

VOCI



Bianche

RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA

1

TORINO

VIA M. AUSILIATRICE 32

TELEFONO 26.245

elle-di-cj

ANNO X - GENNAIO 1955

VOCI BIANCHE

RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA

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

DIRETTORE: *Luigi Lasagna*

ABBONAMENTO ANNUO L. 800 (ESTERO L. 1600)

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

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

FASCICOLO PRIMO - ANNO DECIMO

PRESENTIAMO il fascicolo *primo* dell'anno *decimo*, che esce vestito di nuovo, e, come si conviene alla sua età, in atteggiamento più serio e decoroso. Quello che maggiormente interessa però è la sostanza, ed è su questo argomento che desideriamo intrattenere brevemente i nostri abbonati.

TESTO

Articoli, recensioni, segnalazioni, ecc. Crediamo di essere stati assai utili: molti ce lo hanno detto. Non abbiamo che da continuare ad esserlo e, speriamo, sempre maggiormente.

MUSICA

Qui il discorso si farebbe lungo. Ci limitiamo a qualche rilievo.

Autori. Nell'annata trascorsa figurano 25 nomi diversi. *Pochi?!?* Parecchi di essi *nuovi* per la Rivista. Non sempre gli stessi, perchè noi non chiudiamo la porta, anzi l'apriamo con riconoscenza ad ogni autore, non ancora noto alla Rivista, che ci offra composizioni rispondenti in pieno alle finalità della medesima.

Complessi. Ripetiamo. «Voci Bianche» si propone un programma di *preferenza*, ma non esclusività delle voci di detto genere. Ecco perchè crediamo bene, ogni tanto, di accontentare quei complessi in cui si esigono anche voci virili.

Facilità. Ci atteniamo ad una *via di mezzo*. Non possiamo venire incontro a mentalità passate e a facilonerie da principianti, ma cerchiamo anche di evitare composizioni, siano pure rispettabili, di ispirazione ultramoderna o di eccessive esigenze per l'esecuzione. Insomma: *musica buona, pratica, utile e relativamente facile*.

Prezzo. Superfluo dimostrare l'esiguità della quota d'abbonamento. È constatabile dal paragone con altre pubblicazioni del genere, o con il prezzo di qualunque composizione a sè.

Collaboratori. Rinnoviamo il più sentito ringraziamento ai fedeli collaboratori che con simpatia e desiderio di bene ci aiutano in un lavoro per il quale non abbiamo nessun interesse umano. Non sempre e non subito possiamo, per varie ragioni, approfittare delle musiche che essi volenterosamente ci inviano. Vogliano scusarci. A coloro che offrono la loro collaborazione ci permettiamo raccomandare di volersi attenere a quelle norme comuni che si esigono per l'invio in visione e per l'eventuale restituzione da parte nostra dei manoscritti.

Non ci resta che raccomandare agli abbonati *ritardatari* il sollecito invio della quota (parecchi, dato il mite prezzo, hanno inviato senz'altro lire mille). Gli abbonati che sono soddisfatti del nostro periodico vogliano farne propaganda, affinchè possano aumentare anche da parte nostra le possibilità di migliorarne la edizione.

LA DIREZIONE

L'«AVE MARIA» DI SCHUBERT

DI EMANUELE MANDELLI

Scommetterei che non c'è fidanzata o giovinetta, in Italia, che non si senta spuntare una lacrima di commozione al pensiero che, al rito delle sue future nozze, l'organo eseguirà per lei l'*Ave Maria* di Schubert, la famosa. E scommetto a colpo sicuro (e le pago a peso d'oro) se me ne trovate una su cento di costoro che conosca qualche altra cosa della produzione schubertiana, oppure una su mille che sappia, di questa *Ave Maria*, un qualche cosa di più di quello che comunemente... non si sa. — E allora lo dica Lei, che è così bravo! — mi sento rimbeccare. — Eh, no! — rispondo io, e per due ragioni: la prima perchè non mi si creda addottorato in presunzione; la seconda perchè io mirerei piuttosto a parlarvi d'altro. Però il poco che so ve lo dirò.

La popolarità a un autore gli capita alle volte alle costole quando meno se l'aspetta; perchè la popolarità è molto spesso una ben strana pronipote dell'ignoranza la quale è sposa del pregiudizio. Che se poi la popolarità capita in mano a delle donne, allora potete star certi che quelle lì, con la prodigiosa valvola del sentimento, ve la televisinano ai cinque continenti in trasmissione permanente; permanente s'intende, almeno finchè dura la valvola. La popolarità (o almeno certa popolarità) è un fenomeno strambo fatto a modo suo; tanto che uno può essere autore di chissà quali e quanti capolavori d'arte senza tuttavia averla mai raggiunta. È il caso d'un Palestrina, d'un Carissimi, d'un Frescobaldi, d'un Vivaldi, d'un Bach, d'uno Schumann, d'un Brahms che nessuno li sa. Beethoven, per esempio, ha soltanto rasentato un poco di questa popolarità con la *Nona*, grazie soprattutto alla Radio.

Del viennese Franz Schubert, prima del 1928, nessuno ne sapeva niente, all'infuori dei musicisti e dei frequentatori di concerti.

A farlo vivente per gl'italiani c'è voluto appunto codesto 1928, quando a doverosa e, per verità, molto degna commemorazione del primo centenario della sua morte, l'editoriale Bocca di Torino opportunamente pubblicava quel bellissimo libro di Edoardo Roggeri che è *Schubert (la vita - le opere)*.

A Parigi, prima, poi a Londra, a Berlino, a Vienna, a Boston, per merito della stampa, Schubert era noto e arcinoto ai cultori di cose musicali già da un secolo, o quasi. Da noi la divulgazione fu, come vedete, un po' più tardiva. Ma, via, tardiva o no, pure la ci è venuta. Non crediate però che la popolarità dello Schubert sia dovuta al libro del Roggeri. Eh, no! Ci vuol altro! La popolarità non legge libri, perchè a scuola non c'è stata mai: neppure alle elementari. La popolarità (quella che abbiamo inteso, vèh!) è sempre rimasta analfabeta. E allora?

Ecco. Il cinematografo, fra i suoi molti e indiscutibili meriti (parliamo dei meriti), può vantare anche quello, curiosissimo, di sapersi far leggere anche da chi non sa leggere. Ed è stato lui che mise fuori, proprio verso il '28, se non mi sbaglio, quella bella pellicola di *Angeli senza Paradiso*. Fu così che il celebre Schubert divenne popolare. E ora è inutile che vi aggiunga che il titolo alla popolarità gli venne conferito da tre composizioni: *Ave Maria*, *Serenata*, *Incompiuta*, perchè è cosa che tutti sanno, anche se non sanno altro; anche se ignorano che, oltre a queste composizioni, lo Schubert ci ha lasciato opere, cantate, sinfonie, un numero grandissimo di famosi lavori strumentali d'ogni genere, molte messe, varia musica sacra, oltre a seicento *Lieder* (canzoni, o se volete romanze) che nella corona di gloria che bene si è meritata durante i suoi brevi trentun anni di vita, costituiscono il gioiello più puro e più risplendente. Ed è appunto fra questi

Lieder che va rintracciata la famosa *Ave Maria* la quale fa parte di tre canti dell'opera 52 N. 6, che porta il sottotitolo di *Inno alla Vergine* e il cui testo originale tedesco è tolto dalla *Fraulein von see* di Walter Scott.

Lo sapevate già? Tanto meglio. Nè io ve lo dicevo infatti per farvelo sapere, ma piuttosto per aggiungervi che questa *Ave Maria* di Schubert non è un'*Ave Maria*, ma solo una canzone (o romanza) sia pure di ispirazione religiosa. Leggete il testo originale e vedrete che, dell'*Ave Maria*, questo *Lied* può essere soltanto considerato come una bella e geniale parafrasi, anche se ancora però lontana da una traduzione letterale. E anche questo lo sapevate? Benissimo. Ma sapete anche dove voglio parare? Eccolo: voglio dire che l'*Ave Maria* di Schubert non può essere considerata come una musica liturgica. Ecco quello che molti maestri e molti organisti ancora non sanno o fingono di ignorare, il che è peggio. Si può essere comprensivi verso costoro, cercando, nel malvezzo di indulgere all'andazzo, una certa quale spiegazione del fenomeno, che poi non è che una conseguenza di quello della popolarità. Attenuanti e indulgenze anche fin che si vuole; ma giustificazione no. La cantoria e l'organo sono al servizio del rito sacro e della sacra liturgia. In chiesa, quindi, si ha da eseguire musica liturgica. Che pensare allora di quelle parrocchie le quali nella cerimonia dei matrimoni di prima classe includono l'impegno dell'organista per l'esecuzione dell'*Ave Maria* e specificatamente, proprio di quella dello Schubert? Giova sperare che si tratti di casi isolati; ma ci sono. E, ancora, il malvezzo giunge a tanto da sentirsi ricordare dal sagrestano, durante una messa nuziale:

— Neh! maestro; e l'*Ave Maria* non la suona?

A fare, d'una musica religiosa, una musica liturgica non basta un titolo sacro e non basta neppure un testo liturgico. La celebre e non meno popolare *Ave Maria* di Gounod, per esempio, nonostante il suo testo

latino originale, non è liturgica. Che queste due *Ave Maria* siano delle pagine artistiche dense di sentimento anche religioso nessuno lo mette in dubbio; ma non fanno parte, nè l'una nè l'altra, del repertorio liturgico.

Ritornando allo Schubert, io non solo esprimo la mia incondizionata ammirazione per l'artista e la mia simpatia grande per l'uomo, ma credo pienamente anche alla sincerità del suo sentimento religioso, così come, in una nota del citato *Schubert* del Roggeri, lo testimonia questa precisa dichiarazione del musicista stesso, e proprio a proposito di questa sua *Ave Maria*: «Non forzo mai il mio sentimento religioso e non compongo inni o preghiere se non sono veramente pervaso dalla devozione». Tutto questo non basta tuttavia a fare, di questa composizione, una musica liturgica. Così come non basta tutto il commovente sentimento che lo ispira, a fare, dell'*Ave Maria* dell'*Otello* di Verdi, una pagina liturgica, anche se qui la parafrasi è del tutto prossima al testo latino.

Perchè una musica sia liturgica deve rispondere a dei precisi requisiti che qui non è il caso di delineare supponendoli tutti già ben noti per dei «ceciliani» i quali il *Motu proprio* del Santo Pontefice Pio X lo sanno a memoria. Nè mi si stia a obiettare che questa o altre composizioni del genere sono pubblicate anche da editori di musica sacra. E vorreste proibire a un editore di procurare proprio a voi, nell'intimità di casa vostra, della bella e buona musica, per uno scopo culturale e, perchè no, anche piacevole e ricreativo?

Passateli per bene questi cataloghi dei buoni editori, e, oltre a queste musiche indicate per casa vostra, ne troverete, in molto maggior copia, di quelle, antiche e moderne, degne e bellissime per la casa del Signore. Così sarete, eventualmente, anche aiutati a non cadere in tentazione davanti all'allettante idolo di una troppo spesso mal compresa popolarità.

EMANUELE MANDELLI

Voci bianche
Musica sacraGennaio
1955

Consummatus in brevi

Mottetto a 2 voci pari e organo

In onore del Novello Santo Domenico Savio

LUIGI LOSS

(1)

VOCI I. II. **ORGANO**

Sostenuto *mp* *mf*

Consummatus in bre - vi, Consummatus in

bre - vi ex ple - vit tem - po - ra mul - ta, ex ple - vit tem - po - ra

p subito *mf Mosso*

mul - ta Pla - ci - ta e - nim e - rat De - o,.....

p subito *mf Mosso*

Pla - ci - ta e - nim e - rat De - o a - ni - ma il -

f *poco rit.* *mf cresc.*

f *mf*

rit. pp *Allegro moderato* *mf* *mf* Propter

-li - us a - ni - ma il - li - us Propter hoc prope - ra - vit e -

rit. pp *mf Allegro moderato*

hoc prope - ra - vit e - du - ce - re il - lum *Moderato*

- du - ce - re il - lum, e - du - ce - re il - lum De me - dio i - ni - qui -

allargando *p* *Moderato*

mf *f* *allargando*

- ta - tem, De me - dio i - ni - qui - ta - tem, De me - dio i - ni - qui -

mf *f* *allargando*

Allegro *f* Al - le - lu - - ia,

- ta - tem. *f* Al - le - lu - - ia,

f Allegro

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

Maestoso Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia.

allarg. ff

Maestoso *allarg. ff*

Alle mie sorelle Angela e Anna, Figlie di M. A.

O quam pulchra est

Mottetto per le Vergini a 2 v. p.

ERNESTO BOSIO

2

Andante calmo *pp* O quam pulchra est casta ge-ne-ra-ti-o cum cla-ri-ta-te!

molto espress. *p* O quam pulchra

pp *Ped.*

O quam pulchra est ca-sta ge-ne-
est ca-sta ge-ne-ra-ti-o cum cla-ri-ta-te!

p *animando* *p* *animando*

-ra-ti-o, O quam pulchra est, O quam pulchra

mp *mf*

O quam pulchra est casta ge-ne-ra-ti-o, O quam pulchra est,

cresc. e string. mf *cresc. sempre*

largamente

est ca-sta ge-ne-ra-ti-o cum cla-ri-ta-te!

f *p* *f*

O quam pulchra est ca-sta ge-ne-ra-ti-o cum cla-ri-ta-te! Im-mor-

f *largamente* *p subito* *Mqestoso*

-ta-lis est e-nim me-mo-ri-a il-li-us, Im-mor-ta-lis est e-nim me-

mf *f*

-mo-ri-a il-li-us,

Allegro moderato

p Quo-ni-am apud De-um no-ta

mf *mp* *p*

Nostalgia

A 4 voci pari sole

Testo di Nito Staich

FR. ALBERTINO

①

Largo

I. *pp* Fra il si - bi-lar del ven - to *p* si sen-te un mor-mo - rar,..... fra il

II. *pp* Fra il si - bi-lar del ven - to *p* si sen-te un mor-mo - rar,..... fra il

III. *pp* Fra il si - bi-lar del ven - to *p* si sen-te un mor-mo - rar,..... fra il

IV. *pp* Fra il si - bi-lar del ven - to *p* si sen-te un mor-mo - rar,..... fra il

si - bi-lar del ven - to si sen-te un mor-mo - rar..... *p* lon-tan co-me un la -

men - to deh! non m'abban-do - nar! Dal Ciel scende u-na lu - ce che al

cuo - re *mf* cuo - re dà ca - lor,..... che al cuo - re dà ca - lor. Tua vo - ce mi con -

cuo - re dà ca - lor,..... che al cuo - re dà ca - lor. Tua vo - ce mi con -

-du - ce, Tua vo - ce mi con - du - ce *f* vi - ci - no a Te, Si - gnor! Fra il

si - bi-lar del ven - to deh! non m'ab - ban-do - nar!.....

ppp *rall.* *lunga*

Canto per Onomastico

Coro unisono e Duetto

V. MAFFIODO

C. ZANELLA

Tempo di Valzer



Finale

(Toccata)

EMANUELE MANDELLI

①

Allegretto ($\text{♩} = 96$)

ORGANO

$\frac{2}{\text{♩}}$) *f*

Ped.

mf

Man.

Ped.

Man.

Ped.

f

a tempo

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked *poco rall.* and the dynamics are *Man.* (Meno) and *Ped.* (Pedale). A section labeled *(Ripienino)* begins in the fourth measure.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with various intervals and accidentals. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The tempo is marked *rall.* (rallentando).

Third system of musical notation. The right hand features a more active melodic line. The left hand continues the accompaniment. The tempo is marked *a tempo* and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation. The right hand includes triplet figures. The left hand continues the accompaniment. The tempo is marked *rall.* and *a tempo*. The dynamics are *Man.* and *Ped.*. A section marked *mf cresc. e accel.* (mezzo-forte, crescendo, and acceleration) begins in the fifth measure.

Fifth system of musical notation. The right hand features continuous triplet figures. The left hand continues the accompaniment. The tempo is marked *f rall.* (forte, rallentando).

Sixth system of musical notation. The right hand features triplet figures. The left hand continues the accompaniment. The tempo is marked *Sostenuto* (Sustained). The dynamics are *ff* (fortissimo), *tratt. molto* (trattando, molto), and *ff*. The markings *Man.* and *Ped.* are also present.

Offertorio

3

2

LUIGI LASAGNA

Allegretto

6/8

p

cresc.

mf

p

cresc.

mf

f

mf

p

cresc.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features chords and moving lines. A *cresc.* marking is present in the right hand.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three flats. The music is marked *espressivo* and *meno mosso*. The right hand has a *rit. assai* marking, and the left hand has a *p ben legato* marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three flats. The music continues with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three flats. The music features a *cresc.* marking and a *f* (forte) dynamic in the right hand.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three flats. The system includes a first ending bracket labeled *1.* and a *molto rit.* (molto ritardando) marking.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three flats. The system includes a second ending bracket labeled *2.*, a *rall.* (ritardando) marking, and the instruction *D. C. FINO AL* followed by a double bar line and a repeat sign.

-li - vi..... gli in - ni e i can - ti..... per te
 fi - glie..... che t'ac - cla - man,..... san - to
 (fi - gli)

sgor - ga - no..... dal cuo - re;..... be - ne - det - to in
 pal - pi - to..... le ac - cen - de..... la lor vo - ce

p

tut - te l'o - re..... be - ne - det - to que - sto
 che al - to a - scen - de..... mai più bel - la, mai s'u -

(Son tuoi)
 di..... Son tue - di.....

FINE

Andante

Su nel ciel di pri-ma - ve - ra..... nel..... se-re-no tut-to ta - ce

p

$\frac{3}{4}$

Su nel ciel di pri-ma-ve - ra tut - to ta - ce

$\frac{3}{4}$ *p*

a tempo

scenda a noi la dol-ce pa - ce che no - str'al - me fa gio - ir..... È la

scenda a noi la dol-ce pa - ce che nostr'alme fa gio - ir.....

pa - ce di que-st'o-ra un pre - ludio d'al - to be - ne.....

È la pa-ce di que-st'o - ra un pre-lu-dio d'alto be - ne..... rende l'a-ni-me se -

1. È la 2.

- re - ne ed e - le - va o-gni de - sir..... - sir.....

rall.

D. C. AL FINE

mp Quo - ni-am apud De-um no - ta est et a-pud

est et a-pud ho - mi - nes,

ho - mi - nes, *più f* Quo - ni-am apud De - um no - ta

mf Quo - ni-am a-pud De-um no - ta est et a-pud ho - mi -

est *Meno* - nes, *f* Quo - ni-am a-pud De - um no - ta

Meno *p* *mf* *f*

Adagio et a-pud ho - mi - nes. *rit.*

est *p* et a-pud ho - mi - nes. *rit.*

mf *p Adagio* *pp* *rit.* *I. Tempo*

Justus ut palma

3

A 3 e 4 voci dispari

STEFANI ANIMO DUSSAN

Calmo **SOPRANI**
pp

p

legatissimo non portato *mp*

- stus ut pal - ma flo - re - bit, Ju .

CONTRALTI
mp

- stus ut pa - ma flo - re - bit, Ju .

S. Ju - - stus ut pal - ma..... flo - re -
 C. -stus, Ju - stus ut pal - ma flo - re -
 T. flo - re -
 B. Ju - - stus ut pal - ma..... flo - re -

pp stent.

-bit; *Poco Più*
 -bit; UNITI, *mf legato* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ Si-cut cedrus Libani $\frac{3}{4}$
 -bit; Si-cut cedrus Libani mul-ti-pli-ca-bi - tur, Si - cut

mf

Si-cut ce-drus Li-ba-ni mul - ti-pli - ca-bi - tur
 $\frac{3}{4}$ mul - ti - pli - ca - bi - $\frac{4}{4}$ tur,..... mul - ti - pli - ca - bi - tur
 ce - drus Li - - ba - ni mul - ti - pli - ca - bi - tur

f

Si - cut ce - drus mul - ti - pli - ca - bi - *ff* - tur..... *Pesante* *ff*

Si-cut cedrus Li-ba-ni mul - ti - pli - ca - bi - $\frac{2}{4}$ - tur..... $\frac{4}{4}$ Plan-

DIVISI

Si - cut ce - drus mul - ti - pli - ca - bi - - tur..... Plan -

crescendo e movendo *allarg.* *ff* *Pesante*

- ta - tus in do - mo Do-mi-ni..... in a - tri-is do - mus $\frac{3}{4}$

- ta - tus in do - mo Do-mi-ni..... in a - tri-is do - mus

allarg.

Largo *f* De - i no - $\frac{3}{4}$ - stri..... $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

f De - i no - - stri.....

Largo *f* *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *dimin. e allarg.*

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

(traduzione Don E. Bosio)

c) *Sentimento ed espressione*

Così si riveleranno, a chi saprà interrogare in questo modo la melodia gregoriana, i sentimenti dell'autore.

Forse la parola *sentimento*, che abbiamo scritto ancora una volta, fa paura a taluni che hanno giustamente in orrore tutto quanto sa di sentimentale. Ma precisamente l'esprimere il sentimento proprio, non è cosa sentimentale. Sentimentale è colui che dà al sentimento un posto eccessivo nella vita e nell'espressione della sua vita: è un difetto. Ma difetto assai più grave sarà non avere sentimento alcuno. Il che è concepibile? L'anima, finché è unita al corpo, non è forse intelligenza e sensibilità? Il canto che è la forma più perfetta di espressione dovrà quindi rivelare l'idea e il sentimento. Non esiste musica puramente intellettuale. Si dice sovente che tale è appunto il canto gregoriano. Sì nel senso che è il canto «in cui la materia meno si mescola alla parola»; vi predomina assolutamente l'idea, perciò è intellettuale; il sentimento non vi è però escluso, non potrebbe esserlo. Vi riceve la giusta misura, vi sta al suo posto, sotto la sorveglianza della retta ragione, indirizzata nel suo giudizio dalla virtù artistica, essa pure illuminata, affinata, santificata dalla grazia. È proprio la melodia che ce ne rivela il numero, il peso e la misura.

Non occorre dire che erra chi si affanna a cercare questo sentimento dovunque. Il canto, come ogni gesto, ogni parola, è espressivo ma non sempre allo stesso grado. Si danno casi, e numerosi, in cui, come nel linguaggio ordinario, si esprime il pensiero senza curarsi di mettere in particolare rilievo il sentimento. È il caso dei canti la cui melodia è applicata a più testi, oppure è soltanto una formula recitativa: la salmodia per esempio. È evidente che non vi si deve cercare un legame tra parole e musica. Si vuol dire con ciò che sia senza espressione? No; ma quella delle parole vi gioca da sola; la melodia può, al più, con le sue cadenze creare un'atmosfera per altro indeterminata. Lo stesso si può dire dei responsori brevi, quantunque qui vi siano delle varianti per l'Avvento e il Tempo Pasquale, che in certo modo esprimono già i sentimenti di tali epoche liturgiche. Così pure gli inni. Ogni inno ha la sua espressione propria; ma non si potrà dire che la melodia renda fedelmente le parole che cambiano ad ogni strofa. Un certo sentimento vi domina, non sempre facile a determinarsi. In questi casi l'espressione delle parole è l'unica di cui praticamente occorre preoccuparsi.

d) *Varie specie di espressione*

Le cose vanno diversamente per le melodie proprie dei testi per cui furono composte. Il più delle volte queste hanno un'espressione che precisa e rafforza quella delle parole. In che cosa e come? È ciò che ci sforzeremo di mostrare nel corso di quest'opera. Qui basta che diciamo una parola sulle forme principali che l'espressione riveste.

Sono tre: espressione descrittiva, espressione emotiva ed espressione drammatica.

L'*espressione descrittiva* è una specie di imitazione, per mezzo della melodia, di ciò che le parole descrivono: armonia imitativa, nel senso più largo della parola. Tale procedimento è stato utilizzato da tutti i musicisti, che hanno saputo trarne i migliori effetti. Nel canto gregoriano è molto frequente. L'esempio più semplice che si può addurre è quello delle melodie ascendenti o discendenti su parole che indicano un'ascesa o una discesa. Se ne trovano casi numerosi nelle feste dell'Ascensione e dell'Assunzione. Il procedimento si estende a volte a tutto un inciso per significare un'idea più generale. È il caso di *Qui sedes super Cherubim* nel graduale della 3ª domenica d'Av-

vento e di *Rorate coeli desuper* nell'introito della 4ª, che chiamano Colui che siede al disopra di tutte le cose. Questo procedimento, che raramente è pura descrizione, è, diciamo pure, di poca importanza. Scoprirlo è una gioia, la gioia di penetrare più addentro nella maniera dell'autore ma in se stesso non raggiunge l'espressione propriamente detta che è ben più profonda. Lo si deve tuttavia segnalare, perché prende forme assai curiose ed è sempre fortemente evocatore.

L'*espressione emotiva* è quella che traduce il sentimento. La sua importanza è considerevole perché rivela proprio il moto dell'anima; e ciò con l'evocare l'espressione naturale. Non la prende tale e quale essa è, certo; le dà una veste musicale che, stilizzandola, la sviluppa, la rafforza, pur lasciandole tanta naturalezza per cui la si possa riconoscere senza eccessivo sforzo. La musica qui è veramente al suo posto: dà al sentimento misura e forma. Dal testo sappiamo che si tratta di gioia, di dolore, di dispiacere, di amore...; ma quante sfumature in tutto ciò! La musica le esprime per quanto è possibile, con un'arte meravigliosa lungo tutto il repertorio liturgico.

È questa l'espressione che con ogni sforzo si deve scoprire, ma facendo ben attenzione a rimanere obiettivi. Lo scopo della melodia è di esprimere il contenuto del testo e nulla più. Tutto quanto perciò si crederebbe scorgervi che non avesse nelle parole la sua ragion d'essere si deve bandire come fantastico. Sovente il pericolo è di vederlo troppo: bisogna stare in guardia. Può darsi, d'altra parte, che in certi brani la melodia non abbia per noi alcuna espressione particolarmente rimarcata, quando il testo ci sembrerebbe dover essere messo in rilievo. Non bisogna allora sforzarla. Forse il procedimento melodico era espressivo per l'autore e non lo è più per noi. Forse l'autore ha deliberatamente lasciato in una mezza tinta, o anche nell'ombra, quel tal sentimento che noi vorremmo, personalmente, vedere in pieno sfoggio. Non sta a noi, dico ancora una volta, creare l'espressione; noi dobbiamo fare altro che riceverla tale e quale è stata voluta dall'autore.

L'*espressione drammatica* è la più facile a raggiungere. Dicendo *drammatica* non s'intende *teatrale*, ognuno lo comprende; il dramma è dovunque nella semplicità della vita, nascosto o palese. Lo si trova sotto forme svariatissime nei testi liturgici. Il canto gregoriano lo esprime con arte perfetta, sia che caratterizzi ciascun personaggio, sia che sottolinei i diversi sentimenti per cui ognuno passa. Non c'è bisogno d'insistere; questa espressione si riconduce a quella emotiva con in più la messa in rilievo dei caratteri. Vi sono meraviglie di espressione, in questo genere semplice e commovente, nelle antifone del *Benedictus* e del *Magnificat*, lungo tutto l'anno.

Una parola sui brani la cui melodia è adattata a più testi diversi. Sono numerosi nelle antifone, nei graduali, nei tratti. Dal punto di vista della loro composizione, queste melodie sono *melodie-tipo* o *melodie-centone*. Una *melodia-tipo* è quella che il compositore ha applicato a più testi diversi senza modificarla. Tale è il graduale *Iustus* del Comune d'un Confessore non Pontefice; lo si trova una ventina di volte. La *melodia-centone* è composta totalmente di formule comuni, giustapposte in modo da formare un insieme adatto al testo. Evidentemente queste melodie non hanno una espressione da se stesse, scaturita direttamente per il testo che rivestono; tuttavia, nella maggior parte dei casi, l'applicazione della musica alle parole è così perfetta che vi trovano quasi la loro espressione naturale.

Dopo questo lavoro di analisi che sviscera le parole e la musica per intendere ciò che le une e l'altra dicono, bisogna venire alla sintesi. Ben penetrati dal senso che il canto as-

sume, entrati nello spirito del periodo liturgico o della festa e del personaggio che canta, dobbiamo cantarlo noi stessi o, meglio ancora, sentirlo cantare in noi. È allora che l'anima, in assoluto riposo, non avendo più che da ascoltare, da ricevere, coglierà l'espressione, tutta l'espressione. Poiché non bisogna dimenticare che non è durante il lavoro preparatorio dell'opera d'arte che si realizza il godimento estetico, ma nella sua contemplazione; quand'essa è perfetta e l'anima, cogliendo lo splendore dello spirito che brilla sulla materia, vi riconosce se stessa. Occorre prima cercare, quindi gustare; solo allora si vede... *Gustate et videte...*

Come rendere l'espressione del canto gregoriano

Il principio generale sta nelle parole di S. Benedetto al cap. XIX della sua Regola: *Ut mens nostra concordet voci nostrae*: la nostra anima e la nostra voce debbono fare una cosa sola. Questa concordanza dell'anima e della voce non è qualcosa di specificatamente monastico: ognuno deve attuarla e farla attuare da coloro dei quali dirige i canti.

Per giungervi sono assolutamente indispensabili tre fattori: voce disciplinata, tecnica esatta, interpretazione strettamente conforme all'espressione.

a) Voce disciplinata

La voce non deve mai essere sforzata. È necessario che si mantenga sempre docilissima per rendere il legato della melodia e piegarsi senza sforzo alle variazioni di movimento e di intensità, continue e talvolta di estrema delicatezza. Bisogna inoltre bandire i timbri che spiccano troppo e quanto può essere mostra di qualità personali o ricerca di effetti. Deve farsi nascosta, discreta, umile. Queste sono qualità dell'anima, tutto però è ben collegato. «La musica religiosa è legata alla parola, come la parola al pensiero, il pensiero all'anima e l'anima allo Spirito Santo» (1). La voce ancella dello Spirito, questo è il suo ruolo.

Se si canta in gruppo, ed è il caso più frequente, la fusione delle voci in un timbro collettivo dev'essere raggiunta ad ogni costo. Questo perfetto unisono, necessario alla esatta esecuzione della melodia, è nello stesso tempo simbolo dell'unione delle anime, da cui sgorga la lode interiore del Corpo mistico.

b) La tecnica

La tecnica dev'essere perfetta. Bisogna quindi che i segni siano resi nel canto con rigorosa esattezza, perché è di tale esattezza che è fatta la melodia e quindi l'espressione. Guardiamoci dall'approssimazione. Il ritmo nel canto è come la proporzione nel disegno. Basta un nulla perché una linea muti l'espressione di un volto. Non ci vuol molto perché una melodia non dica più ciò che l'autore ha voluto dicesse. Bisogna quindi aver cura dei dettagli nell'esecuzione.

Non solo sapere che l'*ictus* segna il moto binario o ternario del ritmo, ma sottolineare questo movimento, marcare gli *ictus* esattamente come debbono essere: appoggiati, leggeri, imponderabili.

Non solo sapere che gli episemi orizzontali, la nota che precede il *quilisma*, la seconda nota del *salicus* vengono leggermente prolungate nel movimento; bisogna però prolungarle leggermente e non raddoppiarle fermandovisi sopra, non sarà che un breve istante.

Non solo sapere che un legame quanto mai intimo esiste tra le note di uno stesso gruppo, per quanto lungo sia, ma rilevarlo con un legato come se tutto il gruppo fosse emesso con una sola arcata sul violino.

Non solo avere l'idea esatta del movimento, ma renderlo come un soffio di vita che unisce tutti gli elementi dell'inciso e della frase.

Prudenza vuole che per non illudersi ci si controlli spesso; meglio ancora, farsi controllare, perché su questo punto, come su molti altri, i nostri difetti ci sfuggono.

c) Interpretare la melodia

Non è sufficiente possedere una tecnica, bisogna interpretare la melodia. «Nel senso etimologico del termine, l'in-

terprete ha la missione di rivelare il significato nascosto delle cose cui applica le sue facoltà intellettive e sensitive. Tale missione è impegnativa: obbliga l'interprete ad una sincerità totale se vuole, coscienziosamente come deve, servire da intermediario tra i morti e i viventi. Simile all'antico portatore del fuoco sacro che, di tappa in tappa, rianimava al suo contatto la fiamma degli altari, l'interprete è latore di un messaggio: sul piano musicale è completamente a servizio di voci che non debbono mai cessare di essere intese.

«A dire il vero, la missione dell'interprete è soprattutto impegnativa di fronte al compositore; non si tratta infatti di tradurre qualcosa di approssimativo, ma di assolutamente esatto. Di conseguenza si deve mettere, di fronte all'opera, in uno stato di umiltà che evidentemente non ha per conseguenza di eliminare l'apporto della propria cultura; si vuole semplicemente dire che egli deve mettersi in una situazione in cui l'elemento base è psicologicamente, prima e soprattutto, il rispetto dell'opera...»

«... Non vi è per l'interprete che un solo atteggiamento: la sottomissione rispettosa alla volontà, all'intento di chi al presente ha bisogno del suo concorso perché gli uomini riprendano contatto col suo pensiero o con le emozioni che egli ha sperimentate» (2).

Questo concetto già si eleva del ruolo dell'interprete si nobilita ancora quando si tratta del canto gregoriano, che è, l'abbiamo detto, la voce di Cristo e delle sue membra che sale verso Dio, e la voce di Dio che discende a noi, colma delle sue benedizioni. Noi siamo quindi gli interpreti del mondo e di Dio. Quale onore! Ma anche quale responsabilità! Questa responsabilità ci impone di essere gli strumenti della melodia di cui abbiamo scoperto l'espressione. Nulla togliere, nulla aggiungere; tendere soltanto la nostra anima docile al soffio del canto ispirato che deve farla vibrare. «Io non sono che uno strumento, che il Maestro fa vibrare», ha detto un poeta danese. Anche noi siamo, nel senso musicale della parola, gli strumenti di Dio. È Lui che canta in noi quando eseguiamo i canti liturgici. Mettiamo a sua disposizione tutta la nostra capacità di espressione e lasciamo che Egli si esprima, senza che Gli poniamo alcun ostacolo.

Conclusione

Lo studio del testo e della melodia ci rivela ciò che il compositore ha voluto esprimere. Rimane che noi l'esprimiamo a nostra volta. È solo in questo secondo momento che l'espressione si realizza.

L'abbiamo detto: prende esistenza nell'atto stesso in cui si canta, è la vita dell'anima che si manifesta attraverso la voce. Ora la vita dell'anima è pensiero, volontà, sentimento; ne consegue che il canto ha la sua perfetta espressione solo se l'anima, nell'atto di cantare, pensa e vuol dire ciò che il canto dice. Occorre quindi vivere ciò che si canta. Non rivestire sul piano liturgico una parte che è finzione, ma avere coscienza del personaggio di cui si fanno le veci, della funzione sacra, del ministero sacerdotale che si compie.

Per giungervi bisogna raccogliersi prima della funzione. L'anima nostra non è a compartimenti-stagno. Ci occorre un certo qual tempo per far affiorare la nostra vita più intima, rivestirci della personalità di membra di Cristo e prendere coscienza di quanto stiamo per fare e dire nel complesso liturgico.

Così disposti possiamo cantare; il nostro canto avrà tutto il suo potere espressivo, e la grazia che vi passa — poichè è un sacramentale — andrà fino al fondo delle navate della chiesa a toccare le anime. Risveglierà in esse i sentimenti assopiti, le metterà in un ambiente di preghiera; più ancora, se lo sanno comprendere, le porrà nelle stesse disposizioni della Chiesa e di Cristo; allora si uniranno a noi e sarà veramente la lode del mondo che, per mezzo nostro, salirà verso Dio. E quando sarà giunto per Dio il momento di rispondere a questa lode, ancora per nostro mezzo la sua voce andrà a portare a quanti ci ascoltano — e agli altri su tutta la terra — le grazie della sua benedizione.

Poichè il nostro canto sarà stato espressivo, avremo adempiuto bene il nostro compito; avremo trafficato uno dei cinque talenti che il nostro Maestro ci ha dati... e non il minimo.

FINE

(1) SERTILLANGES, *Prière et musique*, in « Vie intellectuelle », 1° aprile 1930, pag. 132. — (2) A. LE GUENNANT, *loc. cit.*

RECENSIONI

ALESSANDRO DE BONIS

IL CANTO GREGORIANO E LA FORMA MUSICALE MODERNA

Ed. Musicali Casimiri-Capra, Roma

Il Canto Gregoriano dalla maggior parte del grosso pubblico è inteso — quando è inteso — come una pura e semplice espressione del canto della Chiesa, limitatamente alla sua forma esteriore melodica, ben lontano — ammesso come eccessiva la pretesa — dall'essere compreso nella costruzione delle sue melodie stesse. Ma ha invero il Canto Gregoriano una sua forma musicale propria? È quanto è venuto disertando, con l'autorità che ognuno gli riconosce, l'illustre Maestro De Bonis, autore del presente trattato. Diciamo appositamente «trattato» (anche se il De Bonis, nella sua irriducibile modestia, lo chiama semplicemente «Breve Saggio»), perché del trattato ha tutta la seria preparazione e le necessarie caratteristiche. Difatti l'Autore — proprio nella Conclusione del suo scritto, presentata (per una originale inversione di idee) come Prefazione — sforna una quantità di autori e di opere gregoriane consultate, che rivelano in lui una non comune preparazione e istinto nella ricerca e nello studio delle questioni gregoriane e che fanno appunto del De Bonis, oltre che un esperto e raro conoscitore dei problemi gregoriani, un'autentica autorità in questo campo.

Quello che si dice in questo libro — soprattutto in relazione alla costruzione del gregoriano affine alla costruzione della musica moderna — ci vien presentato così semplicemente, quasi non fosse un'autentica scoperta. Quanti credono di essere a conoscenza di tutto diranno che non è poi una novità. Ma è proprio come l'uovo di Colombo, bisognava trovarla, meglio scoprirla prima di dire che non è cosa nuova. Ed è qui appunto il merito precipuo del Maestro De Bonis.

Addentrando con mano sicura nei meandri del sistema gregoriano modale-tonale, egli discopre passo passo nelle melodie gregoriane esaminate, i caratteri melodici ed architettonici, rivelandone l'identità dei procedimenti tecnici nella costruzione e nello sviluppo della discorsività musicale così come per la musica moderna. La natura offre in larga misura mezzi e maniere per ripetere in arte quello che essa ha prodotto allo stato embrionale. Tocca all'artista avvicinare le fonti e ricavare dalla natura stessa il miracolo della creazione. Così il De Bonis, sapientemente guidando nella disamina dei pezzi gregoriani, non trova difficoltà a farci rilevare la somiglianza e affinità (talvolta anche solo in germe) dell'architettura musicale gregoriana con l'architettura musicale moderna.

Se, come diceva giustamente Schumann, ci renderemo padroni della forma, facilmente ci apparirà chiaro anche lo spirito di una composizione. E lo spirito di una composizione gregoriana, sia pur minima nelle dimensioni, ha la sua inconfondibile caratteristica d'impianto tale quale a volte la ritroviamo in una composizione moderna. L'Autore ha così trovato modo — con dovizia di esempi — di illustrare e assolvere questo importantissimo impegno. Le forme di *Lied* o Canzone della musica nostra moderna come quella del Rondò e giù via via fino quasi a raggiungere lo schema di un 1° tempo di Sinfonia (quello costruito in forma di Sonata) sono dall'Autore, man mano che ci sottopone una melodia gregoriana, fatte rivivere nei loro elementi costruttivi melodici ed architettonici con una precisione sbalorditiva ed impressionante insieme. Lavoro quindi, questo del De Bonis, che all'originalità unisce un profondo studio e una conoscenza rara — come dicevamo sopra — delle rispettive forme gregoriana e moderna. Niente di meglio pertanto di questo libro, a nostro parere, per un musicista moderno che voglia far sua questa conoscenza delle forme gregoriane e moderna, dal cui avvicinamento scaturisce ampia e vivida la comprensione dello spirito dell'Arte.

LUIGI LOSS

N. BARONCHELLI MESSA IN ONORE DI S. CECILIA

a 3 v. m. (C.T.B.) con organo od armonio
«Musica Sacra», Corso Venezia 11, Milano

La messa che presentiamo non è una produzione recente del Baronchelli, e quindi non si ha il diritto di cercarvi atteggiamenti di modernità (alieni, per altro, dall'animo gentile dello stimato musicista bresciano), che alle volte titillano

anche il palato dei Maestri di coro delle nostre Chiese; in compenso però, quanti la vorranno eseguire vi troveranno il senso liturgico di un'anima che si effonde in preghiera autentica, in laudi all'Altissimo, in decisa professione di fede. La

melodia, sempre nobile e appropriata, l'armonia spontaneamente elegante, il contrappunto sicuro e fluido, contribuiscono a dare una costruzione convincente alla composizione. Certi tratti di movimento piuttosto vivo richiedono molta duttilità nel coro, ma sono di effetto assai indovinato. Qua e colà affiorano reminiscenze, non tanto melodiche quanto piuttosto di sapore, delle note messe perosiane. La parte organistica, che completa bellamente la parte vocale, in alcuni momenti richiede una preparazione non da principiante, anche se non è propriamente neppure di media difficoltà.

E. BOSIO

T. GARDELLA IL MESE DI GIUGNO

Casa Editrice A & C
Milano

Lo spirito che anima la musica di questa Raccolta è quello stesso che ha dato vita al testo poetico della Raccolta stessa.

Il Poeta e il Musicista si sono ritrovati nello stesso piano in perfetta fusione di anime e di cuori. Ottimo il commento poetico alle Litanie del S. Cuore e ottima la musica che l'accompagna per serietà e varietà di forma.

LUIGI LOSS

CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM

Raccolta di 100 Canti a 1 e a più voci di
26 Autori, Fratelli delle Scuole Cristiane

Casa Editrice A & C
Milano

Da due motivi è stato indotto il solerte Editore di A & C a presentare questa nuova Raccolta di canti sacri. Prima di tutto per commemorare il 50° del *Motu proprio* e secondariamente per onorare la Madonna in quest'Anno Mariano.

Ci pare che sia riuscito in pieno nelle sue intenzioni, anche perchè — per quanto riguarda il *Motu proprio* di S. Pio X — ci consta di persona che il benemerito e zelante Fr. Albertino ha avuto una altissima approvazione e un ufficiale riconoscimento per questo lavoro. Invero migliore celebrazione del *Motu proprio* non ci poteva essere che nella riproduzione e divulgazione della musica a servizio liturgico nello spirito e nella forma del *Motu proprio* stesso.

Sono 100 canti (latini e italiani) adatti per ogni ricorrenza dell'anno liturgico. La praticità e la relativa facilità nell'apprendimento meritano la più ampia diffusione di questa bella Raccolta.

LUIGI LOSS



PUBBLICAZIONI MUSICALI

Libreria Dottrina Cristiana

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
- DE BONIS - LASAGNA - PAGELLA - SCARZANELLA, *Quattro mottetti finali a 4 v. m. (S. C. T. B.)* . . . L. 300
- DE BONIS - LOSS - PAGELLA, *Tre grandiosi mottetti a 4 v. d.* . . . L. 400
- 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
- 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. popol. . . 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

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. L. 150)
- LAMBERTO - LASAGNA - SCARZANELLA, *Nuove lodi in onore di San Domenico Savio*: partitura . . . L. 150 fascicoletto con solo canto . . . L. 30
- 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 ARMONIO OD ORGANO

- DE BONIS, *Pagine d'album*, fasc. 1º L. 200
- *Pagine d'album*, fasc. 2º . . . L. 250
- *Pagine d'album*, fasc. 3º . . . L. 300
- *Pagine d'album*, fasc. 4º . . . L. 300
- *Armonie religiose*, fasc. 1º . . . L. 250
- *Armonie religiose*, 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
- MANDELLI, *Spes nostra*, otto facili composizioni per organo o armonio L. 200
- 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
- *Liriche per canto e pianoforte* L. 250
- PAGELLA, *Canto di farfalle*, a 2 v. p. L. 120
- *Inverno*, a 3 voci d. (C. T. B.) L. 120
- *Bacio d'aprile*, a due voci p. . . L. 120
- *Campane a festa*, a 2 v. p. . . L. 120
- *Non treccia d'or*, a 3 v. p. . . 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
- *A Roma eterna*, a 3 v. d. (C. T. B.) . . . L. 100
- SCARZANELLA, *Albata*, a 1 v. e coro L. 80
- VITONE, *Inno per Prima Messa* L. 50
- HERRERA, *Romanza* (Alla mamma assente) . . . L. 250

OPERETTE

- ALCANTARA, *Trillo d'argento*, in tre atti: partitura L. 850 libretto L. 150.
- *Il diavolo nella stamperia*, in tre atti: partitura L. 900, libretto L. 100.
- ANGELINI, *Il segreto del Mago*, commedia fiabesca in due tempi: partitura L. 700, libretto L. 80.
- BONOMI, *Sua Altezza vuole così*, in tre atti: partitura L. 550, libretto L. 120.
- CIMATTI, *La Madonna del nido*, in un atto (bozzetto), 4ª ristampa: partitura L. 250, libretto L. 60.
- LASAGNA, *Il cardellino della Madonna*, in due atti: partitura L. 250 libretto maschile . . . L. 80 libretto femminile (La maga nel monastero) . . . L. 80
- *Paggio Finamore*, in tre atti: partitura L. 600, libretto L. 100.
- *Il Principe alla Locanda*, in tre atti: partitura L. 800, 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: partitura L. 500, libretto L. 100.
- *Il mistero delle tre perle*, in tre atti: partitura L. 700, libretto L. 100
- VESCO, *Il principino di Golconda*, in tre atti: partitura L. 350, libretto L. 100. Anche per sole fanciulle.