..... si - cut no - vel - læ o - li -

- va - rum in cir - cu - i - tu men - sæ tu - æ in cir - cu - - i - tu

men - sæ tu - æ A - - men a - - - men.

7

Panis Angelicus

a 2 v. pari

Luigi MUSSO

Sostenuto ed espressivo p

I. v. Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis

II. v. Pa - nis an - ge - li - cus fit

Org. o Arm. *p* Man. Red.

ho - mi - num Dat pa - nis coe - li - cus fi -

pa - nis ho - mi - num Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris

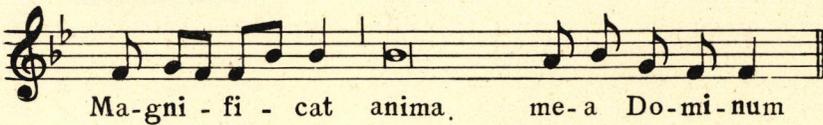
mf

Magnificat

a 3 voci - Sopr. Contr. Barit.
alternato col gregoriano

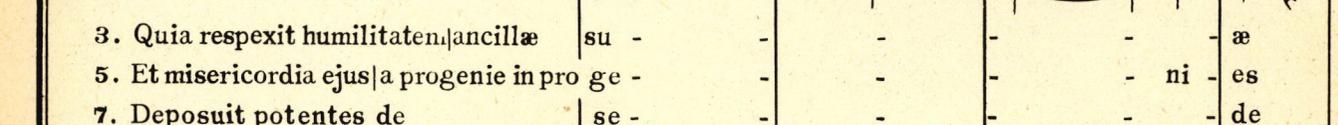
L. LASAGNA

Intonazione

Tono VIII 

Ma-gni - fi - cat anima, me-a Do-mi-num

S. 

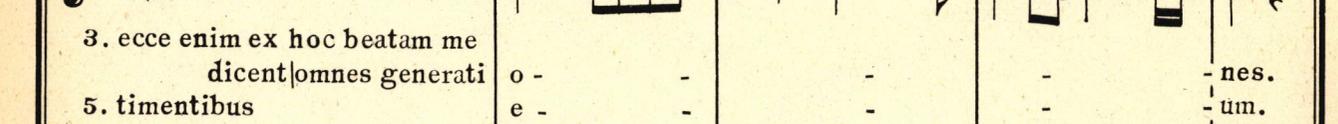
C. 

3. Quia respexit humilitatem ancillæ su - - - - - æ
5. Et misericordia ejus a progenie in pro ge - - - - - ni - es
7. Deposuit potentes de se - - - - - de
9. Suscepit Israel puerum su - - - - - um
11. Gloria Patri et Fi - - - - - li - o

B. 

3. Quia respexit humilitatem ancillæ su - - - - - æ
5. Et misericordia ejus a progenie in pro ge - - - - - ni - es
7. Deposuit potentes de se - - - - - de
9. Suscepit Israel puerum su - - - - - um
11. Gloria Patri et Fi - - - - - li - o

S. 

C. 

3. ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generati o - - - - - nes.
5. timentibus e - - - - - um.
7. et exaltavit hu - - - - - mi - les.
9. recordatus misericordiæ su - - - - - æ.
11. et Spiritui San - - - - - cto.

B. 

3. ecce enim ex hoc beatam me -
dicent omnes generati o - - - - - nes.
5. timentibus e - - - - - um.
7. et exaltavit hu - - - - - mi - les.
9. recordatus misericordiæ su - - - - - æ.
11. et Spiritui San - - - - - cto.

espressione del canto gregoriano

di Dom L. Baron, O. S. B.

(traduzione Don E. Bosio)

L'espressione

L'espressione è l'atto con cui l'anima rivela ciò che pensa, vuole, sente. Più semplicemente ancora, se ci si vuol passare l'uso della parola da definire nella definizione stessa, è l'atto con cui l'anima si esprime.

Siccome è spirito, l'anima non può manifestarsi direttamente e da se stessa ad esseri sensibili; lo fa per mezzo del corpo. Essa lo piega a prendere atteggiamenti, a fare movimenti che sono segni di ciò che è in lei ed essa vuol comunicare.

Questi segni sono innumerevoli: movimenti degli occhi, delle labbra, della fisionomia; atteggiamenti del corpo, gesti delle membra, suoni inarticolati, grida, parole, canti... Siccome contengono, in certo modo, ciò che l'anima vuol esprimere, chiamiamo anch'essi, in senso largo, espressioni. Ma bisogna distinguerli bene dall'espressione propriamente detta che è essenzialmente l'atto dell'anima che si esprime.

L'espressione del linguaggio parlato

Di tutti i segni di espressione, la parola è la più perfetta, avendo essa quanto occorre per esprimere tutta l'anima: il vocabolo per dire l'idea e la voce o il tono della voce per manifestare il sentimento.

L'uomo è effettivamente spirito che pensa e insieme corpo che sente, e, come questi due elementi del suo essere non formano che un tutto sostanziale, il suo pensiero è sempre mescolato con l'alone più o meno confuso dei sentimenti che costituiscono il fondo della sua vita sensibile. La parola può bastare alla manifestazione dell'idea, ma non saprebbe, da sola, esprimere il movimento della sensibilità che l'avvolge. È la voce che lo rivela, o lo suggerisce soltanto quando è incapace a tradurne l'ardore o precisarne le sfumature. L'anima è veramente la padrona degli organi vocali. Essa dispone a suo piacere del respiro, delle corde vocali, della bocca, della lingua; può quindi regolare sui

movimenti propri i movimenti della voce, la sua ampiezza, la sua sonorità, i suoi timbri, il suo ritmo e le mille sfumature che la modificano e arricchiscono, e farle emettere dei segni di espressione molto delicati e molto potenti.

Vogliamo forse dire con questo che la parola, con le meravigliose risorse di cui dispone, sia in grado di rendere o soltanto evocare tutte le sfumature di sentimento? Oh no! Quando si sia aggiunta al vocabolo tutta la serie dei qualificativi e determinativi, aggettivi ed avverbi, e si sia rivestito il tutto con le modulazioni più varie e fini della voce, resta molto sovente in fondo all'anima, per la comune degli uomini, un mondo da rivelare.

Dico per la comune degli uomini, perchè vi sono i poeti e gli oratori. Essi non hanno che le parole e la voce per tradurre i sentimenti, ma sanno cogliere le parole appropriate, le parole alla loro giusta sonorità: oscure e lamentevoli come il dolore, chiare e ridenti come la gioia, forti e dolci, apportatrici di pace o di affanno... Dopo averle scelte, le ordinano disponendo le sonorità acute e gravi della voce in brevi incisi o lunghe sequenze, così bene che il loro periodo ha un movimento, un ritmo, una sonorità quale non ha quello degli altri, e che indica, con molta più chiarezza e forza, i moti dell'anima. Per questo ciò che essi dicono è espressivo in modo particolare.

Nondimeno la poesia e l'eloquenza lasciano ancora dietro di sé nell'anima cose che esse non possono dire perchè vi sono dei momenti in cui il sentimento acquista tale forza e passa per sfumature così delicate, che la parola, pur rivestita di tutta la sua potenza, è assolutamente incapace ad esprimere. I vocaboli sono allora troppo angusti e la voce che li proferisce troppo limitata. L'anima sente come il bisogno di amplificarli secondo la misura dell'intensità della sua vita. Da questo bisogno è nato il canto.

(continua)

Movimento ceciliano

NELL'ORDINAMENTO E NELLA VITA SALESIANA

di Dario Composta

Il mondo cammina, si dice. Lo sentiamo noi che ogni giorno assistiamo a una rapida riforma di tutte le tecniche specialmente quella visiva e uditiva: radio, televisione, cinema, ecc. Anche il gusto cambia... soprattutto quello musicale; talvolta a sentire certi sbarbatelli fischiare con aria spregiudicata i ritmi più esotici, viene da pensare come si potrà salvare il tradizionale buon gusto nostrano...

Ma torniamo indietro... torniamo a cinquant'anni fa, quando Pio X sanciva solennemente e definitivamente la riforma della Musica Sacra: era un passo in avanti... un passo fatto stavolta da un vegliardo, coraggioso e lungimirante. Non mancavano le ostilità e le resistenze, tanto era radicato il gusto depravato per quelle melodie sbardellate e teatrali che avevano invaso le chiese. Ma questa volta la Chiesa cattolica non solo imponeva giuridicamente il senso dell'arte, proibendo i generi estranei alla maestà del culto, ma, sicura che l'arte più vera o più sacra avrebbe accolto con entusiasmo il suo comando, additava le vie da percorrere.

Il movimento Ceciliano aveva già creato in Italia l'atmosfera propizia per l'attuazione immediata del Decreto pontificio: vi era nell'aria il senso del disgusto per l'andazzo comune, si auspicava la riforma.

E la Riforma venne. Si voleva anzitutto ridare la maestà al canto gregoriano; inoltre si additava nella polifonia classica un tipo perfetto di musica sacra vocale; tuttavia non si ripudiava alcunchè di nuovo, purchè desse espressività e potenza all'arte sacra.

L'Italia, ultima fra le nazioni europee per la spontanea revisione della musica sacra religiosa, fu la più pronta a realizzare le direttive pontificie, forse appunto per la generale attesa e per una lenta reazione che da molti lustri andava maturando nella Penisola.

Uno dei precursori è certamente San Giovanni Bosco: era nella sua indole d'insigne educatore e nella sua volontà esplicita che la musica fosse coltivata non solo secondo le tradizioni del Clero piemontese, ma entrasse nella sua Istruzione come essenziale elemento pedagogico.

Don Bosco non fu musico, ma sentì il fascino della grande arte: da giovane apprese a suonare il violino il piano e l'organo; a Chieri come seminarista era stato iniziato al gregoriano e quando incominciò a raccogliere i suoi monelli nei prati di Valdocco, s'accorse che senza musica non era possibile vivere. Ebbe come aiutante sin dal 1846 il Teol. Nasi e Don Chiatellino: il primo teneva lezioni di gregoriano e il secondo accompagnava il canto dei ragazzi (tutti poveri, artigiani, capitati in cerca di un lavoro). Nel 1847 — narra il biografo — con notevoli sacrifici comperò una fisarmonica per L. 12 e il 5 novembre un «organuccio» per L. 35(!) e poco più tardi un armonietto. In quell'anno 1847 sorse la prima vera *Schola Cantorum* formata da una cinquantina di ragazzi scelti. Alle difficoltà economiche si poteva ovviare: anche l'ignoranza e l'irrequietezza di quegli sbarazzini si poteva tollerare: e lui, Santo, la vinse con la pazienza. Ma alla qualità della musica come si poteva rimediare? Dice il bio-

grafo: «... i compositori di quel tempo abboracciavano i *Kyrie*, i *Gloria* e i *Credo* e le altre parti cantabili della Messa unendo insieme cori e assoli di opere teatrali» (Vol. III, pag. 146). Don Bosco non poteva soffrire quello scempio, non «poteva soffrire quella specie di sacrilegio» (ib). Fu così che contro i gusti e i pareri altrui, con ardimento tutto suo, si mise a comporre: gettò sui rigli (questa è l'espressione più esatta) una Messa, un *Tantum Ergo* e alcune lodi.

Ma ciò che maggiormente premeva a Don Bosco era il canto sacro liturgico: era una impresa insegnare a cantare in latino e in gregoriano a quei monelli, distrattoni, rozzi. Ma la costanza vinse. Don Bosco ogni anno prima di iniziare l'anno scolastico nel suo primo ospizio, riordinava la scuola di canto; ogni sabato sera divideva in due sezioni i suoi cantorini: i provetti venivano esercitati nelle parti variabili e nelle antifone: gli altri venivano iniziati alla lettura e al canto della salmodia.

Egli soleva ripetere che una Messa Gregoriana alternata da due cori di ragazzi gli piaceva più di ogni altra musica. I risultati furono notevoli se si pensa che il municipio di Torino nel 1847 elargiva la somma di L. 1000 come riconoscimento di alta opera educativa ed artistica; si pensi che persino alcuni professori di conservatorio (come il Cerutti diplomato a Parigi) scendevano a Valdocco per assistere alla curiosa scuola di canto di Don Bosco. (In quel tempo la lezione di canto nei conservatori si impartiva a singoli allievi: una classe di cantori sembrava un assurdo).

Mentre nasceva anche la banda (1855) con soli 12 strumenti, Don Bosco s'accorse che bisognava fare di più: accrescere il repertorio, migliorare la qualità; era passato il tempo della musica «alla macchia». Era necessario marciare coi tempi. E trovò due ottimi ed estrosi collaboratori. Cagliero (che resse la scuola di canto fino al 1875, e quindi partì per l'America) e Dogliani (dal 1875 al 1930).

Cagliero a 22 anni aveva già composto 7 romanze (di cui alcune lodate dallo stesso Verdi) e per il funerale di re Carlo Alberto fu scelta dalla commissione competente una sua Messa da *Requiem*. Il giovane maestro, quando la sera poteva avere un po' di pausa, tormentava un vecchio piano e lo spremeva fino a cavarne briose armonie e... componeva. Non è da credere che questa musica fosse oro colato, del tutto esente dal manierismo e dall'andazzo comune. A Don Bosco premeva anzitutto che per lo meno non entrassero in Chiesa le cavatine e pezzi rombanti: e questo ottenne per opera di Cagliero. Furono celebri le esecuzioni del 1868 di una sua Messa a quattro voci; e specialmente un'antifona mariana eseguita da una massa corale divisa in tre gruppi: uno sotto la cupola, uno in chiesa e uno in orchestra. In tutto 450 elementi. Analoghi successi si ebbero nel 1870, e quando nel 1875 Dogliani ebbe l'incarico da Don Bosco di sostituire il futuro Cardinal Cagliero, la fama della cantoria di Valdocco era giunta da tempo fino a Roma. Tocava però a Dogliani attuare la riforma di Pio X. Con ammirevole prontezza e come segno di immediata obbedienza, tra le ostilità dei pro-

pugnatori del vecchio stile, preparò l'esecuzione della *Missa Papae Marcelli*. Non contento di questo successo, abbandonò coraggiosamente lo stile del tempo e si accinse a comporre secondo i nuovi canoni estetici; diffuse l'idea cecilianiana (Valdocco ospitò nel 1905 il primo congresso Nazionale della Federazione Cecilianiana). Fece stampare un trattato di canto, mostrandosi così un alfiere della riforma. Valido collaboratore gli era stato Don Pagella che portò ben presto le tradizioni musicali salesiane a una fama mai raggiunta. Intanto a Torino il Successore di Don Bosco, Don Michele Rua, costituiva nel 1903 la Commissione per il Canto Gregoriano e per la Musica Sacra, e trovava in Don Baratta l'autore di un trattato di canto gregoriano per l'incremento della riforma.

Chi doveva interessarsi in modo più diretto del canto gregoriano fu Don Giovanni Grosso. Già nel 1882, per invito dello stesso Santo Fondatore, il giovane gregorianista aveva partecipato al secondo congresso nazionale ceciliano e dopo una breve sosta a Solesmes assieme a Dogliani, passava a Marsiglia ove costituiva una celebre scuola di Canto Gregoriano da cui uscì il noto gregorianista Chabot.

Più tardi fu chiamato a Torino per la direzione e l'insegnamento del canto liturgico nel Teologato Internazionale. La presenza di numerosi allievi provenienti da ogni parte del mondo era per Don Grosso il veicolo più ovvio e più facile per infondere l'amore e l'interesse per la austera melodia liturgica; egli sentiva una vocazione così profonda a questo apostolato liturgico da suscitare nei vari centri salesiani del mondo vasta risonanza ed emulazione. Mentre così all'estero i suoi allievi portavano una tradizione e uno stile, in Italia veniva eletto vice Presidente dell'Associazione di Santa Cecilia e il Piemonte gli affidava la Presidenza della sua Federazione Regionale.

Questa vigorosa affermazione della musica sacra nel giugno del 1942 trovava una solenne conferma in una lettera-circolare del compianto Rettor Maggiore Don Pietro Ricaldone il quale fissava i programmi di musica strumentale e vocale per l'Istituto intero.

Un documento di notevole importanza storica, questo: pagine ricche di informazioni storiche e di episodi istruttivi; segue un'appendice con un particolareggiato programma per gli Aspiranti (cinque classi). Non mancano precise indicazioni bibliografiche, schemi programmatici, un ragguaglio di autori e testi celebri, per lo studio del gregoriano. Infine si propone il corso quinquennale per la preparazione degli insegnanti di musica.

Questa attività nel dopoguerra ha ripreso con particolare vigore. A prescindere dalle affermazioni musicali che l'Opera di Don Bosco ha già ottenute all'estero (nell'Uruguay, ad esempio, esistono due celebri cantorie che trasmettono Messe

solenni in canto gregoriano, o Messe di autore; in Argentina le cantorie danno concerti anche in teatri pubblici. Radiotrasmissioni di Messe solenni vengono fatte quasi ovunque: Equatore, Slovacchia, Brasile, Cile, ecc. In Polonia esiste un conservatorio per organo e composizione), giova qui elencare i successi ottenuti nel settore delle composizioni: oltre al compianto Don Pagella, che ha lasciato stampate e inedite un numero ragguardevole di opere pregevolissime, non pochi valenti musicisti salesiani sono ormai noti in questo campo. Nel settore della diffusione, vanno ricordate: la rivista «Voci Bianche» che contiene articoli, recensioni, segnalazioni e canti liturgici e ricreativi; l'attività editoriale di musiche presso la Libreria Salesiana L. D. C. e S. E. I.

Nel settore dell'esecuzione: nell'Istituto di San Giovanni Bosco la musica è vita: ogni casa salesiana è un piccolo centro di attività musicali; non tutto naturalmente è perfetto. Chi vuole esecuzioni domenicali perfette — specialmente in gregoriano, — può recarsi nelle cappelle dei numerosi studentati teologici (per es. Pontificio Ateneo Salesiano di Torino); chi desidera irruenti corali si rechi negli oratori festivi. Ovunque si canta. E tutto senza troppo strepito come una cosa ordinaria, naturale, senza particolari segnalazioni.

Tre esempi meritano di essere messi in rilievo:

1) A *Torino*, nell'Istituto Missionario «Conti Rebaudengo» i giovani Salesiani Laici quasi ogni domenica cantano per intero la messa in gregoriano e le parti variabili, provvisti di *Liber Usualis* ad uso personale.

2) A *Verona*, in quell'Istituto Salesiano, una massa di 900 allievi esegue brani musicali a più voci dalle pancate della chiesa interna.

3) Nella Basilica di Maria Ausiliatrice in Torino, dove si cantano regolarmente la Messa e il Vespri in tutte le domeniche e solennità, numerose e grandiose funzioni lasciano un ricordo incancellabile nel pubblico che gremisce la Chiesa Madre dei Salesiani.

* * *

Un giorno un religioso di Marsiglia si rammaricava con San Giovanni Bosco che la musica distraesse troppo i giovani e mettesse i migliori nel rischio di passare alla musica profana con grave pericolo morale; Don Bosco stette un istante in silenzio e poi rispose rivolto all'interlocutore: «Meglio l'essere o il non essere?» (*Mem. Biogr.*, Vol. V, pag. 347).

Don Bosco vedeva nella musica più il bene che i pericoli: vedeva soprattutto una elevazione dello spirito e un servizio di Dio.

DARIO COMPOSTA

RECENSIONE

Non c'è nulla da aggiungere, a quanto riportato dal frontespizio di questi due volumi, per invogliare gl'interessati all'acquisto di così utili raccolte. Musica per tutti i gusti e per diverse capacità, ma sempre buona musica e talvolta anche raffinata, secondo le direttive pratico-artistiche dell'illustre Editore di Bergamo.

Le armonie dell'Organo per l'azione liturgica

collana **LAUS DECORA**

85 pezzi per organo od armonio

facili, illustrati e diteggiati

di autori antichi e moderni

Vol. I, 40 pezzi, L. 840 - Vol. II, 45 pezzi, L. 840 — Ed. CARRARA, Bergamo

RECENSIONI

ENRICO PIGLIA

GIORNO DI FESTA PER ONOMASTICO

Canti a due voci pari. — Ed. Chenna.

Sono due buoni inni assai adatti per feste ed onomastici. La forma facile e la tessitura non elevata rendono questi due canti eseguibili anche a cori di voci bianche maschili e di modeste pretese. Effetto immediato.

GOLLER VINZENZ

MESSA « VIRGO LAURETANA »

per 3 voci virili. — Ed. Carrara, Bergamo — L. 540, parti L. 60.

Confesso che non è di mio gusto personale il fatto che una musica ideata per una data fonica venga trasformata per un'altra; anche se questa elaborazione è opera dello stesso autore.

Tuttavia è pur vero che a musiche nuove ma non altrettanto efficaci siano ben preferibili musiche consacrate da un passato di universale compiacimento. Perciò il Maestro di Coro, se veramente crede che in una solennità maggiore un nome nuovo renda la sua esecuzione più attraente (quante disillusioni talvolta!), abbia sempre in repertorio questa Messa facile, melodicissima, veramente comunicativa, con la quale — se ben eseguita — rinnoverà negli uditori il consenso che da cinquant'anni suscita, tanto eseguita a quattro voci miste quanto a tre voci femminili. ENRICO SCARZANELLA

LUIGI LOSS

SEI LIRICHE

per canto e pianoforte. — Libreria Dottrina Cristiana, Torino.

Una volta si sarebbero dette romanze, come al tempo di Tosti e Denza. Sono, invece, liriche, queste sei composizioni del Salesiano M^o D. Loss, perchè trattate come un melodramma in miniatura. « Vi passi il vento » - « Il tuono » - « Mare » - « Ritorno di primavera » - « Lagrime di pianto » - « Atra notte » sono sei quadretti ricchi di immagini della natura e del cuore umano con tutte le loro veementi vibrazioni sentimentali.

Pagine di indiscusso valore artistico reale e sentito: colori vivaci, ritmi attraenti, spunti melodici caldi e avvincenti.

Fr. ALBERTINO BERRUTI

M. SCAPIN

MESSA « CAECILIA FELIX »

per coro a 2 v. s. e Organo od Armonio Ed. Carrara, Bergamo.

Questa messa, costruita su un tema gregoriano (« O Caecilia felix, o felix Caecilia » dall'antica Laude *Tubas cum citharis*), procede con scorrevolezza; facile e varia nella parte dell'Organo, facile e melodica nelle parti vocali. È mantenuta in un contenuto e gustoso stile moderno, dovuto anche alla modalità gregoriana del tema. Vi è aderenza della melodia alla frase del testo in uno stile nobile, elegante, e, nei tratti salienti, ricco di intimo fervore lirico.

Per l'estensione della parte vocale è più adatta per cori femminili che per cori virili.

Edizione ben curata, chiara, nitida, corretta.

M. PESSIONE

CHORUS ECCLESIAE

Nova Collectio Musicae Sacrae — Echo Jubilaris — Volumen primum — Ed. Carrara, Bergamo.

« Questa edizione principe vuol essere un omaggio al *Motu Proprio* nel 50mo anno dalla sua promulgazione » leggiamo nella introduzione-prefazione a questo fastoso volume dell'Edizione Carrara. E la benemerita Casa e ancor più il suo zelante e benemerito Fondatore davvero non potevano meglio ricordare questa ricorrenza che donando alla Musica Sacra un'altra fulgida gemma con questa preziosa Nuova Collana. La quale ha il grandissimo merito oltre tutto di soddisfare alle numerose esigenze dei maggiori complessi corali e per voci miste (3 e 4 voci) e per voci virili (con speciale riguardo alle scuole dei Seminari). Era una lacuna (se di lacune si può parlare nelle Edizioni Carrara) che a tempo giusto e onorevolmente è stata colmata. Non in questa nota affrettata, ma in un esame più ampio e più calmo la realizzazione di quest'opera potrebbe trovare il suo giusto peso e il suo pieno significato. Rileviamo però e subito con vera compiacenza come alla bontà del contenuto (la musica e i collaboratori) si unisca una splendida forma e veste editoriale.

Omgaggio delicato e significativo, crediamo noi, di Casa Carrara nel suo 40mo anno di fondazione al Santo Riformatore della Musica Sacra, il Beato Pio X.

LUIGI LOSS

novità

Franco Roberto e Ugo Rossella

IL MISTERO DELLE TRE PERLE

Commedia in 3 atti con musica di Enrico Scarzanella - Edizione Libreria Dottrina Cristiana

Quest'operetta è stata ideata col proposito di farne un trattamento facile e brillante sia nel dialogo sia nella musica.

Pochi personaggi, scene semplici, costumi a scelta, dialogo scoppiettante come fuoco d'artificio. Musica ora briosa ora sentimentale, sempre gustosa benchè di estensione limitata e scevra di qualsiasi difficoltà.

È quindi operetta realizzabile con sicuro successo sia dove i mezzi sono modesti sia — aggiungendo la piccola orchestra — negli ambienti di maggiori esigenze artistiche.

Direttore respons.: Sac. Umberto Bastasi - Registrato al N. 392 del Tribunale Civile di Torino, in data 14-2-1949 - Scuola Tipografica Salesiana - Torino 1954
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE — GRUPPO QUARTO

elle.di.ci