

DIRIGO

RIVISTA MUSICALE DELL'ANDCI

Volume VII

N. 1 - APRILE 2023

■ UNA POLIFONIA POVERA IN UNA POVERA TERRA?

LA TRADIZIONE MUSICALE
DELLA VALLE D'AOSTA

■ DIARIO DI UN POLIFONISTA CONTEMPORANEO

INTERVISTA A
VINCENZO SCARAFILE

■ IL SUONO DELLE PAROLE

SECONDA PARTE DELLA RUBRICA
"L'INCONTRO TRA PAROLE E MUSICA"

■ M. LAURIDSEN

MUSICA
INFUOCATA

DIRIGO

Semestrale dell'ANDCI
Associazione Nazionale Direttori di Coro Italiani
Volume VII - N. 1 - APRILE 2023
Edizione Online: www.dirigo.cloud

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto (TN)
N° 1/2021 del 13/08/2021
Spedizione in abbonamento postale
Poste Italiane S.p.A.

PRESIDENTE

Roberto Maggio
presidente.andci@gmail.com

DIRETTORE RESPONSABILE

Andrea Angelini
direttore@dirigo.cloud

REDAZIONE

Roberto Brisotto
Luca Buzzavi
Davide Fagherazzi
Elisa Gastaldon
Deivis Herrera
Maria Lissignoli
Roberto Maggio
Enrico Miaroma
Annalia Nardelli
Denis Silano
Enrico Vercesi

PROGETTO GRAFICO

Template di EnvatoElements
Impaginazione di Andrea Angelini
e Loredana Giacobbi

STAMPA

Tipocolor - Via Solari 22/a, 43125 Parma

SEDE LEGALE

c/o ANDCI
Via Miorelli 4
38062 Arco (TN)
Contatti Redazione:
direttore@dirigo.cloud
tel. +39 347 2573878

IN COPERTINA

Il Maestro Morten Lauridsen

I contenuti della Rivista sono © Copyright 2020 ANDCI, Via Miorelli 4, Arco (TN), Italia. Salvo diversamente specificato (vedi in calce ad ogni articolo o altro contenuto della Rivista), tutto il materiale pubblicato su DIRIGO è protetto da copyright, dalle leggi sulla proprietà intellettuale e dalle disposizioni dei trattati internazionali; nessuna sua parte integrale o parziale può essere riprodotta sotto alcuna forma o con alcun mezzo senza autorizzazione scritta. Per informazioni su come ottenere l'autorizzazione alla riproduzione del materiale pubblicato, inviare una email all'indirizzo direttore@dirigo.cloud. Le opinioni espresse dagli autori non sono necessariamente quelle di ANDCI.

INDICE

3. EDITORIALE

William Byrd, compositore cattolico nella società anglicana
ANDREA ANGELINI

5. LETTERA DE PRESIDENTE

ROBERTO MAGGIO

8. ATTIVITA' ASSOCIATIVE

Il coro nella scuola a Bassano
Sette autori per il Coro Nazionale di ANDCI
ANDCI News
ANNALIA NARDELLI

26. LA TECNICA DEL DIRETTORE

Diario di un polfonista contemporaneo
LUCA BUZZAVI

32. MONDO SCOLASTICO

Il Decreto Interministeriale 176/22: un nuovo assetto per
l'indirizzo musicale
CIRO FIORENTINO e MASSIMO ORLANDO

36. BOTTEGA DEL COMPOSITORE

Musica Infuocata
Dolci parole e care
ROBERTO BRISOTTO

46. REPERTORIO

Una polifonia povera in una povera terra?
JEFFERSON CURTAZ

52. MISCELLANEA

L'incontro tra parole e musica - Parte 2
Il suono delle parole
ELISA GASTALDON

59. MUSICOLOGIA LITURGICA

I canti della Messa, l' Ordinarium Missae: Kyrie Eleison
ENRICO VERCESI

64. VOCI BIANCHE & GIOVANILI

Il Direttore di Coro: Educatore e Musicista
FRANCO RADICCHIA

72. ACCADE NEL MONDO

Il mondo corale in Polonia
KAROLINA SILKINA

76. LA RECENSIONE DI DIRIGO

MARIA LISSIGNOLI

EDITORIALE



//

Eppure, nonostante quella che deve essere stata una costante inquietudine, Byrd fu in grado di scrivere alcune delle sue più grandi opere su testi cattolici.

Andrea Angelini

ANDREA ANGELINI
Direttore
Editoriale

Poco più di 400 anni fa, il compositore inglese William Byrd si trovò a lavorare in solitudine: a costringerlo all'isolamento nella campagna dell'Essex, fu la sua religione. Cattolico devoto che viveva nell'Inghilterra post-Riforma, un'epoca in cui i papisti venivano regolarmente decapitati, o impiccati, Byrd (1540-1623) non poteva praticare la sua fede in pubblico. L'Atto di Uniformità del 1559 proibì la celebrazione della liturgia cattolica in Inghilterra, il che significa che gran parte della sua produzione artistica - ovvero la musica con testo latino - fu concepita ed eseguita per la prima volta in segreto.

Nonostante i terribili avvertimenti, Byrd e altri cattolici continuarono a celebrare la messa, con la musica spesso al centro di questi incontri a porte chiuse. Sir John Petre, uno dei mecenati di Byrd, teneva funzioni clandestine nella sua casa, Ingatestone Hall, che esiste ancora oggi.

Un resoconto contemporaneo di uno di questi incontri, tenutosi nel luglio 1586 per celebrare l'arrivo da Roma dei missionari cattolici Henry Garnet e Robert Southwell, descrive: *"Una casa e una compagnia congeniali... il signore era anche un abile*

musicista e aveva un organo e altri strumenti musicali e coristi, membri della sua famiglia. Durante questi giorni era come se stessi celebrando un ottavario ininterrotto di qualche grande festa. Il signor Byrd, il famosissimo musicista e organista inglese, era tra i presenti...".

Byrd fu comunque fortunato. Era il favorito di Elisabetta I, molto amante della musica, era stato membro della sua Cappella Reale ed era uno dei due soli compositori a cui era stata concessa una licenza di pubblicazione esclusiva (l'altro era Thomas Tallis, il mentore di Byrd). Sfuggì a una severa punizione, ricevendo invece un'incriminazione per non aver partecipato alle funzioni religiose protestanti, un reato previsto dall'Atto di Uniformità.

Eppure, nonostante quella che deve essere stata una costante inquietudine, Byrd fu in grado di scrivere alcune delle sue più grandi opere su testi cattolici. Scrisse tre magistrali ambientazioni della Messa e due volumi di *Gradualia*, una raccolta di 109 brani musicali per l'anno ecclesiastico cattolico che comprende alcuni dei più ingegnosi esempi di scrittura polifonica del Rinascimento. È chiaro che queste opere erano



William Byrd
(Lincolnshire, 1539 o 1540 – Stondon Massey, 4 luglio 1623)

destinate a riunioni segrete: Byrd non scriveva più per le sontuose risorse musicali della grande Cappella Reale professionale di Elisabetta, ma per la relativamente modesta disponibilità ad hoc di dilettanti benestanti.

Egli dedicò i *Gradualia* a Petre, scrivendo che il suo contenuto era "per la maggior parte proveniente dalla tua casa, che è molto amichevole con me e con la mia", continuando a dire che "questi piccoli fiori sono stati colti per così dire dai tuoi giardini".

Tra i brani più significativi, propongo l'ascolto di *Ne Irascaris-Civitas Sancti Tui* (nell'esecuzione dei *Voces8*)

Ne irascaris Domine, mottetto tra i capolavori di William Byrd pubblicato nella raccolta *Cantiones Sacrae* del 1589, è una delle sue opere di protesta contro le persecuzioni cattoliche elisabettiane; viene composto nel 1581, lo stesso anno in cui Edmund Campion viene martirizzato. Byrd utilizza alcuni

versetti del Libro di Isaia (64/8-9) per collegare astutamente il periodo della cattività babilonese con la desolazione vissuta dai cattolici in Inghilterra.

Il mottetto, armonizzato per voci di soprano, alto, tenore, baritono e basso, è suddiviso in due sezioni: *Ne irascaris Domine* e *Civitas sancti tui*. La polifonia della supplica iniziale diventa più fitta e urgente sul versetto che ricorda al Signore "tutti siamo

tuo popolo"; la seconda sezione inizia nel ricordo della città santa, poi c'è la denuncia della realtà presente, quindi la ripetizione in omofonia, per ben 54 volte, del lamento per Gerusalemme, una metafora per l'Inghilterra cattolica.



Voices8 - *Ne Irascaris domine & Civitas sancti tui*
<https://youtu.be/Wo8qfyK9c3c>



<https://www.cpd.org/wiki/images/5/55/BYRD-NE1.pdf>

NE IRASCARIS

Signore, non adirarti troppo,
non ricordarti per sempre
dell'iniquità.

Ecco, guarda: tutti siamo tuo popolo.

CIVITAS SANCTI TUA

Le tue città sante sono un deserto,
un deserto è diventata Sion,
Gerusalemme una desolazione.

Ingatestone Hall nell'Essex, in Inghilterra. Si trova fuori dal villaggio di Ingatestone, a circa 5 miglia a sud-ovest di Chelmsford e 25 miglia a nord-est di Londra.



LA LETTERA DEL PRESIDENTE

Cari amici, questo primo numero del 2023 segna l'inizio del quarto anno di attività di *ANDCI*. Un cammino felicemente condotto nel segno della continuità degli scopi associativi e degli interessi condivisi, dimostrando di anno in anno una capacità progettuale che, finanche con il riconoscimento del Ministero della Cultura e dello Spettacolo, ha saputo avvalorare il ruolo esercitato dalla nostra pur giovane associazione, a pieno titolo, nel panorama corale nazionale e internazionale, coinvolgendo e stimolando l'interesse di musicisti, insegnanti e operatori del settore che si sono avvicinati all'*ANDCI* e che – sempre più fiduciosi – si stanno impegnando con lungimiranza e con spirito critico per la crescita complessiva della nostra cultura corale. Anche quest'anno, dunque, il programma elaborato con il contributo attivo di soci e collaboratori abbraccia un ampio ventaglio di attività e risorse formative, alcune delle quali rappresentano ormai dei veri e propri punti di riferimento per la coralità – come il Campus Internazionale di Assisi, il Coro dei Direttori o la rivista *DIRIGO*, che con periodicità semestrale continuerà a fornire materiale divulgativo, informativo e scientifico di assoluto interesse – cui tuttavia non mancano di essere affiancate nuove o più recenti proposte progettuali, come il concorso internazionale di composizione corale, i seminari legati a luoghi e opere dei grandi maestri della polifonia, gli incontri dedicati ai repertori per i diversi organici vocali – dai cori di voci pari a quelli scolastici e giovanili – e le iniziative legate alla costituzione della commissione giovanile dei direttori di coro italiani.

Dopo il successo della sua prima edizione, ispirata alla produzione poetica del "padre della lingua italiana" Dante Alighieri, il concorso internazionale di composizione corale "*CANTICO*" invita questa volta i maestri di coro e i compositori a concentrare la loro attenzione su quello che è considerato il primo testo poetico della letteratura italiana: *il Cantico delle creature* di San Francesco d'Assisi. Nel 2024, infatti, ricorre l'ottavo centenario della stesura di questo componimento e proprio ad Assisi, città del Santo, durante il mese di ottobre, tradizionalmente legato alla festività del patrono d'Italia, si terrà la fase finale del concorso con la premiazione dei brani vincitori.

Un'iniziativa che dunque, proseguendo nel solco della promozione della produzione compositiva corale contemporanea, in lingua italiana, e del patrimonio della nostra letteratura poetica, affianca al prestigioso patrocinio conferito in occasione della prima edizione dalla Società Italiana Dante Alighieri quello della Città di Assisi, inserendo questo appuntamento nel programma ufficiale dei festeggiamenti dedicati dall'ente locale ad una ricorrenza così significativa.

Proseguendo secondo una prospettiva culturale ampia e con un impegno proteso a considerare e interessare tutto il territorio nazionale, il secondo incontro "*Cantiamo a casa di...*" vedrà protagonista il madrigalista Luca Marenzio e la provincia lombarda di Brescia, precisamente nel comune di Coccaglio (BS), luogo di nascita del compositore rinascimentale. Dal 29 al 30 aprile 2023, infatti, il maestro Rosalia Dell'Acqua condurrà la concertazione e dirigerà il concerto conclusivo della seconda edizione di questo progetto su luoghi e maestri della polifonia, fornendo a tutti i partecipanti interessanti suggestioni e spunti di lavoro per le nostre formazioni corali e per la nostra crescita personale.

Con il "*Corso per voci femminili*" di Monte San Savino (AR), nella provincia toscana di Arezzo, durante il primo week end di luglio, tutti i nostri soci potranno beneficiare della guida esperta di Eugenio Dalla Noce per esplorare il più significativo repertorio per complessi corali di sole voci femminili, dall'antico al moderno, sia sacro sia profano.

L'estate 2023 sarà poi segnata, durante l'ultimo weekend di luglio, dal consueto *Campus Corale Internazionale di Assisi* che vedrà "di scena" tre ospiti d'eccezione. Si tratta del compositore e direttore di coro lituano Vytautas Miskinis, presidente dell'associazione corale lituana, e del polacco Pawel Lukaszewski, docente del nostro laboratorio di composizione, che sarà affiancato dal maestro italiano Claudio Ferrara in qualità di assistente. Infine, il vincitore Grammy Award Ragnar Bohlin, svedese, curerà un approfondimento sul repertorio corale di tradizione nord europea. Nell'ampio contesto del Campus, non mancheranno attività per bambini con Antonella Masciotti e Radmila Visentin, oltre alla musica liturgica grazie agli interventi di Don Denis Silano, Roberto Brisotto e Anna Kaira,

così come alla tecnica vocale con Catharina Scharp e all'esperienza dell'*Open Singing* con protagonisti Giorgio Susana, Manolo Da Rold e Mauro Marchetti. L'anno sociale si concluderà con due appuntamenti di tutto rilievo, in Sicilia e in Sardegna.

A Palermo, dal 11 al 12 novembre 2023, si terrà "Il coro nella scuola", mentre a Cagliari, dal 27 al 28 dicembre 2023, brinderemo con qualche giorno di anticipo al nuovo anno, tutti insieme nel "Coro dei direttori".

Uno sguardo di buon auspicio da rivolgere al futuro, fattivamente rappresentato anche dal rilievo che *ANDCI* ha voluto riservare ai propri soci più giovani, creando un ulteriore luogo di confronto e cooperazione – la commissione giovanile – che si

occuperà di proposte artistiche e culturali pensate dai giovani per i giovani: un segno dell'impegno che ci trova tutti accomunati, nel continuare a spendere con generosità ogni nostro personale talento con il solo intento di contribuire a disegnare il migliore futuro possibile per questa nostra associazione, per la coralità italiana e per tutta la società nel suo insieme.

ROBERTO MAGGIO
Presidente ANDCI

Il direttore di coro e compositore lituano Vytautas Miskinis



Roberto Maggio

PRESIDENTE ANDCI

Dopo il successo della sua prima edizione, ispirata alla produzione poetica del "padre della lingua italiana" Dante Alighieri, il concorso internazionale di composizione corale "CANTICO" invita questa volta i maestri di coro e i compositori a concentrare la loro attenzione su quello che è considerato il primo testo poetico della letteratura italiana: il Cantico delle creature di San Francesco d'Assisi.



IL CORO NELLA SCUOLA A BASSANO

Impressioni sul Secondo Seminario "Il Coro nella scuola"
tenutosi a Bassano del Grappa (VI)

di Annalia Nardelli

Eh sì! Bassano, la città del celebre Ponte, edificato nel 1569 su progetto del Palladio, che nella Grande Guerra è assurto a uno dei luoghi epici della narrazione storica italiana, celebrato anche musicalmente dall'omonimo canto alpino. Proprio a Bassano *ANDCI* ha organizzato il secondo Seminario di Formazione per Docenti che lavorano nella scuola attraverso la musica: Coro e Vocalità, Canto ed Emozioni, Coro e Teatro, Materiali e Nuovi Repertori sono stati gli argomenti dei vari laboratori che si sono succeduti

nelle due giornate. Il seminario che si è svolto nel weekend del 26 e 27 Novembre c/o l'accogliente Istituto Scalabrini, ha visto l'avvicinarsi di Maestri di Coro di grande preparazione provenienti da tutta Italia. I docenti sono stati: Riccardo Zinzula, Marta Alunni Pini, Manolo Da Rold e la vocalista Oda Hochscheid che ha, tra l'altro, presentato il suo Metodo Vocale denominato "*Robin*". Tanti i partecipanti, circa sessanta arrivati da tutta la penisola che si sono incontrati per portar via, idee, repertori, pratiche corali e vocali da riproporre poi nelle

proprie scuole e attività corali. Anima dell'evento l'instancabile e brillante Elisa Gastaldon che con passione e impegno si è dedicata assieme a Enrico Miaroma, Ennio Bertolotti, col supporto del comitato Tecnico-Scientifico di *ANDCI*, ad organizzare e mettere in pratica il Seminario. E' stata prodotta una dispensa con molte partiture corali adatte alle diverse tipologie di Cori e, nelle due giornate, sono stati presenti due Cori di Voci Bianche come Cori-Laboratorio: Il Coro di Voci Bianche della Scuola di Musica "*La Certosa*" di Volpago del Montello (TV) – della M^a

Elisa Gastaldon e il Coro di Voci Bianche "I Minipolifonici" di Trento – diretto dalla redattrice del presente articolo. In verità ha costituito motivo di profonda soddisfazione mettere il mio coro a disposizione del Seminario. Sono certa che per i tutti i piccoli coristi questo evento abbia rappresentato una positiva esperienza di crescita musicale e, diciamo pure, di sano divertimento. Nel momento dedicato alle "Pubblicazioni e novità editoriali", i compositori

Andrea Basevi, Luca Buzzavi, Oda Hochscheid e Maurizio Santoiemma si sono avvicinati presentando alcuni dei loro lavori.

La M^a Cinzia Zanon nel suo intervento ha illustrato il Progetto: "Poesia in Canto". Era presente anche SONITUS, la Casa Editrice che cura le pubblicazioni di ANDCI che ha esposto lavori corali, favole in musica, trattati di teoria e molto altro.

Non è mancata la parte

"Istituzionale" del Seminario, curata dalla Dott.ssa Annalisa Spadolini, rappresentante del MIUR, che con slide, foto, norme, leggi e documenti vari ha esposto riguardo "La Coralità nella Scuola e lo stato dell'Arte". Il Presidente di ANDCI, Roberto Maggio, è stato presente durante le due giornate ed ha accolto tutti i partecipanti con un saluto di benvenuto.

Ecco a Voi alcuni resoconti e testimonianze riguardanti l'evento.

Coro "I Minipolifonici" di Trento, a destra la loro Direttrice Annalia Nardella



ANNALIA NARDELLI

Direttrice di Coro, Compositrice e Didatta, studia Pianoforte, Musica Corale e Direzione di Coro, Canto e Didattica della Musica. Canta nel Coro Misto "I Minipolifonici" di Trento per 10 anni sotto la guida del M^o Nicola Conci. Perfezionamento nella Direzione di Coro nei Corsi Professionali per Direttori di Coro Regione Toscana. Ha studiato Direzione d'Orchestra per la Musica del '900. Dirige il Coro di Voci Bianche della Scuola di Musica "I Minipolifonici" di Trento con il quale vince vari concorsi corali. Tiene corsi di formazione per docenti riconosciuti dal MIUR. Collabora con enti e istituzioni fra i quali: As.Li.Co, Università di Trento, Conservatorio Statale di Torino e Mantova, OMI di Torino, Federazione dei Cori di Trento. Vince più concorsi di composizione tra i quali il 1° premio al V Concorso Nazionale "Canta Petrarca 2020". Pubblica "Stagioni in Musica", 8 brevi canti per Coro di Voci Bianche, altre pubblicazioni per Feniarco, Musicheria, I.P.R.A.S.E., Federazione Cori del Trentino, PH-Publishers e Sonitus.

Per info: www.annalianardelli.net

COM'È FACILE CANTARE IN CORO

MARTA ALUNNI PINI

Com'è facile cantare in coro: Strategie, attività e repertorio per un imprinting felice è stato il mio contributo alla seconda edizione del corso per insegnanti *Il Coro nella Scuola* organizzato da ANDCI a Bassano del Grappa dal 26 al 27 novembre 2022. Un laboratorio immaginato per essere rivolto a un gruppo neofita, da 'iniziare' all'attività vocale e convincere della bellezza del cantare in coro. È pur vero che la qualità dei cori laboratorio con cui abbiamo avuto il privilegio di lavorare era tale da non necessitare di alcuna azione persuasiva...ma quando un docente si trova per la prima volta di fronte a una classe e a un nuovo gruppo corale scolastico, quali sono i possibili strumenti da mettere in campo per un'efficace conoscenza reciproca e ai fini del migliore avvio del proprio lavoro, valutate le diverse - e talvolta del tutto inesistenti - esperienze pregresse dei coristi?

Sicuramente possono essere previsti esercizi di respirazione e riscaldamento formulati in modalità di gioco vocale e motorio, tali da mettere il bambino in ascolto della propria voce e di quella dei compagni, contribuendo allo stesso tempo ad allentare tensioni muscolari e timidezze. Ed è senz'altro utile provare esperimenti corali che attingano dall'immaginario collettivo, poiché il ricorso alla memoria comune favorisce il benessere del singolo nel gruppo e aiuta a farlo sentire a proprio agio. Impiegando cori battenti, canoni - persino il classicissimo e internazionale *Fra Martino Campanaro* - è possibile ad esempio scegliere brani dai testi insoliti ma di per già sé densi di musicalità (filastrocche, scioglilingua, *nonsense*) con cui recuperare quella pratica infantile di gioco fonetico che proviene da combinazioni consonantiche dal sapore onomatopeico (ad esempio trallallà/fallallà e/o simili). Le mie proposte di esercizio e repertorio hanno dunque toccato proprio questo aspetto. Dalle *Cinque filastrocche* di Fernando Sulpizi alla 'formica ammucciarona', protagonista

di una poesia metasemantica di Fosco Maraini, passando per l'elaborazione di Andrea Basevi del canto in lingua Yiddish *Az der Rebe Zingt*, sino a *La Classe degli Asini* di Nino Ravasini, con il celebre ritornello «*Signorina Maccabei, venga fuori dica lei, dove sono i Pirenei?*», il workshop si è focalizzato sul gioco articolatorio parlato e poi intonato, puntando sulla capacità fonetica e musicale delle parole - persino e soprattutto di quelle inventate - di evocare immagini e concetti. Un gioco sonoro a tutto tondo che dalla parola ha condotto alla musica, sottolineando come il testo, che è per tutti un facile punto di partenza, possa fare da rapido veicolo alla pratica corale, concorrendo nel contempo alla resa musicale più ampia.



La classe degli asini
Nino Ravasini, Lirici (Giacomo Mario Gili),
Nino Rastelli, 1948

<https://youtu.be/zgyE2IEy5CO>



MARTA ALUNNI PINI

Diplomata in pianoforte principale presso il Conservatorio di Musica "F. Morlacchi" di Perugia, si è laureata in Lingua e Letteratura Tedesca e ha conseguito il Diploma Accademico di II livello di Direzione di Coro sotto la guida del M°Luigi Ciuffa. È impiegata presso l'Università degli Studi di Perugia, dove nell'A.A. 2015-2016 è anche stata docente del Laboratorio di didattica della musica nel Corso di Laurea Magistrale in Scienze della Formazione Primaria. È componente della Commissione artistica dell'Associazione regionale cori dell'Umbria (A.R.C.Um.). Nel 2008 ha fondato l'Ensemble Vocale Femminile Nota Sò e dall'A.A. 2009-2010 è maestro e direttore del Coro dell'Università degli Studi di Perugia. Dopo essere stata sin dal 2012 assistente del M°Franco Radicchia, dall'A.A. 2021-2022 è maestro e direttore titolare del Coro di Voci bianche e del Coro giovanile del Conservatorio di Musica "F. Morlacchi" di Perugia.

IL GESTO TRA SUONO E RITMO

RICCARDO ZINZULA

L'esperienza vissuta a Bassano Del Grappa il 26 e 27 novembre 2022 rimarrà impressa nella mia memoria e farà parte di quella fonte di vita musicale alla quale potrò sempre attingere ogniqualvolta il mio lavoro lo richiederà.

L'ANDCI si è confermata ancora una volta un'associazione che mira alla crescita dei suoi associati e della cultura corale italiana in generale. Per un isolano come me sarebbe stato difficile se non impossibile entrare in contatto con direttori di tante regioni contemporaneamente.

Il seminario rivolto ai docenti che lavorano nella scuola attraverso la musica, mi ha visto coinvolto in qualità di docente-formatore. L'argomento da me trattato aveva come focus il gesto direttoriale in relazione al suono e al ritmo. Ho lavorato, domenica mattina, per un'ora e mezza con una formazione di prim'ordine, il Coro Voci Bianche *Minipolifonici* di Trento diretti da Annalia Nardelli. Abbiamo analizzato e assemblato un bellissimo brano tratto dall'ultima antologia corale "*Songs for School*" pubblicata da Sonitus per ANDCI, "*Are you sure*", testo di Elisa Gastaldon e musica di Claudio Ferrara.

A seguire ho presentato "*Luna*", testo in lingua sarda scritto e musicato da Michele Turnu.

Tutto il mio intervento si è svolto in un clima disteso e caratterizzato da una empatia palpabile instauratasi da subito con l'uditorio.

Ho trovato interessante l'apertura della Dott.ssa

Annalisa Spadolini, referente del MIUR che ha fatto il punto sullo stato dei lavori in termini normativi e sull'importanza della coralità nella scuola italiana al giorno d'oggi.

Il seminario si è concluso con gli "*open singing*" che hanno coinvolto gli iscritti favorendo la socializzazione e un ulteriore scambio di conoscenze.

Mi sento in dovere di ringraziare l'ANDCI e tutti coloro che hanno lavorato perché un direttore in via di formazione come me potesse vivere un'esperienza di questo tipo. Ho dato, ma soprattutto imparato tanto.



RICCARDO ZINZULA

Si diploma in Pianoforte e Canto presso il Conservatorio "G. P. da Palestrina" di Cagliari. Da subito è attivo sia come cantante che come pianista accompagnatore. Collabora con cantanti lirici di fama internazionale e diversi artisti del Teatro lirico di Cagliari. Partecipa a numerose masterclass per direttori di coro ed è organizzatore di diversi laboratori corali per *Arborea Choral Academy*. Attualmente è direttore del Coro polifonico "*Santa Cecilia*" di Arborea e del Coro voci bianche & giovanile "*Don Bosco*" di Arborea e svolge una intensa attività concertistica come solista e con piccole formazioni musicali. Dal 2002 è docente presso diverse scuole civiche della Sardegna. Dal 2020 è docente di ruolo per la classe di pianoforte nella scuola secondaria di primo grado. Attualmente è direttore della Scuola Civica del Guilcer-Barigadu.

ROBIN A BASSANO: IL METODO INNOVATIVO PATROCINATO DALL' ANDCI

ODA ZOE HOCHSCHEID

Che cosa accomuna *ROBIN*, metodo di canto classico e teatro per voci bianche e giovanili, all'*ANDCI*? Soprattutto il desiderio di condividere esperienze e competenze.

Grazie all'organizzazione perfetta di Elisa Gastaldon, docenti di svariate realtà scolastiche, musicali e corali hanno potuto raggiungere Bassano principalmente per confrontarsi e crescere.

Proprio questa filosofia, identificativa dell'*ANDCI*, sta anche alla base del metodo *ROBIN*, che vede protagonista un pettirosso con tanta voglia di imparare a volare e cantare e ancora più voglia di fare nuove amicizie.

ROBIN è il frutto di oltre 13 anni della mia esperienza di insegnamento e direzione artistica e didattica presso un rinomato coro di voci bianche e giovanili ad Amsterdam, un'eccellenza in Europa.

INCLUDERE

La scuola corale in oggetto, di grandi dimensioni e vero punto di riferimento per il paesaggio formativo pubblico e privato ad Amsterdam, si pone l'obiettivo di essere più inclusiva possibile, agevolando attivamente la partecipazione di bambini e bambine anche dai quartieri disagiati della città. Insegnando, sperimentando e confrontandomi con i colleghi sotto la mia direzione didattica, mi sono resa conto che si possono trovare esercizi per la corretta impostazione della voce bianca che portano sempre a risultati garantiti e che sono alla portata di docenti con caratteristiche le più diverse sia come preparazione che come esperienza.

Cinque pilastri della tecnica vocale: *postura*,



respirazione, risonanza, un'emissione vocale libera, dizione

A Bassano, per metterci alla prova con questi "cinque pilastri", era presente il Coro di Voci Bianche "*I Minipolifonici*" di Trento, preparato dai Maestri Nardelli e Pernice. Lusso, piacere e fortuna enorme poter insegnare a un gruppo così! Il coro aveva, tra l'altro, già sperimentato il metodo *ROBIN* in occasione di alcuni workshops organizzati in precedenza. In poco tempo sia ragazzi sia uditori hanno potuto migliorare e mettere a fuoco questo bellissimo strumento composto da due corde vocali tramite esercizi e un repertorio mirato.

"*Ora canto con un errore, ascolta e alza la mano se lo senti*". [Tutti ascoltano, poi alzano la mano]

"*Ok, ora cantate voi con l'errore*." [Cantano]

"*E ora canta nel modo giusto!*" [Cantano di nuovo, ora senza l'errore]

"*Chi ha sentito la differenza?*" ... Tutti alzano la mano, sia ragazzi che uditori.

in alto: Robin - Metodo di canto classico per voci bianche e giovanili. Ed. Oda Zoe Hochscheid. www.singwithrobin.com

a lato: la docente Oda Zoe Hochscheid mentre consegna alcune copie del suo libro.

LA POTENZA DEL TEATRO

Ci sono tanti modi per ascoltare gli altri. Due esempi: musicalmente e teatralmente. Ascoltarsi teatralmente vuol dire gestire lo spazio sul palco come gruppo. Rendersi conto che un risultato buono non dipende soltanto dall'impegno individuale, ma dall'impegno di tutto il gruppo.

Quando si abbinano i due aspetti artistici e sociali "musica" e "teatro", è ancora meglio, perché uno mette a fuoco l'altro e viceversa. Il canto ha bisogno di un'espressività naturale del corpo e questa presenza scenica nei ragazzi e nelle ragazze è stimolata al massimo dalla collaborazione teatrale di gruppo.

Il nostro breve "training teatrale" ha visto il montaggio di alcune possibili regie: dal giococanto alla meditazione di gruppo, dall'inquietante supplica per la pace al formare, tutti insieme, un'onda del mare. Ascoltare gli altri e le altre vuol dire fidarsi e crescere umanamente.

HELPDESK

Oltre al libro studente, *ROBIN* prevede anche un manuale per docenti. Un volume *ROBIN* contiene lezioni pronte per un intero anno scolastico e la "helpdesk online", una piattaforma di confronto tra docenti *ROBIN* e la sottoscritta.

ROBIN è un percorso di condivisione che non si fermerà mai più.

Grazie, *ANDCI* e grazie a chi era presente e si è messo o messo in gioco: *ROBIN* è cresciuto ulteriormente grazie a voi e al nostro bellissimo weekend a Bassano! Il pettirosso Robin ed io andiamo fieri del patrocinio *ANDCI*. A presto!

Al momento è disponibile il "volume junior" per bambini/e dai 6 ai 9 anni, prossimamente (in data utile per l'anno scolastico 23-24) sarà disponibile il "volume 1" per ragazzi/e dai 9 ai 14 anni. Per ricevere l'avviso della data di pubblicazione e altri aggiornamenti è possibile iscriversi alla newsletter sul sito del metodo: www.singwithrobin.com



ODA ZOE HOCHSCHEID

Oda Zoe Hochscheid, mezzosoprano e autrice di Robin, si laurea con pieni voti e la lode presso il Conservatorio di Piacenza. Ha debuttato nei seguenti ruoli: Rosina nel Barbiere di Siviglia di G. Rossini, Ariodante nell'opera Ariodante di G.F. Händel, Vesperta nel Pimpinone di T. Albinoni, Proserpina nell'Euridice di J. Peri; Sorceress e Spirit nel Dido and Aeneas di H. Purcell; die Hexe nel Hänsel und Gretel di E. Humperdinck.

Ha inoltre un'ampia esperienza nel repertorio liederistico-cameristico dal '700 al contemporaneo e nel repertorio sacro. Inizia a lavorare per "Nieuw Vocaal Amsterdam" (NVA), un coro di voci bianche e giovanili d'eccellenza, nel 2005, l'anno di fondazione del suddetto coro. Partendo come docente di vocalità e solfeggio, cresce fino ad essere general manager e poi direttrice artistica ed esecutiva. Contribuisce in modo significativo al percorso formativo offerto da NVA e alla profilazione artistica dell'istituto come "specialista in lirica e teatro musicale con bambini e giovani", fino al 2018. In questo periodo, NVA canta in occasione dell'incoronazione dell'attuale Re Willem-Alexander d'Olanda, trasmessa in mondovisione, registra un CD con Ton Koopman e la sua Amsterdam Baroque Orchestra e diventa partner fisso della Dutch National Opera & Ballet. Oda Hochscheid scrive un metodo di canto per voci bianche e giovanili dall'età di sei anni in poi intitolato "Robin".

www.odazoehochscheid.com www.singwithrobin.com

MIUR - COMITATO NAZIONALE PER L'APPRENDIMENTO PRATICO DELLA MUSICA

ANNALISA SPADOLINI

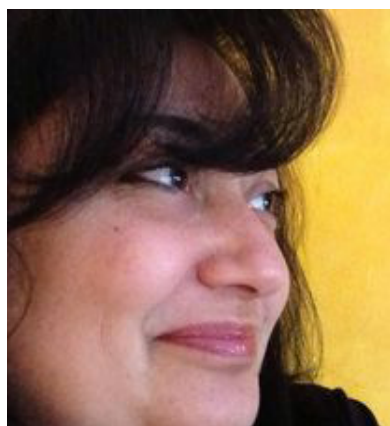
Nei giorni 26 e 27 Novembre l'ANDCI mi ha invitato ad assistere e a portare un saluto da parte del Ministero dell'Istruzione e del Merito - Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della musica per tutti gli studenti, al 2° seminario di formazione "Il Coro nella Scuola" che si è svolto a Bassano del Grappa e che ha visto la partecipazione di numerosi docenti di scuola pubblica e non, e l'impegno di formatori di qualità indiscussa nel panorama anche internazionale.

Sono stata presente, nelle due giornate di formazione, il tempo necessario per rendermi conto di quanto sia grande da parte di tutti gli operatori del settore educativo corale, il bisogno di una formazione di qualità, di tipo laboratoriale ed esperienziale, e di quanto il mondo dell'Associazione e in questo caso una Associazione formata da direttori di coro, possa dare molto a livello di ricerca e di crescita professionale ad una figura fondamentale quale quella del direttore di coro sia scolastico che amatoriale, per la crescita musicale dei nostri ragazzi.

Il corso organizzato all'interno di un luogo di pace quale quello dell'Istituto Scalabrini di Bassano del Grappa si è rivelato un ottimo momento di condivisione e di riflessione condotta da docenti formatori quali: Marta Alunni Pini, Manolo Da Rold, Oda Hochscheid e Riccardo Zinzula fortemente motivati e con materiali originali e innovativi. I contenuti hanno spaziato dalla conduzione al gesto sonoro, dalla scelta del repertorio alla interpretazione puntuale e rigorosa, dall'attenzione al corpo e all'apparato fonatorio al movimento e

alla concentrazione mentale e fisica del discente, dal piacere del cantare insieme agli altri alla attenzione sulla responsabilità individuale, dal particolare dinamico e preciso al suono collettivo, dalla partecipazione alla attenzione all'insieme, dal segno singolo al senso compiuto di una partitura per ragazzi.

L'apporto che il mondo del terzo settore può dare alla scuola è grandissimo, trovo quindi felice la scelta del Ministero dell'Istruzione e del Merito, attraverso il Piano delle arti di aver avviato le procedure di accreditamento degli enti per la progettazione e la condivisione di esperienze formative che, come dimostra l'ANDCI, possono aiutare lo sviluppo professionale dei docenti delle scuole pubbliche italiane.



ANNALISA SPADOLINI

Musicista professionista, già docente di strumento, da anni coniuga l'attività di musicista a quella di ricercatrice, di formatrice e autrice e coordina numerosi progetti nazionali ed internazionali. E' coordinatrice nazionale del Nucleo Operativo del Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della musica per tutti gli studenti presso il Ministero dell'Istruzione. E' referente nazionale per il Ministero delle attività formative per docenti di musica. Ha collaborato alla stesura del testo del Decreto Legislativo 13 Aprile 2017 n. 60 - Legge ordinaria sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio e delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività - ed alla scrittura del Piano triennale delle arti (Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri). Attualmente lavora alla definizione dei relativi decreti attuativi e alla loro attuazione. E' componente per INVALSI (Istituto nazionale per la valutazione del sistema educativo di istruzione e di formazione) dei Nuclei di valutazione del sistema scolastico. Collabora con il Trinity College London in qualità di ricercatore dal 2019.

SETTE AUTORI PER IL CORO NAZIONALE DI ANDCI



Il 27 e 28 Dicembre 2022 il Coro Nazionale dei Direttori si sono ritrovati a Rimini.

di Annalia Nardelli

Anche quest'anno ANDCI ha organizzato il concerto di Natale con il Coro Nazionale dei Direttori di Coro Italiani. Il 27 e 28 Dicembre, a Rimini, associati ANDCI e non si sono ritrovati per cantare brani natalizi sotto la capace e sicura guida della Direttrice Chiara Leonzi che con grande abilità ha condotto e portato a termine questo bel progetto.

I brani, appositamente commissionati da ANDCI, sono stati composti dai compositori: Enrica Balasso, Luca Buzzavi, Vincenzo Cossu, Mattia Culmone, Erika Eccli, Mauro Marchetti e Michele Turnu e raccolti nel quinto volume di ANDCI COLLECTION edito da Sonitus.

Il mare e anche un po' di nebbia hanno fatto da pittoresco sfondo alle prove ma anche ai momenti di pausa tra una prova e l'altra. La voglia di cantare, di incontrarsi e stare assieme configurano il motore di questa iniziativa a cui non sono mancati momenti di genuina allegria durante la cena. Tra una portata e l'altra si sono accesi spontanei interludi canori attingendo al più svariato repertorio corale. Numerose le foto, preziosi i ricordi che ognuno di noi si è portato a casa. Seguono le "impressioni" dei protagonisti.

IL CORO NAZIONALE DEI DIRETTORI DI CORO: RECIPROCA' E FIDUCIA. CHIARA LEONZI - DIRETTRICE DEL CORO

Rimarrà indescrivibile lo stupore e la gioia provata quando mi è stato comunicato che sarei stata io il Direttore del Concerto di Natale del Coro Nazionale dei Direttori di Coro. Un atto, del tutto inatteso, di grande fiducia da parte di *ANDCI* nei miei confronti ed una splendida occasione per una donna. Tra le tante iniziative di formazione organizzate dall'*ANDCI* per i Direttori di Coro infatti da due anni vi è anche il Coro Nazionale dei Direttori di Coro. In esso viene ribaltato il punto di vista, una sorta di flipped classroom: da direttori, si diviene, o il più delle volte si torna, coristi. Se da direttori spesso ci lamentiamo che tutta la responsabilità di un evento, dalla scelta del repertorio al piegare i programmi di sala, sia sopra le nostre spalle, nutrendo a volte una sana invidia verso i cantori spensierati che, dal nostro punto di vista, traggono esclusivamente divertimento dalle attività corali, con l'esperienza del Coro Nazionale si torna coristi e, oltre all'indubbio e immancabile piacere dello stare insieme e dell'eseguire musica bellissima, non si abbandonano quelle sane abitudini da direttore: a Rimini ho trovato coristi che avevano già studiato le parti! Come è noto a tutti coloro che lavorano con le voci, la costruzione di un suono corale con una propria identità necessita di un lavoro sistematico giocato su equilibri timbrici e sulla capacità di percezione e adattamento al suono altrui. Sono processi che, come

sappiamo, richiedono un lungo tempo-prova condiviso. I cantori per il concerto di Natale *ANDCI* hanno avuto circa 10 ore di prove, in due giorni, per raggiungere un suono identitario, affidando alle mie mani la loro preziosissima voce. Nonostante il tempo fosse poco e la mole di lavoro cospicua, lo spirito di collaborazione e la condivisione di intenti hanno costantemente sostenuto le attività di prova, in cui ciascuno ha dato il proprio apporto sostanziale. Non si sono mai respirate tensione e ansia, ma il clima è sempre stato rilassato, pieno di sorrisi e di fiducia nell'altro. Occasione di crescita sia per i direttori-coristi sia per chi, come me quest'anno, è chiamato a dirigere una compagine simile. Sapere di avere davanti a sé professionisti della coralità, con anni di esperienza alle spalle, con vittorie di concorsi nazionali ed internazionali nel proprio bagaglio, con pubblicazioni di pregio al proprio attivo, fa tremare i polsi. Ancor più se si pensa che io mi occupo per la maggior parte di musica antica, con particolare focus sul Rinascimento, e di voci bianche! Sapermi alle prese con musica contemporanea mi ha procurato una enorme vertigine, tanto da aver detto a Enrico Miaroma, che mi comunicò che sarei stata io il direttore di quest'anno: "Io?

Ma sarò in grado?". E la forza di *ANDCI* è proprio questa: dare fiducia, dare un'occasione a tutti, saper misurare le capacità di ciascuno e farle emergere. Due giorni intensi di lavoro su 7 brani composti per l'occasione da altrettanti compositori italiani che hanno raccontato il Natale da diverse angolazioni, secondo il proprio sentire. Ed è straordinaria la grande varietà del paesaggio sonoro che è scaturita da questi autori, che hanno colto la molteplicità dei sentimenti che convivono nell'animo umano nella contemplazione del mistero del Natale di Cristo. Enrica Balasso, Luca Buzzavi, Mattia Culmone e Mauro Marchetti hanno attinto da testi sacri e dalla liturgia cattolica, Erika Eccli da Martin Lutero, mentre Vincenzo Cossu e Michele Turnu hanno composto sia il testo che la musica. Ho voluto aprire e chiudere il concerto proprio seguendo il concetto di "mistero": l'*incipit* del primo brano, "*Parvulus filius*" di Enrica Balasso, aleatorio, dirada poco a poco la sensazione di sospensione che caratterizza l'ignoto, il misterico e, dopo una grande apertura nel "più mosso", la declamazione di "alleluja" nel crescendo emotivo dato dalla sovrapposizione delle voci, crea, con un meccanismo ben organizzato, una visione tridimensionale delle



innumerevoli schiere celesti, per poi tornare alla bidimensionalità aleatoria su cui galleggia l'antifona gregoriana "In nativitate Domine". L'ultimo brano del concerto è stato "Mysterium" di Mauro Marchetti che, attraverso una scrittura densa e che mai riposa, ci accompagna a vedere chi giace nel presepio: quel "parvulus" che sarà chiamato a cambiare le sorti dell'umanità. Il brano di Luca Buzzavi, "In dulci jubilo", il secondo in scaletta, ha il sapore della festa e lo scampanio iniziale, ben ricreato con un sapiente incastro delle voci, guida l'immaginazione al concerto di campane che è il corredo sonoro della mattina di Natale per ciascuno. Luca ha dato una veste moderna ad un tema antico, senza violentarlo, con un ben dosato uso delle dissonanze e una saggia gestione di pieni e vuoti. A seguire, "A time of pure light", di Vincenzo Cossu è un gioiello scintillante, in cui la pura luce di Cristo nasce dal buio della creazione e inonda la Terra in un crescendo rapidissimo e abbagliante. Incastonato in tanto bagliore, l'invito evangelico "venite adoremus Dominum". Il brano seguente, "A solis ortu cardine" di Mattia Culmone, è strettamente legato a quello di Vincenzo Cossu, perchè anche qui la nascita del Sole dell'umanità, Cristo, è accompagnato da un grande crescendo. Torna in questo brano il "non certo" che caratterizza il mistero, reso tramite la vertigine armonica della parte centrale della composizione che trova stabilità solo nell'enunciazione "cum Patre et almo Spiritu in sempiterna saecula", che ci traghetta alle acque tranquille dell'Amen finale. "Il tempo di Natale" di Michele Turnu è un'oasi di cullante serenità famigliare, in cui "anche i grandi tornano a giocare". La tranquillità casalinga descritta dal testo viene amplificata dalla presenza rassicurante di un ritornello arioso e solare in cui le



quattro voci confluiscono sulla parola "canteremo" enunciata con un movimento ascensionale omoritmico, che ne mette in risalto la portata significativa. Erika Eccli nel suo "Sia lodato ognor Gesù Cristo" crea scintille di suono sulla parola iniziale "tu" facendo rimbalzare le voci da un lato all'altro del semicerchio corale. Nel primo "poco più mosso" le tre voci superiori si incastrano in un ingranaggio ritmico al quale, solo alla fine, si aggiunge la voce del basso, per giungere alla solida e granitica enunciazione del termine "umanità". Lo stesso schema viene utilizzato nel successivo "poco più mosso" che riposa su un profetico "lodato il nome tuo sarà". Ad interpolazione di queste due grandi aree, Erika Eccli inserisce l'eco di un kyrie gregoriano che sembra riferirsi al perdono di cui l'umanità necessiterà poi per non aver riconosciuto in Gesù Cristo il figlio di Dio. I brani di questa produzione natalizia 2022, da me sinteticamente presentati in questo contesto, sono raccolti in *ANDCI COLLECTION vol.5* e vanno ad arricchire il panorama musicale non solo italiano, ma internazionale, grazie alla rete di cui *ANDCI* si pregia di far parte. Mi auguro che queste musiche

continuino a risuonare nei nostri cori di appartenenza, divenendo parte del repertorio di ciascuno di essi.

UN PERICOLOSO RITORNO DI FIAMMA

ILARIA POLDI - CORISTA

La mattinata era stata perfetta: un viaggio tranquillo in compagnia di due amiche carissime, direttrici di coro e musiciste colte e vivaci. Il tragitto ci aveva regalato il tempo per un mucchio di chiacchiere sul lavoro, la musica, la famiglia e sull'esperienza che avremmo condiviso di lì a poco: cantare per la prima volta nel coro *ANDCI*. Un groviglio di sensazioni, pervase da un senso di attraente ritorno alle radici, misto a curiosità e a un po' di suspense. E una certezza: avremmo vissuto il riaccendersi di una passione mai sopita, quella stessa che ha spinto molti cantori a diventare direttori di coro. L'arrivo ci ha confermato il clima di ottimismo che ci aveva accompagnato fino a Rimini. Nella hall dell'albergo tanti volti ammiccanti, alcuni noti, altri sconosciuti, ma tutti sorridenti.





Qualche presentazione frettolosa, con l'intento di conoscersi meglio: "...da dove vieni?...ti posso presentare?...quale coro dirigi?... no, non ero ad Assisi l'estate scorsa...". Da subito si è respirata un'atmosfera di complice familiarità.

Nel pomeriggio, finalmente, la prima sessione di prova sotto la guida di Chiara Leonzi, che ha condotto il coro con determinazione, garbo e tanta pazienza. Prima i vocalizzi, poi la lettura dei sette brani in programma, studiati con efficace tenacia. Su tutto vigilava con presenza discreta ma autorevole Roberto Maggio, presidente dell'associazione. Le partiture erano arrivate in anticipo, via e-mail, con la paterna raccomandazione di Enrico Miaroma, il vulcanico e instancabile segretario *ANDCI*, a studiarle per tempo.

Dopo due giorni di impegno e di simpatici incontri conviviali, si è tenuto il concerto la sera del 28 dicembre 2022, nella splendida chiesa di Santa Maria dei Servi della città romagnola,

insieme al Coro di Voci bianche di Rimini diretto da Maria Elvira Massani. Il folto pubblico è stato molto caloroso e ha applaudito sia i bambini del giovane coro che la compagine dell'Associazione Nazionale Dei Direttori Di Coro Italiani alla sua seconda esperienza, dopo Salerno 2021. Il repertorio era incentrato sull'interpretazione di musiche nuove, espressamente commissionate per l'occasione e in prima esecuzione.

L' *ANDCI* ha tra i suoi obiettivi

principali l'incoraggiamento alla produzione e alla divulgazione di nuove opere corali, oltre alla formazione e all'aggiornamento dei direttori di coro italiani.

La presenza tra i cantori di tre dei sette autori ha dato lustro al concerto.

I due giorni passati insieme ad altri direttori di coro sono stati densi di musica, svago, confronti. Hanno offerto l'opportunità di avere scambi di vedute, confrontare il proprio vissuto musicale e umano, magari dandosi appuntamento al prossimo anno.

Scrivo queste poche righe, e non posso fare a meno di pensare che questa esperienza è stata un *pericoloso ritorno di fiamma*, e mi fa riflettere sul fatto che il coro è un amore per la vita.

PARVULUS FILIUS ENRICA BALASSO - COMPOSITRICE

Il testo e lo spunto melodico iniziale sono tratti dalla quinta antifona della preghiera delle lodi del giorno di Natale, secondo la versione del *Liber Usualis*. Il testo latino ha come riferimento un passo biblico di Isaia, 9:6: «...un piccolo figlio è nato oggi per noi e sarà chiamato Dio, Potente». Ho voluto quindi lasciarmi guidare dall'idea della fragilità della nuova vita che





nasce, che ho cercato di rendere con una melodia pacata, derivata dall'originale gregoriano – ma reinterpretata con un cambio di modo – e scaturita dal soffio del respiro e dai fonemi consonantici. Questa sezione più delicata e dal tempo dilatato, verrà brevemente ripresa nel finale.

Il brano si sviluppa quindi verso un crescendo che culmina nelle parole *Deus e Fortis*, dapprima con una melodia ascendente della voce dei soprani e, quindi, tramite l'apporto ritmico di un metro in 5/8, con una sezione di carattere più imitativo e movimentato, suggerito dal verbo *vocabitur* (sarà chiamato). In questo breve momento in 5/8 le voci si richiamano fino all'acclamazione omoritmica *Deus, Fortis* e all'unisono successivo. L'*alleluia* finale si dipana invece su un ostinato ritmico proposto dalle voci più gravi, riprendendo uno spunto melodico che aveva caratterizzato in precedenza sempre la parola *vocabitur*. Questa sezione si configura come un crescendo definito dall'entrata progressiva degli ostinati ritmici, su cui i soprani propongono una melodia semplice di carattere

modale, prima che gli ostinati si sciolgano di nuovo uno alla volta, in diminuendo, sull'ultima frase lasciata dai soprani. Il finale riprende brevemente la melodia iniziale che termina su un suono sussurrato.

TESTO SU "A TIME OF PURE LIGHT" VINCENZO COSSU - COMPOSITORE

La commissione dell'ANDCI è giunta nella primavera dello scorso anno, graditissima ma totalmente inaspettata: in questi anni ho realizzato centinaia di arrangiamenti, elaborazioni e adattamenti, ma raramente ho avuto occasione di cimentarmi nella realizzazione di inediti. Quando in primavera il Segretario dell'Associazione, il M^o Enrico Miaroma, mi ha contattato per propormi di realizzare un inedito natalizio per il concerto di Rimini sono rimasto inizialmente sorpreso e anche un po' intimorito (il lavoro sarebbe stato eseguito insieme a quelli di autori di caratura internazionale come Mauro Marchetti), ma

quando il Maestro mi ha ricordato che risulterebbe ufficialmente fra i compositori dell'ANDCI ho capito che non potevo sottrarmi al mio dovere e ho accettato l'incarico. Il risultato è stato *A Time of Pure Light*.

A Time of Pure Light è un breve corale in La Maggiore a quattro voci per coro misto in lingua inglese (con un inciso in latino) basato su una struttura A B A'. Il brano, pensato specificamente per essere eseguito in tempo d'Avvento, è della durata di quasi due minuti e mezzo e ruota concettualmente intorno all'idea di un'era di luce che sorgerà per accendere la notte grazie alla nascita del Cristo.

La tensione dell'attesa è espressa musicalmente in apertura delle sezioni A e A' attraverso il bicordo a distanza di tono RE-MI intonato da soprani e contralti sulle parole "*There will come a time of*" che, nelle battute successive, si schiude letteralmente con l'ingresso in crescendo di bassi e tenori su "*pure light*" e l'impiego di accordi di nona e di settima inseriti per generare nell'ascoltatore, attraverso il loro particolare colore, una sensazione di luminosità. Nella sezione B, un inciso evocativo rivolto ai fedeli, viene citato l'*Adeste fideles* attraverso la frase in latino dei soprani "*Venite, adoremus Dominum!*" che rafforza l'atmosfera natalizia e sottolinea la solennità del momento.

NUOVE CONOSCENZE E FUTURI SCAMBI MATTIA CULMONE - CORISTA

Un manipolo di volenterosi direttori di coro si è dato appuntamento poco dopo Natale per accogliere una sfida musicale non di poco conto: imparare, concertare ed



eseguire in pubblico alcune composizioni corali fresche di stampa di autori italiani che *ANDCI* ha voluto valorizzare con una recente pubblicazione. Datisi appuntamento a Rimini i lavori sono incominciati il 27 pomeriggio e da subito è emerso un clima di grande collaborazione e sostegno reciproco nell'affrontare le sfide che le partiture proponevano, sotto la pacata ma sicura conduzione della maestra Chiara Leonzi. Il raduno di molti direttori da tutta Italia ha ovviamente dato alla luce non solo l'esecuzione di nuove musiche, avvenuta il 28 dicembre presso la chiesa di Santa Maria dei Servi, ma soprattutto nuove conoscenze, futuri scambi e legami che rendono il mondo della coralità italiana da sempre luogo di incontro.

L'esecuzione finale dei brani ha convinto il pubblico e *in primis* i direttori stessi, protagonisti in questo caso in qualità di cantori, che hanno potuto provare da dentro, almeno per una volta, l'emozione di cantare in coro e di dare vita a nuova musica. Un plauso quindi ad *ANDCI* che

ha voluto in primis valorizzare compositori e direttori attivi sul nostro territorio nazionale, ma anche creare occasioni di reale incontro e confronto fra pari, infondendo così nuova linfa, nuove energie e prospettive al variegato mondo della coralità.

SETTE BRANI PER SETTE PENNE ERIKA ECCLI - CORISTA

A dicembre, presso la Chiesa S. Maria dei Servi in Rimini, si è tenuto un concerto a cura del Coro Nazionale dei Direttori di Coro, un'occasione preziosa che ha riunito maestri da tutt'Italia sotto la guida pregevole di Chiara Leonzi.

La serata portava al numero pubblico un repertorio scritto appositamente per l'occasione su testi scelti liberamente dal repertorio natalizio dai compositori coinvolti.

Sette brani, a cura di sette penne diverse, che hanno offerto una varietà di colori, sfumature, linguaggi musicali diversi.

Tante pennellate di luce, chiare, scure, che si fondevano con quelle dei dipinti esposti nella bellissima Chiesa. Un luogo che nella notte si illuminava in pienezza a giorno attraverso la magia delle vibrazioni corali. La felicità di cantare nell'abbraccio sonoro di colleghi, divenuti amici grazie a questo incontro, è stata immensa. Il Coro Voci Bianche di Rimini, diretto dalla carismatica e cara amica Elvira Massani, ha concluso con freschezza e respiro dinamico una serata davvero speciale.

A tutti coloro che hanno reso speciale questo evento muove la mia gratitudine. Grazie ad Enrico Miaroma che in un mattino di primavera mi ha proposto di comporre ed ha coordinato l'iniziativa magistralmente curando ogni dettaglio operativo e relazionale. Grazie a Tommaso Ziliani per l'infinita disponibilità e professionalità che ha profuso nella digitalizzazione delle opere. Grazie a tutti coloro che hanno lavorato dietro le quinte per rendere questo evento speciale.

MYSTERIUM MAURO MARCHETTI - COMPOSITORE

Il brano "Mysterium" arriva in un momento in cui avevo messo da parte le mie ambizioni di compositore. Si perché un vero e proprio compositore non mi ci sono mai sentito del tutto. Esperienza musicale e da direttore sì, quella non manca ma impugnare matita e pentagramma è una cosa che faccio raramente e solo per il gusto di regalare qualcosa a chi mi è vicino. L'ANDCI, nella persona di Enrico Miaroma, mi offre l'occasione di rimettermi seduto a riflettere e ad offrire al "nostro" coro di direttori, un breve e semplice brano a quattro voci ("...non più di quattro eh?..."). Tempo di Natale, quale occasione migliore se non quella di offrire un testo così significativo per questa ricorrenza? Nasce così, in una scarsa settimana, il brano poi eseguito a Rimini. Quattro voci, mai divise, tessitura comoda ma soprattutto breve. Mi sento soddisfatto del risultato, di quello scritto e della sua esecuzione. E sono grato all'ANDCI per avermi rimesso in pista.

IL TEMPO DI NATALE MICHELE TORNU - COMPOSITORE

Il tempo di Natale nasce come un pensiero ad alta voce che si dimena tra le sorti di attimi perduti, di giochi non fatti e di silenzi aggrappati alla speranza. Il testo esterna la mia personale prospettiva vissuta in piena pandemia, dove tutto era silenzio. La musica si ferma e diventa difficile leggere il valore di una pausa forzata tra i righi vuoti della nostra esistenza. In questa composizione la speranza convive con la forza dei bambini e del loro mondo, fatto

di giochi e di carezze, sorretto da quell'innocenza capace di vedere solo il buono in ogni cosa. Da questa immagine trae spunto l'impianto armonico caratterizzato dalle sonorità intense che, ben legate, simboleggiano l'abbraccio protettivo e rassicurante dell'adulto, capace di fermare il tempo e di vivere la magia del santo Natale attraverso tutto ciò che di immateriale abbiamo. Il canto disegna l'avvento dell'anima di chi ha vissuto il silenzio assordante, aggrappato all'auspicio di un ritorno ai valori autentici che danno un senso alla vita di tutti i giorni. Come un rientro a casa dopo un lungo viaggio visto però dagli occhi gioiosi dei bambini, capaci di assaporare ancora la dolcezza di un abbraccio e la ricchezza di quel tempo sempre più prezioso che sa di casa e di sospiri...un tempo che sa di Natale.

IN DULCI JUBILO LUCA BUZZAVI - COMPOSITORE

In dulci iubilo è una nota carola natalizia tratta dalle *Piae cantiones* (1582) e comparsa in origine nel *Codex 1305* di Lipsia (1400 ca.). Il testo, nella versione più antica, è una commistione tra latino e tedesco attribuita al mistico Heinrich Seuse (1328 circa) e, in questa rielaborazione, è salvaguardato ed evidenziato con cura. Si tratta, infatti, di aver scelto per ogni strofa uno stile diverso nell'ottica di un percorso che accompagna l'ascoltatore dai cori antifonati e dai bordoni di impronta medievale, fino alla realizzazione corale con alcuni impieghi della dissonanza, transitando per lo stile fugato imitativo. Anche i piani sonori ed espressivi giocano un ruolo importante e, insieme ai frequenti cambi metronomici, permettono

all'interprete più di un 'cambio di marcia', sempre in funzione del rapporto testo-musica. Infine, i rintocchi delle campane aprono e chiudono in un disegno corale di ispirazione natalizia tutta la composizione: esse sono presentate in una sovrapposizione di diversi schemi ritmici, come ad evocare i diversi punti percettivi che si odono nella Solennità del Natale dai campanili che suonano a festa in diversi punti della città. Essi dal nulla arrivano e nel nulla si dissolvono. Chiudo con un ringraziamento ad ANDCI per l'occasione, ai colleghi Direttori per aver realizzato il brano e al maestro Chiara Leonzi per averlo plasmato e condotto.



CHIARA LEONZI

Diplomata in violino, si è perfezionata in violino barocco entrando a far parte dell'Orchestra Nazionale Barocca dei Conservatori. Ha svolto intensa attività concertistica tenendo tournée in Europa, America ed Africa.

Diplomata in didattica kodalyana in Ungheria, ha seguito corsi sull'Orff Schulwerk. Ha studiato direzione di coro di voci bianche e giovanili presso la Fondazione "Guido D'Arezzo".

Ha fondato e diretto il coro di voci infantili e giovanili "I Pacinini" e "Pacini Young" di Atri. Dal 2020 dirige l'ensemble vocale "Compagnia Virtuosa" di Pescara nella quale ha recentemente fondato e dirige "I Giovani Virtuosi".

Ha conseguito il diploma accademico di II livello in Direzione di coro e composizione corale con il massimo dei voti e la lode. È docente di ruolo di violino nella Scuola Secondaria di I grado.



ILARIA POLDI

Ilaria Poldi è nata a Parma e ha studiato pianoforte al Conservatorio della sua città, diplomandosi nel 1987. Contemporaneamente ha seguito gli studi di Direzione d'Orchestra e Composizione, diplomandosi a Milano in quest'ultima disciplina. Si è perfezionata in pianoforte con P. Guarino, in direzione corale con G. Acciai, e con S. Woodbury ha approfondito la vocalità. Direttore di coro dal 1988, ha assunto la direzione stabile del Coro "Ildebrando Pizzetti" dell'Università di Parma nel 1994 con il quale svolge regolare e significativa attività concertistica in Italia e all'estero con un vasto repertorio dal Medioevo fino alla contemporaneità. Ha ideato e curato diverse rassegne concertistiche a Parma e Piacenza. Vincitrice di cattedra nel 1990 per l'insegnamento nei Conservatori, è titolare della cattedra di Esercitazioni corali presso il Conservatorio di "A. Boito" di Parma dove ha insegnato anche Direzione di coro e Canto gregoriano. Collabora con Aerco sia con il coro universitario, che come docente e direttore del coro regionale.



MATTIA CULMONE

Mattia Culmone, classe 1986, ha vinto diversi concorsi nazionali ed internazionali aggiudicandosi numerosi premi. Le sue composizioni corali, sia per voci bianche sia per coro misto, maschile e femminile sono spesso eseguite in Italia ed all'estero ed editate per varie case editrici. È laureato col massimo dei voti e lode al Biennio superiore in direzione di coro ed in armonia, fuga e composizione. Ha conseguito una laurea specialistica in composizione per il teatro e cinema. Attualmente dirige numerosi cori di voci miste e bianche, l'orchestra *Musiciinsieme*, e si dedica da alcuni anni all'approfondimento delle nuove metodologie didattiche per i cori di voci bianche.



ERIKA ECCLI

Diplomata con il massimo dei voti in musica e direzione corale al Conservatorio F.A. Bonporti di Trento, ha al suo attivo una ricca esperienza nel campo della formazione musicale, della direzione corale e della composizione. È stata docente di formazione musicale, armonia e coro presso la Civica Scuola Musicale R. Zandonai di Rovereto dal 2002 al 2014 (TN). Dal 2014 è docente di formazione musicale e discipline corali presso la Scuola di Musica "I Minipolifonici" di Trento. Nel 2014 vince il secondo premio (primo non assegnato) del concorso nazionale "La canzone napoletana in polifonia" bandito dall'ARCC. Nel 2015 vince il premio ex aequo del Concorso Nazionale di Composizione bandito dalla Comunità Evangelica Luterana di Napoli. Nel 2017 risulta finalista al Concorso di Composizione Internazionale bandito dall'Associazione di musica liturgica del Canada, Montréal (Québec). Nel 2021 risulta prima vincitrice al Concorso Internazionale di Composizione Corale pervoci bianche e giovanili *Corinfesta 2021*, categoria A promosso da AERCO.



MICHELE TURNU

Michele Turnu nasce a Oristano il 13 Gennaio 1978, compositore e direttore di coro. Dal 2004 è direttore artistico del coro "Bachis Sulis" di Aritzo (Nu), del coro "Sinfonie d'altura" di Aritzo e del coro di Bonarcado (Or). Nel 2012 assume la direzione artistica del coro femminile "Bonucaminu" di Ardauli (Or) e nel 2013 quella dell'Accademia tradizioni popolari "Su Nugoresu" di Nuoro. Diverse pubblicazioni discografiche all'attivo.

Tra i vari riconoscimenti si segnalano:

nel 2014 primo premio sez. innovazione al concorso biennale di Ozieri con il brano "Notte" per coro maschile eseguito dal coro *Bachis Sulis* di Aritzo, nel 2018 menzione speciale per l'elaborazione corale del brano "Sogno", sigla ufficiale di calciomercato scritta da A. Bonan con la collaborazione del coro *Bachis Sulis* di Aritzo, nel 2019 primo premio assoluto al concorso nazionale di composizione "B. A. Mesina" di Orgosolo con "Pinturas".



VINCENZO COSSU

Vincenzo Cossu (1978) è scrittore, cantante lirico, Docente di Lettere e Direttore di coro. Diplomatosi nel 2003 in canto al Conservatorio di Sassari, nel 2004 si laurea con il massimo dei voti in Lettere Moderne; nel 2006 si abilita all'insegnamento alla SSISS di Sassari e nel 2007 è il primo musicista in Sardegna a conseguire il Diploma Accademico di II livello. A Sassari ha studiato direzione di coro fra il 2005 e il 2012. Successivamente è stato allievo di master e corsi tenuti da Maestri come Marchetti, Da Rold, Floris, Cadario e Antoniciello.

Poeta e cantante lirico pluripremiato, in veste di Direttore di coro ha tenuto, fra il 2016 e il 2022 oltre 340 esibizioni in Sardegna, in Italia e all'estero, ottenendo numerosi riconoscimenti internazionali. Fondatore e direttore della *Corale Studentesca Città di Sassari* e dell'*Insieme Vocale Nova Euphonia*.

ENRICA BALASSO

Diplomata in flauto traverso, direzione di coro e didattica della musica. Laureata in lingue e letterature straniere e in flauto dolce (I livello). Ha seguito corsi di perfezionamento e seminari con direttori e compositori quali G. Graden, C. Pavese, M. Lanaro, J. Rathbone. Insegna flauto e musica d'insieme nelle scuole secondarie di primo grado a indirizzo musicale e nei licei musicali. Scrive e arrangia per formazioni corali e strumentali giovanili e non.

Canta in varie formazioni corali e ensemble vocali. Nel 2004 ha vinto il concorso di *Composizione per cori scolastici* di Nuoro, nel 2021 ha ottenuto il terzo premio al 2° concorso di composizione nazionale "*Les Chanteurs de la Tour*". Ha pubblicato con Feniarco su *Giro Giro Canto* 2, 7 e 8. Altre sue composizioni per bambini sono state pubblicate su riviste dedicate alla didattica.



LUCA BUZZAVI

Docente di Direzione di Coro per Didattica al Conservatorio "N. Rota" di Monopoli, docente di Formazione Corale all'ISSM "Vecchi Tonelli" di Modena, Direttore di Coro e Preparatore Vocale presso la Fondazione "C. G. Andreoli" di Mirandola.

Ha conseguito con il massimo dei voti il Diploma di II livello in Prepolifonia presso il Conservatorio G. Verdi di Torino (M° Fulvio Rampi), il Diploma di I livello in Direzione di coro e Composizione corale (con lode e menzione d'onore) presso il Conservatorio L. Campiani di Mantova, il Dottorato in Fisica, i Master in Didattica e Psicopedagogia per DSA e BES e in Strategie e buone pratiche nelle classi multiculturali e i Corsi di Perfezionamento universitari in Vocalità artistica, Foniatria e Canto e Metodologia CLIL.

Ha seguito numerose masterclass sulla Direzione, specialmente presso la Scuola Superiore per Direttori di Coro di Arezzo.



MAURO MARCHETTI

Nato a Roma, direttore di coro e arpista. Ha cantato come voce bianca nel Coro di Voci Bianche dell'Arcum sotto la direzione di Bernstein, Pretre, Sawallish, ecc. Direttore di coro da quaranta anni, dal 1992 dirige il Coro *Città di Roma* con il quale ha partecipato e vinto numerosi concorsi. Ha collaborato per 15 anni con Ennio Morricone in CD, colonne sonore e concerti in tutta Italia. Attualmente insegna Direzione di Coro per Didattica al Conservatorio Pollini di Padova.



ANDCI NEWS

di Annalia Nardelli

29 - 30
APRILE '23

Fino al 30
APRILE '23

28 - 30
LUGLIO '23

11 - 12
NOVEMBRE '23

27 - 28
DICEMBRE '23

SEMINARIO DI FORMAZIONE "CANTIAMO A CASA DI... LUCA MARENZIO"

COCCAGLIO (BS) - Con Rosalia Dell'Acqua.
Brani sacri e non studiati ed eseguiti dai partecipanti alla *Masterclass*, possono partecipare iscritti e coristi interessati.
Concerto finale Domenica 30 Aprile c/o la Pieve di Santa Maria e San Giovanni Battista – Coccaglio alle 20.30
per info: <https://www.andci.org/>

CONCORSO INTERNAZIONALE DI COMPOSIZIONE CORALE "CANTICO"

Concorso Internazionale di Composizione Corale, su testo del Cantico delle Creature di San Francesco D'Assisi. Le partiture dovranno essere inviate in formato PDF in allegato al form di iscrizione disponibile all'indirizzo web: <https://www.andci.org/concorso-cantico/>
ENTRO le ore 12:00 del 30 aprile 2023
per info: <https://www.andci.org/concorso-cantico/>

ANDCI CAMPUS 2023 ASSISI INTERNATIONAL CHORAL CAMPUS

c/o Hotel Domus Pacis, special guest: Pavet Lukaszewski, Vytautas Miskinis, Ragnar Bohlin e molti altri musicisti che si alterneranno nelle varie attività di direzione, compositive, vocali e tanto altro.
per info: <https://www.andci.org/andci-campus/campus@andci.org>

SEMINARIO IL CORO NELLA SCUOLA

PALERMO
3° Seminario di Formazione per docenti che lavorano con la musica e la coralià nella scuola.
per info: <https://www.andci.org/andci-campus/campus@andci.org>

CORO NAZIONALE DEI DIRETTORI DI CORO

CAGLIARI
per info: <https://www.andci.org>



DIARIO DI UN POLIFONISTA CONTEMPORANEO

La Tecnica del Direttore
di Luca Buzzavi

In questo numero, abbiamo inteso dedicare la rubrica *Tecnica del Direttore* al racconto di un'esperienza significativa di vita vissuta grazie e per la Polifonia da un collega e amico, Vincenzo Scarafile, nell'ambito delle realtà anglosassoni. Pazienteranno i gentili lettori, se non si tratterà di schemi, prassi, tecnicismi, in quanto – ne siamo convinti – la tecnica necessita anche di incontri e scambi esperienziali. Quale migliore occasione, quindi, del 'sentire' dalle sue parole le emozioni, le virtù e le difficoltà riscontrate in anni di lavoro presso i gruppi vocali inglesi? Buona lettura!

Cattedrale primaziale metropolitana di Nostro Signore Gesù Cristo di Canterbury, Inghilterra..



Benvenuto al maestro Vincenzo Scarafle sulle pagine di Dirigo. Come ti trovi con l'appellativo di 'polifonista contemporaneo'?

Grazie a voi per l'invito. "Polifonista contemporaneo" mi piace e credo un po' di ritrovarmi in questa definizione perché la polifonia è stata ed è (e credo continuerà ad essere) oggetto del mio studio e del mio interesse. Si tratta di una grande passione nata durante l'adolescenza e parte principale del mio lavoro, specialmente nel periodo che ho trascorso all'estero.

Dal curriculum si legge che sei stato per alcuni anni cantore nel mondo anglosassone. Cosa ti ha portato a seguire questa strada e cosa ti ha lasciato questa esperienza?

Sono sempre stato affascinato dal suono dei cori inglesi, vocalmente tra i migliori al mondo. Nel 2000, durante un corso in Umbria, ho studiato con un baritono inglese, Colin Baldy, che mi ha fatto scoprire la mia voce da controttenore e che mi ha parlato a lungo della tradizione corale anglicana. Così nel 2005 ho fatto la valigia per Londra. Pensavo di fermarmi soltanto poche settimane con l'idea di migliorare il mio inglese. Tuttavia, quasi senza rendermene conto, sono rimasto sette anni nel Regno Unito.

Ho cantato da "Alto lay clerk", cantore contraltista, nei cori professionali delle Cattedrali di Canterbury, Southwell & Nottingham, Lincoln e nel 2007 sono arrivato a Christ Church, la Cattedrale di Oxford all'interno dell'omonimo college fondato nel 1546 dal Re Enrico VIII (dove hanno ambientato le scene più celebri del colossale "Harry Potter").

Come membro di una *choral foundation*, una cappella musicale, il mio compito era partecipare alle prove pomeridiane e cantare

l'*evensong*, il vespro anglicano a lume di candela, tutte le sere alla stessa ora (rigorosamente preceduto da una tazza di tè).

La domenica poi c'erano tre liturgie cantate: *matins*, *holy mass* e ancora *evensong* per la comunità del college e i numerosi visitatori provenienti da ogni parte del mondo. In più, oltre alla liturgia, c'erano i concerti, le dirette alla BBC Radio 3, le incisioni discografiche e i tour internazionali. Questa esperienza mi ha permesso di vivere la polifonia quotidianamente, osservare il *training* vocale e musicale ricevuto dai piccoli coristi inglesi, praticare e conoscere il vasto repertorio corale e la liturgia della grande tradizione anglicana, viaggiare per il mondo, lavorare con alcuni tra i più esperti organisti e direttori di coro inglesi e di conoscere musicisti che attualmente fanno parte di gruppi corali di fama internazionale (*The Tallis Scholars*, *I Fagiolini*, *Stile Antico*, *The King's Singers*, etc.). Sicuramente gli anni passati in Inghilterra e ad Oxford in particolare mi hanno offerto una serie di opportunità sia professionali che personali importanti. A distanza di anni oltre ai vantaggi di conoscere bene la lingua, ho conservato un'impostazione mentale tipica di quel mondo, sia quando faccio musica che nel quotidiano: la puntualità, la cura dei dettagli, la ritualità di alcune

consuetudini, il senso del dovere, la ricerca di uno standard elevato in ogni attività e il pragmatismo anglosassone del "*getting things done*".

Ti senti più cantore o direttore?

Difficile rispondere a questa domanda perché sono diviso esattamente a metà. Forse con gli anni penso alla musica più dal punto di vista globale di un direttore, ma devo dire che cantare in coro, ascoltare i suoni prodotti dagli altri, essere immerso nel suono corale e produrlo vocalmente, magari in una bella acustica risonante, essendo fisicamente responsabile del risultato sonoro, mi regala una sensazione di piacere ancora superiore rispetto alla direzione.

Quali sono le esperienze in entrambi i campi che ricordi con il sorriso soddisfatto?

Le più belle esperienze da cantore sono indissolubilmente legate al nome di J.S.Bach. Ricordo con emozione la mia prima *Messa in Si minore* a Bari nella Basilica di San Nicola sotto la direzione del M° Marco Berrini, la partecipazione al *BachFest* di Lipsia in Germania nel 2008 cantando musiche di Bach e dei suoi figli nella Nikolaikirche, poi ancora



Penso che dirigere un coro sia una tra le più nobili e gratificanti esperienze umane di condivisione e comunicazione non solo musicale.

Nel coro si gioisce e si soffre insieme, si condividono esperienze, vissuti, emozioni, convivialità oltre alle note.

l'esibizione negli Stati Uniti nella maestosa Cattedrale di Washington e nel National Grand Theatre di Pechino, il più grande auditorium della Cina da 2000 posti e un concerto in duio in Vaticano per i 500 anni della Riforma Luterana.

Per quanto riguarda la direzione ripenso con il sorriso ad alcune collaborazioni da direttore ospite in due nazioni che amo, il Portogallo e la Spagna. A Lisbona con il Coro "Vox Laci", ad Avila e Granada per alcuni seminari internazionali. E poi ancora in Svizzera per il Festival *Cantar di Pietre* e più recentemente a Fermo nelle Marche, per un concerto nelle antiche Cisterne Romane dall'acustica impressionante.

Ora sei docente di Teoria, Analisi e Composizione presso il Liceo Musicale di Monopoli. Com'è stato il cambio di vita professionale?

Il ritorno in Italia è stato inizialmente traumatico. Dopo aver vissuto ad Oxford probabilmente tutti i confronti lasciano un po' insoddisfatti. Mi sono serviti un paio d'anni per tornare gradualmente a mio agio nella madre terra italiana. Oggi il mio lavoro è molto diverso: mi occupo della formazione musicale degli studenti di un liceo musicale.

Insegno il solfeggio, la teoria, l'analisi, la composizione, l'*ear training*. Cerco di utilizzare un approccio pratico ai concetti della teoria musicale, passando sempre dal contatto con il suono, il corpo e la voce prima e poi all'astrazione teorica. Inevitabilmente il mio vissuto corale riaffiora sempre con forza in classe dove non perdo mai l'occasione di far cantare tutti gli studenti.

C'è ancora spazio per la direzione corale tra gli studenti di oggi?

Penso che oggi ci siano molte opportunità per chi voglia

avvicinarsi alla direzione corale sia in ambito accademico che in altri contesti. L'Italia corale degli ultimi decenni è cresciuta molto e oggi un po' ovunque da Nord a Sud si organizzano seminari, masterclass, incontri tematici interessanti con didatti molto preparati. Rispetto allo studio di uno strumento musicale la difficoltà è che lo strumento-coro è uno strumento animato, fatto di persone, di coristi e non di tasti da premere. Non puoi esercitarti da solo nel tuo studio come su un pianoforte e spesso all'inizio degli studi l'aspirante direttore non ha a disposizione uno strumento per imparare il mestiere.

lo suggerisco di cercare tutte le occasioni per mettersi "dall'altra parte della barricata" cantando tanto nei cori, osservando altri direttori e maestri. È necessario anche studiare bene la composizione, l'analisi, i repertori, la tecnica vocale, la lettura della partitura, la gestione dei gruppi, un po' di pedagogia, psicologia e ovviamente la tecnica direttoriale. Lo spazio per gli studenti c'è, se uno sa ritagliarselo, specie nel mondo della coralità amatoriale.

Cosa significa dirigere un coro, per il m^o Scarafle? Stai dirigendo qui in Italia?





a lato: il M° Vincenzo Scarafile.
sopra: il *Magdalene College Choir* di Cambridge, diretto da James Potter.

Penso che dirigere un coro sia una tra le più nobili e gratificanti esperienze umane di condivisione e comunicazione non solo musicale. Nel coro si gioisce e si soffre insieme, si condividono esperienze, vissuti, emozioni, convivialità oltre alle note. Quando un direttore riesce a tenere unito ed affiatato un gruppo e a trasmettere la propria interpretazione facendo vibrare, pulsare e respirare i coristi all'unisono, ci si ritrova in una dimensione dove abita la magia del far coro: qualcosa di difficile da descrivere ma che chi fa coro conosce bene. Il ritmo cardiaco del gruppo si stabilizza, il respiro diventa più profondo e i timbri vocali si fondono, la pronuncia del testo diventa omogenea e cristallina, vengono rilasciati anche ormoni del piacere: ossitocina, serotonina ed endorfine. Insomma puro piacere e benessere che ci ricorda che fare coro non solo è bello ma fa anche bene alla mente e al corpo. In Italia ho diretto diverse formazioni: i primi passi li ho mossi con il coro di voci bianche "*Cantintondo*" della scuola primaria del

mio paese, Cisternino (BR), e poi con altri cori di ragazzi e di adulti. Al rientro dall'Inghilterra ho diretto il coro femminile "*Gabriel Fauré*" di Bari, l'ensemble vocale "*Compagnia Virtuosa*" di Pescara dedicato alla musica antica, il *Quintetto Vocale Romano* a voci virili e come maestro collaboratore il "*Coro del Faro*", un grande coro amatoriale di oltre cento coristi della città di Bari.

Esiste una tecnica direttoriale? O è meglio la spontaneità poco codificata?

Esistono tecniche direttoriali più o meno condivise e standardizzate, come esiste la tecnica strumentale. Utile quando ci si trova di fronte ad un gruppo sconosciuto o di recente formazione e c'è bisogno di comunicare con chiarezza informazioni di tipo ritmico-motorio, gli attacchi, le chiuse, le dinamiche, i cambi di tempo etc.. Man mano che cresce la conoscenza e la fiducia lavorando con lo stesso gruppo il direttore

può anche superare la gestualità che trasmette informazioni principalmente di ordine ritmico (ci si capisce anche con uno sguardo o con un respiro, senza muovere le mani) per concentrarsi molto di più su altre dimensioni della comunicazione musicale come i colori del suono, il piano affettivo del testo, il piano spirituale della musica. Ecco che il gesto del direttore diventa veicolo di espressione del pensiero musicale e non semplice ricordo della pulsazione metronomica.

Sono molto affascinato dai direttori che battono poco il tempo nel piano verticale e si muovono soprattutto nelle dimensioni orizzontale e sagittale, facendo tanta Musica.

Hai ancora contatti con l'Inghilterra corale?

Sono sempre in contatto con gli ex colleghi e amici dell'Inghilterra corale e negli ultimi dieci anni ho ospitato diversi cori inglesi organizzando tour di concerti nei luoghi più suggestivi della

Puglia come ad esempio la Grave delle Grotte di Castellana, la Basilica di Santa Croce di Lecce, emblema del barocco salentino o la Cattedrale romanica di Trani sul mare.

Il prossimo gruppo in arrivo sarà il *Magdalene College Choir* di Cambridge, diretto da James Potter. Il coro sarà in Puglia per una settimana di concerti ad Aprile 2023. Una bella occasione da non perdere per tutti gli appassionati di musica corale.

*In chiusura, permettimi di ringraziarti per la disponibilità e la consueta cortesia e professionalità che ti caratterizzano.
Un'ultima domanda: parlando*

della direzione di coro, parafrasando gli 883, nessun rimpianto, nessun rimorso?

Grazie ancora a voi per questo spazio e ai vostri lettori. Penso capiti un po' a tutti prima o poi di interrogarsi sul proprio percorso, sulla strada intrapresa.

A volte si ha bisogno di nuove sfide, di nuovi stimoli o semplicemente di una pausa per valutare il percorso fatto fino a quel momento.

Quando si parla di rimpianti la risposta, come spesso accade in molte situazioni, è "dipende".

Da come si è agito, da ciò che è successo, dai risultati ottenuti.

Se mi guardo indietro credo rifarei tutto.

Non ho rimpianti, solo belle storie da raccontare.

Spero di continuare sempre a crescere professionalmente e umanamente, trasmettendo la mia passione per la musica e per il mondo della coralità ai miei studenti, ai miei coristi e al pubblico.

//

Ecco che il gesto del direttore diventa veicolo di espressione del pensiero musicale e non semplice ricordo della pulsazione metronomica.



LUCA BUZZAVI

Docente di Direzione di Coro per Didattica al Conservatorio "N. Rota" di Monopoli, docente di Formazione Corale all'ISSM "Vecchi Tonelli" di Modena, Direttore di Coro e Preparatore Vocale presso la Fondazione "C. G. Andreoli" di Mirandola. Ha conseguito con il massimo dei voti il Diploma di II livello in Prepolifonia presso il Conservatorio G. Verdi di Torino (M° Fulvio Rampi), il Diploma di I livello in Direzione di coro e Composizione corale (con lode e menzione d'onore) presso il Conservatorio L. Campiani di Mantova, il Dottorato in Fisica, i Master in Didattica e Psicopedagogia per DSA e BES e in Strategie e buone pratiche nelle classi multiculturali e i Corsi di Perfezionamento universitari in Vocalità artistica, Foniatria e Canto e Metodologia CLIL. Ha seguito numerose masterclass sulla Direzione, specialmente presso la Scuola Superiore per Direttori di Coro di Arezzo.

ASSISI INTERNATIONAL CHORAL CAMPUS

Special Guest



Paweł
Łukaszewski



Vytautas
Miškinis



Ragnar
Bohlin

Assisi

Hotel Domus Pacis
Piazza Porziuncola 1
campus@andci.org

28-30

Luglio 2023

ARTISTI

Ragnar Bohlin
Roberto Brisotto
Manolo Da Rold
Claudio Ferrara
Anna Kaira
Paweł Łukaszewski
Mauro Marchetti
Antonella Masciotti
Vytautas Miškinis
Catharina Scharp
Don Denis Silano
Giorgio Susana
Radmila Visentin

ATTIVITÀ

Andci Junior
Composizione per la liturgia
Forme e generi della musica liturgica
Composizione per musica corale
Liturgia ortodossa
Open Singing
Incontro con l'autore
Polifonia del Nord Europa
Tecnica vocale

IL DECRETO INTERMINISTERIALE 176/22: UN NUOVO ASSETTO PER L'INDIRIZZO MUSICALE

Mondo Scolastico
di **Ciro Fiorentino** (Referente Nazionale COMUSICA) e **Massimo Orlando**
(Docente di Flauto traverso al Liceo Musicale "G.B. Grassi" di Lecco)

a cura di **Elisa Gastaldon**

L'anno scolastico 2022/23 segnerà il passaggio dal modello didattico definito dal D.M. 201/99, che ha definito l'avvio del percorso ordinamentale per le SMIM (continueremo a utilizzare questo acronimo ancora a lungo per l'indiscutibile portata identificativa che le connota con efficacia da tanti anni), a quello previsto dal recente D.I. n. 176 del 1° luglio 2022 che dal prossimo a.s. regolamerà ogni aspetto delle *Scuole con percorsi a indirizzo musicale*. Si tratta di un decreto chiamato a normare il settore della Scuola che ha ricevuto, negli ultimi decenni, il maggior numero di adeguamenti normativi. Abbiamo avuto, nell'ordine, 3 Decreti che hanno regolato quella che era la *sperimentazione musicale* (1975, 1979, 1996) e siamo, ora, al secondo Decreto riguardante l'attuale *assetto ordinamentale* (1999, 2022); pensare che l'obiettivo di tanti interventi normativi possa essere quello di continuare a fare "come si è sempre fatto" non sarebbe sensato. Nella nostra analisi cercheremo quindi di approfondire soprattutto le novità presenti nel testo normativo, limitandoci, per gli aspetti che risultano

convalidati, alla loro segnalazione, eventualmente sottolineando il riconoscimento della fondatezza didattica di questi percorsi che da alcune delle conferme deriva.

Al fine di rendere più chiara l'esposizione, concentreremo la nostra attenzione sull'esame del testo normativo e sui risvolti organizzativi che ne derivano nell'immediato, evitando, per quanto possibile, di esprimere giudizi sui vari aspetti che tratteremo.

L'invito che intendiamo rivolgere a tutti gli operatori attivi nel settore educativo-musicale è, perciò, quello di concentrare l'attenzione sull'evoluzione delle procedure didattico-organizzative derivanti dalla nuova normativa e sulla possibilità/necessità di dare concretezza alle novità previste attraverso un percorso condiviso di adeguamento.

Prima di addentrarci nella disamina, dobbiamo ricordare che il D.I. 176/22 è un testo a cui si è giunti attraverso l'emanazione delle deleghe legislative previste, a scalare, dalla L. 107/15 e successivamente dal D.Lvo. 60/17 con la conseguenza che, nella stesura di questo

provvedimento, era impossibile derogare a quanto enunciato dai pregressi atti normativi; alla stessa stregua, sarebbe stato impossibile inserire novità da essi non anticipate.

Cercheremo quindi, per quanto possibile, di distinguere, nella nostra esposizione, le novità introdotte dal nuovo Decreto da quanto, in realtà, è già definito dagli atti prescrittivi che lo hanno preceduto.

Partiamo quindi con la denominazione che passa da "Scuole secondarie di primo grado a indirizzo musicale" a "Scuole secondarie di primo grado con percorsi a indirizzo musicale". Si tratta di una variazione che non rappresenta in alcun modo una modifica di carattere qualitativo, o la volontà di limitare il valore che nelle scuole deve essere attribuito a questa esperienza didattica, quanto piuttosto una sottolineatura del fatto che all'interno delle strutture sono presenti specifici *percorsi*, che, pur inseriti organicamente nell'impianto didattico dell'istituto e in un complessivo modello didattico-organizzativo delle attività musicali, mantengono e si caratterizzano per una forte impronta di indirizzo nei confronti dello studio di specifiche specialità strumentali. Infine, è utile ricordare che la denominazione non è stata introdotta dal D.l. 176/22 ma è in esso rievocata e utilizzata in coerenza con quanto indicato nel D.Lvo. 60/17 il cui Art. 12 è titolato appunto: «*Scuole secondarie di primo grado con percorsi a indirizzo musicale*».

Pertanto, a seguito dell'emanazione del D.l. 176/22 siamo oggi chiamati ad aggiornare la struttura organizzativa delle SMIM, mentre la denominazione in oggetto sussiste già dal 31 maggio 2017, senza che ciò abbia sino ad oggi creato alcun problema.

Venendo agli aspetti strutturali, troviamo alcune importanti conferme:

- l'assetto complessivo basato sulla presenza per ogni *percorso* di 4 diverse specialità strumentali, da cui deriva la conseguente assegnazione in organico di 4 cattedre di strumento con specifiche classi di concorso;
- la ripartizione delle lezioni, che prevede momenti dedicati all'apprendimento strumentale, a quello teorico e alle attività di musica d'insieme;
- la possibilità di organizzare i percorsi, in base alla scelta autonoma dei singoli istituti, in classi e corsi unitari o ripartendo gli alunni su più sezioni;
- la conferma di tutto l'organico attualmente utilizzato per i corsi in essere a D.M. 201/99 per la riconversione nei nuovi *percorsi* a D.l. 176/22;
- l'analoga conferma dell'attuale distribuzione dei corsi, sia per quel che riguarda le scuole in cui sono attualmente attivi singoli corsi a D.M. 201/99 sia nel caso di scuole ove siano attivi più corsi.

Foto di Element5 Digital su Unsplash



Le principali novità, o meglio gli aspetti che stanno impegnando maggiormente le istituzioni scolastiche in un'opera di riallineamento dei PTOF (Piani Triennali dell'Offerta Formativa), risultano essere più che altro una versione più vincolante di aspetti già contemplati nella norma attuale e si possono riassumere in:

- una precisa ripartizione dell'orario delle lezioni di indirizzo, che l'Articolo 4, al comma 1, prevede siano svolte «per tre ore settimanali» e che, al comma 2, indica vengano così ripartite: «Le attività, organizzate in forma individuale o a piccoli gruppi, prevedono:
a) lezione strumentale, in modalità di insegnamento individuale e collettiva;
b) teoria e lettura della musica;
c) musica d'insieme.»
- un riferimento al numero di alunni minimo e massimo per annualità che, richiamando quanto previsto dai «parametri numerici fissati dall'articolo 11 del decreto del Presidente della Repubblica, 20 marzo 2009, n. 81», viene quindi fissato tra 18 e 27.
- l'obbligo di prevedere un Regolamento in cui siano riassunti i «Criteri per l'organizzazione dei percorsi».

Proprio l'osservazione di quanto deve essere obbligatoriamente inserito nel Regolamento, ci consente di sottolineare i fattori di maggiore interesse sul piano più generale e, come vedremo, anche su quello specifico cui questa rivista si rivolge.

Per quanto riguarda le tematiche generali, viene definitivamente posta l'urgenza di garantire, anche

per il settore musicale di indirizzo, un'adeguata attenzione ai temi dell'inclusività, indicando, alla lettera d), che ogni istituzione scolastica che intende proporre alla propria utenza l'iscrizione ai Percorsi a indirizzo musicale deve garantire «modalità di svolgimento della prova orientativo-attitudinale per le alunne e gli alunni disabili e con disturbo specifico dell'apprendimento».

È un aspetto, questo, che certo non si risolverà con la semplice enunciazione ma che quantomeno è posto come punto irrinunciabile e che nel prossimo futuro richiederà un approfondimento sia metodologico sia disciplinare.

Alla lettera i) viene poi menzionata la possibilità di prevedere «forme di collaborazione, in coerenza con il Piano delle Arti di cui all'articolo 5 del decreto legislativo n. 60/2017, con i Poli ad orientamento artistico e performativo, di cui all'articolo 11 del medesimo decreto, e con enti e soggetti che operano in ambito musicale»: è un richiamo esplicito alla possibile collaborazione con il mondo delle associazioni e del terzo settore che favorirà di certo la possibilità di attivare interventi di supporto esterni.

Infine, alla lettera j) si definisce la possibilità di prevedere «eventuali modalità di collaborazione dei docenti di strumento per lo svolgimento delle attività di formazione e di pratica musicale nella scuola primaria ai sensi del decreto del Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca 31 gennaio 2011, n. 8 nel rispetto di quanto previsto dalla contrattazione collettiva». Una possibilità che è resa reale da quanto indicato alla lettera a) che rimanda alle scelte didattico-organizzative dell'autonomia di ciascun istituto «l'organizzazione





oraria dei percorsi» e, quindi, la possibilità di utilizzare parte dell'orario di servizio dei docenti in progetti destinati alla scuola primaria. Certo manca ancora molto per ipotizzare un inserimento organico di formazione specifica e di esperti disciplinari del mondo della musica nella scuola primaria, ma sarà non solo possibile, diremmo formalmente auspicabile, che colleghi di strumento con competenze in ambito vocale, meglio ancora di Direzione di coro siano direttamente utilizzati per la preparazione di cori scolastici.

Restano ora di reclamare con forza azioni coerenti e risorse per dar gambe agli intenti accennati da questo testo normativo, prevedendo sia un piano coerente, diremmo pluriennale, di adeguamento sul territorio della presenza di queste scuole, sia una conseguente copertura finanziaria finalizzata a rendere ciò possibile.

Non possiamo infatti negare che se da un lato la norma originaria, la L 107/15 fa effettivamente esplicito riferimento all'intento di potenziamento del settore, di un conseguente aumento di organici invece non si parla. Come accennato in apertura di questa riflessione, però, tale mancanza non può essere imputata al nuovo Decreto, in quanto l'invarianza di spesa era già prevista nei testi normativi da cui esso deriva. Va invece sottolineato che gli aspetti specifici previsti per il monitoraggio sono entrambi rivolti a verificare quanto messo in atto dagli UUSSRR in riferimento a due aspetti, l'equilibrio delle specialità strumentali e la copertura territoriale, entrambi in ottica di ampliamento; ciò a conferma del complessivo intento di potenziamento del settore che dovrà quindi trovare concretezza nei futuri atti di politica scolastica.

In conclusione, intendiamo richiamare l'attenzione sulla possibilità e sulla necessità di estendere, in quanto solo in parte già attivati, canali di informazione/formazione che vengono con forza

richiesti e segnalati come indispensabili dalle scuole e dai colleghi.

Un intervento che dovrà vedere l'impegno dei diversi soggetti che operano nel campo della formazione del personale docente che possiamo individuare in tre filoni di riferimento:

a) è lecito attendersi l'ampliamento delle proposte di formazione a livello centrale da parte delle strutture del Ministero preposte a tal fine; pensiamo in particolare al "Comitato per l'apprendimento pratico della Musica" e all'INDIRE (ente che del resto è formalmente richiamato a questo ruolo ai sensi dell'Articolo 11 del D.l. 176/22 che testualmente recita «il Ministero dell'istruzione, si avvale... della collaborazione dell'INDIRE per la documentazione e la raccolta delle buone pratiche delle istituzioni scolastiche, al fine di diffondere soluzioni organizzative e tecniche di eccellenza nei percorsi a indirizzo musicale»).

b) è altrettanto necessario che si diffonderanno attività divulgative ad opera di associazioni di categoria, enti di formazione e forze sindacali, anche per dare risposte o dare voce ai non pochi dubbi interpretativi; del resto il presente articolo è una dimostrazione dell'intenzione anche di questa stessa rivista e dell'ANDCI di attivarsi a tal fine. Parimenti segnaliamo, a chi fosse interessato ad approfondire gli aspetti più tecnici, il sito di COMUSICA (Coordinamento dell'Orientamento Musicale www.comusica.name) su cui è possibile visionare diversi filmati tematici e usufruire di un servizio informativo all'indirizzo info@comusica.name.

c) è auspicabile, infine, che a livello di Reti o di singole scuole si vada verso momenti e percorsi di formazione più specifici che consentano non solo di approfondire la normativa, ma ancor più di vagliare le ripercussioni didattiche che a questa sono sottintese.

MUSICA INFUOCATA



il compositore statunitense
Morten Lauridsen

La Bottega del Compositore
di Roberto Brisotto

BREVE CONVERSAZIONE CON MORTEN LAURIDSEN SUL SUO CICLO DI MADRIGALI: *SIX "FIRE SONGS" ON RENAISSANCE ITALIAN POEMS*

Maestro, nella Sua produzione corale, così importante, direi decisiva, per le nuove generazioni di compositori, un posto del tutto particolare e, per certi versi, eccezionale ricopre il ciclo dei sei Madrigali. Cosa l'ha spinto a riferirsi così esplicitamente ad una forma musicale del passato, peraltro tanto legata, sia da un punto di vista semantico che fonetico, alla lingua italiana?

L'hanno attratta maggiormente gli aspetti estetici o quelli tecnico-compositivi?

Durante la mia esperienza di corista e i miei studi universitari ho avuto occasione di innamorarmi dei numerosi capolavori musicali dell'alto Rinascimento, tanto delle opere sacre di Josquin e Palestrina quanto di quelle profane eccezionalmente brillanti del Rinascimento italiano, in particolare di quelle di

Monteverdi e Gesualdo. Alla radice di questa attrazione vi sono aspetti sia estetici che tecnici; la ricca e audace tavolozza armonica, l'uso dei *non-harmonic tones*, ovvero di quei suoni estranei all'accordo utilizzato in un determinato passaggio, il contrappunto elegante e colto, l'uso della tecnica del *word painting*, cioè di quel procedimento compositivo in cui elementi ritmici, armonici, melodici e dinamici della scrittura vengono utilizzati per riflettere

e suggerire il senso letterale del testo.

La ricorrente immagine poetica delle fiamme, dell'incendio e del fuoco mi intrigò particolarmente; decisi quindi di intraprendere la composizione di un ciclo corale a cappella basato su poesie del Rinascimento che la sviluppassero, mescolando caratteristiche musicali e stilistiche del periodo con un idioma compositivo contemporaneo.

Naturalmente, anche l'ammirazione per la bellezza della lingua italiana ha fornito un forte stimolo; non la parlo ma, al momento di iniziare a comporre, mi sono consultato con esperti e studiosi specializzati, chiedendo loro di registrare per me la lettura dei testi scelti, che ho riascoltato costantemente durante il lavoro compositivo.

Alcuni dei testi che ha musicato hanno dei celeberrimi antecedenti musicali storici (Monteverdi, Gesualdo). All'epoca della composizione di questo lavoro, trentasei anni fa, qual era il rapporto del pubblico e del mondo corale americano col repertorio madrigalistico rinascimentale? Nel musicare questi testi ha in qualche modo cercato un legame specifico con gli omonimi esempi del passato o si è mosso su una linea totalmente autonoma e personale?

Le opere di Monteverdi e Gesualdo sono sempre state frequentemente eseguite da cori collegiali di livello più avanzato, meno da quelli professionali. Personalmente, non posso che augurarmi che i miei Madrigali abbiano favorito un ancor maggiore interesse verso questo eccezionale repertorio

italiano nonché ulteriori studi ed esecuzioni a riguardo.

Dal punto di vista compositivo, la mia ispirazione ha guardato a questi grandi maestri del Rinascimento in relazione agli aspetti generici del loro stile e della loro estetica ma non ho stabilito alcuna connessione specifica con le loro omonime composizioni.

Il riferimento al fuoco presente nel titolo del ciclo e nei testi allude



in maniera figurata all'elemento della passione amorosa ed erotica. Esso però ha suggerito anche un particolare accorgimento compositivo dalla valenza quasi strutturale, tipico dei suoi lavori; in questo caso l'uso estensivo di uno specifico accordo, un marchio armonico che Lei ha ribattezzato 'Fire-chord'.

Potrebbe parlarci un poco di questo aspetto?

In tutti i miei cicli vocali l'unità strutturale è assicurata da relazioni testuali e, ad eccezione dei *Nocturnes*, da motivi musicali che attraversano i singoli movimenti, siano essi una cellula melodica, una specifica progressione armonica o un

singolo accordo.

In *Mid Winter Songs*, su poesie di Robert Graves, tutti i testi si riferiscono all'Inverno e l'intero ciclo si basa sulla progressione di quattro accordi che apre la composizione.

Nei *Madrigali*, come detto, tutte le poesie hanno un riferimento testuale al fuoco, inteso come metafora della passione amorosa; ho quindi ricercato una singola, specifica e primordiale sonorità, un accordo drammatico (una triade minore con nona

aggiunta) che potesse racchiudere l'intensità dell'intero ciclo, che garantisca una unità motivica dal punto di vista musicale e rivestisse un ruolo predominante in ogni movimento. Anche in questo caso esso fa la sua comparsa nell'incipit dell'intera raccolta, lungo la quale viene manipolato in molteplici inversioni, sia nelle sue forme minori che maggiori, per poi riapparire nel movimento finale nel suo aspetto originale, in corrispondenza della parola "tu".

Si tratta di un accordo potente ed intenso, che caratterizza tutto il ciclo e conferisce ad esso il medesimo carattere. L'intera raccolta dei *Madrigali* è progettata secondo una forma ad arco che prevede una significativa condivisione di materiali tra i movimenti uno e sei, due e cinque, e raggiunge il suo apice drammatico nel quarto brano, *'lo piango'*, in cui il discorso musicale si sviluppa progressivamente dal pianissimo al fortissimo, in corrispondenza di una esplosiva apertura a sette voci del *'Fire-chord'*, prima di riassetarsi su una quieta ripresa del clima delle battute iniziali. In *Les Chansons des Roses*, su poesie di Rainer Maria Rilke, l'elemento unificante è di nuovo



nella pagina precedente:
frontespizio del CD "Nocturnes", Hyperion UK 2007
In alto:
frontespizio del CD "Madrigali", Divine Art, 2013

sia testuale, il riferimento alle rose, che musicale, l'utilizzo di uno specifico accordo, una triade maggiore con seconda aggiunta, come autentico leitmotiv armonico, a somiglianza di quanto avviene nei *Madrigali*. Un procedimento simile è adottato anche in *Lux Aeterna*, in cui al riferimento testuale alla luce si accompagna la condivisione tra i diversi movimenti di vario materiale melodico, mentre in *Nocturnes* è comune ai singoli brani solo il riferimento letterario alla notte.

La composizione dei Madrigali risale al 1987, quindi precede di qualche anno alcune delle Sue composizioni più celebri ed eseguite come, ad esempio, Les Chansons des Roses (1993), Lux Aeterna (1997), O Magnum Mysterium (1994). Nel Suo percorso artistico, come si relaziona questo ciclo rispetto ai lavori successivi ed, in particolare,

a quelli più noti?

Credo che questo ciclo abbia un carattere di unicità nel mio catalogo, alla luce del suo contenuto testuale e musicale. È certo il più difficile da eseguire a causa delle sue complesse armonie e, per gli interpreti non italiani, della lingua. Proprio per questo ho chiesto all'editore di pubblicare ogni movimento separatamente, in modo da permettere ai cori cui l'intero ciclo potesse apparire troppo impegnativo di avere l'opportunità di dedicarsi all'esecuzione dei singoli movimenti, come in effetti accade quasi sempre. Il mio editore era diffidente nei confronti della possibilità di un successo commerciale del lavoro a causa della sua difficoltà esecutiva ma ha ben presto avuto l'occasione di ricredersi, scoprendo che i cori più raffinati del mondo stavano cercando proprio un pezzo di

questo tipo per valorizzare le loro qualità interpretative e tecniche. Subito dopo la pubblicazione, infatti, illustri direttori come Eric Ericson ed Elmer Iseler, nonché eccezionali gruppi professionali, ad esempio i *Dale Warland Singers*, e collegiali hanno iniziato a eseguire l'intero ciclo, il quale è rimasto costantemente un *best seller* per tutti gli anni a seguire, arrivando a vantare quasi una decina di registrazioni integrali.

Rispetto alla delicata questione della ricerca da parte dei compositori contemporanei di una propria voce originale in un contesto musicale così vario e diversificato, Lei pensa sia possibile relazionarsi ai grandi Maestri del passato in modo creativo, utilizzandoli come stimolo per liberare la propria autentica ed individuale personalità artistica?

Assolutamente sì! A tal proposito mi piace ricordare il caso dell'illustre direttrice d'orchestra britannica Suzi Digby la quale ha commissionato decine di opere nuove a giovani compositori, invitandoli a selezionare un brano rinascimentale e a comporre un'opera nuova a partire da esso, conferendo alla loro creazione una nuova ambientazione musicale ma mantenendo in qualche modo la relazione con quella più antica.



DOLCI PAROLE E CARE

La Bottega del Compositore
di Roberto Brisotto

RAPPORTO TRA PAROLA E MUSICA, TESTO E FORMA IN DUE MADRIGALI OMONIMI SCRITTI A QUASI 400 ANNI DI DISTANZA

E' il 1603 quando Claudio Monteverdi vede pubblicato a Venezia, dall'editore Ricciardo Amadino, il *Quarto Libro de' Madrigali*, esempio tra i più luminosi di questo genere musicale. 'Luci serene e chiare', su versi di Ridolfo Arlotti (1546-1613), è la settima delle diciannove composizioni a 5 voci di cui consiste la raccolta. Lo stesso testo, già apparso nel 1596 nel *Quarto Libro de' Madrigali* di Carlo Gesualdo da Venosa, pubblicato a Ferrara da Simone Molinaro, lo ritroviamo di nuovo quasi

quattrocento anni più tardi, nel quinto dei *Madrigali: Six "Fire-Songs" on Renaissance Italian Poems* per coro a cappella del compositore americano Morten Lauridsen (1943). Argomento del testo, tipico della poesia rinascimentale, è quello del fuoco della passione erotica e della complessa dinamica sofferenza-piacere che abita l'anima ardente dell'innamorato. Tutto dell'amata alimenta l'eccitata alterazione sensoriale ed emotiva dell'amante, dai suoi occhi (il corpo) alle sue parole (l'intelletto): le "Luci serene e chiare" incendiano, le "Dolci

parole e care" feriscono. Ma, miracolo d'amore, l'incendio e le piaghe non provocano dolore ma diletto e l'anima, "ch'è tutta foco e tutta sangue", quasi gode del suo soffrire, "si strugge e non si duol, mor'e non langue". Nonostante la tematica del patimento d'amore e del fuoco divorante della passione domini il testo, pare infine essere una tinta chiara e luminosa quella assunta da questi versi, e quasi positiva la visione dell'esperienza amorosa che ne deriva, come suggerisce il riferimento al "Miracol d'amore". Una volta definita la natura del testo, diventa un'esperienza

affascinante osservare il modo in cui due compositori diversi lo avvicinano e lo interpretano, quali aspetti contenutistici ed elementi testuali decidono di mettere particolarmente in evidenza e a quali mezzi espressivi e tecnici ricorrono per farlo.

Una tale comparazione diventa ancor più interessante quando, come in questo caso, i due compositori appartengano a epoche così distanti tra loro ma, ciò nonostante, il più recente si richiami esplicitamente alla forma e all'estetica musicale del modello antico, pur avvalendosi di una sensibilità e di una scrittura contemporanee. Ciò comporta ci siano aspetti compositivi e scelte estetiche in qualche modo affini mentre altre

caratterizzate in modo anche radicalmente diverso.

La differenza che mi pare si imponga già ad un primo sguardo è quella che riguarda il progetto strutturale generale e lo sviluppo e l'articolazione del discorso musicale, coerentemente col diverso periodo storico a cui le due composizioni appartengono. In particolare è la relazione tra la costruzione della forma e la resa quasi espressionistica del testo, fondata sull'uso della tecnica del *word-painting* tipica della forma del madrigale rinascimentale, a presentarsi in modo sostanzialmente diverso. In Monteverdi e nei madrigalisti della sua epoca il rapporto testo-musica si sostanzia nei termini di un'aderenza quasi parossistica che non si limita a

perseguire un equivalente sonoro dell'atmosfera emotiva generale, del significato di alcuni passi o di alcune parole chiave ma che determina un vincolo a tal punto stretto da restituire un'immagine musicale di ogni piega del componimento poetico, finanche di ogni singolo termine utilizzato. E' la tecnica del cosiddetto motivo-parola, espressione nella quale il primo termine non sta necessariamente ad indicare un tema vero e proprio, una linea melodica ben definita, quanto piuttosto un'idea musicale in generale, un gesto sonoro che può essere di volta in volta di natura principalmente ritmica, melodica, armonica, timbrica. Va da sé che la forma derivante, fondamentalmente plasmata sui contenuti semantici ed emotivi del testo letterario, si presenta come suddivisa in molteplici sezioni, episodica e frammentaria, senza che a tali termini si intenda peraltro dare in questo contesto una connotazione negativa. Si alternano momenti in cui prevale la dimensione verticale ed armonica della scrittura ad altri in cui predomina quella orizzontale, melodico-contrappuntistica; sezioni di quiete, declamata ampiezza espressiva e stasi motoria si contrappongono ad altre piene di agitazione drammatica, accensione espressiva e spinta ritmica. Molto spesso, e anche nel caso di *'Luci serene e chiare'*, la particolare finezza della scrittura monteverdiana si rivela, oltre che nella potenza dell'invenzione musicale, anche nella ricerca di richiami tematici, per lo più limitati a brevissimi incisi, di parallelismi e simmetrie tra le diverse sezioni, con il doppio scopo di ottenere degli effetti di coesione strutturale e di sottigliezza psicologica nell'interpretazione dei versi poetici. Nel brano in questione la forma generale, sostanzialmente ternaria, si conforma a quella del componimento letterario, diviso

Frontespizio de "Il Quarto libro de Madrigali a cinque voci" di Claudio Monteverdi



in tre terzine. Al parallelismo testuale tra la prima e la seconda terzina corrisponde sostanzialmente lo stesso trattamento musicale, con alcune variazioni; il primo verso di ciascuna, rispettivamente "Luci serene e chiare" e "Dolci parole e care" presenta una scrittura omoritmica essenzialmente armonica e un carattere ampio, disteso e languidamente contemplativo. L'inizio di entrambi i secondi versi, rispettivamente "Voi m'incendete, voi" e "Voi mi ferite, voi" introduce, con estrema economia di mezzi e grazie anche alla spinta iniziale di una brevissima figura puntata, una certa dinamicità motoria e slancio, mantenendo una struttura essenzialmente verticale-armonica ma spezzando la rigida omoritmia e la contemporaneità

verticale delle parti, dando luogo ad un minimale ma sensibile gioco imitativo. La conclusione delle due terzine, caratterizzata da triadi di sostantivi molto pregnanti, "incendio-diletto-dolore" nella prima, "dolor-piaga-diletto" nella seconda, sembra rappresentare una sintesi di queste due scritture, andando comunque progressivamente verso l'esaurimento della spinta ritmica e della concitazione emotiva fino alla cadenza finale. L'ultima terzina, che si apre con l'esclamazione "O miracol d'amore!" e che rappresenta una sorta di ricapitolazione conclusiva del contenuto del testo, nella resa musicale di Monteverdi, che la ripete due volte introducendo anche qui alcune variazioni nella seconda, diventa il centro emotivo e la parte più consistente

della composizione. I gesti musicali che la caratterizzano sono essenzialmente tre; l'improvvisa e sorprendente apertura della scrittura accordale nell'esclamazione iniziale, il serrato ed infuocato contrappunto imitativo, stavolta più sviluppato, sul verso "Alma ch'è tutta fuoco e tutta sangue," che si incrocia prima e viene seguito poi da quello sulle parole "Si strugge e non si duol, mor'e non langue", più calmo e allargato ma reso intenso da un gioco ritmico-armonico di anticipazioni, ritardi e risoluzioni. Chiaramente questo susseguirsi di improvvisi cambi di temperatura emotiva, di contrasti e di umori richiede necessariamente il decisivo apporto degli interpreti ai quali spetta il compito di realizzare con efficacia questa varietà di



MORTEN LAURIDSEN

La musica di Morten Lauridsen occupa un posto fisso nel repertorio vocale standard del ventunesimo secolo. I suoi otto cicli vocali (*Lux Aeterna*, *Los chansons des Roses*, *Madrigali: Six 'FireSongs' on Italian Renaissance Poems*, *A Winter Come*, *Cuatro Canciones*, *A Backyard Universe*, *Nocturnes* e *Mid-Winter Songs on Poems by Robert Graves*), i lavori strumentali, le art songs e le serie di mottetti (tra cui *O Magnum Mysterium*) sono state eseguiti in tutto il mondo e registrati in oltre 200 cd, parecchi dei quali hanno ricevuto nomination ai Grammy. Mr. Lauridsen (1943) è stato Composer-in-Residence della Los Angeles Master Chorale dal 1995 al 2001 ed è attualmente Distinguished Professor of Composition Emeritus alla University of Southern California Thornton School of Music dove ha presieduto il Department of Composition per molti anni e fondato l'Advanced Studies Program in Film Scoring. Inoltre è Presidente Artistico Onorario di Interkultur/World Choir Games. Ha tenuto residencies in oltre un centinaio di università, è destinatario di cinque dottorati onorari e del ASCAP Foundation "Life in Music" Award 2016. Nel 2012 è stato realizzato da Michael Stillwater un premiato documentario a lui dedicato, *Shining Night – A Portrait of Composer Morten Lauridsen*. Nel 2006 Morten Lauridsen è stato nominato "American Choral Master" dal National Endowment for the Arts e nel 2007, in una cerimonia tenutasi nella Casa Bianca, è stato insignito dal Presidente degli Stati Uniti della National Medal of Arts, il più alto riconoscimento al merito artistico del Paese, "per la composizione di splendidi lavori corali che combinano bellezza musicale, potenza, e profondità spirituale e che hanno emozionato il pubblico di tutto il mondo". Nativo di Portland, Oregon, Morten Lauridsen ha lavorato come vigile del fuoco per il Servizio Forestale e come vedetta su una remota torre presso Mount Saint Helens prima di frequentare il Whitman College e la University of Southern California. Ora vive nella propria casa nell'isola di San Juan dello Stato di Washington.

stati d'animo e di atteggiamenti psicologici che il testo musicale suggerisce.

Nel caso invece della composizione di Morten Lauridsen, mi pare che l'attenzione al testo e alla sua resa, senz'altro tenuta assai presente, si mescoli con una concezione strutturale e compositiva più moderna che trova la propria nota distintiva nella rielaborazione progressiva di un'idea musicale di partenza dalla quale l'intero lavoro si sviluppa in modo quasi organico. Ad una prima occhiata, il brano del maestro statunitense pare avere una struttura ternaria del tipo A-B-A, nella quale A elabora musicalmente le prime due terzine e B la terza.

Questa divisione trova una conferma nelle indicazioni di ritornello e nell'apparente diversità di andamento ritmico ed ambito tonale tra A e B, anche se in realtà la transizione avviene attraverso l'interpretazione enarmonica dello stesso accordo, dal fa# maggiore al sol b maggiore, e dunque risulta assai naturale e morbida all'ascolto a dispetto dello scarto ravvisabile nella grafia musicale.

Ad uno sguardo più attento diventa abbastanza evidente che nello spunto iniziale della composizione è in realtà riassunto il materiale melodico utilizzato durante l'intero pezzo, pur continuamente variato e permutato; non c'è un vero e proprio tema definito ma linee melodiche affini caratterizzate da alcuni elementi ricorrenti diversamente combinati, specialmente note ribattute ed intervalli di quarta, quinta e terza ma anche frammenti di scala. Certo in B l'andamento ritmico diventa senz'altro più quadrato e danzante rispetto a quello fluido e più libero di A, e i salti melodici ampi vengono usati con maggior parsimonia a vantaggio di una reiterata insistenza sulla figura dei suoni ribattuti. Gli elementi essenziali

3 CANTO

Voi Lu ci serene e chiare Voi m'incendete

voi Voi m'incendete voi ma prou il core Nell'incendio diletto non dolore

Dolci Dol ci parole e care Voi mi ferite voi Voi mi ferite

ma prou il petto Nò dolor ne la piaga ma diletto O miracol d'Amore

Alma che tutta fuoco e tutta fangue Si strugge e non si duol more e non languisce

more e non languisce mor e non languisce O miracol d'Amore Alma di è tutta fuoco e tutta fangue

Si strugge e non si duol more e non languisce

a confronto le due partiture del brano "Luci serene e chiare":
in alto quella di C. Monteverdi, a destra quella del M° M. Lauridsen

costitutivi del discorso musicale sono tutti però già presenti nella sezione precedente; ad esempio, anche l'incisiva figura ritmica costruita sul ribattuto che appare all'inizio di B e lo caratterizza, è esplicitamente anticipata, in tempo più lento, nella parte finale di A, a misura 17. Dunque, se è vero che nella sezione centrale, in corrispondenza dell'esclamazione "O Miracol d'amore!" si verifica una luminosa apertura di colore e un relativo cambio di carattere rispetto alla prima parte, il tutto avviene all'interno di una coerenza di trattamento del materiale musicale di partenza che

conferisce alla composizione di Lauridsen certamente un aspetto più monolitico e compatto rispetto alla prismatica struttura formale della composizione monteverdiana.

L'attenzione madrigalistica alla parola è senza dubbio presente, come testimonia il ricorso alla ripetizione testuale e l'enfasi posta, attraverso lunghi e sviluppati melismi, su alcuni termini specifici, come "serene", "incendete", "amore"; essa appare comunque praticata in maniera meno parossistica che nei modelli rinascimentali, attenta più a restituire i contenuti generali dei vari momenti



del testo che a soffermarsi costantemente su ogni suo minimo dettaglio. Allo stesso modo anche la dinamica tra verticalità ed orizzontalità della scrittura, tra andamento accordale e contrappunto è presente ma meno estremizzata che nella partitura di Monteverdi, inserita piuttosto in maniera naturale nello sviluppo saldamente unitario del discorso musicale. Alla compattezza del lavoro del compositore americano contribuisce poi la coerenza del linguaggio armonico utilizzato. Tralasciando l'uso strutturale del *fire-chord*, di cui il

maestro statunitense già parla nell'intervista, va notata l'originalità dell'approccio armonico pur in un contesto saldamente radicato nella tonalità. L'insieme restituisce infatti un riconoscibile e solido contesto tonale, peraltro confermato esplicitamente dalla chiarezza delle cadenze che scandiscono gli snodi principali del discorso musicale, come alle misure 4, 8, da 17 a 19 e in tutta la sezione conclusiva di B, da 28 a 33, che potrebbe tranquillamente esser parte di un originale madrigale rinascimentale. Ma la ricchezza della trama polifonica, caratterizzata, soprattutto nella

prima parte, dalla coesistenza di fluenti e gorgheggianti linee melodiche in tutte le voci, l'uso sapiente dei *non-harmonic tones* e della falsa relazione, contribuiscono a conferire una scintillante policromia e varietà a questo contesto tonale, generando continue situazioni armoniche di passaggio assai particolari, talora quasi dal sapore politonale. Il risultato complessivo fa quasi pensare ad una sorta di originale riproposizione di un certo neoclassicismo novecentesco, ad un tempo omaggio e ripensamento di antichi modelli. In conclusione di questa breve

analisi, dedicata principalmente alla messa in luce delle differenze tra queste due versioni musicali dello stesso componimento poetico, è interessante notare anche come alcune parti di esso abbiano alla fine suggerito soluzioni compositive simili a tutti e due i compositori. Entrambi, ad esempio, usano il colore armonico per dare particolare risalto alla parola "chiare", doppiando il procedimento, per parallelismo strutturale, con "care"; nel caso della composizione di Lauridsen l'effetto risulta ulteriormente rafforzato dalla lunga fermata sull'accordo corrispondente ai termini citati, nella quale si placa lo slancio del florilegio melodico

delle battute precedenti. Allo stesso modo entrambi riservano un trattamento particolare e conferiscono un'evidenza spiccata alla terza terzina, a cominciare dall'esclamazione che la inaugura; la ricerca di una particolare luminosità armonica si accompagna, in Monteverdi, a una decisa apertura nella disposizione dell'accordo, in Lauridsen ad un andamento ritmico più marcato, gioiosamente danzante. Molto si potrebbe ancora dire a livello analitico, scendendo fin nei più minimi particolari tecnici, ma questo ci porterebbe oltre l'obbiettivo che ci siamo dati con questo breve scritto.

Lasciamo l'ultima parola, piuttosto, ad una citazione di una celebre frase di Giuseppe Verdi che, nella sua perentorietà un poco provocatoria, ribadisce un concetto universale assolutamente condivisibile, cioè che senza una profonda memoria del passato non ci può essere una forte identità del presente: "Torniamo all'antico, sarà un progresso". Un'opera come i *Madrigali* di Morten Lauridsen, in cui vediamo convivere profonda comprensione e conoscenza del modello storico e capacità di omaggiarlo ripensandolo in termini attuali, si propone come una felice realizzazione pratica di questo auspicio verdiano.

"Luci serene e chiare"

Luci serene e chiare,
voi m'incendete, voi, ma prov'il core
nell'incendio diletto, non dolore.

Dolci parole e care,
voi mi ferite, voi, ma prova il petto
non dolor ne la piaga, ma diletto.

O miracol d'amore:
Alma ch'è tutta foco e tutta sange
si strugg'e non si duol, muor e non langue.

Ridolfo Arlotti
(1546 - 1613)

ROBERTO BRISOTTO



Roberto Brisotto, diplomato in Pianoforte, Organo e composizione organistica al Conservatorio Pollini di Padova, ha conseguito in seguito la laurea di primo livello in Composizione corale e Direzione di coro presso il Conservatorio Tartini di Trieste. Ha al suo attivo un'intensa attività concertistica nei ruoli di direttore, pianista e organista, esibendosi anche in registrazioni discografiche, televisive e radiofoniche. È stato più volte premiato in concorsi nazionali ed internazionali, soprattutto come compositore e direttore di coro. Ha scritto musica corale, vocale e strumentale, pubblicata, incisa in cd e dvd, trasmessa da emittenti radiofoniche (Rai Tre, Rai FVG, Radio Rai International) e televisive, frequentemente eseguita in Italia e all'estero (USA, Tailandia, Sudafrica, Argentina, Svizzera, Germania, Francia, Portogallo, Polonia, Spagna, Slovenia, Croazia, Ungheria, Irlanda, Inghilterra, Olanda, Finlandia, Austria), anche in sedi e circostanze prestigiose. Dal 1° febbraio 2017, dopo aver vinto la relativa selezione nazionale, è il nuovo Direttore della Cappella Civica di Trieste, storica istituzione fondata nel 1538, presso la quale ha precedentemente ricoperto il ruolo di organista e quello di direttore "pro tempore". Dirige anche l'Ensemble vocale In Contrà di Fontanafredda/Sacile. È stato invitato più volte a far parte di giurie di concorsi nazionali e internazionali. Email: robis@robertobrisotto.com



Cantiamo a casa di...
LUCA MARENZIO

Seminario di formazione con:
Rosalia Dell'Acqua

Concerto 30 Aprile 2023

Pieve di San Giovanni Battista - ore 20:30

Coccaglio (BS)



UNA POLIFONIA POVERA IN UNA POVERA TERRA?

Repertorio
di Jefferson Curtaz



In questo contributo, intendiamo analizzare le vicende di un repertorio sacro popolare oggi scomparso, ma che per secoli ha caratterizzato una particolare zona geografica, dando voce alla fede cantata in chiesa e nei suoi "dintorni". Siamo sulle Alpi Occidentali, nel Ducato d'Aosta (oggi Regione autonoma Valle d'Aosta), per raccontare cosa si cantava pressoché in tutte le parrocchie di questa terra di montagna a partire almeno dal XVII secolo fino alla riforma liturgica seguita al Concilio Vaticano II (1962-1965).

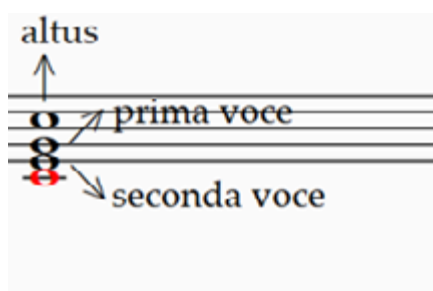
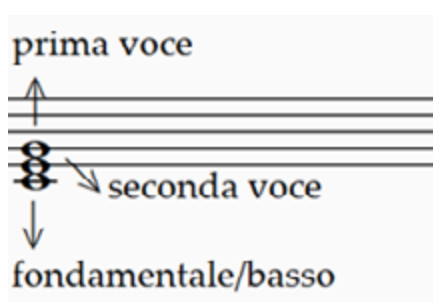
In questa terra estremamente povera, ma con una fitta rete di scuole rurali di villaggio, la fede e la devozione hanno sempre rivestito un ruolo fondamentale per le comunità di montagna. Nelle liturgie più solenni, accanto al repertorio ufficiale del canto gregoriano (*le plain-chant*, in francese) si è sviluppata una forma di polifonia

sacra popolare denominata *faux-bourdon*, che non trova altre attestazioni nelle Alpi Occidentali. Cercheremo quindi di descrivere i caratteri propri di questa "polifonia povera e popolare", oggi ormai scomparsa¹.

Si trattava di un canto legato alle solennità e alle feste più importanti che scandivano la vita delle comunità, particolarmente solenne e legato ad alcuni momenti della messa, ma soprattutto alla liturgia delle Lodi e dei Vesperi, e in alcuni casi anche dei funerali. Non ci addentreremo nella selva dei molteplici significati che il termine *faux-bourdon* ha assunto nei secoli, limitandoci ad approfondire le peculiarità che questa prassi vocale ha assunto in Valle d'Aosta. La prassi valdostana che affiancava il repertorio ufficiale gregoriano consisteva in un *canto polivocale di tradizione orale* trasmessa da una generazione all'altra di cantori.

Mancando riferimenti scritti, la prima caratteristica da considerare è l'aspetto improvvisativo, alla base della quale c'era il repertorio ufficiale del canto gregoriano con i suoi testi, e in particolare gli schemi degli *otto toni salmodici*, che offrivano la traccia su cui costruire una sorta di polifonia. In particolare, il canto dei salmi può essere considerato il luogo nativo di questo "modo" di cantare: la salmodia veniva realizzata in *forma alternata* tra il tono gregoriano e una sua particolare "armonizzazione" eseguita a tre voci virili¹. I toni prediletti erano il quinto (il più diffuso e solenne), il primo (considerato alquanto mesto e adatto ai salmi penitenziali), l'ottavo e il *tonus peregrinus*. Servendoci delle immagini sotto riportate, figuriamoci una triade di *do*, con la fondamentale, la terza e la quinta, in cui portiamo la fondamentale (*ex basso*) all'ottava superiore (*altus*): otteniamo una triade in primo rivolto, in cui il nuovo basso è sostanzialmente il tono salmodico armonizzato appunto con triadi in primo ed anche in secondo rivolto.

Tale armonizzazione estemporanea per terze e seste veniva realizzata dalle voci virili nelle cantorie di tutte le parrocchie, a cui potevano aggiungersi, trattandosi di occasioni particolarmente solenni, eventuali rinforzi provenienti dalle realtà limitrofe. Pur riguardando soprattutto il canto dei salmi dell'ufficio, poteva anche essere utilizzata per alcuni brani dell'ordinario della messa, in particolare il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*. Infine, era prassi diffusissima nel canto del *Te Deum*, che si prestava particolarmente all'alternanza tra versetti in gregoriano (sempre in quinto tono) e realizzazione in *faux-bourdon*.



Se abbiamo definito questa struttura *polifonia povera*, in quanto povera di mezzi, era tuttavia *ricca* quanto a inventiva, grazie alle possibilità offerte dall'improvvisazione sullo schema di base del tono gregoriano. In particolare, la prima voce, denominata *altus*, poteva improvvisare fioriture in prossimità della cadenza mediana e della cadenza finale del tono gregoriano. Non solo, ma allorché il cosiddetto *primo* (o il gruppo dei *primi*) era particolarmente virtuoso, questo poteva dare sfoggio di fantasia improvvisativa, che rendeva il *faux-bourdon* sempre diverso ad ogni riproposizione. Almeno fino al periodo tra le due guerre mondiali, la Valle d'Aosta è stata una terra legata all'allevamento e fondata su un'economia agricola di sussistenza, con poche industrie (non possiamo non citare la pur importante industria siderurgica *Cogne*). Ciò nonostante, il tasso di alfabetizzazione era piuttosto alto grazie ad una rete capillare di scuole di villaggio che garantivano le competenze minime, tra cui quella della lingua latina. Anche far parte di una cantoria di paese richiedeva una buona capacità di lettura, una certa pratica nel canto piano e, in taluni casi, l'ingresso nella compagine canora avveniva dopo una prova di ingresso basata sul canto di qualche antifona del *Liber usualis*³.

Possiamo pertanto evincere che la (apparentemente) povera polifonia del *faux-bourdon* era comunque realizzata da cantori non del tutto digiuni di musica, e con una discreta comprensione della lingua latina. E che ruolo aveva l'organo? Ogni parrocchia di montagna, per quanto povera, disponeva di un organo a canne per accompagnare tutte le celebrazioni liturgiche.

Anche nella realizzazione del *faux-bourdon*, quindi, la cantoria poteva contare sul sostegno fondamentale dello strumento che raddoppiava l'armonizzazione "ad orecchio".

Prima di riassumere le caratteristiche salienti di questo repertorio sacro popolare, riportiamo alcune

1. Il documento più antico che fa riferimento al *faux-bourdon*, lo cita in relazione ad una messa solenne celebrata il 22 settembre 1669 nella cattedrale di Aosta: «Après la ditte Messe on a chanté le *Miserere* in faux-bourdon alternativement au choeur et aux orgues, e puis les oraisons [...]. On a chanté l'*Exaudi* del mesme facon que le *Miserere* [...]». P.E. DUC, *Le culte de Saint Grat*, II, Turin s.d., pp. 16-17.

2. Diffusa e normata da vari documenti dell'autorità ecclesiastica è la prassi del canto dei salmi in falsobordone, che a partire dal *Caeremoniale Episcoporum* di Clemente VIII (1600) fino al motu proprio "Tra le sollecitudini" di San Pio X (1903), ha trovato l'attenzione dei pontefici. In particolare, al punto IV del *motu proprio* di S. Pio X si esplicita: «Sarà nondimeno lecito, nelle maggiori solennità, di alternare il canto gregoriano del coro coi cosiddetti falsobordoni o con versi in simile modo convenientemente composti». Si tratta quindi di una prassi pienamente legittimata.

3. A partire dalla sua pubblicazione, il *Liber usualis Missae et Officii*, e il suo corrispettivo edito per la Diocesi di Aosta con il titolo di *Paroissien Romain*, è stato l'unico e autentico libro liturgico-musicale di riferimento per la formazione e il repertorio del canto gregoriano in Valle d'Aosta.

testimonianze di storici cantori, intervistati alla fine degli anni '80 del secolo scorso, e che in giovane età avevano cantato e udito cantare il *faux-bourdon*⁴: «Prima della guerra, una festa non era tale, se non si cantavano le lodi e i vesperi in *faux-bourdon*. Solo così la festa era solenne, ed entusiasmava, e commuoveva tutti, specialmente se la cantoria era brava e dotata di buone voci...».

«Il suono del *faux bourdon* dava il "senso" della festa. Il *Laudate Dominum*, che si cantava alla fine della messa solenne, era un vero trionfo!».

E in merito alla costituzione della cantoria, un altro cantore racconta⁵:

«La cantoria, che era formata da almeno dieci elementi, si divideva in primi, secondi, e basso. Se c'era un primo con buon orecchio, egli poteva portare varianti a suo piacere, ma sempre nell'ambito dello schema fisso del *faux-bourdon*».

In sintesi, le caratteristiche peculiari di questo canto polivocale valdostano⁶ sono le seguenti:

- esecuzione a tre voci maschili con accompagnamento di organo;
- canto sillabico e omoritmico (con qualche libertà maggiore in cadenza);
- procedere delle voci per moto parallelo per terze e seste (a volte in quarta e sesta);
- esecuzione alternata tra salmodia gregoriana e sua armonizzazione;
- assenza del parametro della dinamica (sempre forte);
- impianto armonico eventualmente sostenuto da uno strumento denominato il tubo (in dialetto lo tubo).

Può essere ora interessante ora soffermarci su questo strumento. Si tratta della più curiosa e speciale delle caratteristiche legate a questa prassi di canto.

Molti ripostigli e soffitte di chiese valdostane ospitano ancora strumenti che la tradizione chiama *tùbo*, o *trombon*, o addirittura *faux-bourdon*. Si tratta appunto di un tubo di forma conica con un

canneggio composto di più sezioni saldate tra loro in modo del tutto analogo al procedimento che unisce le varie parti della canna fumaria utilizzata per le tradizionali stufe in ghisa valdostane. Tecnicamente è un amplificatore, una sorta di megafono che distorce la voce umana. Quasi tutti i *tubo* disseminati in Valle d'Aosta hanno dimensioni standard, di circa 120 cm di altezza, 210 cm circa di canneggio totale e un diametro di 22 cm per la campana. L'imboccatura è piuttosto larga e vagamente somigliante a un bocchino. Tuttavia la sua funzione primaria non è quella di prestarsi ad una esecuzione reale dei suoni, quanto quella di *amplificare il suono del basso*, che veniva cantato dentro lo strumento. Analogamente al canto in *faux-bourdon*, questo strumento, nella sua fisionomia attuale, non risulta attestato nella vicina regione del Canavese, né del Vallese svizzero, né nella confinante Savoia. Cadde gradualmente in disuso già prima dell'ultima fase del *faux-bourdon*, quindi verso gli anni '20/30 del secolo scorso.

Alcuni studiosi hanno osservato come la Francia possedesse una tradizione di canto liturgico caratterizzata dalla presenza, accanto all'organo, del cosiddetto "*serpent d'Eglise*" che accompagnava i momenti salienti dei vari riti. Diffuso a partire dal sec. XV, e gradualmente soppiantato nell'Ottocento dal più prestante oficleide, presenta indubbi



4. E. LAGNIER, Il "*faux bourdon*" in Valle d'Aosta, Università degli studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna 1989, p. 5 e p. 21, intervista al cantore G. Bérard.

5. Ivi, p. 7, intervista al cantore J. Cerlogne.

6. Cfr. D. MORTARA, *Faux Bourdon, rinascita di una tradizione*, Assessorato ai Beni culturali, al Turismo, allo Sport e al Commercio, Aosta 2020, p. 19 e segg. Le immagini della pagina seguente sono tratte dalla medesima pubblicazione.

7. Cfr. E. LAGNIER, op. cit., pp. 36-45

8. Lino Colliard (1934-2010), Direttore degli Archivi storici regionali, è stata una figura insigne di studioso. Pur senza possedere una specifica formazione musicale/musicologica, in un'epoca in cui l'attenzione ai patrimoni etnomusicologici non era diffusa come oggi, con mezzi rudimentali ha documentato l'ultima fase del *faux-bourdon*, prima della sua scomparsa.

9. Le trascrizioni sotto riportate sono disponibili sul sito istituzionale della Regione Valle d'Aosta all'indirizzo https://www.regione.vda.it/anteprima.aspx?infopath=/cultura/patrimonio/particolarismo_tradizioni/spartiti_faux_bourdon_i.aspx

10. Non sono mancate negli ultimi 50 anni, alcune "*messe in faux-bourdon*" che hanno attirato molti fedeli (o forse spettatori?). Si possono reperire anche alcune registrazioni di canti in *faux-bourdon* eseguiti da cori virili locali. Tutte queste iniziative, che si affiancano alla tradizione del *Te Deum* in *faux-bourdon* cantato il 31 dicembre di ogni anno nella cattedrale di Aosta, prescindono totalmente dall'esecuzione estemporanea e dall'improvvisazione, limitandosi ad eseguire fedelmente trascrizioni delle registrazioni degli anni '60.

caratteri di somiglianza con il tubo valdostano, che per il momento non è stato possibile documentare⁷. Se ad oggi possiamo avere qualche informazione e anche qualche studio sul *faux-bourdon*, lo dobbiamo all'opera lungimirante di uno storico, il prof. Lino Colliard, il quale, verso la fine degli anni '60, presagendo la fine di molte cantorie e la conseguente scomparsa di questo repertorio, volle documentare con registrazioni questo canto dalla viva bocca degli ultimi anziani cantori ancora viventi⁸.

Grazie alla sua opera pionieristica e al lavoro dell'*équipe* da lui costituita, sono depositate presso gli Archivi Storici Regionali alcune registrazioni di canti in *faux-bourdon* che egli poté documentare nell'ultima fase storica di questa prassi.

Solo alcuni di questi canti sono stati nel tempo trascritti, cosicché oggi possiamo almeno avere un'idea, seppur molto vaga, di alcune realizzazioni del *faux-bourdon*. La trascrizione, limitandosi solo alle note e quindi alle altezze, non restituisce il parametro dell'agogica, né è in grado di rendere il ritmo. Ma, dalle testimonianze raccolte, sappiamo quanto questo canto fosse solenne, lento e sempre forte, col suo incedere grave e maestoso.

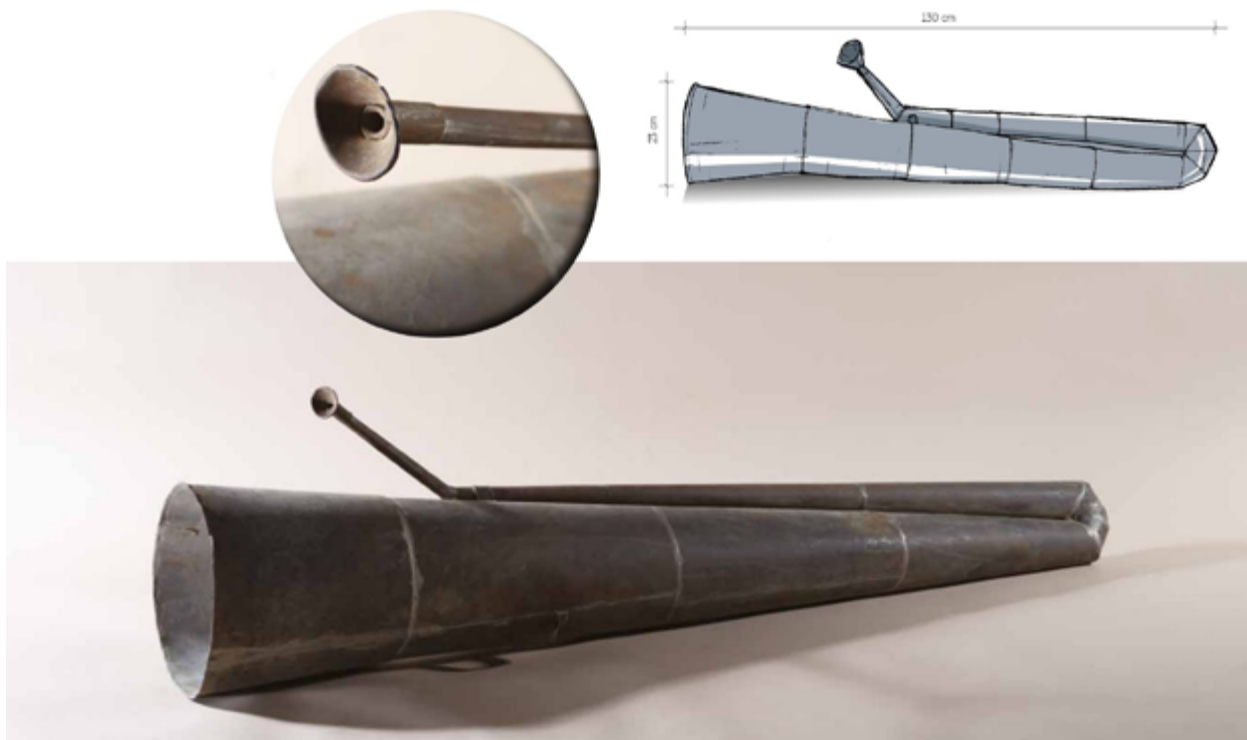
Concludiamo con alcune trascrizioni⁹, tornando alla definizione *polifonia povera* usata nel titolo.



nella pagina accanto:
Pietro Brocard – L'ultimo suonatore del tubo.

in alto: il Serpentone francese
in basso, da sinistra a destra:

affresco della cantoria della chiesa di Saint- Léger ad Aymavilles,
L'angelo suonatore di tubo - dipinto sul parapetto della cantoria della stessa chiesa.



il tubo conservato nella chiesa parrocchiale di Introd (AO)

Davvero era così povera? Al di là della provocazione, ora possiamo affermare che non ha alcun senso porsi questa domanda. Il *faux-bourdon* è stato, almeno per tre secoli, la forma autentica di espressione della fede cantata nei momenti più importanti dell'anno liturgico: un modo di cantare così pregnante da influenzare in fortemente anche il canto popolare profano che, al termine delle sacre liturgie, continuava a connotare il giorno di festa... nei "dintorni" della chiesa.

L'*humus* dal quale sorgeva questa pratica polivocale, quel *milieu* culturale e antropologico, oggi non esiste più, perché si è interrotto il filo che univa le generazioni di cantori nella trasmissione di questo patrimonio. Il *faux-bourdon* muore con l'ultima generazione che lo ha cantato.

Il lettore più addentro nelle "questioni liturgiche" potrà azzardare qualche ipotesi sulle ragioni della scomparsa di questo patrimonio; egli potrà anche chiedersi se le cause siano da ritenersi solo "interne" o anche - e soprattutto - "esterne".

Invero, attualmente c'è qualche tentativo di riproposizione del *faux-bourdon*, a volte con spirito autenticamente liturgico, altre volte con intento più culturale e concertistico¹⁰.

Pur nella consapevolezza dell'assoluta artificiosità di tali riproposizioni, ormai decontestualizzate socialmente, culturalmente e storicamente, se avessimo l'occasione di ascoltare questo canto durante qualche liturgia, guardandoci intorno potremmo probabilmente essere stupiti dal fatto che gli orecchi spesso distratti e *mal*-educati dei presenti possono ancora essere affascinati da questo canto arcaico, che profuma della fede e della devozione dei nostri antenati.



JEFFERSON CURTAZ

Jefferson Curtaz è organista della Cattedrale di Aosta e fa parte della Commissione diocesana di Musica Sacra. Dal 2020 insegna Armonia e analisi presso l'Istituto Superiore di studi musicali di Aosta. Attualmente sta collaborando con le Edizioni Suvini-Zerboni alla pubblicazione di opere da camera di Saverio Mercadante. Dirige il Segretariato Organologia dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia.

TE DEUM

Te De - um la - u - da - mos, te Do - mi - num con - fi - te - mur.

Te ae - ter - num Pa - trem, om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur Ti - bi om - nes An - ge - li,

u - bi cae - li et u - ni - ver - sae Po - tes - ta - tes. Ti - bi Cher - u - bim et Se - ra - phim,

2

in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

"Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
majestatis gloriae tuae."

Te gloriosum Apostolorum clero, et
profetarum laudabilis numerus,
et martyrum candidatus laudet exercitus.

Te per orbem terrarum
sancto confitebitur Ecclesia,
Patrem immensae maiestatis;
venerandam tuam veram et unicam Filiam;
Sanctam quoque Paraclitum Spiritum.

Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandam suscepturus hominem,
non horruisti Virginitatem.

Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.

Iudex crederis esse venturus.

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et regne eos,
et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto
sine peccato non custodire.
Misereere nostri, Domine,
misereere nostri.

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quoniam ad modum speravimus in te.
In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

Sanctus

San - ctus, san - ctus sa - ctus Do - mi - nus - De - us sa - ba - oth.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, ho - san - na in ex - cel - sis.

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, ho - san - na in ex - cel - sis.

Agnus Dei

A - gnus de - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

A - gnus de - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

A - gnus de - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.



L'INCONTRO TRA PAROLE E MUSICA - PARTE 2 IL SUONO DELLE PAROLE

Miscellanea
di Elisa Gastaldon

Nella precedente analisi abbiamo esplorato come sia presente una "musicalità intrinseca" nella parola ancora prima che essa incontri in modo esplicito e razionale il fenomeno musicale del canto. Le parole sono intrise di musica, il suono che scaturisce dall'incastro delle singole lettere di una parola le accompagna, le abbraccia, le illumina, dando a loro colore,

spessore, musica! E quando i suoni di più parole danzano tra di loro in un balletto creato dal poeta-coreografo, ecco che appare al nostro udito una partitura musicale, una poesia che canta.

In questa seconda tappa rifletteremo su come "parola" e "parola cantata", che si nutrono entrambe della voce umana, abbiano un'altra fondamentale dimensione comune: il loro

manifestarsi nella dimensione del *tempo*.

Non è una considerazione ovvia o di poco conto, tutt'altro! Vedremo infatti che è proprio in questa dimensione temporale che la compatibilità, la somiglianza tra questi due linguaggi – quello poetico e quello musicale – iniziano a distinguersi fra loro in modo più radicale dando vita a strutture ritmiche e metriche diverse e spesso incompatibili.

L'agogica di un testo poetico e di un testo poetico-musicale

Un qualsiasi tipo di espressione vocale, parlata e cantata, costituisce un flusso sonoro più o meno esteso, ma limitato, che si inserisce nel flusso continuo ed illimitato del tempo, conferendogli una forma, un ordine, un senso specifici. A prescindere dalla sua durata complessiva e dalle specifiche foniche-ritmiche, un flusso sonoro e vocale si articola nel tempo prima di tutto attraverso movimenti più o meno veloci. Siamo qui nel terreno dell'*agogica*, termine utilizzato per la prima volta dal musicologo tedesco H. Riemann (1849 – 1919) per indicare le variazioni di "movimento" all'interno di una composizione.



Hugo Robert Wilhelm Julius Riemann, musicologo, critico musicale e insegnante tedesco che per primo ha introdotto nella moderna terminologia musicale la parola *Agogica*.

È qui, in questo parametro temporale, che le comuni proprietà sonore del linguaggio poetico e musicale si distinguono. Mentre nelle varie forme di linguaggio parlato, drammatico, narrativo, prosastico e poetico, non ci sono molte differenze sostanziali, il canto ha invece la necessità, propria di certa musica a tradizione scritta, di

rendere per quanto possibile esplicito ciò che nel linguaggio parlato è per lo più implicito ed istintivo: quando parliamo o recitiamo una poesia, l'agogica del nostro discorso cambierà in modo naturale e istintivo, quasi automatico, a seconda dei concetti e delle emozioni che intendiamo comunicare, tenderemo a parlare/recitare più velocemente, ad esempio, per esprimere concetti/emozioni di rabbia, ostilità, ansia mentre il movimento del nostro discorso sarà più lento e tardo per esprimere parole e sentimenti di commozione, lamento, rassegnazione.

Nelle parole che invece appartengono alla dimensione musicale accade qualcosa di diverso: più il compositore sarà interessato a rappresentare musicalmente i concetti e i sentimenti espressi nel testo poetico, più il compositore stesso avrà cura di fissare con precisione anche l'elemento agogico della composizione, in modo che il cantante possa cantare velocemente parole ansiose o concitate e lentamente parole gravi o lamentose. In assenza di indicazioni, esattamente come nel caso della lettura ad alta voce di una poesia o come nella recitazione di un testo, l'interpretazione agogica sarà affidata interamente alla responsabilità dell'esecutore. Prima dell'epoca di Monteverdi l'agogica di un testo poetico-musicale non è mai indicata esplicitamente, ed è in genere deducibile dalle relazioni interne stabilitesi via via fra i singoli valori di durata.

Il ritmo e la forma della poesia

L'aspetto agogico-temporale è indissolubilmente legato a quello propriamente ritmico: le singole "durate" di cui si compone un flusso sonoro vocale, compresi i silenzi eventualmente presenti,

possono succedersi nel tempo in modo più o meno regolare e razionalmente organizzato. C'è *ritmo* tanto nel linguaggio comune o nella prosa quanto nella poesia, ma se nei primi due esso è presente solo in forma più o meno naturalmente libera e spontanea, nella poesia il ritmo può anche essere regolato con precisione, su basi numeriche, da schemi metrici tendenzialmente rigidi e precostituiti. Si può dire che è proprio il ritmo, in ogni sua manifestazione, a dar forma alla poesia. Lo si può riscontrare un po' in tutti i livelli: dalla singola unità sillabica al piede (unità metrica di base del verso classico formata da due o più sillabe brevi e/o lunghe sotto un singolo *ictus*), dal verso alla strofa, coinvolgendo anche altre forme di ricorrenza a loro modo ritmiche come la *rima* - parola derivata da *ritmo* e ad essa strettamente legata - l'*anafora*, cioè la ripetizione di una o più parole all'inizio di due o più segmenti versali successivi, ed altri fattori sintattici, semantici-concettuali e retorici.

Il Verso nel ritmo poetico e nel ritmo musicale

Il più importante tra tutti gli elementi ricorrenti è certamente il verso: dalla parola (dal latino *vèrtere* = voltare) deriva dall'uso di scrivere andando a capo, indica un ritorno ciclico del ritmo, un "ritorno all'inizio della serie". Un testo poetico è sempre suddivisibile in segmenti commensurabili, compreso il verso libero moderno affermatosi in Europa ed oltreoceano nel corso degli ultimi due secoli. L'andare a capo rappresenta la visualizzazione grafica della fondamentale costante unità ritmica di cui abbiamo parlato sopra. Quando il ritmo originario della versificazione poetica viene trasferito di peso in altra

dimensione temporale e metrica, c'è una perdita inevitabile della propria naturale identità qualitativa. Il numero di sillabe resterà lo stesso, ma la loro qualità più o meno fortemente accentata e atona si trasformerà inevitabilmente. Ciascun compositore potrà sforzarsi di "tradurre" il ritmo poetico in modo più fedele e rispettoso possibile, ma come qualsiasi traduttore, non potrà illudersi di preservarne sonorità e scansioni originarie. Ci dovrà essere perciò una scelta fra la musica ritmica del verso in sé e per sé e il senso del discorso verbale nelle sue più variabili articolazioni, o altrimenti dovrà optare per un non sempre facile compromesso fra i due piani strutturali.

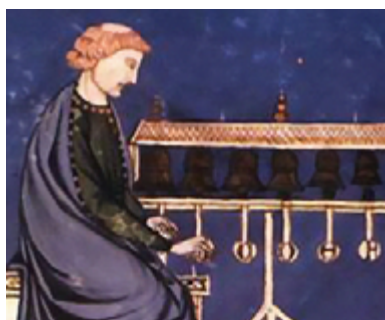
*Sono nata il ventuno a primavera
ma non sapevo che nascere folle,
aprire le zolle
potesse scatenar tempesta.
Così Proserpina lieve
vede piovere sulle erbe,
sui grossi frumenti gentili
e piange sempre la sera.
Forse è la sua preghiera.*

(A. Merini, "Sono nata il ventuno a primavera",
da "Vuoto d'amore" 1991.
Versi musicati da Giovanni Nuti e
cantati da Milva)

Dal tempo poetico al tempo musicale

In gran parte del repertorio polifonico medievale e rinascimentale – a notazione ritmico-modale e a notazione mensurale, considerazioni musicali di tipo tecnico ed espressivo hanno portato i compositori a trascurare di proposito il problema della comprensibilità del testo verbale. Un esempio fra tutti è il celebre *organum quadruplum Viderunt omnes / Notum fecit* di Magister Perotinus (1160 ca – 1230 ca): il testo liturgico viene dilatato nel tenor da una serie di

interminabili vocalizzi polifonici omoritmici in tempo ternario, sulle vocali progressivamente chiuse di una parola «Vi – de – runt» che non risulta più riconoscibile come tale e risulta incomprensibile per l'estrema dilatazione melismatica delle sue sillabe anche se sono assolutamente percepibili i livelli di organizzazione ritmica e metrica del tempo musicale.



Magister Perotinus, illustre rappresentante della Scuola di Notre-Dame di Parigi. Il suo celebre "Viderunt Omnes" a 4 voci fu eseguito per la prima volta nella cattedrale di Notre Dame a Parigi il giorno di Natale del 1198.

Le cose si complicano ulteriormente in piena *Ars Antiqua*, fra il XIII e XIV secolo, soprattutto nell'ambito del mottetto, dove non solo le sillabe del testo poetico vengono liberamente dilatate o anche compresse, ma ogni voce è impegnata a cantare melodie diverse su testi verbali differenti. Nel celeberrimo mottetto politestuale a tre voci di Petrus de Cruce (XIII sec.), *Aucunt ont trouvé/ Lonc tans/Annuntiantes*, due testi poetici in francese e un singolo *incipit* liturgico sono rispettivamente affidati alle parti di *tripulum*, *duplum* e *tenor* (vedi fig.1). Anche nel repertorio del madrigale italiano trecentesco la situazione non muta molto: nel madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, testo di Francesco Petrarca (1304 – 1374) e musica di Jacopo da Bologna (1340 – 1360) la metrica e le parole petrarchesche risultano,

nel brano corale, pressoché inintelligibili.

*Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutti ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,*

*ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda,*

*tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutt otremer d'un amoroso gielo.*

(Uno dei quattro sonetti petrarcheschi
presenti nel Canzoniere musicato da
Jacopo da Bologna)

Il testo verbale, sia sacro che profano, nelle mani dei grandi polifonisti fiamminghi e francesi del quattrocento, da Guillaume Dufay (1400 – 1474) a Josquin Deprez (ca. 1450/55 – 1521), spesso diventa un pretesto formale per elaborazioni contrappuntistiche e melismatiche molto complesse inserite in strutture così vaste da poter essere paragonate a vere e proprie costruzioni architettoniche. Fra i tanti esempi possiamo prendere il mottetto isoritmico di Dufay *Nuper rosarum flores* in cui quattro sezioni musicali oltrepassano l'articolazione strofica del testo poetico tracciando un disegno architettonico del tutto autonomo rispetto al testo. Il *Cantus Firmus* utilizzato cantato qui dai due *Tenor* a distanza di una quinta l'uno dall'altro, la cui traduzione è "Questo luogo incute rispetto", è ripreso dal repertorio gregoriano ed è il testo dell'introito che si esegue nel rito di dedicazione di una chiesa (vedi fig.2).

Per liberare il verso e far ritornare assolutamente udibili i suoi valori ritmico-musicali servirà una scrittura prevalentemente omoritmica e accordale, cosa che faranno in modo graduale nel corso del '500 i polifonisti

Motet

Aucun - Lonc tans - Annuntiantes

Petrus de Cruce (ca. 1300)

Au-cun ont trou-vé chant par u - sa-ge, Mès a moi en doune o-choi - son

Lonc tans me sui te - nu

ANNUN[TIANTES]

A-mours, qui res-bau-dist mon cou-ra - ge Si que m'es - tuct fai - re chan - çon.

de chan - - - - ter, Mès or ai

Fig. 1

Trascrizione in scrittura moderna del Mottetto pluritestuale di Petrus de Cruce "Aucun ont trouvé – Loc tans – Annuntiantes"



Fig. 2

Spartito del mottetto isoritmico *Nuper rosarum flores* commissionato a Guillaume Dufay per la dedizione del nuovo Duomo di S. Maria del Fiore il 25 marzo 1436. Il brano acquisì la notorietà a seguito della dimostrazione del forte legame tra la sua struttura musicale e le dimensioni e proporzioni della nuova Cattedrale divenendo un'icona della storia della musica. Una recente rilettura musicologica vede un nuovo collegamento tra la forma musicale e le proporzioni architettoniche con tempio del Brunelleschi proponendo ulteriori relazioni tra la costruzione brunelleschiana, il mottetto di Dufay e la simbologia dell'Apocalisse, il tutto visto alla luce del riferimento alla Firenze del Quattrocento come la nuova Gerusalemme celeste.

di ispirazione “umanistica” culminanti in Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Qui addirittura l’interesse dei compositori non è rivolto solo al rispetto dell’unità del verso ma anche delle unità sintattiche ad esso trasversali come ad esempio la tecnica dell’*enjambement*, la “spezzatura” del verso.

Un lavoro esemplificativo in questo è il sonetto *O sonno* di Giovanni Della Casa (1503 – 1556) musicato da Cipriano de Rore (1515/16 – 1565): risulta qui molto chiaro come una scrittura polifonica complessa e allo stesso tempo recitativa, permetta una lettura non solo “versificatoria” ma anche sintattica de testo poetico. Significativa è l’esattezza con cui ogni segmento sintattico del testo poetico viene fatto corrispondere a un segmento ritmico-musicale (vedi fig.3).

Dal primo Seicento, con l’affermarsi del canto monodico accompagnato e dell’opera, i poeti e i librettisti italiani adottano schemi metrici via via sempre più vari e diversificati, i cosiddetti versi chamberiani: non più solo il settenario e l’endecasillabo ma anche il quinario e il senario, il decasillabo, ottonario.

L’opera italiana “barocca” si differenzia nel suo approccio da quella settecentesca più tarda e da quella Ottocentesca anche sotto l’aspetto ritmico e poetico per diverse ragioni tra cui i modelli di versificazione universale imposti da Metastasio nelle cui mani il settenario o l’ottonario tendono ad acquistare un ritmo preciso e regolare.

Anche nell’epoca d’oro dell’opera italiana moltissimi compositori di melodrammi e romanze da camera sensibilissimi al testo poetico, non si sono sentiti affatto in obbligo di rispettare sempre e comunque la scansione metrica del verso intonato.

La ripetizione di parole e versi, nonché la frammentazione sillabica e semisillabica, tipici

dell’Opera italiana, annientano ancor di più l’originale forma poetica, facendone qualcosa di profondamente diverso. E verso la fine dell’Ottocento la musica colta cominciò a coltivare una ancor maggiore asimmetria e una maggiore libertà ritmica utilizzando più spesso versi ritmicamente non monotoni, endecasillabo compreso.

Molti sono stati nel corso della storia i musicisti “puri” interessati cioè non tanto ad una discreta e fedele lettura del testo quanto più alla sua metamorfosi in valori musicali capaci di arricchirne o persino di mutarne il senso: il Monteverdi madrigalista “rappresentativo”, l’Händel (1685 – 1759) delle cantate romane, F. Schubert (1797 – 1828) o G. Mahler (1860 – 1911) nei rispettivi *Lieder*.

Tutti operarono tagli, fratture,

manipolazioni ai testi poetici lavorati, senza per questo ripudiarne l’identità originaria né modificarne la struttura metrica di base, che rimane – a prescindere dalla sua percepibilità- quella di una canzonetta¹, di un’ottava rima² o di un’aria con da capo. Prima del Novecento anche i compositori più interessati a sottoporre la parola alle leggi di un linguaggio musicale sempre più ricco e autonomo dovevano comunque fare i conti con modelli poetici ben precisi e altamente standardizzati, non ancora propensi a mutare forma in risposta a pure esigenze musicali. Allo stesso modo anche i compositori colti del Novecento, compresi quelli d’avanguardia con i loro arditi esperimenti vocali partono da estî preesistenti che si fondano su schemi metrici regolari o liberi.



Il testo verbale, sia sacro che profano, nelle mani dei grandi polifonisti fiamminghi e francesi del quattrocento [...] spesso diventa un pretesto formale per elaborazioni contrappuntistiche e melismatiche molto complesse [...] da poter essere paragonate a vere e proprie costruzioni architettoniche.

1. nei secc. XVI-XVIII, componimento poetico più breve della canzone, d’argomento e tono più lievi, con schemi metrici molto vari, diversi da quelli della canzone. Spesso è utilizzata l’espressione “Le c. del Chiabrera”. Quando la c. è musicata prende anche nome di villanesca, villanella, villotta.

2. struttura poetica di otto versi endecasillabi suddivisi in tre distici di a rima alternata e un distico finale a rima baciata. musicalmente suddivisa in due quartine tra loro uguali.

O SONNO

G. della Casa

Cyprien de Rore
(1515-1565)

Prima parte $\text{♩} = 60$ 5

S O son - - no, o del - la que - ta u - ni-da om - bro - sa
A O son - - no, o del - la que - ta u - ni-da om - bro - sa
T O son - - no, o del - la que - ta u - ni-da om - bro - sa
B O son - - no, o del - la que - ta u - ni-da om - bro - sa

10

S Not - te pla - ci-do fi - glio, o de' mor - ta - li E - gri con - for - to,
A Not - te pla - ci-do fi - glio, o d' mor - ta - li E - gri con - for - to,
T Not - te pla - ci-do fi - glio, o d' mor - ta - li E - gri con - for - to,
B Not - te pla - ci-do fi - glio, o de' mor - ta - li E - gri con - for - to,

15 20

S o - blio dol - ce de' ma - li Si gra - vi, ond' è la vi - ta a - spra e no - io -
A o - blio dol - ce de' ma - li Si gra - vi, ond' è la vi - ta a - spra e no - io -
T o - blio dol - ce de' ma - li Si gra - vi, ond' è la vi - ta a - spra e no -
B o - blio dol - ce de' ma - li Si gra - vi, ond' è la vi - ta a - spra e no -

Fig. 3

Parte iniziale del Sonetto *O sonno*, testo di Giovanni Della Casa musica di Cipriano de Rore: qui una scrittura polifonica complessa e allo stesso tempo recitativa permette una lettura non solo "versificatoria" ma anche sintattica del testo poetico.

Rispetto ai secoli precedenti, e anche rispetto alla tradizione del melodramma, il Novecento ha introdotto un'importante novità: di regola, prima si scrive la musica, poi il testo. Il mutamento incombente è già facile da scorgere a partire dalle opere della seconda parte dell'Ottocento, quando il compositore prese a guidare sempre più spesso il lavoro del librettista. Ma anche in questi casi, anche se è la musica a precedere la stesura delle parole, si suppone che il compositore possa comunque padroneggiare il testo su cui lavora muovendosi all'interno di un ben determinato genere e con modelli di riferimento consolidati.

Questo *excursus* storico-musicale tra il rapporto di parole e musica entrerà presto ancora di più nel cuore dell'intreccio tra poesia e forme musicali conoscendo più da vicino autori e compositori. Lo faremo nella prossima tappa del nostro viaggio.



Gabriello Chiambra, poeta e drammaturgo italiano del '600. Le sue poesie sono destinate alla musica. Rifiutò per questo i metri classici per aderire alle strofe brevi.

ELISA GASTALDON

Elisa Gastaldon è diplomata in Pianoforte, Organo e Composizione Organistica e Didattica della Musica presso il conservatorio C. Pollini di Padova. Ha seguito i corsi di Musica Corale e Direzione di Coro presso il Conservatorio A. Steffani di Castelfranco Veneto perfezionandosi in Didattica Corale. È Organista titolare presso la Chiesa di S. Giacomo a Montebelluna (TV). Ha approfondito, attraverso numerosi corsi di aggiornamento in Italia e all'estero, le varie metodologie per la didattica corale dirigendo attualmente più cori di voci bianche e cori scolastici. È docente di Musica in ruolo nella Scuola Secondaria di Primo Grado dove svolge anche attività di formatrice Musicale per insegnanti. Dal 2017 collabora con il M.I.U.R. per I.N.D.I.R.E. in qualità di docente esperto in didattica musicale pubblicando le proprie esperienze progettuali di Musica realizzate e proposte per la Scuola Primaria e Secondaria intervenendo come relatrice nei webinar della "Settimana della Musica 2020" organizzata da I.N.D.I.R.E. Compositrice di brani corali didattici, è autrice poliedrica di testi collaborando con vari compositori corali italiani nella realizzazione di brani per cori maschili, femminili, misti, giovanili e di voci bianche molti dei quali risultati vincitori in svariati Concorsi di Composizione Nazionali ed Internazionali, pubblicati in raccolte corali e incisi da note case di produzione. Email: profgastaldonlisa@gmail.com





I CANTI DELLA MESSA L'ORDINARIUM MISSAE: IL KYRIE ELEISON

Muicologia Liturgica
di Enrico Vercesi

Dopo avere riflettuto a lungo sulla questione della partecipazione attiva, iniziamo un percorso di analisi ed approfondimento sui canti della Messa, partendo da una prima classificazione tesa a creare due grandi ambiti di azione in stretta correlazione con i testi liturgici: nella celebrazione eucaristica, infatti, ne ritroviamo alcuni che mutano in relazione alla azione liturgica in svolgimento e da altri che, al contrario, rimangono invariati, trattandosi appunto

di "parti fisse" e comuni; si parlerà, pertanto, di canti del *Proprium Missae* nel primo caso, e di canti dell'*Ordinarium Missae*¹ nel secondo; partiamo da questi ultimi, anticipando che tratteremo ogni singola parte esaminando sinteticamente gli aspetti storici, teologici, fenomenologici, liturgico-rituali e musicali.

//

la forma del Kyrie è dialogata, non litanica, essendo esortazione cui segue una risposta, ed è un canto che non prevede movimento, né alcuna azione liturgica

Simone Martini (Siena, 1284 – Avignone, luglio 1344)
Religiosi cantano la messa, Assisi.

Iniziamo dalla analisi del *Kyrie eleison* che ha mantenuto il suo testo originale in lingua greca; dal punto di vista storico, pur senza indicarne precisamente la collocazione, nella messa romana del Papa è attestata la sua presenza per la prima volta dal *Concilio di Vaison* (529): in tale contesto, si dispone che ad Arles e nelle diocesi della Provenza venga introdotto il *Kyrie* sull'esempio di Roma e di altre chiese italiane. Tuttavia, è Gregorio Magno ad offrire una testimonianza di valore fondamentale, affermando che: "Il *Kyrie eleison* noi né lo diciamo né lo dicemmo come recitato dai greci; poiché costoro lo dicono tutti insieme, laddove presso di noi si recita altrettante volte anche *Christe eleison*, ciò che dai greci non è assolutamente fatto. Nelle messe quotidiane, infine, alcune cose che si sogliono recitare (in quelle solenni) vengono omesse dicendo soltanto *Kyrie eleison* e *Christe eleison*, affinché in queste espressioni di supplica ci intratteniamo un po' più a lungo"². A proposito della prassi esecutiva dei primi secoli, il *Kyrie* venne eseguito non soltanto dal Celebrante ma anche da tutto il clero e il popolo alternando le singole acclamazioni; successivamente, intorno all'VIII secolo, passò presumibilmente alla sola Schola in virtù dello stile ornato, quest'ultimo in fase di continuo sviluppo. Nell'epoca carolingia si cercò nuovamente di incrementare la partecipazione del popolo. Durante il medioevo l'interpretazione trinitaria del

Kyrie prevalse decisamente sul concetto penitenziale sfociante nel carattere litanico che diminuì e, quasi, scomparve: lo sviluppo della melodia lo offuscò decisamente e fu sostituito da una forma musicale di festosa acclamazione, per capirci sullo stile dell'*Hosanna* del *Sanctus*. Questa alternanza tra il carattere penitenziale e acclamatorio, continuò nel corso dei secoli a favore vuoi dell'una o dell'altra a seconda delle interpretazioni e delle sensibilità; per tutto il medioevo, per altro, il canto del *Kyrie* divenne diffusissimo, anche al di fuori dei luoghi canonici, ampliandosi fino alla forma tropata che risultò essere molto praticata a partire dal IX-X secolo.

Il *Tropo* consisteva nella elaborazione di testi di libera invenzione letteralmente incastrati melodicamente tra *Kyrie* ed *Eleison*, rendendo dunque sillabico il melisma generalmente posto sulla terminazione della parola *Kyrie*; così facendo risultava anche molto più semplice ricordare a memoria una serie di note numerose e complesse. Le prime parole del tropo vennero inoltre utilizzate per denominare l'intera messa, intesa come schema unico di *Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus Dei* così come le abbiamo ereditate ai nostri tempi. Ecco, dunque, l'esempio testuale di un tropo:

Kyrie [fons bonitatis, pater ingenitus, a quo bona cuncta procedunt] eleison

II
(Kyrie fons bonitatis)

X. s.

The image shows a musical score for the Kyrie fons bonitatis. It consists of four staves of music. The first staff is marked with a large 'K' and the lyrics 'Y-ri- e e-lé- i-son. bis'. The second staff has the lyrics 'Chri-ste e-lé- i-son. bis'. The third staff has the lyrics 'Ký- ri- e e-lé- i-son. Ký- ri- e'. The fourth staff has the lyrics 'e e-lé- i-son.' There are various musical notations including notes, rests, and bar lines. The score is titled 'II (Kyrie fons bonitatis)' and is dated 'X. s.' (10th century).

Kyrie Missa "Fons Bonitatis", Graduale Romanum 1974, pag. 75

1. Fanno parte dell'Ordinarium Missæ, in ordine: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei.
2. Epistola a Giovanni da Siracusa; PL 77, 956 BC.



sopra: Kyrie eleison - Missa IX Cum júbilo
nella pagina affianco: Kyrie Missa IX Giovanni Battista Casali

Dopo il medioevo e al crepuscolo dell'epoca della forma tropata, anche il Kyrie attraversò i secoli della polifonia intesa in tutte le sue differenti esperienze e sfaccettature, con stili e forme particolari e caratterizzanti le varie epoche. Con la riforma liturgica operata dal Concilio Vaticano II, il Kyrie venne infine collocato dopo l'atto penitenziale e prima del Gloria (se previsto); il Messale Romano a tal proposito ci indica che "dopo l'atto penitenziale ha sempre luogo il Kyrie eleison, a meno che non sia già stato detto durante l'atto penitenziale. Essendo un canto col quale i fedeli acclamano il Signore e implorano la sua misericordia, di solito viene eseguito da tutti, in alternanza tra il popolo e la schola o un cantore. Ogni acclamazione viene ripetuta normalmente due volte, senza escluderne tuttavia un numero maggiore, in considerazione

dell'indole delle diverse lingue o della composizione musicale o di circostanze particolari. Quando il Kyrie, *eléison* viene cantato come parte dell'atto penitenziale, alle singole acclamazioni si fa precedere un «tropo»³. Pertanto, pur con alcune eccezioni⁴, l'esecuzione del Kyrie ha sempre luogo, in quanto fenomenologicamente la sua dimensione è "celeste", essendo rivolto al Cristo Risorto; va cantato da tutti, benché con possibilità differenti di interventi, stando in piedi, cioè nell'atteggiamento di dialogo con il Vivente, e perciò il suo carattere è acclamatorio e, all'interno di esso, i fedeli implorano la misericordia del Cristo Signore, risorto e vivo. Ancora, la forma del Kyrie è dialogata, non litanica, essendo esortazione cui segue una risposta, ed è un canto che non prevedendo movimento, né

alcuna azione liturgica, concentra la sua funzione teologica come intensa contemplazione del Risorto.

Analizziamo ora la questione della traduzione dal testo greco. In un fondamentale contributo sull'argomento offerto da Emanuela Zurli⁵, l'autrice parte da uno studio articolato in due fasi: da un lato, la ricerca sul linguaggio originario e le successive traduzioni dell'invocazione e, dall'altro, l'analisi del contesto evangelico in cui essa è stata formulata. La conclusione consiste nella modifica dell'espressione da "Signore, pietà" con "Signore, amami teneramente", deducendo che se *Kyrios* è il termine con il quale la versione greca della Bibbia ha tradotto il tetragramma *YHWH* (il nome impronunciabile di Dio) in virtù del quale gli ebrei leggevano *adōnāy* (che corrisponde, appunto, a Signore), più complessa è la analisi intorno alla parola *eleison*⁶. L'indagine rivela che la traduzione più aderente non può essere ricondotta al termine "pietà", sottolineando marcatamente il carattere penitenziale, bensì a "misericordia"; rivolgendosi a Gesù, che è Figlio ma, in virtù del mistero trinitario, è Uno con il Padre, l'uso di "misericordia" modifica radicalmente la concezione ed il significato teologico della invocazione. Anche in virtù di queste considerazioni, la recente Terza Edizione Italiana del Messale Romano ha preferito ripristinare il testo originale mettendo in secondo piano quello in lingua

3. *Ordinamento Generale del Messale Romano*, Terza Edizione in lingua italiana, §52, pag.XXIX. Per tropo qui si intende il formulario previsto nella terza forma dell'atto penitenziale proposta da MR, pagg. 313-317.

4. "Omessi gli altri riti iniziali della Messa e, secondo l'opportunità, il Kyrie", in *Domenica delle Palme: Passione del Signore*, Messale Romano Terza Edizione Italiana, §11 & 15, pag. 123. Si omette inoltre durante la Celebrazione della Passione il Venerdi Santo, durante la Veglia Pasquale nella Risurrezione del Signore. Per il Mercoledì delle Ceneri e la Festa della Presentazione del Signore, non essendoci indicazioni contrarie, il canto del "Kyrie" si intende da eseguire.

5. Emanuela Zurli, *Kyrie eleison: l'invocazione a Dio che ci ama come una madre*, in "Rassegna di Teologia" Anno 2010 nr.2

6. *Eléison* è l'imperativo aoristo di *eleōō* (che) è la traduzione di *rhōm*; gli altri tre verbi ebraici a cui *eleōō* intende corrispondere, *hnn*, *hml* e *nhm*, coprono rispettivamente il campo semantico del «fare grazia», del «provare compassione» e del «consolare». ... Tale verbo - che può avere per soggetto sia l'uomo sia Dio - viene infatti usualmente reso con «provare misericordia», «sentire pietà», «provare tenerezza», «commuoversi», «amare (teneramente)». Cfr. E. Zurli, op. cit. Pag. 220.

7. La *Sallenda* è una antifona contemplata nel Rito Ambrosiano che si canta durante i Vespri Solenni oppure mentre i Sacri Ministri ed il Sacerdote salgono in presbiterio terminato il canto dei dodici *Kyrie*.

8. OGMR, §366, pag XLVIII.

corrente.

Inoltre, tanto nella Messa Tridentina quanto nella Liturgia Bizantina, l'invocazione *Kyrie Eleison* non è limitata al momento penitenziale, rendendo così insoddisfacente la traduzione di "eleison" con "pietà"; ciò è ancor più riconoscibile nel Rito Ambrosiano ove ritroviamo il *Kyrie* in tre differenti collocazioni, distinte e definite: nei riti di ingresso precedentemente al canto della *Sallenda*⁷, dopo il "Misereatur", come terza possibilità dell'atto penitenziale in forma tropata, e prima della benedizione conclusiva legato alla monizione finale "Dominus vobiscum": comprendiamo bene, a questo punto, come la significazione penitenziale sia estremamente riduttiva. Insieme alle riflessioni appena enucleate, pare opportuna una ulteriore considerazione, per nulla scontata, desunta dal Messale Romano che, al §366 dell'OGMR recita: "Ai canti stabiliti nell'Ordinario della Messa, come per esempio l'Agnello di Dio, non si possono sostituire altri canti"⁸. Dato che anche il *Kyrie* è parte dei canti dell'Ordinario, ne deriva che il suo testo prima di

tutto non può essere cambiato, ma anche in relazione alla forma musicale è necessario prestare attenzione a scegliere quella maggiormente adatta, che dovrà quindi possedere il carattere acclamatorio, presentare riconoscibilità nel

dialogo, tanto che esso sia all'unisono che arricchita dalla polifonia in "alternatim", oltre a ragionati tempi di esecuzione che si adattino opportunamente al tempo liturgico, al tipo di celebrazione e al contesto culturale.

MISSA IX.
Kyrie.
Giovanni Battista Casali.

Lento. m.m. $\frac{3}{4}$. ca.

SOPRANO. *f* Ky - ri - e. *mf* Ky - ri - e e - k - i - son, e -

ALTO. *f* Ky - ri - e. Ky - ri - e e -

TENORE. *f* Ky - ri - e. Ky - ri - e e -

BASSO. *f* Ky - ri - e. Ky - ri - e e -

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

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

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

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



ENRICO VERCESI

Nasce a Broni (PV), l'8 ottobre 1972 e inizia a quattordici anni l'attività di direttore di coro. Si è formato presso l'Istituto Pontificio Ambrosiano di Musica Sacra dove nel 2000 ha conseguito il titolo Accademico con una tesi su Lorenzo Perosi. Attualmente sta ultimando il Master per il dottorato in Musica Liturgica presso il Pontificio Istituto Liturgico "Sant'Anselmo" di Roma. Insegna Canto Gregoriano e Musicologia Liturgica. Come compositore ha scritto numerose pagine di musica per la liturgia, due cantate e un oratorio. È responsabile editoriale della rubrica "Musicologia Liturgica" della rivista "Dirigo", organo ufficiale di ANDCI, Associazione Nazionale Direttori di Coro Italiani. Dal 2018 è Maestro della Cappella Musicale della Basilica - Santuario Madonna della Guardia di Tortona ove dirige il Coro "San Luigi Orione"; dal 2021, inoltre, è Maestro di Cappella della Cattedrale di Tortona.

Sonitus Edizioni

Partiture musicali

Metodi e didattica

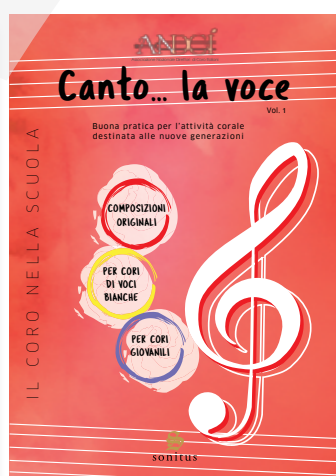
Libri

Stampa CD, DVD e supporti usb

Distribuzione audio digitale



www.sonitusedizioni.com




sonitus

Sconto 20% su tutto il catalogo corale
riservato ad associati ANDCI
Cod. sconto: **ANDCI20**



Nell'ottica delle numerose metodologie d'insegnamento, il docente deve essere in grado di operare una continua ricerca in modo da inventarsi e da improvvisare, se necessario, una didattica efficace, utile a stimolare l'interesse per l'arte dei suoni.

IL DIRETTORE DI CORO: EDUCATORE E MUSICISTA

Voci Bianche & Giovanili
di Franco Radicchia, direttore e didatta.

Il Coro di Voci Bianche del Conservatorio di Perugia, inizia l'attività nel febbraio 2012 sotto la supervisione del M° Piero Caraba. In seno al *Conservatorio Morlacchi*, prende vita una realtà musicale volta alla formazione vocale di bambini e giovani con una precisa identità, collocata a fianco dei classici percorsi artistici che privilegiano lo studio dello strumento musicale.

Ciò ha permesso l'avvio di un percorso di formazione vocale e creativo, finalizzato al consolidamento di un coro di voci bianche quale importante riferimento per l'educazione musicale dei più giovani, attraverso l'attività corale nelle scuole con particolare attenzione al settore della scuola primaria dove il bambino è più ricettivo, aperto agli stimoli culturali e, in particolare, a quelli artistici.

Il progetto è iniziato con un'audizione dove sono stati ascoltati ben trentadue bambini provenienti dal territorio della città di Perugia che, accompagnati dai loro genitori, hanno messo a disposizione il loro entusiasmo per la creazione di un coro fino ad allora impensabile presso questa istituzione artistica. Stiamo parlando per l'appunto di un progetto abbastanza inusuale e poco sviluppato nei Conservatori italiani: la creazione di un coro di voci bianche con bambini non iscritti, che chiedono di intraprendere un'attività formativa non valutabile in modo accademico. Si presenta così, un'idea artistica qualificante già portata avanti da molti teatri lirici italiani. Oltre a quello formativo ed educativo, l'attività ha come altro obiettivo la produzione di eventi musicali legati al repertorio classico per cori di bambini e di giovani in età adolescenziale.

Dopo l'audizione di rito, tutti i bambini sono stati ammessi ed hanno iniziato l'attività con cadenza settimanale così articolata: due volte alla settimana per un'ora e mezzo ad incontro, i bambini da otto anni in su (coro da concerto), una volta alla settimana, un'ora i bambini fino a sette anni (coro propedeutico).

Il percorso formativo è stato impostato sulla crescita vocale e sociale di tutti i bambini e ragazzi, cercando di creare le condizioni per una formazione artistica utile ad affrontare opere musicali legate al repertorio delle voci bianche e in particolare di musicisti di assoluto valore sia di epoche passate che contemporanee. L'organizzazione delle sessioni di prova è stata la seguente:

Coro da Concerto

- 15 minuti di esercizi di respirazione e vocalizzi;
- 15/20 minuti di lettura intonata di esercizi scritti appositamente;
- 55 minuti di studio del repertorio con particolare attenzione a articolazione del testo, vocalità, giusta postura.

Coro Propedeutico

Per i più piccoli il lavoro è stato impostato sul canto immediato di brevi e semplici melodie curando però la respirazione, la dizione e l'intonazione per circa un'ora.

Questo lavoro costante ha permesso l'avvio di un

processo di formazione vocale e creativo tipico di un Coro di Voci bianche che ha favorito esperienze intense e coinvolgenti, portando i giovani a contatto con artisti di grande valore umano e professionale, ricavandone insegnamenti profondi che resteranno scolpiti nel loro cuore.

Il mio impegno con il Conservatorio di Perugia è durato dieci anni, non sono stato un docente interno in quanto già insegnante di Teoria, Analisi e Composizione presso il *Liceo Musicale Mariotti* e ancora prima di Educazione Musicale nella scuola secondaria di primo grado. È stato un lavoro molto intenso con in media tre lezioni settimanali, dal mese di settembre al mese di maggio, durante l'anno accademico. Un impegno direi piuttosto coinvolgente che mi ha permesso di sviluppare capacità comunicative con bambini e ragazzi di varie età, capacità già comprovate e avvalorate da ben trentacinque anni di attività come docente di musica nella scuola dell'obbligo. Un lavoro di formazione che ha arricchito notevolmente il mio bagaglio umano e relazionale nonché la mia capacità di ordine e scelta di repertori adeguati allo sviluppo della coscienza artistica e umana di così giovani discenti. La preoccupazione maggiore è stata quella di scegliere le musiche appropriate al livello esecutivo del gruppo, cercando di evitare un appiattimento creativo e di favorire lo spirito di crescita e di miglioramento...insomma: musica

Il Coro Voci Bianche del Conservatorio
in una chiesa della periferia di Perugia



intesa come educazione e non come pura ambizione personale.

Il percorso di formazione dei giovani ha riguardato anche l'alfabetizzazione musicale. I bambini del coro, pur non essendo iscritti al Conservatorio tranne poche eccezioni, hanno frequentato l'attività beneficiando di tutte le garanzie riconosciute agli studenti interni, convalidate dal pagamento mensile di una quota di partecipazione. Ho chiesto varie volte al Direttore del Conservatorio la possibilità di partecipazione al coro anche di bambini e ragazzi iscritti ai vari corsi strumentali, ma ho trovato una certa resistenza da parte della cattedra di Esercitazioni Corali che, forse, ha temuto un'invasione di campo nella propria attività didattica. Senza entrare nel merito di una sterile polemica, a posteriori, posso constatare che ciò ha permesso di avere ragazzi entusiasti di cantare e non cantori obbligati alla frequenza, preoccupati più che altro di raggiungere il numero minimo di presenze da spendere nel percorso di valutazione. Nei primi anni di attività mi sono avvalso della collaborazione della cattedra di Didattica della Musica; vari studenti hanno seguito le prove del coro con interesse e attenzione, partecipando attivamente alle lezioni sia nell'accompagnamento strumentale che nella direzione.

Dal terzo anno di lavoro, la collaborazione con la cattedra di Direzione di Coro del M° Luigi Ciuffa, ora attuale Direttore del Conservatorio, mi ha permesso di avere la disponibilità di Marta Alunni Pini, allora studentessa. Marta ha collaborato stabilmente con me, partecipando a tutte le lezioni, mettendo in campo le proprie competenze vocali e pianistiche, fornendo un importante valore aggiunto per un lavoro sempre più accurato e proficuo. Attualmente Marta ha ereditato il progetto, diventando la docente principale del Coro di Voci Bianche e Giovanile. Le attività di studio hanno sempre avuto inizio nel mese di settembre, facendo seguito all'attività dell'anno precedente, con la realizzazione di un campo scuola, svolto presso l'Eremo dei Cappuccini di Montepulciano, importante momento socializzante e formativo utilissimo anche per l'impostazione del nuovo repertorio.

La mia idea didattica ed artistica, è stata orientata prevalentemente verso l'attività concertistica, attraverso collaborazioni con vari gruppi del Conservatorio e con produzioni artistiche della Fondazione Perugia Musica Classica. Con quest'ultima, in particolare, la collaborazione è risultata proficua e stimolante, dando vita alla produzione di cinque operine in prima esecuzione: *Le avventure di Tom Sawyer*, *Giungla*, *Le avventure di Peter Pan*, *I Ragazzi della Via Paal* e *Il Bosco Magico tratto da Sogno d'una Notte di Mezza Estate* di Mendelssohn. Lo studio di questi brani è stato impostato cercando di trovare un punto d'incontro tra l'aspetto ludico e la serietà richiesta



dallo studio vocale: divertirsi con la musica con gioia e serenità trovando un punto di incontro con l'aspetto professionale degli artisti adulti. Oltre a ciò, i bambini hanno potuto conoscere anche l'opera attraverso la partecipazione del coro alla produzione di *Tosca* con la parte della Cantoria del I atto e la stupenda melodia del Pastorello della parte finale.

Nella costruzione e nella creazione di un coro di voci bianche, bisogna avere obiettivi ben delineati e progressivamente inseriti nel percorso formativo. Essere consapevoli delle capacità effettive e potenziali del gruppo per promuovere esperienze consone all'effettiva consistenza umana e artistica del coro. Spesso certi progetti potrebbero risultare molto ambiziosi qualora non si riesca a trovare un chiaro punto di incontro tra aspetto ludico e serietà nel lavoro; ciò può ostacolare non poco il percorso formativo dei piccoli cantori: non è per nulla facile far capire che ci si può divertire nella musica, ma con intelligenza e serietà. Dunque ecco che l'attività corale diventa una palestra di vita, un momento aggregativo e socializzante, finalizzato soprattutto all'educazione al bello e allo sviluppo di quelle potenzialità creative di cui ogni bambino è dotato nella sua fase evolutiva. Dal canto allo studio di uno strumento musicale, il passo è molto breve anche perché la sensibilità artistica si è già formata nel far musica insieme attraverso la coralità; ecco dunque che tutti bambini che vorranno studiare uno strumento oltre all'attività corale, sicuramente avranno una marcia in più.



Il Coro di Voci Bianche e Giovanili presso l'Università degli Stranieri di Perugia

Il percorso di studio intrapreso, ha favorito anche l'approccio ad un repertorio creato e pensato per la vocalità e la sensibilità infantile. Vista la realtà dove la maggior parte della musica che viene elargita dai media spesso allontana i giovani dal buon gusto avvicinandoli ad un mondo puramente effimero, eclatante e rumoroso proponendo modelli di vita con valori a dir poco alterati, si è cercato di insegnare un approccio consapevole attraverso un repertorio che presta attenzione ad elementi interpretativi più precisi con lo stimolo costante al miglioramento e all'equilibrio tra creatività e sviluppo fisico e interiore.

Nel comunicare con il mondo giovanile, molto spesso, commettiamo errori dovuti perlopiù alla nostra presunzione di sapere e all'ansia di volere; la quotidianità ci porta all'assuefazione di comportamenti e di convinzioni che di sovente, spengono l'entusiasmo per la vita. A ragion di ciò gioverebbe porsi nei confronti dei bambini esprimendo il fanciullo che è in noi per osservarli "con il cuore" della nostra infanzia e scoprire nei loro occhi, il sorriso della propria anima. Giocare con loro, dialogare, discutere, condurre riflessioni costruttive sui valori semplici,

ma universali e fondanti dell'esistenza umana, aiuta l'adulto a ritrovare l'essenza della propria vita all'insegna del "puro e del semplicemente bello". Vivere il tempo e lo spazio dei bambini, in virtù della mia pluridecennale esperienza in merito, mi ha portato alla riscoperta di una dimensione atavica, ormai incrostata dalla molteplicità dei ruoli che siamo costretti a rivestire e ci innalza al di sopra della meschina routine quotidiana. Il presupposto per una sana comunicazione con i piccoli e i giovani, ma non solo con essi, è la capacità d'ascolto. Ascoltare ed essere ascoltati sono attività e qualità imprescindibili al fine di instaurare un dialogo edificante, a maggior ragione se tale dialogo avviene in forma musicale! Quale entusiasmo più grande può suscitare l'incontro con le nuove generazioni per "raccontare" la musica!

Ed ecco che la dolce magia delle parole rivestite di suoni, permette quel connubio di voci nel dialogo continuo intorno a fraseggi, vocalità, problematiche esecutive, esercizi di intonazione chiudendo fuori, il tempo che incombe. Anche la stanchezza e la noia sembreranno essere estranei dal contesto; la gioia della musica, ma soprattutto la sensazione di far vivere la musica, fanno passare in modo indolore i minuti e le ore¹.

Continuiamo a ripeterci quanto sia labile l'attenzione dei bambini, quanto l'interesse per l'arte sia scarso ma, spesso non sappiamo mai dare risposte educative soddisfacenti delegando al regno dei mass-media il compito di intrattenere, divertire e soprattutto dis-educare i nostri figli.

Nella maggior parte dei casi una proposta educativa basata sulla musica riesce a coinvolgere, unire ed interessare il giovane a patto che tutto ciò non sia condizionato da puro interesse speculativo. Il progetto laboratoriale, come quello proposto dal Conservatorio, può favorire un interessante e coinvolgente percorso nella semplicità, ma nel contempo, nella complessità della musica. Lo studio interpretativo che viene portato avanti è basato fortemente su questa amplificazione musicale del testo; le voci sono guidate alla ricerca del naturale sviluppo armonico assecondando con purezza e trasparenza, l'evoluzione dei colori sonori.

La ricerca di una "fede artistica" può stimolare la fantasia dei ragazzi portandoli al di fuori del clamore della vita giornaliera, togliendo loro la sensazione ossessiva del tempo, per il piacere della tranquillità

1. "...La musica, sotto qualsivoglia suono o struttura si presenti, non è altro che un rumore senza significato, finché non raggiunge una mente capace a riceverla." Così Paul Hindemith riassume l'obiettivo di ogni didattica: creare un individuo desideroso di apprendere. È il compito della scuola, dovere spesso disatteso da una ben nota mancanza di una vera Educazione alla Musica, che non insegni le cose, ma come fare le cose.

e della serenità. I testi e le melodie di studio, non devono stupire né essere eclatanti, devono lentamente, ma inesorabilmente educare l'animo artistico di ogni giovane nel piacere e nella serenità del "far musica insieme".

Il progetto che si può realizzare con un coro di voci bianche non può prescindere da una metodica preparazione sistematica delle fasi lavoro da proporre e affrontare. I bambini (solitamente chiamiamo "bambini" anche se, molto spesso l'età dei componenti di cori di voci bianche comprende la fanciullezza, l'adolescenza e la prima gioventù), sono perfettamente in grado di capire se, colui che deve comunicare con loro e impartire lezioni, messaggi culturali e atteggiamenti ludico-formativi, è preparato e segue una metodologia studiata e strutturata per quel particolare momento didattico. Ma come spesso succede nel lavoro di un insegnante, la fase preparatoria della lezione, rappresenta un punto di partenza; in itinere possono presentarsi situazioni che tendono a far deviare o addirittura cambiare la prospettiva didattica prestabilita obbligando il docente a trovare, all'istante, strategie nuove per tenere viva l'attenzione e rendere proficua e coinvolgente la lezione. Ho volutamente utilizzato il termine "insegnante" e non "direttore di coro" per poter affermare, in base alla mia esperienza personale di docente della scuola dell'obbligo e direttore di coro di voci bianche, che la metodologia e le strategie da mettere in campo nel lavoro con i bambini, sono da ricercare nella sfera didattica di un insegnamento graduale e programmato.

A seguito di quanto affermato ecco alcune personali riflessioni relative ad un'intervista a me rivolta e contenuta in una tesi di laurea presentata all'Università di Perugia per la Facoltà di Scienza della Formazione²: "Si può affermare con certezza che la Musica risiede in una parte del subconscio e che spesso, l'essere umano, non la sa ben identificare.

La musica è dentro ad ogni uomo, va cercata e riscoperta. Certo riscoperta e non scoperta, in quanto l'essenza umana contempla melodie, armonie e ritmi già nel grembo materno; le azioni inconse e i movimenti del corpo, contraddistinguono sempre espressioni di carattere musicale.

Quando la Musica viene fatta germogliare nei primi anni di vita e poi coltivata ed educata nel tempo, è sicuramente destinata a far parte della persona per sempre.

Anche a seguito di tutto ciò, l'insegnante di musica si sente in dovere di scoprire e coltivare l'arte dei suoni nei giovanissimi.

L'ambiente scolastico può favorire l'efficace sviluppo di un progetto didattico di crescita artistico-musicale, dove la sensibilità dei bambini e degli adolescenti viene formata ed educata al bello.

Nell'ambito del gruppo [...] si trovano le possibilità più ampie per seminare i germogli della musica, proprio come fa il contadino, il quale non sceglie il terreno, ma cerca di rendere fecondo il campo che si trova a lavorare!

Questa è la filosofia dell'insegnamento [...]: educare e coinvolgere al meglio il nostro discente, quello che abbiamo e non quello che vorremmo avere di fronte. Tutti i bambini hanno il diritto di conoscere ed apprezzare l'arte musicale, di appassionarsi ad essa e goderne le emozioni, di viverla e averla come compagna nella vita quotidiana; la scuola, dal canto suo, ha il dovere di favorire tutto ciò senza contare sulla lungimiranza e sulla sensibilità di quei pochi genitori che provvedono autonomamente all'educazione musicale del proprio figlio. La soddisfazione personale e professionale più grande, è quella di vedere i bambini trasformarsi, esprimersi, gioire e commuoversi attraverso la pratica musicale. Lavorando con i bambini e con i giovani è necessario dimostrare loro la disponibilità ad amarli ed ascoltarli in modo che essi, a loro volta, possano ascoltare gli altri e mettersi in sintonia per "risuonare" insieme nel gruppo.

Quindi il buon esempio e l'entusiasmo dell'insegnante che, dimostrando di credere nella propria professionalità, riesce a creare quel feeling comunicativo necessario in ogni momento educativo.

L'aspetto fondamentale dunque non è tanto educare alla musica, ma educare con la musica, formare il carattere e la personalità del bambino attraverso la pratica corale [...], svilupparne la capacità di apprezzare l'arte, affinarne il gusto estetico e favorire la disponibilità del bambino alla collaborazione e all'apertura verso nuovi orizzonti espressivi.

Il giovane che sa stupirsi e sa ammirare l'arte, sarà anche in grado di tener fede ai tutti quei valori morali e comportamentali che gli permetteranno di crescere in modo armonico ed equilibrato; basti pensare al grande ruolo che la musica riveste anche sotto il profilo emotivo, favorendo l'apertura dei piccoli verso il mondo inteso come insieme di culture diverse.

Mediante la pratica dell'attività corale, i bambini acquistano fiducia in sé stessi, imparano a collaborare con entusiasmo, a condividere doveri

2. Caterina Becchetti, *Educar cantando, Ragioni e metodi dell'attività corale nella scuola primaria, "intervista al M° Franco Radicchia"*, Tesi di Laurea in Scienze della Formazione, Università di Perugia, a. a. 2008-2009, rel. Prof. Galliano Ciliberti, pp. 26-42.

3. Sabadin Vittorio, *La Stampa*, art. del 17/07/2013 <<...Cantare in coro allunga la vita, riduce lo stress e ha per l'organismo umano gli stessi benefici di una lunga seduta di yoga. Ciò è stato provato scientificamente da una meticolosa ricerca dell'Università di Goteborg, in Svezia. Gli scienziati hanno monitorato le reazioni dell'organismo di un gruppo di giovani coristi e hanno fatto una scoperta sorprendente: i loro battiti del cuore si sincronizzano già dalle prime note. [...] "Il canto - ha spiegato il Prof. Bjorn Vichoff, responsabile della ricerca - è una forma di respirazione controllata che, come lo yoga, insegna ai polmoni a respirare con maggiore regolarità dando beneficio a tutto il corpo"...>>.

e responsabilità anche indirizzandoli verso un fine condiviso; il canto corale è fortemente disciplinante perché favorisce l'ordine mentale e il controllo delle emozioni.

Il lavoro dell'insegnante è tanto più efficace quanto meno è legato al bisogno di esigere una qualsiasi forma di gratitudine da parte degli allievi. Infatti, insegnare, vuol significare trasmettere competenze, sensazioni, passioni e ciò deve essere fatto senza pretendere indietro continue verifiche di meritoria gratitudine, ciò servirebbe solo a rendere scontato e abitudinario il proprio lavoro.

È fondamentale invece, ricercare continuamente nuove strategie, nuovi metodi e nuovi contenuti d'apprendimento per rendere efficace l'opera didattica.

Nell'ottica delle numerose metodologie d'insegnamento, il docente deve essere in grado di operare una continua ricerca in modo da inventarsi e da improvvisare, se necessario, una didattica efficace, utile a stimolare l'interesse per l'arte dei suoni.

Tenendo fede a tali convinzioni e basandosi su questi presupposti, è possibile intraprendere un'attività incentrata sulla pratica corale.

È ormai convinzione

consolidata che fin dalla più tenera età il cantare in coro, rappresenta uno dei momenti più qualificanti del processo educativo dell'individuo.

Se la voce e il corpo costituiscono il mezzo più idoneo e accessibile per attuare il miglior approccio alla musica in età precoce, il canto corale è la forma espressiva più spontanea perfettamente utile al raggiungimento di tale obiettivo.

Il canto corale investe numerose capacità mentali, sviluppa infatti l'attenzione, la concentrazione e la riflessione, le facoltà logiche e percettive, la memoria e l'orecchio, sviluppo e affinamento della dimensione affettiva. Fin dai primi anni di vita il bambino esprime il suo mondo interiore con i suoni. Il far musica con la voce, con gli strumenti, con i mezzi a disposizione, permette al bambino, come all'adolescente di esplorare, attraverso l'emozione dell'esperienza espressiva, il mondo che lo circonda e far proprie esperienze sociali e culturali³.

È di fondamentale importanza sapere che il bambino, soprattutto, all'inizio della sua attività

di cantore, tende ad imitare l'esempio pratico del direttore, con ciò si ribadisce il concetto che il direttore del coro di voci bianche, deve essere notevolmente preparato sia sotto il profilo teorico che pratico anzi, dovrebbe aver fatto egli stesso l'esperienza di cantore. Da qui, il famoso detto: il coro canta come canta il direttore. Non c'è cosa più vera!

L'insegnante di coro deve dunque, per prima cosa, curare la propria voce, cantare, e se possibile anche parlare, in modo corretto; così facendo, attraverso un lavoro costante, il bambino apprenderà in modo

naturale il come si canta.

Da subito il maestro parlerà di postura, respirazione, emissione, intonazione, dizione, scansione ritmica, colore e suono, attraverso il lavoro sui brani da cantare, in modo da organizzare un apprendimento globale, contestualizzato.

Dunque, per essere Direttore di un coro di bambini, bisogna essere un buon musicista con competenze musicali ottenute mediante un serio percorso di formazione teorico-pratica.

È indispensabile la conoscenza della tecnica del canto e in particolare, della vocalità infantile, un prezioso meccanismo pronto al graduale lavoro

di sollecitazione artistica, ma molto delicato e spesso a rischio di pratiche scorrette.

Lo stimolo continuo alla ricerca del miglioramento, permette al fanciullo di sviluppare una sana coscienza di sé e una grande forma di autostima, nonché la grinta necessaria al superamento di momenti difficili.

Nell' insegnare l'attività musicale ai piccoli, di sovente, si commettono errori dovuti perlopiù alla presunzione di sapere e all'ansia di volere e ottenere riscontri artistici, obiettivi questi che, da parte di noi insegnanti, vengono vissuti come degli spauracchi! È vero che si deve favorire il merito, ma tutto ciò non deve tradursi in arrivismo da parte del Direttore di coro, non può trasformarsi in una corsa spasmodica verso il raggiungimento di obiettivi artistici prefissati da realizzare a tutti i costi!

La finalità dell'esistenza di un coro di voci bianche, non può prescindere dall'obiettivo formativo che si pone alla base della relazione educativa; il discente è sempre al centro di questo rapporto educativo



Nella costruzione e nella creazione di un coro di voci bianche, bisogna avere obiettivi ben delineati e progressivamente inseriti nel percorso formativo. Essere consapevoli delle capacità effettive [...] per promuovere esperienze

e le sue esigenze educative vengono prima di ogni pretesa artistica volta a soddisfare l'ego del direttore.

Mi sembra opportuno anche citare lo scrittore e pedagogo polacco Janusz Korczak, morto nel campo di sterminio nazista di Treblinka che ci dà il senso di quanto sia importante lavorare con i bambini e gli adolescenti:

"È faticoso frequentare i bambini". Avete ragione. Poi aggiungete: "Perché bisogna mettersi al loro livello, abbassarsi, inclinarsi, curvarsi, farsi piccolo. Avete torto. Non è questo che più stanca. È piuttosto il fatto di essere obbligati ad innalzarsi fino all'altezza dei loro sentimenti, tirarsi, allungarsi, alzarsi sulla punta dei piedi.

Per non ferirli."

La fatica dunque di abbandonare quel livello di presunzione formatosi con anni di esperienze più o meno positive per ritornare al puro istinto creativo ispirato ad una forma di ingenuità tipica del linguaggio infantile portatrice di bellezza interiore. E lo è certamente nel campo della musica e nell'uso di quello strumento naturale rappresentato dalla voce. Per favorire l'organizzazione cognitiva dei concetti logici nei bambini, è utile programmare anche esperienze vocali che permettano lo sviluppo degli aspetti teorici in sistematici processi di attenzione e memorizzazione del linguaggio musicale.

Il buon pedagogo deve essere esigente, tenendo conto però della capacità dei bambini che ha di fronte, deve rispettare i propri allievi in modo che essi percepiscano non soltanto una rettitudine severa, ma anche un affetto sincero e il rispetto della loro personalità. Il frutto di tutto ciò sarà evidente nel momento in cui i fanciulli troveranno piacere nel cantare in coro, esprimendo il fervore nel messaggio musicale e il rispetto della perfetta socializzazione di gruppo.

A seguito di tutto ciò, possiamo anche affermare che il Direttore del coro, potrà essere una buona guida per i suoi allievi rendendoli consapevoli delle

finalità educative espresse dal cantare insieme [...]. Anche alla luce di queste considerazioni ed esperienze, posso affermare con gioia che il lavoro decennale profuso presso il Conservatorio Morlacchi di Perugia mi ha arricchito profondamente regalandomi la sensazione piacevole e la convinzione di non aver utilizzato il tempo in modo improduttivo. Alcuni ragazzi che ora hanno conseguito la maturità liceale, mi hanno seguito dagli otto/nove anni fino ai diciotto/diciannove, li ho visti crescere giorno dopo giorno, con un occhio più distaccato dei loro genitori, ma con amorevole attenzione. Ogni volta che terminavo una lezione, mi chiedevo se i bambini e ragazzi portavano a casa qualcosa di nuovo, se tutto quello che avevamo fatto alimentava la loro crescita sociale e artistica. La risposta l'ho avuta nel tempo, dopo la scuola dell'obbligo, molti ragazzi e ragazze hanno continuato l'attività sempre con maggiore convinzione permettendo la creazione del Coro Giovanile del Conservatorio. Praticamente abbiamo costruito un bel "edificio corale", mattone sopra mattone con la dedizione di un buon muratore. Questo edificio è ora gestito, come già detto in precedenza, da Marta Alunni Pini, preziosa collaboratrice di questi anni che sta lavorando con competenza e passione ottenendo risultati che promettono un potenziamento futuro del progetto. Concludendo questo mio scritto, sento il dovere di ringraziare l'Istituzione Conservatorio di Perugia con i collaboratori scolastici sempre pronti a trovare spazi e a risolvere problemi logistici. I colleghi docenti che hanno sostenuto e, in alcuni casi, collaborato con entusiasmo, l'amministrazione, ma in modo particolare il mio ringraziamento più sentito al M° Piero Caraba che, con il sostegno del M° Stefano Bracci, ha creato le condizioni ottimali per l'attivazione del progetto. Non ultimo il mio grazie anche al M° Luigi Ciuffa, attuale Direttore, che ha raccolto con grande attenzione e interesse l'eredità dei suoi colleghi.

"In Musica Est Vita".



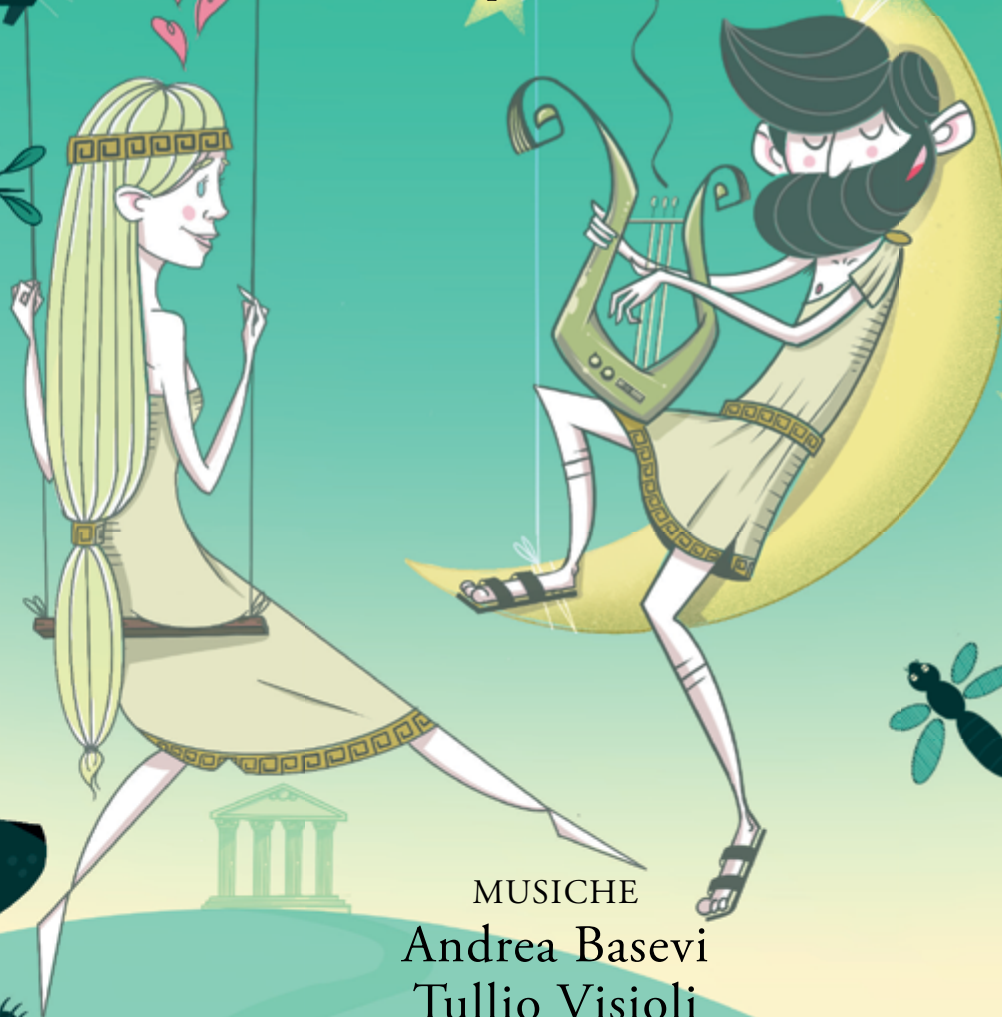
FRANCO RADICCHIA

Ha conseguito i diplomi di Tromba e Musica Corale e Direzione di Coro presso il Conservatorio "F. Morlacchi" di Perugia e di Strumentazione per Banda presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. Ha conseguito la Laurea in Discipline Musicali, Direzione di Coro con il massimo dei voti sempre a Perugia e il Master sulla Ricerca Musicologia presso l'Università di Perugia e il DAS (Diploma Avanzato di Semiologia Gregoriana) presso il Conservatorio di Lugano. Ha studiato con importanti Direttori di Orchestra e di Coro in Europa e presso il "New England" Conservatory di Boston. È Direttore e fondatore del Gruppo Vocale Femminile "Armoniosoincanto" con cui svolge una intensa attività concertistica internazionale e di ricerca con incisioni di musica antica con Tactus, Brilliantclassics. Ha fatto parte del Consiglio Direttivo dell'Associazione Internazionale di Canto Gregoriano sez. italiana (AISCGr) ed è membro del CD dell'Associazione Nazionale Direttori di Coro. Oltre al Gruppo Vocale Armoniosoincanto, dirige anche il "Gruppo Vocale Tritonus" e, per 10 anni, ha diretto il Coro di Voci Bianche e Giovanile del Conservatorio di Perugia. E-mail: f.radicchia@armoniosoincanto.it - www.armoniosoincanto.it



ORFEO SEI UN MITO!

Operina per coro a due e tre voci,
voci recitanti, pianoforte e strumenti



MUSICHE

Andrea Basevi
Tullio Visioli

TESTO

Elisa Gastaldon



sonitus

IL MONDO CORALE IN POLONIA

Accade nel mondo
di Karolina Silkina

La vita corale è molto dinamica in Polonia. In questo articolo incontrerai giovani compositori famosi, scoprirai dove imparano i giovani direttori, conoscerai cori e concorsi corali prestigiosi anche a livello internazionale. Diamo un'occhiata alle novità del mondo corale in Polonia!

VOGLIO ESSERE UN DIRETTORE DI CORO!

I futuri direttori di coro possono studiare e acquisire la loro esperienza presso otto importanti istituzioni polacche: Accademia di musica "F. Nowowiejski" di Bydgoszcz, Accademia di musica "San Moniuszko" di Danzica, Accademia di musica "K. Szymanowski" di Katowice, Accademia di musica "K. Penderecki" di Cracovia, Accademia di musica "G. e K. Bacewicz" di Łódź, Accademia di musica "I.J. Paderewski" di Poznań, Accademia di musica "K. Lipiński" di Breslavia e l'Università di musica "F. Chopin" di Varsavia. Qui gli studenti imparano a lavorare con i cori, allenando e perfezionando la tecnica gestuale e vocale, e spesso fondano il proprio ensemble o cantano in altri cori durante gli studi.

CANTARE, CANTARE, CANTARE!

Sei professionista o dilettante?
Puoi comunque scegliere il
livello che vuoi! Permettami

di presentarti alcuni cori ed ensemble piuttosto popolari al giorno d'oggi. Tra i gruppi professionali ci sono: Coro della Filarmonica di Varsavia, Coro della Radio Polacca, Coro dell'Opera Nazionale Polacca, Coro dell'Opera da Camera di Varsavia e Coro dell'Opera Reale Polacca. C'è anche la Camerata Silesia di Katowice e la Schola Cantorum Gedanensis a Danzica, riconosciuti per l'esecuzione di musica contemporanea. Infine, due ottimi ensemble vocali: Art'n'Voices (ottetto) e proModern (sestetto), specializzati nella musica a cappella. Ci sono anche molti cori non professionisti di altissimo livello! È impossibile menzionarli tutti, ma alcuni sono: Coro accademico dell'Università di Varsavia, Coro della Scuola di economia di Varsavia, Coro accademico dell'Università di tecnologia di Varsavia, Ensemble vocale "Rondo", Coro femminile di Białystok, Coro del Centro per il pensiero di Giovanni Paolo II e tanti, tanti altri.

IL RUOLO DEL COMPOSITORE

Ho accennato prima che alcuni

cori ed ensemble vocali sono specializzati nell'esecuzione di musica contemporanea, che non sarebbe possibile senza i compositori. In seguito, ti presenterò alcuni giovani famosi compositori polacchi, la cui musica può toccare il vostro cuore e la vostra anima attraverso dei brani eseguiti con grande piacere e ascoltati con ammirazione in tutto il mondo.

ASSOCIAZIONI E ORGANIZZAZIONI CORALI

Esistono diverse associazioni e organizzazioni che supportano l'attività di cori, coristi, direttori e compositori, organizzando altresì concorsi, seminari e workshops di elevata qualità. Le più popolari sono: l'Accademia Corale (nfm.wroclaw.pl), sede di alcuni importanti progetti come "Singing Poland", il Coro giovanile nazionale polacco, così come seminari e masterclass per direttori di coro; l'Associazione Polacca di Cori e Orchestre; e l'Associazione Ceciliana di Cori della Chiesa. Per maggiore informazione su queste e altre iniziative, visita

il portale internazionale di musica corale "Chórtownia" (chortownia.org), dove troverai ancor più informazione – in continuo aggiornamento – sui cori, i festival e i concorsi più rappresentativi del mondo corale in Polonia.

FESTIVAL E CONCORSI CORALI

Alcuni dei festival e concorsi più rinomati a livello internazionale sono: il Grand Prix della Musica corale polacca (gppch.pl), il più prestigioso concorso che richiede, per poter partecipare, essere previamente vincitore del Grand Prix di un concorso nazionale o internazionale (come specificato nel regolamento); il Festival Internazionale di Musica

Corale "F. Nowowiejski" (festiwal-barczewo.pl); il Torneo Nazionale di Cori "Legnica Cantat" (legnica-cantat.pl), la cui prima edizione fu realizzata nel 1967; la Competizione Internazionale di Musica Religiosa in Rumia (Festiwal Rumia); il Festival di Cori di Avvento e Natale di Cracovia (christmasfestival.pl), e altri festival regionali, nazionali e internazionali. Saremmo onorati di incontrarti in alcuna di queste iniziative!

JAN KRUTUL

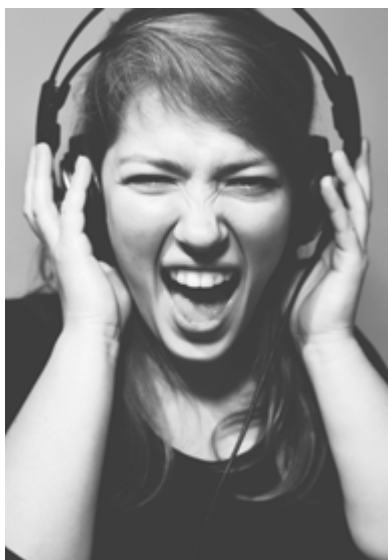
Laureato in direzione di coro, composizione e direzione d'orchestra presso l'Università di musica "F. Chopin", con studi post-laurea in direzione di coro e gestione musicale. È vincitore di concorsi di composizione nazionali e internazionali, tra cui Musica Sacra Nova (Colonia, 2014) e Opus 966 (Poznań, 2014). Le sue composizioni sono eseguite in Germania, Moldavia, Paesi Bassi, Bulgaria, Italia, Lituania, Bielorussia, Ucraina e Stati Uniti (alla Carnegie Hall di New York) nonché in importanti concorsi e festival di cori polacchi: Legnica, Barczewo, Międzyzdroje, Rumia e il Gran Premio di musica corale polacca a Poznań. In 2016–2022 è stato direttore del Coro del Centro per il Pensiero di Giovanni Paolo II. La musica sacra occupa un posto speciale nel suo lavoro. Combina le sue attività compositive e di direzione con l'insegnamento presso l'Università di musica "F. Chopin", campus di Białystok. È presidente dell'Associazione Amanti della Musica Corale Cantamus. Contatto: www.jankrutul.pl



DOMINIK LASOTA

Compositore di musica contemporanea e musica da film, autore di numerosi arrangiamenti corali e orchestrali. È dottore di ricerca artistica in discipline musicali, laureato in composizione e direzione di ensemble musicali presso l'Università di musica "F. Chopin". Promotore di una serie di concerti di musica corale contemporanea, nonché di seminari dedicati alla musica polacca dimenticata "degnà di essere conosciuta". Nel 2017 il suo brano *Da pacem, Domine* è stato eseguito da 1200 coristi e musicisti. È stato eletto nel gruppo dei giovani compositori più talentuosi dal Krzysztof Penderecki European Music Center e partecipante nel progetto "*Music of our times*". È altresì pluripremiato in concorsi nazionali di composizione e borsista in diversi programmi artistici. Oltre 90 dei suoi brani sono già stati presentati in concerti ed esibizioni, molti di loro registrati e poi trasmessi in radio e televisione. La sua musica è stata pubblicata in 16 CD, tra cui "*Baczyński Unanime Lasota*", "*Treny*" e "*Spaces of the imagine*". Contatto: dlasota.art@gmail.com





ZUZANNA FALKOWSKA

Compositrice, arrangiatrice, direttrice d'orchestra, violoncellista, cantante, istruttrice di teatro, educatrice e specialista in progetti performativi multidimensionali che rompono gli stereotipi e le barriere tra generi e discipline dell'arte. Predilige la musica corale e la musica per bambini, scrivendo regolarmente per i principali cori polacchi. L'album "*Midnight Stories*" (DUX 1607) con la sua musica ha vinto il premio Fryderyk 2021. Le sue opere corali hanno risuonato in prestigiose sale da concerto nazionali (tra cui la Filarmonica Nazionale, il Gran Teatro dell'Opera Nazionale, lo Studio Witold Lutosławski della Radio Polacca a Varsavia e il Forum Nazionale della Musica a Breslavia). Tra i più famosi progetti performativi ci sono "*Natale come regalo*" e "*Młynarski meno conosciuto*". Spesso combina questi progetti con la beneficenza, destinando le entrate ai bisogni dei bambini attraverso le fondazioni Red Nose Clown in the Hospital o Mam Marzenie (Io tengo un sogno). Contatto: zuziafalkowska@gmail.com



MICHAŁ MALEC

Si è laureato all'Università di musica "F. Chopin" di Varsavia in composizione, proseguendo i suddetti studi all'Università di Aberdeen. Nonostante la sua giovane età, è vincitore di numerosi premi, come il 1° premio (2019) e il 3° premio (2021) al Concorso Internazionale di Composizione Musica Sacra Nova (2019), il 1° premio al Concorso Internazionale di Composizione Alla maniera di Lutosławski a Varsavia (2013), il 2° premio al Concorso di Composizione Giovanni Paolo II (2018) e il 3° premio al 1° Concorso Internazionale di Composizione Corale '...a riveder le stelle' (2021). La sua musica è eseguita in Polonia e all'estero: Vilnius, Berlino, Amburgo, Colonia, Celle, Brauweiler, Tallinn, Førde, Mertola, Eilat. Ha pubblicato numerose partiture da Schott Music, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Chopin University Press e PH Publishers. Ha inciso diversi CD, ricevendo la nomina per il Fryderyk Polish Music Award (l'equivalente polacco del premio Grammy) ben quattro volte. La sua Ballata incisa nell'album "*Midnight Stories*" di Art'n'Voices ha ricevuto questo prestigioso premio nel 2021. Contatto: michalm.malec@wp.pl



KATARZYNA DANIEL

Laureata in composizione e organo presso l'Accademia di musica "I.J. Paderewski" di Poznań. I suoi interessi compositivi oscillano intorno alla musica corale, organistica e vocale-strumentale, inclusa musica da camera. Le sue composizioni sono eseguite in numerosi festival, concorsi e concerti in Polonia, Germania, Spagna, Italia, Austria, Norvegia e Lituania. È vincitrice del Concorso Internazionale di Composizione Musica Sacra Nova (2017, 2019). La sua Sonata su Salve Regina per organo è stata inserita nella Brixworth International Competition for Woman Composers. È stata anche recipiente della Borsa di studio della città di Poznań (2017) per giovani artisti. Nel 2019 ha partecipato alla 3° edizione del programma "Music of our times" e residente presso il Salone di musica "F. Nowowiejski" di Poznań, contribuendo a rendere popolare il lavoro di Nowowiejski attraverso la creazione di nuovi arrangiamenti delle sue opere e la preparazione dei concerti.

MAREK RACZYŃSKI

Noto compositore di musica corale, strumentale e da camera; autore di numerosi arrangiamenti. I suoi brani per coro a cappella hanno ottenuto importanti premi e riconoscimenti, e sono attualmente nel repertorio permanente di ensemble di tutto il mondo, tra cui: Stati Uniti di America, Argentina, Messico, Giappone, Galles, Germania, Francia, Austria, Lituania e Paesi Bassi. Si è perfezionato in composizione presso l'Università di musica "F. Chopin" di Varsavia. Le sue opere sono state premiate numerose volte dalle giurie dei concorsi internazionali. Tra i suoi maggiori successi, annovera il 1° posto al Concorso Internazionale di Composizione Musica Sacra Nova (2015), un premio speciale al T. Baird Young Composers' Competition (2016), il 2° posto e l'assegnazione del premio Compositore in residenza del Coro da camera di Poznań nel concorso Opus 966 (2014). È co-fondatore e membro dell'Ensemble Vocale "Minimus", e dal 2015 è vicepresidente dell'Associazione di Promozione della musica da camera Musica Minima. Contatto: www.marekraczyński.com



JAKUB SZAFRAŃSKI

Laureato in tromba, direzione di ensemble musicali, direzione di coro e composizione, e addottorato in discipline musicali nel 2022 presso l'Università di musica "F. Chopin" di Varsavia. Le sue composizioni sono caratterizzate da strutture materiche contemporanee con l'uso simultaneo di arcaismi e stilizzazioni. Il suo brano "*Falling Stars*" è stato eseguito all'Opera Nazionale di Lisbona durante il World Choral Expo (2019) dal World Youth Choir (Joseph Vila, direttore). In occasione del 60° Festival Internazionale di Musica Contemporanea Autunno di Varsavia, ha scritto il brano Carpathians, commissionato dall'Unione dei Compositori Polacchi, eseguito durante il Central European Music Forum. Le sue opere sono incluse nel repertorio di gruppi come: Voces8, The Choir of Trinity College Cambridge, New Music Orchestra, Kammerchor Hannover ecc, e sono state pubblicate da Schott Music GmbH & Co., KG Weihergarten, Walton Music, Ars Musica e Polska Muzyka Chóralna XXI. Ha ottenuto vari premi in concorsi in Italia (2020), Polonia (2022) e Giappone (2023). Contatto: www.jszafrański.com



KAROLINA SILKINA

Direttrice di coro, cantante, pianista. Si è laureata in Relazioni Pubbliche e Marketing dei Media presso l'Università di Varsavia e in direzione di ensemble musicali, direzione di coro e studi vocali presso l'Università di musica "F. Chopin". Attualmente continua la sua formazione presso la Scuola di dottorato in Scienze Sociali dell'Università di Varsavia. È stata vincitrice di numerosi concorsi pianistici, nonché partecipante in diversi concorsi di direzione di coro e composizione. Inoltre, è stata membro della giuria internazionale durante il Festival e Concorso Corale "Regina del Mare Adriatico" (2019), e giornalista musicale dell'International Choral Bulletin – Rivista della Federazione Internazionale di Musica Corale. Karolina è fondatrice e direttrice del Coro del Dipartimento di Giornalismo dell'Università di Varsavia, ed ha ricoperto il carico di vicedirettrice del Coro del Centro per il Pensiero di Giovanni Paolo II.



LA RECENSIONE DI DIRIGO

A cura di Maria Lissignoli

Da questo numero prende avvio una nuova rubrica sulla nostra rivista. Il mondo corale è estremamente variegato ed esprime tutto il suo fascino e la sua forza non solo attraverso le numerose esibizioni dei nostri cori o mediante l'offerta di molti corsi e masterclass di Direzione, ma anche con quegli strumenti che da un lato stabilizzano e rendono fruibili anche in maniera differita le conoscenze acquisite dai numerosi esperti e cultori della materia, e dall'altro provano a rinnovare le emozioni delle esibizioni dal vivo delle nostre realtà corali. Ecco dunque la duplice proposta di lettura di libri recentemente pubblicati di argomento corale e di ascolto di cd,

specialmente di cori dei nostri associati, affinché non venga mai meno la formazione di noi direttori e perché noi stessi possiamo conoscerci anche attraverso il canto e l'operato delle nostre realtà corali. Buona lettura e buon ascolto!

Chi fosse interessato ad inviare CD (meglio se supportati anche da file mp3) o pubblicazioni che potrebbero essere recensite nella nuova rubrica, può scrivere all'indirizzo email stefcru@gmail.com



"7 Haiku per Voci e pianoforte"

Coro Aurora
 Direttore Luca Buzzavi
 Musica Tullio Visioli
 Sonitus edizioni, 2021

21 Brani
 25 Minuti
 Aprile 2021

Haiku, parola colma di poesia, di profumi, di colori. Magiche allusioni alla dolcezza e alla purezza, richiami alla tenerezza, alla meraviglia della Natura. Gli *Haiku* sono veri e propri componimenti dell'Anima, voce vibrante dell'emozione. Semplice, intensa e diretta, questa forma di poesia giapponese non poteva esimersi dal trovare imitatori eccezionali anche nella poesia europea novecentesca (vedi Rilke, Quasimodo, Ungaretti).

La sua semplicità e leggerezza – un testo composto di sole 17 sillabe – vero distillato di elementari immagini, pensieri, richiami, echi, non poteva non conquistare la sensibilità del compositore Tullio Visioli.

Sette sono gli *haiku* che Visioli ha scelto per questo CD, puntando ai massimi vertici del genere, in primis al grande poeta Bashu Matsuo (che ha elevato a forma d'arte questo componimento poetico), quindi Gonsui Ikenisci e Ryokan Daigu. Per l'ultimo brano, Visioli ha attinto al grande filosofo greco, Eraclito, padre del "*panta rei...*"...*tutto scorre...*

E tutto scorre piacevolmente in questo disco, curato con perizia e amore dal *Coro Aurora* e dal suo direttore Luca Buzzavi.

7 Haiku per Voci e pianoforte, dove la "semplicità" che si respira è frutto di perizia di scrittura e lavoro di interpretazione. Sappiamo bene quanto sia difficile intonare, con un coro di voci bianche, lunghi cromatismi o cambi repentini di tonalità. Questo, però, diviene possibile quando le armonie sono sapientemente disposte a servizio dei cantanti, con preparazioni spesso nascoste in giochi politonali o astute anticipazioni. Nulla a togliere alla bravura dei ragazzi del coro Aurora e del loro preparatissimo maestro Luca Buzzavi che ci mettono la loro parte. Giocano i ragazzi dell'Aurora, echeggiando gli annunci "onomatopeici" affidati al pianoforte (i rintocchi delle campane, il gracidare delle rane), e dialogano con la Luna, l'Astro narrante, una volta

scivolosa tra gli astri, un'altra volta sbarazzina e giocherellona sullo specchio della finestra, una Luna abbandonata da uno sbadato ladro.

Quello che colpisce in questo delizioso disco è la forte "complicità" tra autore e interprete, una prolifica sinergia tra i musicisti. Ecco, quindi, la nascita di un progetto, di un'idea, che suggerisce un nuovo mondo poetico per i cori a voci bianche, costituendo, nel contempo, un eccellente strumento didattico.

A rafforzare questa valenza didattica, nel CD troviamo non solo la bellissima esecuzione dei *7 Haiku per Voci e pianoforte*, bensì tutte le basi pianistiche e le tracce studio con le voci separate. Uno strumento assai utile e ben curato.

Va sottolineata la presenza dell'illustratrice Chloé Roquefeuil che aggiunge poesia e magia al prodotto discografico, e l'ottimo lavoro del *Sound Engineer* Eddy Cavazza.

Il CD, voluto e sostenuto dalla Fondazione C.G. Andreoli con il patrocinio oneroso di AERCO - *Accendi la voce*, è disponibile sui canali digitali per l'etichetta Sonitus Edizioni.

A cura di D. M. C.

Il coro "Aurora" diretto dal M° Luca Buzzavi





"Il Piave mormorava"

Coro Alpino Montorfano
di Coccaglio
Direttore Domenico Clapasson
Pianoforte e Tastiera Domenico
Clapasson
Voce Recitante Valerio Busseni
Aldebaran Editions, 2018

Un cd nato come omaggio ai caduti della Grande Guerra nell'anniversario della sua fine, ma anche come occasione di riflessione su ciò che la guerra suscita nel cuore dell'uomo: un tumulto di emozioni, desideri e pensieri scaturiti dall'angoscia degli orrori vissuti, non privi tuttavia della speranza di una vita di pace e di bellezza, di armonia e di unione tra gli uomini.

I 12 canti alpini tra i più famosi (come *Quel mazzolin di fiori*, *Aprite le porte*, *Sul cappello*, *La leggenda del Piave*, *Ai preat e Stelutis alpinis*) elaborati da Domenico Clapasson e introdotti tematicamente da altrettanti testi scritti da Margherita Barsimi e recitati da Valerio Busseni, accompagnati al pianoforte dallo stesso maestro Clapasson, sono piccoli quadretti d'ambiente del periodo della Grande Guerra che, con costante dolcezza d'intenti, fanno emergere una delicata anima poetica sia negli arrangiamenti pianistici che nelle elaborazioni dei canti e nell'interpretazione offerta dal coro. Proprio il pianoforte, suonato con grande finezza di tocco e di fraseggio dal maestro Clapasson, funge da vero narratore dell'opera e da commentatore dei testi, descritti efficacemente con madrigalismi sonori che, con naturalezza, sfociano nella presentazione tematica del brano corale successivo. Il canto del coro con voci naturali, ma dolci ed equilibrate, dona freschezza e immediatezza all'ascolto e, con intento quasi purificatorio, ci immerge nella cruda realtà del passato facendoci intuire che la storia di quei ragazzi è in fondo la nostra di oggi. Le chiare differenze dinamiche all'interno di uno stesso brano, seppur mai esagerate, sembrano poi gli slanci o i bisbigli di una voce umana che vuole raccontare una storia reale con passione e forte intenzione comunicativa, quasi a voler intessere un dialogo tra il coro, narratore, ed il cuore dell'ascoltatore. Anche l'alternanza in vari canti di solisti e coro

conferisce ai brani un tono di dolorosa liricità, di senso di appartenenza ad una comunità e di dialogo interrogativo sul senso delle brutture vissute, trasfigurate e trasformate in una domanda di verità, di bellezza e di giustizia che il cuore di ogni uomo gridava, grida e griderà sempre. Un'ora di ascolto che richiede attenzione: un ascolto però piacevole, scorrevole e fonte di meditazione, come quella che ci offre il bel canto "Campane di Montenevoso" che, in un paesaggio di monti illuminati dal sole, di grano dorato dei campi nati e di fonti d'acqua viva, ci ricorda che cosa sembrava chiedere al cielo il suono delle campane che accompagnava il passaggio di giovani alpini destinati alla guerra:

*Campane col suono giocondo
invocate la pace e l'amor...
Non quelle che predica il mondo,
ma la pace che vuole ogni cuor.
La pace... la fede... la gioia... l'amor.*

Francesco Barbuto

ANALISI MUSICALE

Analisi e metodologia di analisi con esempi di composizioni corali del XX secolo e del Contemporaneo




sonitus

"Analisi Musicale - Vol.1"

Autore Francesco Barbuto

Pagine 104

ISBN: 9788898276219

Sonitus Edizioni

ANALISI E METODOLOGIA DI ANALISI CON ESEMPI DI COMPO- SIZIONI CORALI DEL XX SECOLO E DEL CONTEMPORANEO

Quante volte ci siamo chiesti perché l'esecuzione di uno stesso brano musicale da parte di diverse realtà corali – al di là della maggiore o minore qualità tecnica del coro stesso - ci colpisca maggiormente o ci dia l'impressione di una più efficace comunicatività, di una più intensa capacità di mettere in risalto alcuni elementi che effettivamente, all'ascolto, rendono l'esecuzione più riuscita da ogni punto di vista? Questa nuova pubblicazione redatta dal poliedrico musicista Francesco Barbuto ci accompagna, attraverso l'analisi di nove brani di autori dell'ultimo secolo e mezzo (Debussy, Bárdos, Perosi, Stravinskij, Duruflè, Bettinelli e Miškinis), alla scoperta di un approccio alla partitura più dinamico, volto a individuare le strutture musicali della stessa per poter eseguire

e dirigere al meglio ciò che poi proporremo ad un pubblico di fruitori musicali. L'analisi delle tecniche compositive adoperate ed il rapporto tra elementi ermeneutici, artistici, esecutivi ed espressivi, nonché timbrici ed armonici, viene indagato quindi anche in funzione degli effetti che essi producono sull'ascoltatore. Ecco dunque che nelle analisi dei vari brani gli attori chiamati sul palco ad interagire sono sempre tre: la musica, nel tentativo di indagarla per meglio comprenderla; l'interprete (con la prima mediazione del direttore che trasmette la sua visione al coro, mediatore secondo e comunicatore attivo di idee, pensieri ed emozioni); l'uditore, come ricevitore e decifratore ultimo, attraverso il suo vissuto e la sua formazione, del primigenio pensiero musicale del compositore.

Ogni composizione viene scandagliata attraverso un percorso analitico ben strutturato in fasi: da un inquadramento e da una contestualizzazione storica del compositore e delle motivazioni della stesura del brano, qualche volta con interessanti informazioni

sulla prima esecuzione e sulla ricezione in origine da parte di pubblico e critica, si passa ad un'analisi del testo a livello metrico, strutturale, semantico e simbolico. Stimolanti i momenti in cui si analizza il rapporto, a tal proposito, tra il testo che il compositore decide di musicare e la veste musicale con cui egli lo riveste, indirizzata a descrivere il valore semantico, fonico e simbolico della parola spesso proprio per rinforzarne la potenza espressiva. La parola da sola possiede una solida carica comunicativa; la musica strumentale allo stesso modo può muovere gli animi, invitare a pensare, suscitare emozioni; ma quanto può fare il connubio parola-musica, in maniera ancor più affascinante e potente se si è accompagnati a sondarne tutte le implicazioni!

La parte centrale delle analisi del maestro Barbuto è imperniata sull'esame prettamente musicale del brano, di cui vengono illustrati gli elementi melodici, armonici e stilistici. La visione di estratti dalle partiture analizzate risulta in tale contesto molto utile per rendere ancora più chiara ed efficace la spiegazione teorica, a volte anche tramite il confronto

sempre testuale con estratti di altri brani dello stesso autore o di composizioni di altri autori coevi. Accattivante inoltre è la proposta di alcune idee di analisi che, seppur argomentate dall'autore del libro, vengono lasciate al parere del lettore, spinto quindi ad essere parte attiva e non mero spettatore di questo percorso alla scoperta del brano.

L'ultima parte dell'analisi delle singole composizioni corali è dedicata ai "Suggerimenti per l'esecuzione": consigli afferenti all'ambito stilistico, timbrico, agogico nonché tecnico e pratico (dalla scelta del tipo di vocalità da richiedere ai coristi alla migliore dislocazione dei medesimi durante l'esecuzione), offerti con uno stile diretto, immediato e fresco, tipico del rapporto tra docente e allievo. La proposta, durante o più di frequente alla fine dell'analisi del brano corale, di testi pronunciati direttamente dai compositori o di testimonianze di chi ha potuto frequentarli e, in certi casi, vederli all'opera anche come direttori completa il quadro di questa multiforme trattazione: proprio in quanto basata su una concezione di analisi della composizione non asettica e astratta ma imperniata

sulla relazione tra persone – intenzione del compositore, intermediazione del direttore ed esecuzione del coro, fruizione del pubblico – essa trasmette un'intensa idea di vitalità della musica e di stimolo ad un assiduo lavoro di perfezionamento, nel nostro ruolo di direttori, volto a raggiungere non solo una solida formazione musicale ma anche una certa capacità empatica. Come negare che la musica sia un'attività che stimola le facoltà intellettive, immaginifiche e soprattutto emotive? Il maestro Barbuto, infatti, adopera espressioni vivide per descrivere ciò che va spiegando e ci invita spesso alla riflessione ed al coinvolgimento attorno a quella che lui definisce come relazione "effetti/affetti", espressa soprattutto in certi momenti di massima tensione del discorso musicale.

Da anni, ormai, in ogni ambito scolastico si propongono corsi di metodo di studio, in quanto si è appreso che la miglior preparazione di un alunno rispetto ad un altro dipende il più delle volte non tanto o solo dalle capacità cognitive, dalle competenze acquisite o dagli interessi personali, quanto da una

attenta gestione del materiale da studiare, sia in rapporto al tempo a disposizione che in relazione agli strumenti migliori da mettere in atto per farlo proprio e per comunicarlo all'esterno. In tale ottica ben si colloca questa nuova pubblicazione, che coniuga felicemente un'impostazione metodologica di base alla proposta di contenuti culturali, in modo da raggiungere due scopi in un'unica opera, eliminando il rischio dell'astrattezza di un libro basato solo sul primo e quello dell'autoreferenzialità di un testo incentrato solo sul secondo. Vista la sua impostazione didattica, il testo pare dunque molto adatto a studenti di direzione di coro, ma anche a compositori e cantanti; godranno tuttavia di una piacevole e formativa lettura, oltre a trarre parecchi spunti di riflessione a 360 gradi e di operatività per il loro lavoro direttoriale, anche i direttori già in attività, secondo il famoso principio del *Lifelong Learning*.



MARIA LISSIGNOLI

Maria Lissignoli è laureata in Lettere moderne a indirizzo storico ed è specializzata al biennio post laurea in italiano, storia e latino per l'insegnamento nelle scuole superiori. Diplomata in Pianoforte, ha compiuto studi di Composizione, Canto, Canto gregoriano e Musicologia liturgica, Propedeutica musicale alla didattica pianistica e Metodo Dalcroze. Ha inoltre frequentato corsi e masterclass di Direzione corale e Direzione d'orchestra con vari docenti. Ha cantato in formazioni corali, ha diretto cori con diverso organico e attualmente dirige il coro maschile Sesta eccedente. È stata membro di giuria in vari concorsi musicali e corali ed è membro del Comitato scientifico dell'ANDCI.



DIRIGO MAGAZINE

LA RIVISTA DELL'ANDCI
ASSOCIAZIONE NAZIONALE DIRETTORI DI CORO ITALIANI