

**VOCI**



*Bianche*



**RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA**

**MAGGIO - GIUGNO 1955**

**3**

**TORINO**

**VIA M. AUSILIATRICE 32**

**TELEFONO 26.245**

*elle-di-cj*

# VOCI



# BIANCHE

ANNO X

MAGGIO - GIUGNO

1955

## RIVISTA BIMESTRALE DI MUSICA

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

ABBONAMENTO ANNUO L. 800 (ESTERO L. 1600)

DIRETTORE

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

**Luigi Lasagna**

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

*Diamo l'elenco dei Mottetti mariani pubblicati su «Voci Bianche» nelle ultime cinque annate. I fascicoli ancora disponibili possono acquistarsi a L. 150 la copia.*

### MESE DI MAGGIO

(Mottetti in onore della Beata Vergine)

<b>1950</b>	DE BONIS	<b>O Maria</b>	a 3 v. p. (fasc. III)
	BURRONI	<b>Ave Maria</b>	a 2 v. p. (fasc. III)
	LASAGNA	<b>Tota pulchra</b>	a 2 v. p. (fasc. VI)
<b>1951</b>	BRANCHINA	<b>Regina coeli</b>	a 2 v. p. (fasc. II)
	LASAGNA	<b>Ave Maria</b>	a 2 v. p. (fasc. III)
	SELVA	<b>Tota pulchra</b>	a 2 v. p. (fasc. VI)
<b>1952</b>	BONI	<b>Diffusa est gratia</b>	a 1 v. (fasc. II)
	MANDELLI	<b>Ave Maria</b>	a 1 v. (fasc. III)
	SCHMID	<b>O gloriosa Virginum</b>	Corale (fasc. VI)
	ROSSO	<b>Gaudens gaudebo</b>	a 2 v. p. (fasc. VI)
<b>1953</b>	LASAGNA	<b>Oppressit me dolor</b>	a 3 v. p. (fasc. II)
	PICCHI	<b>Diffusa est gratia</b>	a 2 v. p. (fasc. II)
	LOSS	<b>Ave Maria</b>	a 1 v. (fasc. V)
	MANDELLI	<b>Salve Regina</b>	a 4 v. d. (fasc. V)
<b>1954</b>	CAVALOTTO	<b>Benedicta tu</b>	a 3 v. p. (fasc. II)
	LOSS	<b>Sub tuum praesidium</b>	a 2 v. p. (fasc. III)
	SCARZANELLA	<b>Ave Regina Coelitum</b>	a 3 v. p. (fasc. III)
	LASAGNA	<b>Litanie alla B. V.</b>	a 2 v. p. o C.T.B. (fasc. III)
	CLEMENTONI	<b>Gaudens gaudebo</b>	a 2 v. p. (fasc. III)
	BARONCHELLI	<b>Assumpta est</b>	a 2 v. d. o p. (fasc. IV)
	LASAGNA	<b>Omni die</b>	a 2 v. p. e Coro (fasc. VI)
	BONI	<b>Ave Maria</b>	C.T.B. (fasc. VI)
	PADOVANO	<b>Inno all'Immacolata</b>	Corale (fasc. VI)

**AVVISO IMPORTANTE:** ricordiamo che ogni fascicolo di questa rivista contiene: **musica sacra, musica ricreativa, musica per armonio** per complessive sedici pagine. **Ogni genere** reca in testa una numerazione **propria e progressiva** per i sei numeri, in modo da rendere possibili, alla fine dell'annata, **tre distinte raccolte**.

# MUSICA SACRA E MUSICA MODERNA

DI LUIGI LOSS

Quest'argomento, in qualche punto già trattato in « Voci Bianche » (vedi N° di Marzo: *Musica moderna*, di E. Scarzarella), torna in discussione per alcune precisazioni di fatto in merito alle nuove esigenze che si impongono nella composizione della musica sacra contemporanea entro i limiti ben inteso della sua giusta e tradizionale esplicazione e nei raffronti con l'attuale musica moderna sacra o no.

Va da sè che la parola « sacra » non deve trarre in inganno nessuno. Non è sufficiente cioè che un testo sacro sia rivestito di musica (e magari di grande musica) perchè la si possa chiamare « sacra » nel senso stretto della parola e cioè musica liturgica a servizio della Chiesa. Con questo criterio noi avremmo allora dei capolavori di musica liturgica che vanno da Mozart a Beethoven, da Rossini a Verdi e giù fino a Strawinsky con l'ultima sua *Missa Brevis*. Musica questa, nel suo genere, certamente grande ed artistica e profondamente emotiva, ma sacra solo... nelle parole, se la valutiamo con le esigenze richieste dallo spirito della Chiesa. La quale per altro non inibisce l'arte o l'artista in quelle che sono le espressioni più emotive del suo pathos, anzi vuole che questo si espanda, ma in quella forma dignitosa, contenuta, mai repressa, adatta al decoro della Casa di Dio, che è di sereno e fiducioso abbandono, proprio della creatura verso il Creatore. Di esempi meravigliosi di questo genere basti per tutti il sommo Pier Luigi da Palestrina. Posta questa distinzione è chiaro che vi sono leggi determinate di forma (quelle appunto concretate dal *Motu Proprio* di S. Pio X) che stabiliscono i termini che si possono raggiungere nella composi-

zione della musica sacra, senza appunto venir meno allo spirito del documento pontificio. La Chiesa ha sempre incoraggiato il progresso in ogni campo e anche in quello della musica, di cui fa continuo e ampio uso nel servizio divino.

Confermo pienamente quanto è stato detto nel citato articolo *Musica moderna* e cioè che dagli inizi della riforma a oggi la musica sacra ne ha fatto del cammino e non soltanto perchè partendo dal diatonismo puro e semplice è arrivata al cromatismo. Oggi si può arrivare benissimo anche alle forme più avanzate non solo della Atonalità o della Politalità, ma pure del Dodecafonismo. Queste sono forme esteriori, pura grammatica

IN MEMORIAM

Il giorno 6 aprile u. s.  
rendeva l'anima a Dio

IL MAESTRO

**ENRICO SCARZANELLA**

uno dei nostri più preziosi  
collaboratori

Di lui parleremo diffusamente nel prossimo fascicolo. Raccomandiamo intanto agli amici ed ammiratori dell'illustre scomparso copiosi suffragi.

insomma di linguaggio nuovo che non ci preoccupa tanto e non preoccupa neppure la Chiesa se non per una legittima conoscenza del nuovo. Tutto sta che siano rispettati i termini, i patti del documento pontificio, che avrà sempre valore come lo ha sempre avuto per la forza innata dello spirito che lo anima. Quello che conta in definitiva è la sostanza del linguaggio musicale, che, nobilmente espresso e profondamente emotivo, ci renda persuasi che abbiamo scritto o abbiamo fatto sempre una « preghiera ». Ed allora si chiederà, *quid faciendum?* In tanta libertà di forma, d'intenti, soprattutto di tentativi ed esperienze nel campo della musica moderna non sacra, che cosa dovrà fare la musica sacra? Anche qui sono d'accordo, in linea generale, con l'Autore del citato articolo *Musica moderna*. Dirò in più anch'io, che *natura non facit saltus*.

La musica sacra dovrà fare le sue esperienze, magari profittando di quelle della musica moderna non sacra. La quale, a dire il vero, passa forse con troppa disinvoltura da un'esperienza all'altra, ma è innegabile che qualche profitto, in fin dei conti, ne ha tratto fuori. Esperienze dunque, dalle quali ci attendiamo dei risultati positivi. Purtroppo tocca ora a noi vivere in quest'epoca così incerta, agitata e inquieta, insofferente a volte del passato e forse troppo presuntuosa dell'avvenire e ciononostante dobbiamo, come per dovere, nel nostro equilibrio, lasciare traccia di noi.

Per la musica sacra ho detto più sopra che dei passi in avanti se ne sono fatti. È appena dai voti dell'ultimo Congresso Ceciliano tenuto a Roma nello scorso agosto, che è stata approvata (per la coraggiosa iniziativa del M<sup>o</sup> De Bonis, presentatore del... disegno di legge) l'introduzione equilibrata dell'orchestra a giusto sostegno dell'organo nell'accompagnamento della musica sacra in chiesa. Qualche anno fa non si sarebbe sentita una necessità orchestrale o per lo meno sarebbe apparsa piuttosto ardita, e tale era probabilmente per le musiche di allora, an-

che se ben fatte. Oggi abbiamo una tale coscienza e una tale sensibilità moderna, che aggiungere un contorno orchestrale alla musica da eseguirsi in chiesa diventa una cosa naturale. Ed è auspicabile che compositori ed esecutori entrino in quest'ordine di idee, di cogliere cioè, cammin facendo, il meglio che il progresso ci offre, e, rielaborandolo alla luce dello spirito e della lettera del *Motu Proprio*, offrire materiale musicale degno della Casa di Dio.

Non dimentichiamo che un tempo la Chiesa è stata maestra anche in questo. Dalle volte dei suoi Templi e dalle navate delle sue Cattedrali sono partiti i canti ed i suoni che si sono fatti, nei secoli, opere e sinfonie stupende che hanno meravigliato e meravigliano tuttora il mondo. I mezzi e le forme sono forse profani, ma l'essenza intima di ogni canto e suono tradisce il luogo delle sue origini.

Ed ecco perchè è interesse comune a che l'arte musicale torni alla sua culla primitiva, la Chiesa, ma non con l'aria contrita del figliol prodigo, bensì con lo splendore del conquistatore convertito.

Il professore G. Barblan del Conservatorio di Milano, noto cultore della musica antica e musicologo insigne, tempo addietro mi diceva: « Quando arriveremo ad interessare la Critica per una *première* ad esempio di una Messa (come si fa per una *première* di un'opera di teatro) o di qualche altra forma musicale solenne sacro-liturgica, avremo vinto una battaglia, non ultima anche quella finanziaria, necessaria per una dignitosa e confacente esecuzione. E con l'interesse della Critica sarà acquisito pure quello del pubblico ».

In attesa di un auspicabile e necessario processo di sedimentazione delle varie correnti musicali moderne contemporanee, è lecito sperare di arrivare per la musica sacra — lavorando in solido — a quel punto ideale che natura fece e l'arte configurerà.

LUIGI LOSS

# Litanie alla B. Vergine

N°1. Sancta Maria  
„ 7. Vas honorabile

a 2 voci simili

E. SCARZANELLA

Adagio

7

San-cta Ma-ri-a o-ra pro no-bis o-ra pro no-bis.  
Vas ho-no-ra-bi-le o-ra pro no-bis o-ra pro no-bis.

San-cta De-i Geni-trix o-ra pro no-bis.  
Vas in-signe de-vo-ti-o-nis o-ra pro no-bis.

N°2 Mater divinæ gratiæ e N°8 Turris eburnea

Mosso

Ma-ter di-vi-næ gra-ti-æ o-ra pro no-bis.  
Tur-ris e-bur-ne-a o-ra pro no-bis.

Ma-ter pu-ris-si-ma o-ra pro no-bis.  
Do-mus au-re-a o-ra pro no-bis.

*rall.*

## N° 3 Mater intemerata e N° 9 Stella matutina

Andante

Ma - ter in - te - me - ra - ta o - ra pro no - bis Ma - ter a -  
 Stel - la ma - tu - ti - na o - ra pro no - bis Sa - lus

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics written below the notes. The piano accompaniment features a steady, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante'.

- ma - bi - lis ..... o - ra pro no - bis.  
 in - fir - mo - rum ..... o - ra pro no - bis.

*rall.*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'rall.' (rallentando). The lyrics continue with 'ma - bi - lis' and 'in - fir - mo - rum' in the first part, and 'o - ra pro no - bis' in the second part.

## N° 4 Mater Creatoris-N° 10 Auxilium

Andantino pastorale

Ma - ter cre - a - to - ris o - ra  
 Au - xi - li - um chris - tia - no - rum o - ra pro no -  
 o - ra pro no -

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics written below the notes. The piano accompaniment features a steady, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino pastorale'.

- bis. Ma - ter Sal - va - to - ris o - ra pro no - bis.  
 - bis. Re - gi - na An - ge - lo - rum o - ra pro no - bis.

*rall.*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'rall.' (rallentando). The lyrics continue with 'Ma - ter Sal - va - to - ris' and 'Re - gi - na An - ge - lo - rum' in the first part, and 'o - ra pro no - bis' in the second part.

## Nº 5 Virgo predicanda e Nº11 Regina Apostulorum

Mosso

Vir - go pre - di - can - da o - ra pro no - bis.

The first system of the musical score for 'Virgo predicanda' features a vocal line in G major with a 2/4 time signature. The lyrics are 'Vir - go pre - di - can - da o - ra pro no - bis.' The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Vir - - go po - tens o - ra pro no - bis.....  
Re - - gi - na Mar - ty - rum o - ra pro no - bis.....

The second system continues the musical score. The vocal line has two lines of lyrics: 'Vir - - go po - tens o - ra pro no - bis.....' and 'Re - - gi - na Mar - ty - rum o - ra pro no - bis.....'. The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

## Nº 6 Speculum e Nº12 Regina Santcorum omnium

Calmo

Spe - cu - lum ju - sti - ti - æ o - ra pro no - bis. Se -  
Re - gi - na Sanctorum om - ni - um o - ra pro no - bis. Re - gi - na sine

The third system begins the musical score for 'Speculum justitiae'. The vocal line has two lines of lyrics: 'Spe - cu - lum ju - sti - ti - æ o - ra pro no - bis. Se -' and 'Re - gi - na Sanctorum om - ni - um o - ra pro no - bis. Re - gi - na sine'. The piano accompaniment is in G major with a 2/4 time signature.

- des sa - pi - en - ti - æ o - ra o - ra pro no - bis.  
labe origina - li con - ce - pta o - ra o - ra pro no - bis.

The fourth system continues the musical score. The vocal line has two lines of lyrics: '- des sa - pi - en - ti - æ o - ra o - ra pro no - bis.' and 'labe origina - li con - ce - pta o - ra o - ra pro no - bis.'. The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

# Quis ascendet

Offertorio a 2 v. pari  
per la festa di S. Luigi <sup>(1)</sup>

ERNESTO BOSIO

8

Allegretto (in sei)  $\text{♩} = 144$  *p*  
*con grazia cresc.*

Quis a - scen - det in mon - tem Do -

- mi - ni  
*cresc.*  
 quis a - scen - det in mon - tem Do - mi - ni

- det in mon - tem Do - mi -  
 quis ascen - det in mon - tem Do - mi -

- ni, .....  
 - ni, .....  
 aut quis  
 aut quis stabit in lo - co sancto e - jus

*ritenendo* *p* *a tempo* *mp*  
**STESSO TEMPO**

6

(1) Serve anche per S. Domenico Savio, per le Vergini, per feste di 1<sup>a</sup> Messa, ecc.

# Invito alla montagna

R. Uguccioni.

RENZO LAMBERTO

5 **Allegro** (♩=132)

Ci ri -

**Con brio**

(1) (3)

de-sta la..... mon - ta-gna.... l'entu-siasmo..... per l'al-tez-za.... con noi  
scuo-la l'of - fi - ci - na.... ti fa tri-ste e t'af - fa - ti - ca.... se di

(2)

ven-ga chi..... di - sprezza il no - io-so e vi - leo-ziar..... Per noi  
quiete dol - ce a - mi - ca il ri - chiamo sen - ti in cor..... Con noi

ri - de si in - vi - tan - te de le vet - te il bel can - do - re e quel  
vie - nia l'a - ria pu - ra de le ci - me al - te ri - den - ti tut - ti in -

(1) e (2) Se si trova difficoltà per insegnare queste due anticipazioni, basta evitarle calcolando la nota precedente col puntino. - Così si può evitare la sinepe (3) calcolando bianca la nota do e il la di mezzo tempo. Questa composizione può venire eseguita quale inno di associazione con altre parole.

ro - se - o ful - go - re che il mat - ti - no sa in do - rar.....  
- siem can - zo - nial ven - to sa - li - re - mo in - con - tro al sol.....

*f*

**Con slancio**

Splend..... qual no - bil fiam - ma vet - ta dei gio - ghial -

*ff*

- pi - ni con rag - gi por - po - ri - ni

ve - sti gli esti - vial - bor. Splend..... o giovi -

# Elevazione

(Op. 239)

EMANUELE MANDELLI

⑥ Andante (♩=63)

Org.  $\text{3}) p$

*rall.* *a tempo* *pp*

Rea

② (Viole) *più sentito*

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a slur and a fermata over the first measure, and a sequence of notes with a slur and a fermata over the second measure.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a slur and a fermata over the first measure. The system includes the instruction *rall. e dim.* and a dynamic marking *p*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a slur and a fermata over the first measure. The system includes the instruction *a tempo*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a slur and a fermata over the first measure. The system includes the instruction *cresc.* and a circled 'U' symbol.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand has a bass line with a slur and a fermata over the first measure. The system includes the instruction *rall.* and *ritirando pp*.

# Due pezzi per armonio od organo

1

LUIGI LASAGNA

Andante sostenuto

7

6/8  
p  
7 7 cresc.  
mf

p  
7 7  
7 7  
7 7

cresc. e movendo  
f

rall.  
a tempo  
p  
7 7 cresc.

f  
Meno  
rall.  
p

f stentando  
ff

8

Andante mosso

LUIGI LASAGNA

3/4 *pp espressivo* *p*

*mf* *rall.* *mp* *p* FINE

*a tempo* *mf* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

*a tempo* *mf* *cresc. e mov.*

*rall. e dim.* *stent.* *lunga* D. C. al FINE

- nez - za rag - gian - te di can - do - re e

so - pra l'al - be in fio - re e - cheggi il tuo can -

(fischiato)

- tar. ....

*p*

*pp*

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

The second system continues the musical score with the lyrics: "Splen-di o gio-vi - nez - za rag - gian - te di can -". The vocal line has a melodic line with a slur over the first two notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line.

The third system continues with the lyrics: "-do - re e so - pra l'al - bain fio - re e -". The vocal line features a slur over the first two notes. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line.

The fourth system concludes the page with the lyrics: "-cheggiil tuo can - tar. Se la tar." and includes first and second endings. The first ending is marked with a "1." and a repeat sign, leading to a final cadence. The second ending is marked with a "2." and a repeat sign, leading to a different cadence. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the bass line.

stabit in lo-co san-cto e - jus? *mf*

Aut quis stabit in lo-co san-cto e -

*Meno mosso* (♩ = 120)

In-no-cens ma-ni-bus

- jus?

*p dolce*

In-no-cens

in-nocens ma-ni-bus

et mun-do cor - - 1. -

ma-ni-bus

in-nocens ma-nibus ..... et mun-do cor - -

- de.....

*2. rall. molto*

de.....

- de.....

cor - de.....

*rall. molto*

*a tempo*

*rall.*

*pp*

# Mulier amicta sole

Mottetto

9

per solo e coro a 3 v.d.o p.

PIETRO MARAZZINI

**Adagio**

Contralti

Tenori

Bassi

Organo

*SOLO espressivo*

Mu-lier amicta so-le mu-lier a-mi-cta

so - le et lu - na sub pe - di-bus e - jus.....

*rit.*

*rit.*

N.B. Per l'esecuzione a voci pari, alla voce prima si affida la parte del Tenore; alla seconda quella del Contralto; alla terza quella del Basso, con la finale variata, come nell'aggiunta.

*ppp* Sole voci

Mu - lier a-mi-cta so - le mu - lier a-mi-cta so - le et lu-na et lu-na sub

*ppp*

Mu - lier a-mi-cta so - le mu - lier a-mi-cta so - le et lu-na et lu-na sub

*ppp*

Mu - lier a-mi-cta so - le mu - lier a-mi-cta so - le et lu-na et lu-na sub

*ad libitum*

pe - di - bus e - jus

*SOLO*

pe - di - bus e - jus et in ca - pi - te e - jus et in ca - pi - te e - jus co -

pe - di - bus e - jus

*ppp* TUTTI  
 stel - la rum duo - de-cim stel-la - rum  
 - ro - na.....co - ro - na..... *ppp* TUTTI  
 stel - la rum duo - de-cim stel-la - rum....  
 stel - la rum duo - de-cim stel-la - rum....

*ppp* *indug.*  
 duo - de-cimco - ro - na stel - la - rum stel - la-rum duo - de - cim.  
*ppp*  
 duo - de-cim co - ro - na stel - la - rum stel - la-rum duo - de - cim.  
*ppp*  
 duo - de - cim co - ro - na stel - la - rum stel - la-rum duo - de - cim.

*rit. assai*

*ppp* *indugi.*  
 duo - de-cim co - ro - na stel - la - rum stel - la - rum duo - de - cim.....  
 duo - de-cim co - ro - na stel - la - rum stel - la - rum duo - de - cim.....  
 duo - de-cim co - ro - na stel - la - rum stel - la - rum duo - de - cim.

## CARATTERISTICHE DELL'ORGANO LITURGICO

DI CARMELO SANGIORGIO

L'organo dovendo seguire e accompagnare i canti della liturgia ed anche per il miglior effetto acustico è bene si trovi in coro.

I primi organi che entrarono in chiesa (dal secolo X al XIII circa) furono i Positivi: piccoli organi portatili, che, insieme ai cantori, si collocavano vicino all'altare. Il progresso dell'arte organaria abolì i Positivi, e si venne all'organo stabile. Per la maggior parte tali organi stabili furono collocati in coro: spesso dentro diverse nicchie, ma senza posto per i cantori. Tali organi non accompagnavano il canto, ma solo interludiavano. Un Decreto del 1654 (N. 970) diceva essere abusivo cantare tutto il *Gloria* senza alternare con l'organo. Infatti molti compositori del '500: Merulo, Gabrieli, Cavazzoni, Frescobaldi, e anche autori esteri, ci hanno lasciato Interludi al *Kyrie*, al *Gloria*, ecc.

Quando si ebbero i grandi organi moderni e bisognò trovare uno spazio adatto per essi, per i cantori e per gli altri strumenti orchestrali che si univano all'organo, lo si trovò costruendo una tribuna sopra la porta d'ingresso. Purtroppo anche in chiese vaste molti organi furono collocati in tal sito inadatto, che è il posto peggiore e che riunisce tutti gli svantaggi: svantaggi acustici, liturgici, pratici ed estetici.

Nelle Cattedrali e in genere nelle chiese vaste o anche di media grandezza, il posto migliore per l'organo e la *Schola cantorum* è sempre dietro l'altare maggiore, a piano terra. Oggi poi la trasmissione elettrica facilita molto tale conveniente e vantaggiosa ubicazione. Del resto il Congresso di Musica Sacra in Torino (1905), il Congresso Regionale Veneto di Musica Sacra in Padova (1907), l'Adunanza organistica a Trento (1930), il Congresso Nazionale di Firenze (1934), il Sinodo Milanese ed altre Riviste confermano che l'organo deve trovarsi nel coro.

In molte chiese troviamo l'organo in fondo all'abside, dietro l'altare maggiore, in cantoria elevata. Questo sito liturgicamente è tollerato e acusticamente è discreto, ma non ottimo, perchè più in alto è la cantoria e più diminuisce il rendimento sonoro. Acusticamente l'organo collocato a piano terra, dietro l'altare maggiore — non mai però addossato all'abside, ma ad un metro circa di distanza — dà il maggior rendimento, specialmente se l'abside è in forma di semicerchio e la volta è emisferica: ciò che forma il cosiddetto *foco acustico*. Blaserna, Ganot, Biot e altri scienziati provano che in tal sito le onde sonore propagandosi in una sola direzione, dal coro cioè alla porta d'ingresso, formano come un *tubo acustico*. Non possiamo descrivere qui i diversi fenomeni acustici provocati dal diverso collocamento di un organo: accenniamo solo che quando un organo sia collocato ad un lato dell'abside o del presbiterio, in un'alta nicchia, le onde sonore vanno a riflettersi sulla parete di fronte, per cui possono nascere inconvenienti di *eco* e il rendimento sonoro diminuisce assai.

È certo però che vale più un organo di 1000

canne acusticamente ben collocate che un organo di 3000 canne mal collocate. Nelle canne labiali aperte il suono si espande dalla bocca, ove il suono si produce, rettangolarmente al suo asse di lunghezza, e si spande anche verso l'alto dalla estremità del tubo. Nelle canne tappate, solamente dalla bocca. Nelle ance si espande verso la direzione del prolungamento del tubo. Da ciò ne nasce che le canne labiali aperte possono essere danneggiate quando hanno un ostacolo vicino alla bocca e anche quando il tubo tocca il soffitto o quasi, o quando hanno sopra altri somieri. Le ance vogliono spazio libero verso l'alto. Praticamente non sempre si può dare un collocamento acusticamente vantaggioso: ma il peggio si è quando le canne sono in somieri divisi, collocati l'uno sopra l'altro. Invece la posizione migliore è collocare i diversi somieri allo stesso livello o quasi.

Nell'agosto 1935, l'architetto sir Edwin Lutyens propose che il nuovo organo della Cattedrale di Liverpool fosse impiantato su un livello più basso del pavimento, in una cavità di forma rettangolare: larghezza m. 10 e lunghezza m. 15: quindi circa 130 mq. Questa proposta dell'architetto sembrò strana e originale, e fu discussa ed esaminata in una riunione di competenti organisti presieduta dall'arcivescovo di Liverpool Mons. Downey. L'arcivescovo con un gruppo di musicisti, in compagnia dell'architetto sir Edwin Lutyens, andarono a visitare l'organo del «Tempio della musica» nel recinto della Tyingham, dove il detto architetto aveva in tal modo collocato l'organo, e tutti rimasero addirittura meravigliati dell'effetto che dava quell'organo.

Tutto ciò coincide con ciò che dice Johannes Biehle nella sua *Tagung für Orgelbau* (Riunione per la costruzione dell'organo), in Berlino 27-29 settembre 1928. Ivi è detto che l'organo con somieri sul pavimento della chiesa produrrebbe effetto di sonorità duplicata, all'opposto se esso fosse collocato in alto.

Accenniamo ancora ad un altro vantaggio che dà l'organo a piano terra, con i somieri a livello del pavimento. Dovendo i cantori sentire l'organo che li accompagna, se le canne suonanti sono vicine al loro orecchio, bastano pochi registri; mentre se sono distanti bisogna rinforzare l'accompagnamento, nel qual caso i fedeli in chiesa sentono un accompagnamento robusto e pesante che spesso supera le voci.

\* \* \*

Qui si può far cenno degli *organi in ordine sparso*.

La trasmissione elettrica coi tanti vantaggi ci ha portato anche l'inconveniente di poter collocare l'organo in diversi siti. Vi sono divisioni ragionevoli ed ammissibili, come per es. due corpi d'organo divisi uno a destra e l'altro a sinistra dell'abside o del presbiterio. Altre addirittura inammissibili. La sola parte di organo che si può separare dal corpo principale, è, nei grandi organi, l'organo *Eco*, a condizione però che esso sempre suoni da solo e che mai si unisca al corpo principale delle altre tastiere: Grand'organo, Positivo e Organo espressivo. Dal lato artistico l'organo *Eco* ha la sua ragione di essere, e adoperato con gusto e arte

può rendere diversi e belli effetti. *Dal lato liturgico* noi non abbiamo il diritto nè di ammetterlo nè di condannarlo.

Inammissibile è poi lo smembramento dell'organo in tre, quattro o più corpi, a distanze incompatibili. Si è mai visto che un direttore d'orchestra collochi gruppi di strumenti distanti tra loro? La distrazione che provano i fedeli per il disturbo di onde sonore che vengono da varie parti e gli inconvenienti che ne riceve l'organista per la non simultaneità dei suoni sono motivi per condannare tale scissione. Anche l'organaro, per quanto valente, stenterà ad accordare un organo in ordine sparso. È cosa certa che un organo di 5000 canne, diviso in tre, quattro o cinque corpi, distanti tra loro, dà un effetto minore di un organo di 1000 canne ben collocate a piano terra, tutto in un sito e nel foco acustico.

### Grandezza dell'organo

Spesso il numero dei registri di un organo costruendo si basa più sulle migliaia di lire di cui si può disporre che sulla grandezza cubica della chiesa o salone che deve ospitarlo. Fare un grande organo in una chiesa piccola è uno zelo fuor di luogo; fare un organo piccolo per un ambiente vasto è un errore.

Da oltre un ventennio in Germania vi è l'uso di calcolare la sonorità complessiva d'un organo non in base ai registri, ma in base alle unità sonore. Questo metodo fu proposto dal Concistoro dello stato libero di Sassonia, verso il 1926, e ne ebbe l'incarico il Prof. Biehle, insegnante di alta tecnica all'Università di Berlino. Dopo un referendum di 25 valenti organisti, quale registro medio da fissare come unità si è scelto il Principale 8'. Possiamo stabilire che ogni registro di 16', di 8', di 4', di 2' e di 1 piede sia una unità sonora. Nel computo però sono esclusi i registri crescenti: Voce celeste, Unda maris, Concerto viole, poichè questi non entrano nel Tutti. Nei registri a più file (come Ripieni, Cornetti, ecc.), ogni fila è un'unità. I registri ad alta pressione si computano in base alla pressione. Così una Tuba mirabilis a 350 mm. di pressione si computa per 4 unità: per 3 unità alla pressione di 250 mm. Un registro a pressione ordinaria, ma che può essere rinforzato con la super-e-sub-ottava si computa per 2 unità. Trovato, secondo queste regole, il numero delle unità sonore di un dato progetto d'organo da costruirsi, secondo Biehle tale numero dev'essere diminuito per varie ragioni. La parte dell'organo chiusa in cassa espressiva dev'essere diminuita del 25%. Se poi tutto l'assieme delle canne è internato in qualche nicchia, e magari ai lati del presbiterio, la somma delle unità deve essere diminuita del 50%. Biehle asserisce testualmente che « la estrema differenza tra organo collocato in alto in profonde nicchie, nel computo di unità sonore occorre diminuirla di metà ».

Noi per maggior facilità e chiarezza facciamo i calcoli per registri.

Il numero dei registri si potrà poi ridurre ad unità sonore.

La grandezza di un organo costruendo per una

data chiesa o salone, si può calcolare o in base allo spazio che deve riempire di suono, misurato in metri cubi, o in base alle persone che tale spazio può contenere comodamente sedute. Non esistono calcoli proprio matematici, perchè nella misura in metri cubi bisogna tener conto se il soffitto è a sesto acuto, se vi è la cupola, se vi sono porte laterali, cose tutte che fanno diminuire l'effetto complessivo sonoro; mentre il soffitto orizzontale, o a volta quasi orizzontale, facilita il propagarsi delle onde sonore. Da sufficienti esperienze possiamo stabilire basi di calcolo quasi sicure.

In base alle persone che una data chiesa può contenere comodamente sedute, Gettinger, organaro tedesco, dà le seguenti regole:

per 400 posti a sedere, organo da 15 registri; per 600 posti, da 20 a 22 registri; per 1000 posti, da 30 a 35 registri; per 1500 posti, da 40 a 45 registri; assicurando che un organo da 45 registri, acusticamente ben collocato, è sufficiente per una chiesa vasta.

Paul Smets, grande tecnico in organaria e pubblicista in questo ramo, nel suo *Neuzeitlicher Orgelbau*, edito nel 1940, riporta la seguente formula:  $R = F : 30 + K$ . In cui R significa il numero dei registri da trovarsi, e che si ottiene da F, che è il numero delle persone comodamente sedute che lo spazio può contenere, diviso 30 e poi si aggiunge un numero costante, cioè: da 100 a 250 persone si aggiungono 2 registri; da 250 a 500, 4 registri; da 500 a 1000 otto registri; da 1000 a 2000 persone si aggiungono 16 registri; da 2000 a 3000 persone si aggiungono 25 registri.

Per es. un ambiente, chiesa o sala, che contiene 600 persone sedute diviso  $30 = 20$ : indi si aggiunge il numero costante 4 e sono 24 registri. Però, continua Smets, nel collocamento acusticamente sfavorevole, bisogna alzare del 10% il risultato dei registri: in collocamenti acustici favorevoli si può abbassare del 10%.

In quanto al calcolo, in base al contenuto cubico, lo stesso Smets dice: in locali piccoli si può calcolare 1 registro su 100 metri cubi. In spazi di media grandezza 1 registro su 200 metri cubi; in spazi grandi un registro per ogni 500 metri cubi. Quello che dice Smets per i registri che occorrono in un dato ambiente, si può poi ridurre ad unità sonore, secondo le regole dette sopra. Sta di fatto che i tre modi di calcolare, che abbiamo riportato, presso a poco si uguagliano.

Bisogna infine ritornare alla fonica dell'organo antico.

Mediante l'introduzione delle Viole, Eoline e altri registri mordenti, l'organo ha voluto un po' imitare l'orchestra, e quindi ha perduto, almeno in parte, il suo carattere genuino. In Germania in tutti gli organi recentemente costruiti, vengono esclusi i registri mordenti. Anche in organi grandi gli 8 piedi sono ridotti al minimo. Invece i registri di mutazione semplice o composta, sono cresciuti di numero. Anche l'organaro Walker è un apostolo di tale riforma, come si desume da alcune sue lettere.

CARMELO SANGIORGIO.

(Relazione tenuta al Congresso musicale diocesano di Messina nell'ottobre del 1952).

# RECENSIONI

AUTORI DIVERSI

## BETHLEHEM

Venti composizioni pastorali  
per organo o armonio

Ed. Carrara - Bergamo

Questa Raccolta è giunta a « Voci Bianche » quando il tempo natalizio era trascorso. Recensirla ora può essere definita l'offerta di frutta fuori stagione; ma l'acquisto d'un libro organistico non è prematuro per il suonatore coscienzioso, di pochi momenti liberi, se vuol indagare, annotare, assimilare e poi esprimere con efficacia le riposte possibilità di interpretazione, movimento, punteggiatura e registrazione, insite in ogni composizione musicale.

Pregio di quasi tutte le 20 pastorali è, sin dall'inizio del brano, nobiltà di melodia, sviluppata con elevato sentire e sostenuta da discorso armonico signorile: un complesso rifuggente da nenie usuali e usualmente condotte; nessuna distrae indulgendo alla orecchiabilità ma anzi vi è chiaro il proposito di convergere gli animi alla devozione e alla meditata preghiera; in quelle — pochissime — che iniziano con spunto più subitaneo esso non è mai volgare e presto il periodo diverge con misure che mettono alla più alta sfera.

L'aggiunta di qualche elevato e tipico Postludio pastorale avrebbe aumentato il merito di questa Raccolta, d'altronde molto bella, di buoni Autori, e raccomandabilissima.

ENRICO SCARZANELLA

F. VITTADINI

## L'AGONIA DEL REDENTORE

per Soli e Coro a 4 v. m.

Ed. Carrara - Bergamo

Questo oratorio, a brani chiusi (come quelli di Bach, Händel, ecc.) perchè scritto ad uso della funzione dell'Agonia al Venerdì Santo, fu dall'illustre e compianto Autore concepito in modo che i Solisti avessero il compito di rievocare il quadro storico, mentre al Coro fosse affidato l'ufficio di commentarlo. La grande tragedia del Calvario si snoda così, nella sua fase conclusiva, in sette affreschi vigorosamente tratteggiati, preceduti da una introduzione teneramente elegiaca e chiusi da un finale assai drammatico.

L'arte di Vittadini è inconfondibile per quella nobiltà di ispirazione e di colorito, per quella personalissima percezione e resa del fantasma sonoro, per quell'impronta orchestrale data alla parte organistica delle sue composizioni sacre (che richiede quindi un bravo organista, sensibile a questo afflato caratteristico), per quella aderenza al testo (trattandosi di musica vocale) di cui sviscera i palpiti più intimi.

Dopo l'introduzione (Coro) di carattere profondamente meditativo, si apre il *primo quadro* fortemente drammatico con il Coro in omofonia e snodantesi poi in un robusto fugato; segue la rievocazione storica in andamento di serena maestà (carattere che sempre, e giustamente, accompagnerà il sacro testo evangelico in tutte le scene); chiude il Coro con accenti di intensa supplica. Su questo schema: Coro-Soli-Coro, sono costruiti tutti i brani. Il *secondo quadro* è di una intimità commovente; irresistibile è il coro « *peccavimus* » che chiude. Pure di tinte molto delicate il *terzo quadro* dedicato a Maria SS.; quanta poesia nella semplicità del coro finale! Il *quarto quadro* per la sua impostazione estetica richiama il 1°, e il *quinto* richiama il 2°. Nel *sesto quadro* è da notare la dolente meditatività del « *Popule meus* » a voci virili sole e del « *Plange* » per mezzo Coro cui fanno contrasto i due Cori iniziale e finale con la loro robustezza e incisività. Ma è per l'ultimo affresco che il Vittadini ci riserva quanto di meglio poteva darci: dall'*andante funebre* d'inizio, alla drammatica evocazione della morte del Redentore, al pianto del Coro « *Ecce quomodo moritur justus* », al grido dell'umanità atterrita « *quia in te occisus est Salvator Israel!* » che chiude il poema, è

tutto un crescendo che porta fino allo sgomento.

Le corali che non dispongono di voci bianche sappiano che esiste la edizione a 3 v. v. e organo, che, se non andiamo errati, costituisce la stesura primigenia di questo oratorio.

ERNESTO BOSIO

GIOVANNI PAGELLA

## TRE CELEBRI MOTTETTI

a tre voci dispari (MS. T. B.)

### Exultate Deo - Signum magnum O Cor voluptas

Di questi tre mottetti solo il *Signum magnum*, mottetto per le solennità mariane, è stato concepito e composto direttamente per il complesso vocale a 3 v. d. Non è da confondersi con quello a 4 v. miste edito dalla S.E.I. e impostato diversamente. Questo a 3 v. d. è caratteristico nei temi e nello sviluppo, facile nelle parti vocali, e ben adatto al complesso vocale scelto. È di ottimo effetto, pur rispondendo alle caratteristiche della musica liturgica.

L'*Exultate Deo* è invece una trascrizione dell'originale mottetto a 4 v. d. fatta dallo stesso Maestro per compiacere le richieste dei maestri che avevano la *Schola Cantorum* impostata con quel complesso. Sappiamo quanta perizia e abilità avesse il Pagella nelle trascrizioni e riduzioni, come lo dimostrano le sue riduzioni delle Messe: *Iste Confessor*, *Papae Marcelli*, *Aeterna Christi munera* del Palestrina. Orbene nell'esecuzione di questo mottetto a 3 v. d. si risentono e si rigustano con piacere gli effetti fonici armonici e contrappuntistici dell'originale a 4 v. d.

È questo un mottetto grandioso, sviluppato classicamente, ottimo per le grandi solennità. Di questo mottetto il M° Pagella ha fatto anche la riduzione a 3 v. simili. Ci auguriamo

## CORSI DI COMPOSIZIONE PER CORRISPONDENZA

### METODO CICONESI

Armonia . Contrappunto vocale . Contrappunto armonico strumentale  
Polifonia vocale sacra e profana  
Fuga . Composizione strumentale . Orchestrazione  
Strumentazione per Banda . Modulazione estemporanea.

STAMPATI INFORMATIVI E LEZIONI SAGGIO INVIANDO L. 415 A

METODO CICONESI - FIRENZE (430)

che venga stampata anche tale riduzione per eliminare così gli inevitabili errori delle trascrizioni manoscritte.

Anche il *Cor voluptas*, notissimo motetto eucaristico a 3 v. s. composto nel 1895, ritoccato nel 1934 per l'edizione dell'Antologia Tricinia, è stato trascritto, dietro richiesta, dal Maestro.

In questa stesura, con l'apporto della voce bianca dei mezzosoprani, l'atmosfera di pio raccoglimento e di sentita preghiera è resa ancora più sensibile.

Tre Mottetti, tre gioielli di musica liturgica, che potranno dare alle funzioni sacre un notevole apporto rispettivamente e di raccolta preghiera e di grandiosa solennità.

MICHELE PESSIONE

## TANTO VA LA SECCHIA AL POZZO

*Scherzo comico in un atto*

Libretto di A. D. G. - Musica del M<sup>o</sup> E. PIGLIA - Edizioni Musicali C. Casimiri - Roma.

Il libretto di questo scherzo comico, in recitazione e canto, è impostato su situazioni comiche di gusto alquanto sorpassato. Però, con dei bravi attori, può ancora essere reso interessante.

La musica (9 pezzi) è ben indovinata, varia, brillante, scorrevole e insieme facile, orecchiabile e di tessitura vocale limitata. La parte pianistica è trattata con varietà di effetti e commenta, sostiene, integra bene la parte vocale.

Questo scherzo è realizzabile con sicuro effetto anche dove i mezzi siano modesti.

MICHELE PESSIONE

## IL VERO TALISMANO

*Leggenda giapponese in tre tempi*

Libretto di F. FORNARA - Musica del M<sup>o</sup> L. SANTARELLI - Libreria Editrice Salesiana - Roma, Via Marsala 42.

Il M<sup>o</sup> Leo Santarelli, già apprezzato per altre sue riuscite operette, ha saputo creare in questa, di ambiente giapponese, pel teatro femminile, un colore e un fascino speciale che bene ambienta lo svolgersi dell'azione scenica. Sono 18 pezzi con cori, pezzi solistici e danze. La parte vocale richiede una certa qual preparazione tecnica sia per i cromatismi sia per la sicurezza che si esige dall'esecutore, in relazione all'accompagnamento che ha

un'impostazione originale e folcloristica. Però tale parte vocale è melodica, è piena di soave dolcezza ed emotiva.

Buono anche il libretto della Fornara che ha a suo attivo molti altri riusciti lavori teatrali. In conclusione è questa un'operetta in bello stile che, preparata con artistico accorgimento, sarà ben accolta dal pubblico, che ne trarrà un vero godimento artistico.

MICHELE PESSIONE

## CANTI FOLCLORISTICI

Elaboraz. di L. MOLFINO a 3-4-5-6 v. p.

*Casa musicale «Eco» - Milano*

Questa nuova Raccolta di canti folcloristici, presentata in una superba edizione dalla ben nota Casa Musicale «Eco» di Milano, ha il grande merito della divulgazione dei migliori tra i canti delle varie regioni d'Italia.

Una rigida selezione dei testi, che è sicura garanzia per i nostri ambienti, e inoltre una elaborazione accurata e sapiente dei canti, che raggiungono talvolta una notevole elevatura artistica, fanno di questa Raccolta una tra le poche migliori che esistano.

Ci congratuliamo pertanto con il valente compilatore Maestro Molfino che brillantemente è riuscito in questa non facile fatica e fervidamente ci associamo al caldo augurio che il Maestro Schinelli fa nella bella prefazione del volume, «che possa, cioè, questa Raccolta aver il successo che si merita, portando nuova linfa alla scarsa letteratura corale e aiutando a vincere l'aspra battaglia da anni ingaggiata per il maggiore sviluppo e l'affermazione del canto corale in Italia».

LUIGI LOSS

G. MOSSO

## MESSA «COLUMBA MEA»

a 2 v. p. - Ed. Carrara - Bergamo

Com'è tradizione dell'Editoriale Carrara, ogni anno nella pubblicazione a quaderni mensili di musica sacra vocale, vi è una Messa a due voci pari che corrisponde ai criteri di facilità e pratica perseguiti dalla detta collana. Da questo punto di vista ci si deve mettere nel leggere questa Messa di un Autore che ha partiture di ben altra complessità al suo attivo. Ma anche in questa Messa, breve e alla portata delle più modeste *scholae* parrocchiali, si rivela la mano esperta di chi sa sfruttare al massimo quel-

le possibilità dell'elemento cui è destinata. Non indulge a cantabilità di dubbio gusto anche se care a chi è meno educato alla severità della musica liturgica; non si lascia andare a facili e stantii ritrovati armonici; e sempre vigile perchè la melodia sia seriamente religiosa e la veste armonica si addica alla maestà del tempio e dei riti sacri. Uno degli scogli delle Messe *facili* è quello della monotonia dovuta al fatto che si cerca di evitare modulazioni a tonalità un po' lontane, perchè, si dice, rendono subito difficile quello che si vuole sia facile. Qui l'Autore ha affrontato con decisione il problema, ma con quelle dosi ben ponderate di criterio per cui non è caduto in Scilla volendo evitare Cariddi. Trattandosi di una Messa in onore della Madonna, l'Autore ha creduto bene di inserire, dopo il *Credo*, anche l'offertorio *Ave Maria*.

La bontà dell'opera e l'edizione nitida invogliano a metterla nel proprio repertorio.

ERNESTO BOSIO

ALESSANDRO DE BONIS

## IL CANTO GREGORIANO E LA FORMA MUSICALE MODERNA

*Ed. Casimiri-Capra - Roma*

In Francia, in Germania, in Italia, il fiorire degli studi sul Canto Gregoriano ha aperto non da oggi orizzonti di ben largo respiro. Il breve, ma succoso, volumetto del De Bonis — musicista e musicologo già ben noto ed affermato — s'incastra però in tali orizzonti con particolare originalità.

Esaminando i caratteri architettonici del «gregoriano» e mettendoli a confronto con quelli della musica odierna, egli dimostra scientificamente analogie fin oggi del tutto insospettite fra quella espressione e la nostra al punto da poter giungere all'affermazione che nelle intuitive costruzioni del «gregoriano» è già il nocciolo-base della costruzione musicale moderna.

L'argomento è audace, ma l'organicità dell'esposizione e la dovizia di esempi pratici riescono a mutare lo scetticismo iniziale del lettore in assai gradevole sorpresa.

Il nuovo indirizzo di studi indicato dal De Bonis rappresenta, nel «gregoriano», un campo ancora del tutto inesplorato dal quale gli studiosi potranno attingere assai vivace interesse speculativo.

T. C.

(Dal «Corriere di Napoli», 7 gennaio 1955).