

SANDRO FILIPPI

La musica per coro di Renato Dionisi

Prima di entrare negli aspetti del linguaggio compositivo di Renato Dionisi ritengo importante fare una panoramica, per quanto schematica e riassuntiva, della sua produzione corale, che può essere così sintetizzata:

Armonizzazioni di canti popolari per il coro della Sat ed altre elaborazioni e armonizzazioni scritte per vari organici anche con la presenza di qualche strumento.

Musica sacra, in particolare per coro a cappella.

Musica su testo profano per coro a cappella o con strumenti.

Musica per soli coro e orchestra o per coro e orchestra.

Musica per uso liturgico per coro a cappella o con accompagnamento d'organo o armonium.

È bene inoltre sottolineare che la quasi totalità di questo repertorio (ma spesso ciò vale anche per la sua opera strumentale) è stata scritta su 'ordinazione'. I destinatari in questo caso sono stati per lo più i direttori di coro (e i cori in quel momento sotto la loro guida) quali Franco Monego, Angelo Mazza, Iris Niccolini, Camillo Moser, Nicola Conci, Sandro Filippi (chiedo scusa se dimentico qualcuno) e chiaramente, sul versante del canto popolare, la Sat e i fratelli Pedrotti, oppure le composizioni sono state dedicate ad allievi e amici. Repertorio scritto *ad personam* o come avrebbe detto lui 'su misura'.

«Che linguaggio usa quando lei compone?» ebbi a chiedere alla fine di una lezione al Maestro. «Uso di tutto» fu la sua risposta.

«Il primo punto di partenza è stato chiaramente la musica tonale, perché in un piccolo centro non esistevano altre possibilità. Perciò mi sono aggregato al senso del melodramma storico. Poi sono stato subito attratto dal neomodalismo francese e pian piano da tutto il resto fino a Boulez, ma con una precisazione: la matematica e la fisica entrano nella musica, ma né l'una né l'altra sono musica».¹

«Dopo un periodo di ricerca – fa presente Zanolini – orientato verso il neomodalismo e soprattutto verso le esperienze francesi, da Ravel a Honegger, [Dionisi] è stato fra i primi ad adottare il metodo dodecafonico seriale, subito e poi sempre più filtrato senza dogmatismi attraverso le maglie larghe di una

1. *Omaggio a Renato Dionisi per l'80° compleanno*, a cura di Renato Chiesa e Gian Luigi Dardo, Rovereto, Tipoffset Moschini 1990, pp. 17-18.

sensibilità vocalistica mai immemore della lezione lineare contrappuntistica di scuola 'romana'».²

Solido nella preparazione contrappuntistico-armonica assimilata sotto la guida di Celestino Eccher, nel *Salmo 50* (1944) impiega tutte le tecniche che l'arte contrappuntistica rinascimentale e non solo ha tramandato. Ed ancora più avanti queste peculiarità si potranno notare nei mottetti e nella *Missa brevis* (1976): il linguaggio che traspare si rifà per molti versi alla grande letteratura rinascimentale, che al Nostro era familiare grazie anche al lavoro di ricerca e approfondimento condotto insieme a Zanolini, dalla cui collaborazione è nato il volume *La tecnica del Contrappunto vocale nel Cinquecento*. Ma se nel *Salmo* le linee vocali riecheggiano il linguaggio modale, tramite ad esempio la presenza del primo modo (dorico) successivamente anche trasportato, le parti strumentali qui riassunte nella versione organistica evidenziano maggiormente l'estetica compositiva di Dionisi. Si potranno infatti notare momenti sia contrappuntistici sia accordali di sovrapposizione bitonale, dove l'orchestra non si limita ad accompagnare il coro, ma assume un ruolo autonomo che fa risaltare ancora di più l'esposizione della parola salmodica, che il coro svilupperà nel divenire della composizione mediante l'alternarsi di episodi contrappuntistici, omoritmici e monodici (es. 1).

Con il concerto di questa sera,³ in cui verrà eseguita parte della sua opera corale, avremo modo di mettere a confronto partiture diverse e quindi notare come nel tempo il linguaggio di Dionisi sia andato incontro ad una continua ricerca ed evoluzione. «Renato Dionisi – scrive Andrea Mascagni – ha lavorato sodo, in anni e anni di continua ricerca musicale, di meditazione, di acquisizione attenta e responsabile. La sua musica è il suo carattere: non conosce, non concepisce il gesto clamoroso, la trovata compiaciuta e compiacente [...] ignora il facile allineamento alla moda. [...] Egli vive attentamente il tempo attuale, ma possiede la fortuna – natura, educazione, impegno – di distinguere i momenti necessari da quelli contingenti o fittizi».⁴ «Il tutto avviene, come sottolinea Zanolini, in un clima espressivo sempre intimo, contenuto più che distaccato, nella consapevolezza che la musica è arte anticoncettuale per eccellenza e quindi – stravinskianamente parlando – non vuole e non deve dimostrare alcunché. [...] Una poetica d'artigianato – "Io sono un operaio della musica" diceva sempre Dionisi – senza la quale non avremmo i risultati di cui s'è detto».⁵

Ma prima di proseguire mi si permetta per un momento di fare un passo indietro, cioè un breve collegamento con la figura di Giorgio Federico Ghedini. Vi è un rapporto ben saldo fra Ghedini e Dionisi, che nasce da una recipro-

2. Programma dell'*Omaggio a Renato Dionisi e Franco Donatoni*, Milano, Conservatorio "G. Verdi", p. 1.

3. Il riferimento riguarda il concerto programmato per la sera del Convegno, il 16 ottobre 2010, presso Sala Verdi del Conservatorio di Milano.

4. Bruno Zanolini, in *Ama chi t'ama – I canti popolari armonizzati da Renato Dionisi per il Coro Sat*, Trento, Fondazione Coro della Sat, 2003, p. 102.

5. *Ibidem*, pp. 101-102.

205

f *mf*

tu - am lau - dem tu - am

Quo - ni - am

205

f *mf*

tu - am lau - dem tu - am

lau - dem tu - am

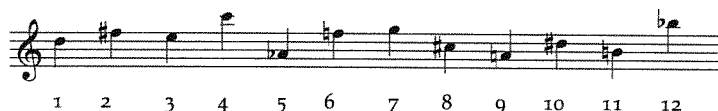
ES. 1

ES. 1 (segue)

ca stima e dal fatto che entrambi ebbero modo di incontrarsi al Conservatorio di Milano, dove Dionisi era docente e Ghedini direttore a partire dagli inizi degli anni cinquanta, rapporto consolidato – come fa presente Renato Chiesa – «da un'intesa ideale, in qualche caso concretizzata su posizioni comuni nette, come quelle per la difesa delle *scholae cantorum*».⁶

In difesa delle *scholae cantorum* Dionisi militava accanto ad altri importanti musicisti: oltre al già citato Ghedini, si trovavano al suo fianco Bettinelli, Chailly, Toffoletti, Soresina, Migliavacca, Molfino, Esposito, Pizzetti, Vlad e tanti altri ancora. Al fine di promuoverne la rinascita, Dionisi pubblicava sue composizioni sulla rivista *Musica Sacra* diretta da mons. Giuseppe Biella e successivamente su altre riviste dell'editore Carrara di Bergamo indirizzate alla liturgia. Nel supplemento musicale di *Musica Sacra* figuravano proposte repertoriali rivolte agli organisti ed ai cori che svolgevano servizio liturgico, con particolare attenzione alla letteratura barocca e del Novecento.

Di notevole interesse il mottetto natalizio a tre voci *Hodie nobis de coelo* con accompagnamento d'organo, pubblicato nel supplemento musicale di *Musica Sacra*.⁷ A p. 160 di questo numero della rivista troviamo una breve presentazione del mottetto, forse di mano di mons. Biella: «Questa sua [di Dionisi] composizione, scritta per il servizio liturgico, ha per base una 'serie'



es. 2 - serie originale ("orizzontale"), organo batt. iniziali

che nella prima parte si articola e si distende anche in zone tonali. Nella seconda, gli elementi seriali si dispongono in forme accordali a sostegno della semplice linea realizzata dalla voce solista. La terza parte è simmetrica alla prima con l'aggiunta di un brevissimo epilogo. L'organo non partecipa solo come semplice 'sostegno' delle voci ma si muove con indipendenza e spesso si sofferma su qualche ricerca timbrica di squisito buon gusto. La parte vocale è molto semplice e può essere affrontata con facilità, purché ci sia un maestro che abbia un minimo di capacità e la presenti con intelligenza ai suoi cantori.» A seguito di quanto citato, in una copia appartenuta a G.L. Dardo segue a matita (credo per mano dello stesso Dardo, su probabile indicazione di Dionisi) che «L'autore la pensa un po' diversamente e considera senz'altro 'difficile' l'esecuzione della sua composizione. Questo è pure il parere di altri competenti».

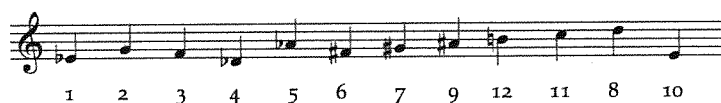
Mi risulta, per quanto riguarda la musica corale di Dionisi, che questa partitura sia una delle poche scritte in uno stile dodecafonico, che ricorda per alcuni aspetti più la scrittura di Alban Berg che quella di Arnold Schönberg.

6. Lettera inedita indirizzata a Sandro Filippi da Renato Chiesa, Trento 11 novembre 2010.

7. N. 5, settembre-ottobre 1959, pp. 1-6.

L'interesse del Nostro per Berg è tra l'altro documentato in un intervento a Rovereto del maggio 1981, dove analizzava la serie del *Violinkonzert* del compositore viennese, che presenta una netta prevalenza di intervalli di terza e denota, come fa presente Rognoni, una «nuova sensibilità tonale ed ancora [...] una netta tendenza a proiettarsi verso [...] una costruzione sonora che possa realizzare una sintesi delle relazioni storico-naturali fra spazio dodecafonico e spazio tonale».⁸

Nel divenire del mottetto si notano infatti anche solo parziali frammenti della serie o ancora la realizzazione della linea vocale affidata ad un contralto solista che espone la serie medesima trasportata alla settima maggiore inferiore e con trasposizioni interne d'ottava per rispettare la tessitura vocale.



es. 3 - serie originale traspos. esposta dal contralto solista (batt. 29 e 33)

La scelta delle altezze caratterizza la qualità del suono, entrano in gioco le modalità di attacco e le permutazioni dodecafoniche contribuiscono a rendere più varia la composizione. In altri termini, all'interno di questa partitura noteremo la serie originale affidata all'inizio all'organo come serie 'orizzontale' (si vedano le prime tre battute), la stessa nella sua inversione a partire dal terzo tempo di b. 23 fino a b. 25, ed ancora come serie originale ma 'verticalizzata' (dal terzo tempo di b. 26 a b. 28). A partire da b. 29 la serie originale affidata al contralto solista tiene conto nella sua articolazione della difficoltà esecutiva: la linea melodica tuttavia come già sopra citato è tutt'altro che semplice.

Sicuramente questo brano fu scritto su invito di mons. Biella, che lo eseguì alla guida della Polifonica Ambrosiana con all'organo Gianfranco Spinelli. «Devo dire che io sono sempre stato fortunato, diversamente da altri compositori ben più bravi di me, che hanno dovuto spesso litigare con i loro esecutori. Soprattutto a Milano ho sempre avuto richieste da personaggi di prim'ordine. Così non ho mai avuto dei dubbi sulle esecuzioni. Se il lavoro otteneva un buon risultato era perchè gli esecutori sapevano il loro mestiere.»⁹

Ma se fin verso la fine degli anni cinquanta il repertorio corale del Nostro era costituito da partiture di ampio respiro, considerata la presenza dell'orchestra come nella *Cantata di primavera*, ne *Il dramma della crocifissione*, nel *Salmo 50* ed in altre ancora, a partire dagli anni sessanta questa esperienza compositiva verrà del tutto abbandonata per orientarsi verso composizioni nella quasi totalità per coro a cappella e di breve durata, al massimo cinque minuti. Se, com'è risaputo, Dionisi 'odiava' la grande orchestra – "non so cosa farmene di tutta quella roba" – anche la letteratura corale si allinea a questa visione.

8. Luigi Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1996, p. 132 e ssgg.

9. *Omaggio a Renato Dionisi per l'80° compleanno*, Op. cit., p. 17.

L'organico impiegato va infatti dalle due alle quattro voci, che in alcuni istanti si suddividono a loro volta ulteriormente fra di loro: le quattro voci sono più che sufficienti per poter dire tutto ciò che si vuole. Qualche eccezione comunque si può trovare, come (unico caso che mi risulti) in *Iustorum animae*, motetto a cinque voci – due soprani, contralto, tenore e basso. Una mosca bianca è poi l'*Agnus Dei* per triplo coro maschile: questa partitura rimane infatti un *unicum* nella produzione corale di Dionisi, scritto su un preciso invito rivolto da Franco Monego nell'intento di coinvolgere tre cori maschili popolari della Lombardia per i quali teneva corsi di formazione corale.

Con il tempo, il linguaggio si fa via via sempre più raffinato e sicuramente più impegnativo per quanto riguarda l'aspetto esecutivo: si vedano ad esempio per il repertorio sacro il *Magnificat*, *Lauda anima mea*, le *Antifone* per coro ed arpa, *Salmo 150*; ed ancora *Quanto è bella giovinezza, lo tacerò, A sera, Inverno, Tre miniature cinesi* per quanto riguarda il repertorio profano. Ma è bene ricordare anche l'attenzione rivolta ai bambini come nei *Proverbi* (*Chi va piano va sano e va lontano, Meglio un asino vivo che un dottore morto*) per coro di voci bianche e pianoforte: "musica fuori del tempo" la definisce Renato Chiesa, uno dei suoi tanti discepoli, per la quale Dionisi si trova a proprio perfetto agio, con uno *humor* che arriva al massimo al sorriso, mai alla risata.

La conduzione delle parti melodiche è sempre più cesellata, bastano infatti brevissimi incisi tematici per delineare immediatamente il carattere della partitura, le tessiture vocali non sono mai esasperate. Ho analizzato attentamente tutto questo repertorio e non ho mai trovato ad esempio che i soprani superino il sol₄ o i tenori vadano oltre il la₃, e se questo limite viene oltrepassato entrano in gioco i falsetti, da lui usati magistralmente nelle insuperabili armonizzazioni per il Coro della Sat. Il rapporto testo-musica non è mai perso di vista, ogni mezzo viene impiegato con la massima libertà pur non rinunciando ad una rigorosa disciplina stilistica che si rifà alla grande letteratura rinascimentale, sia sacra sia profana. In altri termini, una stilizzazione della letteratura rinascimentale innestata in una sensibilità armonica neomadrigalistica novecentesca.

Conversando con allievi e colleghi, Dionisi osservava che il pubblico di allora era abituato a concentrarsi se non per pochi minuti di ascolto – ed oggi i tempi di concentrazione non sono certamente aumentati – e quindi affermava che tutto deve essere detto con pochi mezzi e senza dilungarsi troppo. Ancora una volta sono di grande efficacia esplicativa le parole di Zanolini: «[...] Di qui anche la brevità, essenziale e concentrata, delle sue composizioni: "anche se io non sono Webern" diceva spesso Dionisi nella sua inarrivabile ed autoironica modestia.»¹⁰

Quanto appena citato trova immediato riscontro nella *Missa brevis* datata 1976, che propone solamente tre parti dell'ordinarium: *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Il melos è ispirato al canto cristiano monodico ed i procedimenti compositivi si basano su brevi cellule tematiche. «La legge del 'minimo mezzo': legge economica e legge artistica fondamentale» usava dire Dionisi ai suoi allievi. Tali cellule vengono via via riprese e dilatate come nel *Kyrie* (es. 4), e nell'*Agnus Dei* (es. 5), o nel *Sanctus*, dove il quinteggiare fra tenori e bassi, quasi uno

10. Bruno Zanolini, Op. cit., pp. 101-102.

scampanio sulla declamazione *Hosanna in excelsis*, va a sostenere il melodizzare – alla maniera del *bicinium* rinascimentale – di soprani e contralti (es. 6).

Le Antifone natalizie *O Oriens, O Emmanuel, Puer natus est*, scritte nell'aprile del 1997 su mio invito, presentano un dialogo fra arpa e coro che «per quanto 'scoperto' [...] non deve affrontare 'passi' molto difficili!». ¹¹ In questo contesto il coro rende con essenzialità le immagini testuali con le quattro voci dispari che si alternano di volta in volta con il tenore ed il contralto solisti. L'essenzialità di questa partitura ricorda per tanti aspetti il linguaggio weberiano ed in particolare lo *Streichquartett op. 28* e la *Sinfonia op. 21* che Dionisi conosceva benissimo (es. 7).

La partitura, come si può notare dall'esempio riportato, si presenta senza battute; si potrebbe pensare ad una prassi di scrittura arcaica, dove le stanghette di battuta non erano presenti, o ancora al fraseggiare tipico del canto cristiano monodico, con cellule melodiche che alternano gruppi ritmici binari e ternari. «Del resto – afferma Zanolini – il repertorio gregoriano in ogni suo aspetto è sempre 'faro' stilistico per Dionisi!». ¹² A conferma di ciò, Dionisi nella terza antifona ricorre al melos gregoriano ed egli stesso così si esprime in proposito: «Per la parte finale ho usato – a guida dell'invenzione – il testo originale gregoriano, ma con un taglio ritmico più vario» (es. 8). ¹³

Ed ancora Zanolini così commenta: «Appena l'organico lo permette, perché limitato, egli neppure usa le stanghette di battuta, giudicandole inutili e fuorvianti; nei casi di organico più vasto, invece, le stanghette sono usate, ma come semplice aiuto esecutivo e non condizionano di certo il pensiero musicale.» ¹⁴

Anche il repertorio profano possiede una sua connotazione ben precisa, grazie ad un'evidente accentuazione del madrigalismo ed ai prestiti della tradizione orale, sia per quanto riguarda le suggestioni musicali sia per quanto riguarda la scelta dei testi. Alcune espressioni madrigalistiche figurano infatti in *Perch'al viso* su testo del Petrarca, un'opera giovanile (1934), ma soprattutto in *Io tacerò* del 1966 su testo di Gesualdo da Venosa, un chiaro omaggio al madrigale gesualdiano (es. 9).

In *Quant'è bella giovinezza*, senza dubbio il testo più celebre di Lorenzo il Magnifico, il procedere della composizione è prevalentemente in omoritmia, tipico delle frottole carnascialesche rinascimentali. La scrittura suggerisce di pensare ad un organico corale piccolo (se non addirittura in parti reali), per poter rendere più agile il fraseggio e plasmare via via i vari momenti pittorici suggeriti dal testo (es. 10).

Vorrei concludere questo breve intervento con le parole di Renato Dionisi: «Per fare il musicista sul serio, come professionista, si esigono due cose: bisogna ricordarsi che l'arte è artigianato e che si deve imparare un mestiere; in secondo luogo che bisogna amarlo. È questo un binomio inscindibile e una condizione assolutamente necessaria.» ¹⁵

11. Lettera inedita indirizzata a Sandro Filippi da Renato Dionisi nell'aprile del 1997.

12. Bruno Zanolini, Op. cit., p. 100.

13. Lettera inedita indirizzata a Sandro Filippi da Renato Dionisi, cit.

14. Bruno Zanolini, Op. cit., p. 100.

15. *Omaggio a Renato Dionisi per l'80° compleanno*, cit., p. 20.

TITOLO

8 *mf* *cresc.*

-son; Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-

mf *cresc.*

-son; Chri - - ste e-le - - i - - son, e-

mf *cresc.*

-son; Chri - - - - ste e - - - - le - i - - son,

mf *cresc.*

-son; Chri - - - - ste e - - - - le - - - i - - - son,

12 *rall.*

-son, e-le-i-son, e-le-i-

sentito *rall.*

-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,

rall.

e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-

rall.

e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-

16 *p*

-son, e-le-i-son.

p tempo

e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.

p tempo

-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.

p

-e e-le-i-son.

TITOLO

69 *sentito*

Mi - se - re - re no - bis

a - gnus De - i

mun - di

a - gnus De - i qui

mun - di a - gnus De - i qui

73 *sentito*

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

tol - lis pec - ca - ta mun - di

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

tol - lis pec - ca - ta mun - di

77

a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

ES. 5

TITOLO

81 *sentito* *cresc.*

do - na no - bis pa - cem do - - - na

do - - - na no - - - bis pa - - - -

mun - - - - di do - na no - bis pa - - - -

mun - - - - di do - na no - bis

84 *ampliando*

no - - - - bis pa - - - cem do - na no - -

-cem do - na no - - - bis do - - - na no - -

-cem do - - - na no - bis pa - - - -

pa - cem do - - - - na

87 **Tempo**

- - - bis pa - - - - ce.

- - - bis pa - - - - cem do - na no - bis pa - cem.

- - - - - cem do - na no - bis pa - cem.

no - - - - bis pa - - - - cem.

ES. 5 (segue)

TITOLO

32

- li et ter - ra glo - ri - - a tu -

- li et ter - ra glo - ri - - a tu -

- li et ter - ra glo - ri - - a tu -

ter - - - - ra glo - ri - a tu - - - -

Piú calmo

36

- a ho - - san - na in ex - - cel - - sis in -

- a ho - - san - na in ex - cel - - - - sis in -

- a ho - san - - - - na in ex - - - -

- a ho - san - - - - na in ex - - - -

I° Tempo (meno vivace)

41

ex - - - cel - sis. in ex - cel - - sis. in ex - cel - - sis. in ex - cel - - sis.

ex - cel - - - - sis in ex - cel - - - - sis.

- cel - - - - sis in ex - cel - - - - sis.

- cel - - - - sis in ex - - - - cel - - - - sis.

TITOLO

I

Tranquillo e disteso

Arpa

accordature *mf*

4

Tenore Solo *mf* *sentito*

f *dim.*

7

o - ri - ens splen - dor lu - cis ae - ter - - - nae

mf *la* *mf*

11

et sol Ju - sti - ti - ae.

mf

ES. 7

TITOLO

15

Coro
mf *sonoro* *f*

Ve - ni et il - lu - mi - na in te - ne - bris,
 Ve - ni et il - lu - mi - na in te - ne - bris,
sonoro *mf* Ve - ni et il - lu - mi - na, in te - ne -
 Ve - ni ve - - ni et il - lu - mi - na se den - tes, in te - ne -

19

p
in te - ne - bris.
p
in te - ne - bris.
 - bris.
Solo *mf* *pp* *Oppure* *pp*
 - bris. et um - bra mor - tis mor - tis.
p *l.v.* *l.v.*

ES. 7 (segue)

TITOLO

III

Contralto solo
mf dolce

Pu - er na - tus est no - - - bis et

51

(mosso) *rall.*

f *mi♭*

55

C.

da - tus est no - - - bis.

Solo

fi - li - us da - tus est no - - - bis no - - - - - bis.

mi♯ *sol♭* *mf sentito*

ES. 8

TITOLO

Scorrevole $\text{♩} = 58-60$

pp *calmo* *(pp)*

S. *pp* *(pp)*
Io ta - ce - rò, ma nel si - len - zio

C. *pp* *(pp)*
Io ta - ce - rò, ma nel si - len - zio

T. *pp* *(pp)*
Io ta - ce - rò, ma nel si - len - zio

B. *pp* *(pp)*
Io ta - ce - rò, ma nel si - len - zio

5

mi - - - o le la - - - cri - me, e i so -

mi - - - o le la - - - cri - me, e sò -

mi - - - o le la - - - cri - me, e sò -

mi - - - o

ES. 9

TITOLO

9

- spi - - - ri di - ran - - no_ i

- spi - - - ri di - ran - no_ i

- spi - - - ri di - ran - no_ i

le la - - - cri - me_ e i so - spi - - - -

13

miei mar - ti - - - ri. Ma, se awer - - rà ch'io

miei mar - - ti - - - ri. Ma, se awer - - rà ch'io

miei mar - - ti - - - ri. Ma, se awer - - rà ch'io

- ri di - ran - no_ miei mar - ti - - - ri. Ma, se awer - rà ch'io

17

mo - - ra, gri - de - rà poi per me_

mo - - ra, gri - de - rà poi per me_

mo - - ra, gri - de - rà poi per me_

mo - - ra, gri - de - rà poi per me_

es. 9 (segue)

TITOLO

Calmo - come prima

19

- tez - za no quant è bel - la gio - vi -

- tez - za no quant è bel - la gio - vi -

- tez - za no quant è bel - la gio - vi -

- taz - za non quant è bel - la gio - vi -

23

Tempo fondamentale

meno sostenuto

- nez - za. Quant è bel - la gio - vi - nez - za

- nez - za. Solo

- nez - za. (p) quan - t è

- nez - za. quan - t è (p)

- nez - za. quan - t è

27

sf

(sentito)

che si fug - ge tut - ta

bel - la, quant è bel - la

bel - la, quant è bel - la

bel - la quant è bel - la

ES. 10