

VOGLIA DI CORO

Rivista di Informazione ed Aggiornamento



ASSOCIAZIONE
CORI PIEMONTESE

Editoriale

■ di Silvio Vuillermoz

Anno nuovo, rivista nuova...!

Da molto tempo stiamo cercando di essere davvero una novità sul piano dell'offerta informativa per i nostri cori associati.

Seppure i risultati abbiano vissuto di alti e bassi avevamo in mente un progetto di ampio respiro che, doverosamente, aveva un punto di partenza che non poteva prescindere dalla costituzione un comitato redazionale.

Da oggi abbiamo ufficialmente costituito tale organo all'interno dell'Associazione Cori Piemontesi con: Roberto Bertaina, Paola Brizio, Dario Tabbia ed il sottoscritto.

Credo ci siano i giusti presupposti per poter instaurare un lavoro serio che ha come obiettivo principale la sensibilizzazione della coralità piemontese alla nostra rivista, creando con auspicio una sensibilizzazione all'attesa di ogni numero edito.

Con questo intento abbiamo previsto un aumento della produzione editoriale con un passaggio da: rivista semestrale ad edizione quadrimestrale ed un aumento di allegati e materiali informativi e tecnici che ne qualificheranno maggiormente l'esistenza.

Abbiamo preparato, per questo numero, un CD allegato ed un opuscolo (che troverete ogni anno in questo periodo) contenente tutte le attività organizzate e patrocinate da A.C.P. nel corso di quest'anno.

Nelle prossime due edizioni, è intento del comitato di redazione dedicare un ampio spazio alle attività svolte dai cori associati. Cercheremo, anche attraverso la stampa di veri e propri "vademecum" di rendere "visibile" e maggiormente condivisibile ogni manifestazione/evento di rilievo sul territorio Piemontese.

I presupposti credo ci siano tutti, auspicio possiate gradire il rinnovamento soprattutto creando una reale "rete" di nuovi lettori ma, ancora di più, spero che vogliate seguire la nostra rivista divenendone tra i primi fautori attraverso commenti e/o contributi.

Attendiamo quindi articoli, idee ed altro vogliate alla mail: info@associazionecoripiemontesi.com ■

VOGLIA DI CORO

N. 1 - Anno 2010

Rivista di Informazione ed Aggiornamento della coralità Piemontese a cura dell'Associazione Cori Piemontesi

Direttore Responsabile

Livio Blessent

Capo redattore

Silvio Vuillermoz

Redazione

Roberto Bertaina, Roberto Brizio, Dario Tabbia

Hanno collaborato

Grazia Abbà, Anna Seggi Corti, Giulio Monaco, Franco Pallotta, Adriano Papolani, Maurizio Stefani, Valerio Zanolli

Fotocomposizione, Stampa e Legatoria

Tipo-Litografia GRAFICA SANTHIATESE

Corso Nuova Italia, 15/b

13048 Santhià (VC)

Tel. +39 0161 94287 - 935814

grafica@graficasanthiatese.it

Progetto grafico di copertina

Enrica Bellino Roci, Marco Nepote

Sommario

Didattica:

Il Coro Didattico	4-5
Cantincoro	6-15

Recensioni:

Novità discografiche	16
--------------------------------	----

Tecnica vocale:

Considerazioni sulla vocalità rinascimentale	17-24
--	-------

Incontri:

Intervista al M ^o Alessandro Cadario	25-27
---	-------

Inserto:

«Oh! caro sassone... non solo Bach!»	28-29
--	-------

Gregoriano:

Il canto gregoriano nella formazione corale: uno spunto di riflessione.	30
---	----

Acustica:

Cantare in coro: "non solo come ma anche dove..."	31-34
---	-------

Il Coro Didattico

■ di Grazia Abbà

Articolo comparso nel giugno 2007 sul numero 48 della rivista "Choralia" edita dall'USCI Friuli Venezia Giulia

Un gruppo di bambini o di ragazzi che si riunisca e sotto la guida di un insegnante esplori il mondo del canto corale, rappresenta a nostro avviso una delle più belle realtà cui un musicista possa dare vita.

Ma quali pensiamo possano essere le caratteristiche positive legate alla pratica corale infantile? Innanzitutto prendiamo in esame gli aspetti relativi alle relazioni di gruppo; trovarsi insieme in modo continuativo uniti dal comune intento di far musica cantando, forma la capacità di controllare la propria individualità poiché le abilità del singolo possono esprimersi nel gruppo. In questo modo ciascuno può dare il meglio di sé per il raggiungimento di un obiettivo comune, inoltre il lavoro di gruppo facilita l'integrazione spronando i meno abili a migliorarsi e, nel valorizzare le capacità di coloro che sono più dotati, rende costruttivo il percorso metodologico mantenendo alto l'interesse e la partecipazione.

Un aspetto da non sottovalutare è legato alla disciplina senza la quale non è possibile realizzare alcunché di musicale. La buona esecuzione di un brano cantato non può prescindere dalla disciplina comportamentale del gruppo poiché da questa dipendono la concentrazione, la precisione ritmica, l'attivazione dell'ascolto, dell'intonazione e una buona emissione del suono.

Per "disciplina del gruppo" intendiamo la capacità di controllo e di padronanza del proprio comportamento acquisita nella maturazione della consapevolezza che solo attraverso la conoscenza di sé e delle proprie azioni e reazioni è possibile trovare l'equilibrio che conduce al controllo del corpo e della mente.

Se spostiamo la nostra attenzione sulla validità del canto come espressione completa dell'individuo allora si deve tenere sempre a mente che attraverso l'emissione del suono si esprime la parte più profonda dell'animo umano; la voce parlata o cantata, recitata o declamata è l'unico strumento nelle mani dell'uomo in grado di vibrare con le sue più profonde emozioni permettendogli così di esternarle e manifestarle, proiettandole fuori dalla sua mente e dalla sua anima per porgerle agli altri uomini.

È quindi auspicabile che tutti, soprattutto i bambini, abbiano la possibilità di avvicinarsi all'attività corale e di sperimentare questa potente forma di aggregazione e di espressione.

Nelle nostre realtà scolastiche in questi ultimi anni assistiamo alla formazione di numerosi cori che sviluppano la loro attività all'interno dell'orario curricolare. La realtà dei cori scolastici si è talmente diffusa che molte associazioni (corali e musicali) hanno istituito apposite rassegne al fine di creare importanti occasioni di confronto senz'altro utili alla crescita di ognuno.

Ma quali sono i percorsi formativo/didattici che questi gruppi perseguono e da chi sono guidati in questo cammino? Possiamo definirli "cori di voci bianche"? Crediamo che la denominazione più adatta sia quella di "cori didattici", infatti pensiamo ci siano differenze sostanziali a livello di obiettivi programmati e repertori fra le due realtà.

Il "coro di voci bianche" propriamente detto è formato da elementi in possesso di prerequisiti musicali specifici in quanto l'obiettivo che persegue è legato all'esecuzione di complesse partiture a più voci. I componenti un coro di voci bianche dovranno quindi aver raggiunto la maturità vocale sapendo sfruttare appieno la propria estensione e dovranno essere in grado di emettere il suono secondo una tecnica corretta, dovranno saper cantare a più voci dominando l'intonazione melodica e armonica, dovranno aver sviluppato il senso ritmico e la capacità di sentire il ritmo d'insieme e infine dovranno essere in grado di affrontare l'impegno corale con la necessaria disciplina e costanza.

Il "coro didattico" invece può e deve essere formato da gruppi di bambini e/o ragazzi che non sono tenuti a possedere alcun prerequisito musicale. Lo scopo dell'attività sarà infatti quello di offrire una valida formazione di base dalla quale possa eventualmente svilupparsi nel tempo una preparazione musicale più specifica.

Ma per fornire una valida formazione di base è necessario aver chiari quali siano gli obiettivi da perseguire, al fine di scegliere con cura repertori idonei al raggiungimento degli obiettivi stessi il primo dei quali sarà quello di sviluppare la memoria melodica attraverso l'apprendimento per imitazione, mezzo assolutamente indispensabile per fissare nella memoria a lungo termine i rapporti intervallari.

Parallelamente all'apprendimento per imitazione dei primi canti bisognerà fornire le indicazioni necessarie per educare ad una buona emissione del suono in modo tale da rivedere impostazioni eventualmente scorrette e predisporre l'organo fonico di chi canta ad un graduale sviluppo dell'estensione. Proporre canti all'unisono nelle estensioni adeguate alle capacità del gruppo con cui si opera porterà al controllo dell'emissione vocale finalizzato alla ricerca del suono e al miglioramento dell'intonazione; si potrà giungere al canto a due e tre parti sfruttando il pedale di tonica e di dominante e l'ostinato al fine di abituare l'orecchio all'ascolto di più voci. Contemporaneamente si proporranno attività volte allo sviluppo del senso ritmico attraverso giochi di movimento globale e fine utilizzando gesti/sonoro (mani, piedi, schiocco) e semplici percussioni per "sentire" il ritmo del gruppo, trasformarlo in pulsazione ed elaborarlo in figure ritmiche più complesse. L'uso del parlato ritmico sarà un ulteriore strumento per migliorare l'insieme in partiture a più voci e curare la buona pronuncia dei testi, il parlato espressivo servirà a liberare le proprie emozioni attraverso l'espressione verbale.

Appare subito evidente che l'attività del "coro didattico" assume una forte valenza didattica/educativa in quanto risulta essere un grande contenitore capace di accogliere chiunque desideri avvicinarsi al mondo della musica coinvolgendo anche chi con la musica mai ha avuto a che fare e in grado di organizzare attività creative e gratificanti che attraverso l'uso della voce sviluppano le abilità musicali presenti in ogni individuo.

Ma quali competenze dovrebbe possedere un insegnante che voglia formare e guidare un coro didattico? Noi crediamo indispensabile che l'insegnante sia un buon didatta e un buon musicista. I due aspetti spesso non si trovano riuniti nella stessa persona perché il musicista che viene chiamato nelle scuole come specialista, il più delle volte (non per sua responsabilità) non è in possesso di nozioni pedagogico/didattiche che gli permettano di ben inserirsi nel contesto scolastico e di rapportarsi con gli altri insegnanti, inoltre le competenze che ha maturato nel campo specifico del canto corale sovente sono insufficienti e incomplete.

D'altro canto le maestre che generosamente si offrono o che più di frequente sono tenute ad occuparsi dell'attività corale interna alla scuola, sono carenti nella preparazione tecnico/musicale necessaria alla lettura di una partitura vocale anche semplice (d'altra parte le scuole che preparano le future maestre non prevedono ancora nei loro programmi un serio approccio alla musica), inoltre anch'esse non posseggono le nozioni indispensabili per guidare correttamente lo sviluppo

vocale di un gruppo di bambini. Dobbiamo riconoscere che in questi ultimi anni molti musicisti hanno seriamente affrontato la loro preparazione pedagogica e didattica e le insegnanti di scuola elementare stanno migliorando la loro preparazione tecnica grazie a corsi di aggiornamento mirati.

Ma il problema più diffuso è e rimane quello legato alla tecnica della direzione. Per guidare un gruppo di bambini nell'esecuzione del più facile canto all'unisono accompagnato da qualche percussione o dal semplice battito delle mani è indispensabile che l'insegnante diriga indicando con chiarezza il tempo del brano, mantenendone il ritmo nel corso dell'esecuzione, indicando i respiri che andrebbero presi simultaneamente da tutto il coro e possibilmente ricordando le dinamiche e il fraseggio studiato in prova.

Un gran numero di insegnanti, musicisti e non, sottovaluta l'importanza di una solida preparazione nella tecnica della direzione immaginando forse che la semplicità del repertorio eseguito dai cori didattici non richieda una preparazione specifica e ignorando che è molto più difficile tenere insieme e guidare un gruppo di bambini che inizia il suo percorso corale che un coro vero e proprio di voci bianche o di adulti.

La tecnica della direzione è lo strumento primario da acquisire al fine di porsi con successo alla guida di un gruppo che canta soprattutto se il gruppo è formato da bambini e ancor più se questi bambini sono alle loro prime esperienze corali.

Altro strumento indispensabile è la conoscenza delle caratteristiche foniche della voce in generale e della voce infantile in particolare e il controllo delle tecniche base di impostazione; se noi insegnanti conosciamo i meccanismi che governano le funzioni vocali, allora potremo far cantare bene i nostri ragazzi.

Tutte le considerazioni sin qui espresse non hanno lo scopo di demotivare chi lavora in questo campo con passione e dedizione impegno ed entusiasmo, devono invece servire da sprone per affinare la propria preparazione al fine di conseguire risultati musicali sempre più gratificanti.

Potenziamo quindi l'attività corale nelle scuole statali, nelle scuole di musica e nei centri didattici; diveniamo promotori di giornate di incontro fra realtà corali differenti coinvolgendo enti e istituzioni di ogni ordine e grado; teniamoci informati sulle attività corsuali di aggiornamento presenti sul territorio e prendiamole in seria considerazione; favoriamo l'incontro e il confronto fra i ragazzi offrendo loro l'opportunità di sentirsi parte di una grande realtà viva e pulsante qual è quella del canto corale. ■

CANTINCORO

...da un progetto pilota di successo, ad una concreta proposta regionale di formazione didattico/corale...

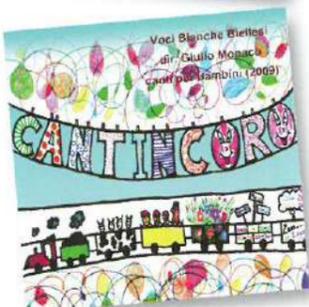
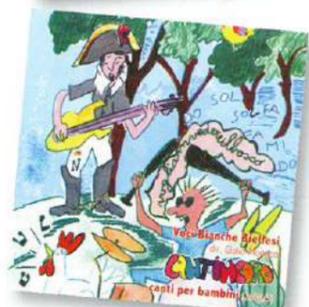
■ di Giulio Monaco

Un progetto didattico corale dell'Associazione Cori Piemontesi

Anni fa, nell'intento di offrire alle scuole primarie biellesi un'opportunità per conoscere le espressioni della coralità, Sandro Coda in qualità di consigliere A.C.P. per la provincia di Biella pensò di attivarsi per reperire fondi necessari per realizzare un progetto specifico nella provincia di Biella.

Fu redatto quindi un progetto a cura dell'Associazione Progetto Musica, l'unica associazione con precise finalità didattico/corali presente nella provincia di Biella. Il progetto, dettagliato negli aspetti didattici e gestionali fu presentato e approvato dal Consiglio e dal Comitato Artistico, fu tra l'altro presentato in Feniarco e accolto tra le iniziative sostenute.

Il Progetto Cantincoro si è svolto da allora con un costante successo di risultati, consentendo ad A.C.P. di diffondere la sua immagine presso le istituzioni scolastiche e gli enti pubblici del territorio, favorire lo sviluppo di una sensibilità alla musica e alla coralità, stimolare la nascita di un gruppo corale di voci bianche denominato Coro di Voci Bianche Biellese, attualmente attivo e iscritto all'associazione. Il progetto Cantincoro ha consentito una sperimentazione diretta dei materiali prodotti su circa 10.000 bambini. Resta, ad ulteriore ed importantissimo vantaggio, un impor-



Le copertine dei tre CD prodotti finora, contenenti le basi e i brani elaborati negli anni per il progetto Cantincoro

tante patrimonio didattico/culturale ed artistico costituito da:

- Vari materiali didattici, costituenti i fascicoli annuali di volta in volta prodotti.
- I CD contenenti le basi necessarie per la realizzazione dei vari saggi di fine attività.
- Tre compact disc prodotti e pubblicati, contenenti la registrazione dei brani più significativi della storia dell'intero progetto.
- Un patrimonio di esperienza didattica maturato e collaudato che consente di poter definire con certezza quali attività siano veramente funzionali e di successo qualora si operi nell'intento di sviluppare l'interesse corale in contatto con i bambini e le realtà scolastiche.
- Un valore aggiunto costituito da un'esperienza maturata dagli estensori del progetto in grado di articolare corsi di formazione di livello adeguato sul piano didattico e in grado di suggerire le modalità operative e di contatti necessarie ad articolare su di un territorio il progetto e uno staff di operatori preparati, in grado di assicurare una corretta realizzazione del progetto stesso.

Fin dalle prime fasi di attuazione sperimentale nella provincia di Biella e per accordo con A.C.P., gli estensori del Progetto Cantincoro hanno operato nella direzione di attuare delle tecniche e indirizzate alla sua possibile estensione e sviluppo del

progetto in due direzioni: applicabilità sul territorio regionale (e, perché no, nazionale) e redazione di materiale didattico, finalizzato e strutturato alla futura pubblicazione di un testo organico ed esauritivo, non circoscritto ai limiti imposti dalla modesta formula di attuazione di Cantincoro (fatta di pochi incontri finalizzati ad un saggio corale).

Le ragioni della proposta

L'educazione al suono e alla musica nella scuola elementare è a tutt'oggi realizzata, da due possibili figure di educatore.

Da un lato abbiamo il **docente di ruolo**, che i programmi demandano a svolgere un insegnamento per cui sono richieste, a prescindere da facili e superficiali tentativi di semplificazione, competenze altamente specialistiche che, ovviamente, non tutti posseggono.

Dall'altro abbiamo i **consulenti esterni** che, a diverso titolo gli stessi docenti e le scuole (consci dei limiti di competenze di cui sopra) coinvolgono in diverse forme. Questo approccio può rivelarsi certamente utile e arricchente, là dove il consulente individuato possiede quelle doti umane e professionali tali da garantire lo svolgimento di un adeguato programma... ma i possibili limiti e rischi di questa seconda opzione sono presto elencati:

- Mancando le scuole di un'adeguata capacità di valutazione di curriculum specialistici, programmi e proposte, può verificarsi che il consulente non possiede le competenze specifiche auspiccate.
- Il progetto attuato, in forza di scelte operate senza le necessarie capacità di valutazione, può risultare fortemente limitato, di parte, o giocato su formule facili e accattivanti, non confacente alla necessità di offrirsi come un equilibrato insieme di proposte che presentano il fenomeno "musica" nelle sue varie e fondamentali articolazioni.
- È forte il rischio che il consulente pur preparato musicalmente, in senso tecnico e teorico, sia però incapace di attuare una metodologia didattica strutturata.

Il progetto Cantincoro si basa sulla convinzione che la formazione musicale del bambino non possa

prescindere da un utilizzo consapevole della dimensione corporea, respiratoria e vocale, costituendo questi elementi i primi e fondanti mezzi della comunicazione umana.

Il progetto Cantincoro nasce dalla constatazione che sia necessario una strutturata interazione tra il mondo corale e quello della scuola, e dalla convinzione che la coralità possa costituire un'occasione di formazione musicale pedagogica e sociale di assoluto rilievo educativo: non vi è serio progetto educativo musicale che non ponga la formazione corale e vocale del bambino come elemento fondante.

Il mondo corale adulto non può che crescere e maturare attraverso la formazione dei piccoli al canto e alla vocalità. Viceversa una frattura tra queste due realtà non potrà che portare all'estinzione della coralità.

Le unità didattiche di Cantincoro

Cantincoro si pone un obiettivo apparentemente modesto: quello di incontrare bambini della fascia di età del primo o secondo ciclo elementare (8-10 anni) proponendo una serie di incontri (da un minimo di 10) di avvicinamento al canto corale della durata di un'ora.

L'intento è di offrire loro un'occasione: di confronto con un modello vocale positivo e corretto in un mondo sonoro che propone modelli vocali spesso limitati se non dannosi sia ai fini della fonazione parlata che di quella cantata per apprezzare un repertorio che propone l'uso di moduli melodici e repertori adeguati alle reali capacità e necessità dei bambini. Il tutto in contrasto con l'abitudine, purtroppo diffusa, di proporre loro della musica appartenente ai repertori di consumo e commerciali, apparentemente accattivante ai loro occhi (o più spesso a quelli dei loro docenti) ma, spesso, proponente modelli vocali scorretti e contenuti intrinseci abbastanza limitati per la realizzazione di un "saggio corale" da protagonisti attivi e consapevoli.

Alcune considerazioni sulle caratteristiche e sui limiti del progetto:

- Dieci incontri non consentono di applicare una metodologia di alfabetizzazione e non è questo

l'intento del progetto, tuttavia i brani di contenuto più strettamente didattico consentono di svolgere brevi riflessioni sul rapporto che intercorre tra il segno scritto e il suo significato sonoro, pur nella limitatezza del tempo a disposizione.

- L'obiettivo "visibile" del progetto consiste nella preparazione di un saggio, che abbia caratteristiche di dignitosa esibizione sul piano corale e vocale. Si vuole dimostrare che è possibile apprendere brani fino a tre voci e arrivare alla realizzazione di una *performance* della durata di 15/20 minuti.
- Si tenga conto che occorre catturare l'attenzione dei bambini con materiale accattivante e di facile apprendimento: questo spiega anche la scelta di creare delle basi musicali di accompagnamento, che vengono però utilizzate soltanto negli ultimi 3 incontri con i bambini per stimolare il più possibile lo sviluppo di una indipendenza vocale e di intonazione senza comodi sostegni.
- La fascia di età considerata, la necessità pratica di lavorare con gruppi di età variabile, la necessità di un repertorio vario e coinvolgente, spiega l'incongruenza data dalla compresenza di brani che adottano contenuti melodici che vanno dall'utilizzo di due o tre note a estensioni più ampie. Qualora sia possibile attuare una pianificazione maggiormente strutturata e duratura, il materiale di Cantincoro consente comunque di scegliere di volta in volta i materiali più opportuni per ogni fascia di età.
- Spesso su esplicita richiesta delle scuole o delle direzioni didattiche si sono dovuti inserire brani non del tutto confacenti alle possibilità tecniche dei bambini. Talvolta sono stati indicati e richiesti esplicitamente dei brani popolari precisi.
- Le dispense si presentano in questa fase iniziale e sperimentale, per i motivi sopra esposti, come una semplice raccolta di materiale didattico ad uso interno, senza la pretesa di una pubblicazione metodologica graduale o strutturata: esse rappresentano un semplice promemoria per la lettura dei testi e la realizzazione di alcune riflessioni. Per questo, quando è stato possibile, i brani sono spogliati di ogni elemento grafico che possa indurre alla necessità di lunghe spiegazioni... sono state tolte le alterazioni in chiave e le chia-

vi stesse: lasciando nella più parte dei casi soltanto un sistema di alcune linee e spazi con l'indicazione alfabetica della posizione tonica "DO", o delle note utilizzate nel canto....

- Insieme alla particolare cura posta nella preparazione del personale docente che entra in contatto con i bambini, l'aspetto più caratterizzante del progetto, quello che ne ha forse assicurato il successo, è data dalla cura con cui sono realizzate le basi musicali utilizzate per i piccoli saggi, ciò in contrasto con quanto si rileva spesso anche nella disamina di testi di educazione musicale proposti da prestigiosi editori.

A questo proposito è ben nota l'avversione che taluni esperti di didattica corale mostrano per l'utilizzo delle "basi musicali": pur condividendo l'opinione che una corretta formazione ed alfabetizzazione corale debba essere svolta prevalentemente a cappella, e che tutt'al più si possano utilizzare (non continuativamente) strumenti reali a supporto, si rileva tuttavia che data la natura "divulgativa" del progetto Cantincoro tale scelta era obbligata.

Non è possibile ignorare che, nello specifico, non si è in presenza di bambini che consapevolmente partecipano ad incontri di formazione corale, ma di bambini (e di genitori e docenti) assai lontani dalla sensibilità didattico/pedagogica propria di chi conosce a fondo la materia e le problematiche della formazione vocale e corale.

Non si può negare che oggi i bambini di 8-10 anni siano immersi in una realtà musicale ben distante da quella confacente alle loro reali esigenze pedagogico formative.

Non si può che prendere atto della realtà e tentare con azioni graduali di far riacquistare loro una diversa sensibilità.

Lo specialista lavora con i bambini attraverso incontri settimanali o bisettimanali e attua una precisa scansione dei tempi dell'unità didattica propone il repertorio, scelto e strutturato in ragione dell'età media del gruppo classe.

Le modalità di lavoro consentono ai bambini di apprendere un repertorio costituito generalmente da una dozzina di piccole canzoncine o filastrocche

(ad una e due voci) che saranno in grado di proporre nel piccolo saggio della durata di circa venti minuti. Molta attenzione è posta dagli ideatori del progetto nella preparazione delle unità didattiche, che gli specialisti operatori debbono attuare ponendo attenzione alla scansione degli argomenti, dei tempi e delle proposte.

Allo specialista operatore sono richieste specifiche competenze vocali e didattiche che possono però essere acquisite anche da docenti non specificamente esperti in campo musicale.

Questo spiega perché sia previsto un corso di formazione per coloro che volessero applicare la formula, assicurandosi una garanzia di successo.

Il Corso di Formazione e Aggiornamento Didattico

Rivolto agli operatori musicali della scuola primaria (docenti, consulenti, animatori musicali in genere) vuole essere una proposta di formazione musicale alternativa per gli operatori della nostra regione che intendano operare nello spirito di una formazione didattico/corale. Si attua con alcuni momenti di approfondimento e altri, successivi di monitoraggio e si propone di offrire agli operatori una proposta di lavoro che, sia pure nel rispetto delle singole autonomie operative:

- Sia programmata per obiettivi da raggiungere strutturati per le varie fasce di età.
- Preveda una serie di progetti operativi concreti.
- Si caratterizzi per la produzione e offerta di materiale didattico di uso pratico e si concreti con una o più dispense strutturate in modo organico, di facile utilizzo e adeguato alle varie necessità.

La proposta è articolata in modo che l'operatore chiamato a realizzarla sul territorio acquisisca competenze pedagogico/didattiche tali da consentire di:

- Offrire un'esperienza di avvicinamento e fruizione del dato musicale al discente con caratteristiche di concreta, pratica e consapevole fruizione del dato musicale.
- Proporre corrette metodologie di utilizzo del principale mezzo comunicativo dell'allievo: la propria voce, operando con corrette impostazioni del sistema respiratorio e vocale.

- Ritenere che l'alfabetizzazione, da raggiungere ad un grado almeno sufficiente, sia dato da cui non si può prescindere se si vuole arrivare ad una corretta capacità di comprensione del messaggio musicale proprio del mondo in cui l'allievo vive.
- Utilizzare concretamente i materiali forniti anche ai fini della realizzazione di saggi e momenti pratici di esibizione degli allievi.
- Attuare una didattica che, per la sua semplicità di approccio, possa essere messa in pratica anche quando (come avviene per il personale docente di ruolo nella scuola) non possiede i requisiti propri di una preparazione musicale specifica.

Il tutto si concretizza attraverso:

- Una progettualità di fondo che si pone il raggiungimento di obiettivi didattico/formativi ben definiti e concordati e che, nel contempo, assicura una formula accattivante e coinvolgente attraverso l'utilizzo di momenti prettamente ludici.
- La garanzia che l'operatore operante in regione (docente o consulente esterno), grazie all'attuazione dei *weekends di approfondimento - o vacanza studio, e ad un'opera di monitoraggio*, qualificato e preparato verrà continuamente coadiuvato durante l'attuazione del progetto.
- L'adeguata strutturazione temporale delle attività proposte, che tiene conto del graduale processo di apprendimento *dilazionato* in un percorso di "crescita" didattica annuale.
- La realizzazione, in fase iniziale, di almeno una "dispensa" da distribuire alle scuole ed ai docenti, nella quale la scelta del materiale è attentamente valutata con criteri didattici precisi e che si rivela, inoltre, utilizzabile in funzione di un evento "saggio".

Sinteticamente l'iniziativa

- È giunta all'ottavo anno di attività coinvolgendo in questi anni circa 10.000 bambini.
- Ha riscosso unanimi consensi ed è stata richiesta da dalla stragrande maggioranza delle scuole presenti sul territorio biellese.
- È stata positivamente accolta da opinioni favorevoli da parte della commissione artistica FENIARCO ed è considerata un modello a cui rifarsi per

progetti di carattere didattico, sarà oggetto di una relazione al 36° Convegno Europeo sulla Didattica tenuto a Gorizia.

- Ha consentito la realizzazione di tre registrazioni discografiche in collaborazione con la più importante testata giornalistica biellese.
- Ha contribuito in modo preponderante e fondamentale all'acquisizione di una maggiore credibilità dell'A.C.P. agli occhi degli enti pubblici e privati del territorio dove è stata proposta (Provincia - Città di Biella - Comuni della Provincia - Direzioni Didattiche - Scuole - Fondazione Cassa di Risparmio - Sponsors vari).

Come conoscere il progetto Cantincoro e attuarlo nella propria realtà

A.C.P. è a disposizione per incontri di presentazione ed illustrazione dell'iniziativa. I cori, le associazioni corali o culturali possono farsi parte attiva nell'organizzazione di corsi che si servono dei moduli di Cantincoro. Tali incontri possono essere organizzati su richiesta e/o in collaborazione con le

scuole o con le istituzioni locali. È possibile organizzare anche incontri di presentazione con la presenza di formazioni corali di bambini che realizzano un piccolo momento musicale....

Alla realizzazione di tali incontri collaborano attivamente anche i Consiglieri regionali e provinciali della Associazione Cori Piemontesi, che se ne fanno promotori o possono essere contattati per ogni evenienza e collaborazione.

Mentre le presentazioni sono a titolo gratuito, la realizzazione di uno o più moduli del progetto **Cantincoro** ha costi che vanno definiti caso per caso e dipendono da diverse variabili.

A titolo esemplificativo, se il corso è realizzato da un docente nell'ambito del suo orario di attività didattica, A.C.P. fornirà alla scuola il materiale didattico costituito dal Fascicolo dei Canti (uno per bambino) e dall'Audio CD contenente i Canti e le Basi.

Se il corso è realizzato da un operatore esterno questi dovrà essere retribuito attraverso fondi pubblici e/o sponsorizzazioni. Preventivi dettagliati saranno effettuati in modo specifico.



Immagini relative al concerto di presentazione del CD Cantincoro II



Immagini relative al concerto di presentazione del CD Cantincoro II

Il CD allegato

Il CD allegato a questo numero della rivista è il frutto del lavoro di un gruppo di bambini che hanno partecipato ad alcune edizioni di Cantincoro e hanno voluto registrare una serie di Filastrocche e canzoncine esemplificative dei materiali prodotti e pubblicati nelle dispense.

Il CD è il secondo di una serie di tre, il primo registrato dal Coro di Voci Bianche di Progetto Musica e il terzo di recente pubblicazione registrato dai

bambini che provenienti da diverse aree geografiche del Piemonte hanno partecipato alla prima edizione della Vacanza Studio, che si poneva come obiettivo la registrazione di una scelta tra i materiali didattici prodotti nelle raccolte di Cantincoro recentemente pubblicate. ■

Si riporta a seguire lo spartito Canto/Pianoforte di uno dei brani contenuti nel CD Cantincoro II allegato alla rivista.

CANTINCORO

Un progetto ideato e diretto da Giulio Monaco e Nicola Simona,
attuato da



progetto MUSICA

con la collaborazione di Silvio Vuillermoz

I motivi al contrario

canone a due voci per moto contrario

Giulio Monaco

Voce 1

Pianoforte

ALLEGRO

An-dia-mo sù giù sù, an-dia-mo sù, DO SI

5 LA LA SI SI DO og-gi stan - non po' più su, e si

9 sen - to-noim - por-tan - tiun po' ga-lan - tie più bel - le del sol! De-ci-de-

13 ran - no so - lo lo - ro i mo - ti - vi da far-ci can - tar! LA SI DO

17 RE SI DO LA SI DO RE SOL LA SI DO RE MI MI RE DO RE MI

V1

V2

Pf.

21 RE RE DO SI DO RE DO

Scen-dia-mo giù sù giù, scen-dia-mo

25 giù sù giù, DO RE MI MI RE RE DO son de -

29 ci - sea pro - tes - tar con le no - te su - pe - rio - ri che de -

33 ci - do-no sem - prei mo - ti - vi: d'o-rajn a - van - ti can - te - ran - no sem - pre

37 tut - ti mo - ti - vial con - tra - rio! FA MI RE DO MI

41

V2

RE FA MI RE DO SOL FA MI RE DO SI SI DO RE DO SI DO Scen-dia-mo

Pf.

45

V1

An-dia-mo sù giù sù, an-dia-mo sù, DO SI

V2

giù sù giù, scen-dia-mo giù sù giù, DO RE

Pf.

49

V1

LA LA SI SI DO og-gi stan - non po' più su, e si

V2

MI MI RE RE DO son de - ci - sea pro - tes - tar con le

Pf.

53

V1

sen - to-noim - por - tan - tiun po' ga - lan - tie più bel - le del

V2

no - te su - pe - rio - ri che de - ci - do - no sem - prei mo -

Pf.

56

V1

sol! De - ci - de - ran - no so - lo lo - ro i mo - ti - vi da far - ci can -

V2

ti - vi: d'o-rain a - van - ti can - te - ran - no sem - pre tut - ti mo - ti - vi al con -

Pf.

60

V1

tar! LA SI DO RE SI DO LA SI DO RE SOL LA SI DO RE

V2

tra - rio! FA MI RE DO MI RE FA MI RE

Pf.

64

V1

MI MI RE DO RE MI RE RE DO SI DO RE DO An-dia-mo

V2

DO SOL FA MI RE DO SI SI DO RE DO SI DO Scen-dia-mo giù sù

Pf.

68

V1

sù giù sù, an-dia-mo sù,

V2

giù, scen-dia-mo giù sù giù,

Pf.

Novità discografiche...

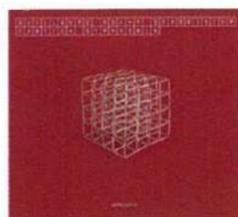
■ di Valerio Zanolli

Questa è una rubrica discografica un po' particolare: in essa non leggerete, salvo eccezioni, recensioni di novità discografiche, non leggere stroncature e neanche lunghe disquisizioni su temi legati a pubblicazioni discografiche; in essa troverete semplicemente qualche indicazione per costruire una piccola discoteca di argomento vocale, e più specificamente corale, spaziando attraverso i secoli, dal canto gregoriano alla musica contemporanea.

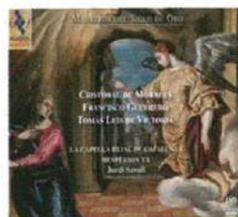
Inauguriamo questa rubrica nel segno di Guillaume Dufay (Du-Fay), protagonista della fase più tarda del medioevo musicale: il CD che presentiamo è intitolato *Quadrivium* ed è il primo di una serie pubblicata dalla casa discografica spagnola Glossa che comprenderà, al suo compimento, l'integrale dei mottetti di questo compositore. Segnaliamo questo primo volume perché all'ultima traccia del CD potete ascoltare il famoso mottetto isoritmico *Nuper rosarum flores*, composto ed eseguito a Firenze in occasione dell'inaugurazione della cupola del Brunelleschi a Santa Maria del Fiore celebrata dal Papa Eugenio IV. Questa produzione discografica si avvale degli ottimi cantanti e strumentisti dell'ensemble *Cantica Symphonia* sotto la direzione di Giuseppe Maletto, il quale da anni si dedica allo studio dell'opera di questo grande compositore. Siamo contenti di inaugurare questa rubrica parlando di questo disco poiché esso è stato registrato in Piemonte, a Roletto, da musicisti in gran parte piemontesi. Un ulteriore motivo per acquistare il CD è costituito dal libretto contenente le note del direttore sulle scelte interpretative e un interessante saggio di Guido Magnano, organista dell'ensemble e membro del Dipartimento di Matematica dell'Università degli Studi di Torino, a proposito del rapporto tra musica e matematica all'epoca di Dufay. Proseguiamo con tre CD originariamente usciti separatamente per la casa discografica Astrée Avidis e ora riediti, sul nuovo supporto SACD, in cofanetto dall'etichetta catalana Alia Vox con il titolo *Maestros del Siglo de Oro*. Il primo CD è dedicato a Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) e contiene l'*Officium defunctorum* celebrato in Messico nel 1559 per commemorare la morte dell'imperatore Carlo V avvenuta l'anno prima e la *Missa pro defunctis* pubblicata a Roma nel 1544. Il secondo CD contiene una selezione dalle *Sacrae Cantiones* di Francisco Guerrero (1528-1599) tratte dalle diverse raccolte pubblicate a Siviglia nel

1555 e a Venezia nel 1570, nel 1589 e nel 1597. Il terzo CD si intitola *Cantica Beatae Virginis* e raccoglie una serie di mottetti e antifone mariane composte da Tomás Luis de Victoria pubblicate in raccolte diverse tra il 1572 e il 1600. Tutte le esecuzioni sono dirette da Jordi Savall alla testa dei suoi ensemble *La Capella Reial de Catalunya* e *Hespèrion XX* e sono state realizzate tra il 1991 e il 1992. Un particolare motivo di interesse per l'ascolto questa pubblicazione è la varietà di organici vocali e strumentali utilizzati in queste esecuzioni, oltre all'eccezionale bravura degli interpreti. Il prezzo, poi, è davvero vantaggioso, e ciò non guasta.

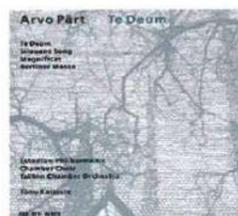
Concludiamo con la proposta, per chi non lo conoscesse, di un grande classico del nostro tempo: il CD della casa discografica tedesca ECM che contiene il *Te Deum*, la *Silouans Song*, il *Magnificat* e la *Berliner-Messe* di Arvo Pärt, il tutto sotto la direzione di Toñu Kaljuste alla guida dell'Estonian Philharmonic Chamber Choir, di cui è stato direttore per molti anni prima di passare il testimone a Paul Hillier, e della Tallinn Chamber Orchestra. Si tratta di uno dei dischi più noti e più diffusi in ambito corale, ragione di più per non lasciarselo scappare. ■



DUFAY Quadrivium
Cantica Symphonia, Giuseppe Maletto
Glossa GCDP3 190 1



MAESTROS DEL SIGLO DE ORO
La Capella Reial de Catalunya,
Hespèrion XX, Jordi Savall
Alia Vox Heritage AVSA9867
(3CD Super Audio)



PÄRT Te Deum
Estonian Philharmonic Chamber Choir,
Tallinn Chamber Orchestra, Toñu
Kaljuste
ECM 1505/493 162

Considerazioni sulla vocalità rinascimentale

■ della prof.ssa Anna Seggi Corti

Mi è stato chiesto di scrivere un articolo sul tema della vocalità rinascimentale, argomento che di recente ho trattato all'interno del Corso per Direttori di Coro "Il respiro è già canto" organizzato dall'associazione Vox Libera di Torino. Aderisco volentieri all'iniziativa consapevole che per la vastità e complessità dell'argomento non potrò che offrirne qui solo una visione d'insieme, basata su alcuni degli aspetti più importanti.

La musica vocale del XVI secolo si trova in una di quelle meravigliose età che vedono da un lato giungere all'apice le più importanti abilità compositive acquisite nel periodo precedente e dall'altro assistono alla nascita di una nuova forma musicale, la monodia accompagnata, che avrà in seguito sviluppi inimmaginabili.

Durante questo periodo la grande tradizione polifonica realizza le più sontuose e ardite "cattedrali sonore", mentre la monodia accompagnata guadagna il suo spazio all'interno del repertorio colto portando con sé anche una maggior consapevolezza compositiva, equamente divisa fra sapienza contrappuntistica e una nuova sensibilità armonica.

L'estetica del tempo, sostenuta da una fiduciosa valorizzazione dell'uomo e da una riflessione teorica che arriva ad interessare anche l'individuo comune (vedi "Il Galateo" e "Il Cortegiano"), si ispira al mondo greco per tutte le espressioni artistiche, musica compresa.

Così dalla riscoperta dell'antica tragedia greca, in cui la parola aveva il predominio assoluto sull'azione scenica e sui suoni che l'accompagnavano, i musicisti cercano di creare qualcosa in grado di "ripulire" la musica da ogni eccesso contrappuntistico che offusca l'intelligibilità del testo. Il "Recitar cantando" sembra la formula migliore in questo senso perché mette in primo piano la parola, non solo nella sua valenza comunicativa o imitativa, ma anche come espressione fonica di molteplici sfumature emotive. In modo simile gli esponenti delle arti figurative tendono, in questo periodo, a studiare la natura per poterla poi riproporre non tanto in forma imitativa quanto come rappresentazione della vita

stessa: tutta l'arte insomma non si limita ad osservare ed imitare fedelmente ma indaga ed interpreta il senso profondo dell'esistenza.

Perché questa premessa? Non solo per ricordare il "terreno fertile" su cui si è sviluppata la musica rinascimentale, ma anche per ribadire l'importanza che i musicisti del tempo attribuivano alla parola posta in musica. Fra i vari teorici e musicisti del tempo mi piace riproporre quello che scrisse Giulio Caccini nella sua prefazione al libro "Le nuove musiche" (Firenze 1602), una specie di sintesi dell'estetica musicale del tempo.

"...lo veramente, nei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell'illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorrevano non solo gran parte della nobiltà, ma anche i primi musici ed ingegnosi uomini, e poeti e filosofi della città, avendola frequentata anch'io posso dire d'aver appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contappunto.

Impero chè questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendere le parole, guasta il concetto e il verso... ma attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone ed altri filosofi, che affermando la musica altro non essere chę la favella e il ritmo e il suono per ultimo, e non per lo contrario, a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche. E particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine di passaggi, tanto nelle sillabate brevi quanto lunghe, e in ogni qualità di musiche, purché per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori. Veduto adunque, sì come io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto fuor di quello che poteva l'armonia dare all'udito solo, poiché non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorta di musica, per cui altri potesse quasi che in

armonia favellare usando in essa una certa nobile sprezzatura, tenendo però la corda del basso ferma....

Ma, perché di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, è d'avvertire che i passaggi non sono stati ritrovati per che siano necessari alla buona maniera di cantare, ma credo io piuttosto per una certa titillazione a gli orecchi di quelli che meno intendono che cosa sia cantare con affetto; chè se ciò sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbero aborriti, non essendo cosa più contraria di loro all'affetto... resta ora a dire perché il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi, e gli altri effetti siano indifferentemente usati, perocché si dicono usarsi indifferentemente ogni volta che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuose, ove più si richieggono, quanto nelle canzonette a ballo.

La radice di quel difetto (se non m'inganno) è cagionata perché il musico non bene possiede prima quello che egli vuol cantare... sì come quello che, formatosi una maniera di cantare, tutta affettuosa con una regola generale, che nel crescere e scemare della voce, e nell'esclamazioni sia il fondamento di esso affetto, sempre se ne serve in ogni sorte di musica, non discernendo se le parole lo richieggono... à quali si deve procurare con ogni studio di sommamente piacere e pregiare più la lode loro che l'applauso del vulgo ignorante.

Quest'arte non patisce mediocrità, e quanto più squisitezze per l'eccellenza sua sono il lei, con quanta più fatica e diligenza le dovemo noi, professori di essa, ritrovare con ogni studio et amore, il quale amore ha mosso me a lasciarne questo poco di spiraglio...".

Cosa ci sta "dicendo" Caccini?

1. Che la musica polifonica può allietare l'orecchio ma non l'intelligenza, dato che il testo, resta per ovvie ragioni confuso nell'intreccio contrappuntistico.
2. Che sarebbe auspicabile un tipo di musica in cui le parole fluiscono libere sopra i suoni, con una certa libertà, quasi come se si parlasse.
3. Che i troppi "passaggi" (ovvero ornamentazioni più o meno improvvisate) sono adatti ad un pubblico poco colto che ama stupirsi ma non commuoversi (cercare "l'affetto" della musica), per cui gli esecutori usano le formule degli abbelli-

menti soprattutto per scopi virtuosistici, senza un vero criterio musicale e senza tener conto delle parole che pronunciano.

4. E ora viene il bello: "quest'arte non patisce mediocrità", con relativo invito ad uno studio serio e rigoroso, data la sua estrema delicatezza.

A questo punto è forse necessario fare una precisazione: per buona parte del '500 l'arte di ornare fu ritenuta il modo più raffinato di enfaticizzare parole e sentimenti non solo nella monodia ma anche nella polifonia, soprattutto profana; ma dalla seconda metà del secolo gli autori tendono a scrivere di proprio pugno gli abbellimenti per evitare improvvisazioni maldestre o eccessi di dubbio gusto. Alle soglie del Barocco nascente l'ornamentazione tende ad evolversi dal suo ruolo di riempimento e amplificazione espressiva della parola per diventare una specie di linguaggio convenzionale, un artificio compositivo in grado di fondersi con la melodia: moltissime formule contrappuntistiche degli autori barocchi e classici rivelano la loro genesi rinascimentale.

Passiamo ora in rassegna i più importanti abbellimenti del Rinascimento.

Elementi delle "Grazie" e dei "Passaggi"

Le origini dell'arte di abbellire un canto si perdono nel tempo; si sa che anche il canto monodico cristiano è stato oggetto di manipolazioni in questo senso, con la sovrapposizione di abbellimenti, pedali, linee melodiche aggiuntive che ne rinnovavano di volta in volta la ieraticità e lo avvicinavano al gusto del tempo e del luogo. È probabile che l'arte di improvvisare su un canto piano facesse parte della normale educazione di ogni musicista, ma è certo che nel XVI secolo questa abilità divenne una fra le più ricercate e ammirate. Le formule adottate in questo "esercizio" furono ben presto codificate in un vero e proprio linguaggio stereotipato, usato sia da strumentisti che da cantanti.

Le "Grazie" (ovvero la bellezza di una nota) si riferiscono ad abbellimenti che riguardano un solo suono per volta, mentre i "Passaggi" sono vere e proprie variazioni ritmico-melodiche che sostituiscono le note di base, spesso lente, con valori più piccoli; entrambe possono dare vita a semplici decorazioni o a notevoli esibizioni virtuosistiche. Talvolta questi espedienti, oltre che per scelte di natura estetica, venivano utilizzati come rinforzo acustico, (in caso di

esecuzioni in luoghi piuttosto ampi si ricorreva al raddoppio delle parti vocali con strumenti, e ogni esecutore abbelliva la propria linea melodica ottenendo così un effetto di maggior densità del suono: è questo il caso degli "Intermedii" eseguiti a Palazzo vecchio in Firenze in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Johanna D'Austria nel 1565).

Normalmente gli abbellimenti riguardano sia gli strumenti che le voci, ma il termine "gorgia" si riferisce solo a quest'ultime: tutti i teorici dell'epoca raccomandano di attenersi al senso delle parole, evitare di abbellire testi come le "lamentazioni" e di suonare gli strumenti così espressivamente da far intuire le parole che mancano. Poteva accadere, nella musica d'insieme, che un cantante facesse "passaggi" e lo strumentista rimanesse ancorato alle note scritte, o viceversa, ma era tollerato; nella polifonia invece si raccomandava di abbellire una sola voce per volta, per non rendere confusa l'armonia.

La regola per stabilire quando applicare passaggi non è facile da stabilire: in Zacconi¹ si trovano alcune precisazioni:

1. È sconsigliabile far passaggi all'inizio di una forma imitativa fino a che la seconda voce non sia entrata.
2. Gli ornamenti più semplici dovrebbero apparire all'inizio del pezzo per diventare poi più complessi e fra "solo" e "insieme" c'è solo una differenza di quantità e di complessità di decorazioni.
3. L'ornamento è concepito come abbellimento e non come dimostrazione di un virtuosismo in grado di stravolgere le intenzioni del compositore.

Maffei² compendia in cinque punti le regole per gli abbellimenti:

1. Gli abbellimenti si fanno prima di tutto in cadenza, specialmente se le voci finiscono con tempi diversi (si abbellisce la penultima sillaba come in Ortiz³).
2. Non fare più di quattro o cinque passaggi in una composizione e ogni voce abbellisce da sola.

¹ LUDOVICO ZACCONI, "Prattica di musica", vol. 1° (1596).

² GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, "Delle lettere del Sig. G.C. Maffei da Solofra" (1562).

³ DIEGO ORTIZ, "El primo libro nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze et altre sorte di punti in la musica del violone" (1553).

⁴ CHRISTOPH BERNHARD, "Von der Zinge Kunst oder Maniera".

3. Il cantante dovrebbe abbellire solo le vocali più adatte, la O è la migliore in questo senso, mentre la I e la U andrebbero evitate perché la prima può far pensare a dei lamenti e la seconda addirittura a degli ululati.

Alcuni elementi degli abbellimenti:

La "Messa di voce", descritta come "l'andar crescendo à poco à poco la voce di fiato e di tuono insieme" oppure come semplice filato, cioè "crescere solamente di fiato, e di spirito, e non di tuono, a discrezione del cantante".

L'"Accento", descritto come "intonar la prima voce scemandola" ma anche "lassare della voce rinforzandola alquanto" (Caccini afferma che se si vuole ottenere lo stesso effetto solo con un crescendo la voce "enderapparisce forzata e cruda, ma tutto il contrario effetto farà nello scemarla, poiché nel lassarla, il darle un poco più di spirito la farà sempre più affettuosa"). Per Bernhard (1649)⁴ è l'ornamento principale e consiste nel toccare velocemente la nota superiore, come un piccolo singhiozzo, con risultato malinconico o gioioso a seconda dell'energia usata. L'accento italiano e francese è una sorta di ritardo della nota seguente, si fa salendo o discendendo, fra intervalli di seconda e raramente di terza; anche Zacconi afferma che: "gli accenti sono causati da ritardanze, et sostentamenti di voce che si fanno col torre una particella d'una figura et attribuirle all'altra", e poi ancora "quando si ha pronuntiato una figura, et che quella che si ha da pronuntiare è distante da quella una terza, sulla prima si ha alquanto da ritardare, la qual ritardanza non ha da esser di più spatio che d'una semiminima, ond e non solo si deve questa semiminima dalla seconda figura torre, et darla all'altra, ma anco nel trattenersi, et ascendere alla compagna, si fa in mezzo sentire come una semichroma... questo modo di cantare è molto dilettevole, et dolce, et molte volte fa nausea et noia: per questo non è lodevole sempre usarle, per non dare a gl'udenti disgusto e mala soddisfazione".

Il **Trillo** o ribattuta di gola, o zimbello, è una serie di note rapide della stessa altezza, ben separate e di solito in accelerazione finale; può essere preceduta da una preparazione e terminata con una formula melodica (accento o groppo).

Il **Tremolo**, è il trillo moderno, ovvero una rapida alternanza fra la nota principale e la nota superiore o inferiore ausiliaria. L'intervallo che si crea può essere di semitono (considerato molto dolce), di tono (neutro) o di terza (vivace). Di solito ha ritmo libero, ma talvolta misurato e raramente occupa più della metà del valore della battuta. Bovicelli⁵ afferma che "il tremolo si fa sovente, ma però con gratia, e si deve guardare di non farlo come fanno alcuni senza termine che paiono capretti". Zacconi lo definisce "succinto e vago... mossa gagliarda et vehemente".

Il **Portamento** o "cercar la nota" riguarda l'inizio o una particolare nota da emettere con morbidezza, si può attuare glissando da una terza o una quarta sotto (Caccini però avverte che "ci vuol giudizio").

Il **Groppo**, non è altro che un trillo cadenzale di semitono, che parte dalla nota superiore, la tonica. Talvolta preceduto e fatto finire con formule piuttosto elaborate, tende a velocizzare verso la fine ed è quasi sempre non misurato (in caso contrario si chiama "groppo battuto").

Il **Vibrato**, nessuno ne parla espressamente ma nella prefazione del "Combattimento di Tancredi e Clorinda", Monteverdi scrive che la voce del testo "doverà essere chiara (cioè intellegibile), ferma e di buona pronuntia". dunque, per logica, quella degli altri due personaggi principali doveva senz'altro essere vibrata, cioè capace di drammaticità.

La **Sprezzatura**, indica la libertà del nuovo stile di canto monodico con accompagnamento, e riguarda sia la tenuta ritmica che la pratica degli abbellimenti. Con la sprezzatura si vuol togliere al canto "una certa terminata angustia e secchezza" e renderlo "piacevole, licenzioso e arioso". Nella prefazione del "Lamento della Ninfa" Monteverdi avverte che le parti che si cantano fuori dal pianto della

Ninfa, si devono eseguire "al tempo della mano", mentre la protagonista dovrà esprimersi "al tempo dell'affetto dell'animo, non a quello della mano".

Per poter ricreare, oggi, gli abbellimenti di questo periodo non ci resta che consultare i trattati del tempo e prendere atto dello stile e delle scelte operate dai vari autori nell'abbellire i propri brani. Il libro di Ortiz, a riguardo, è particolarmente ricco di esempi e di raccomandazioni pratiche:

1. "Per introdurre diminuzioni nelle composizioni bisogna fare attenzione che esse si applichino a solo tre figure: le semibrevis, le minime e le semiminime, ma a quest'ultime raramente.

2. Per diminuire un brano bisogna fare attenzione a due cose: la prima è che, se possibile, tutte le voci devono introdurre una diminuzione; la seconda è che, come si imitano tutte le voci, anche le diminuzioni siano imitate da tutte le voci, eccetto qualche impedimento, il che accade con frequenza.

Il primo modo, e il più perfetto, è che la diminuzione inizi e termini sulla stessa nota di partenza, prima di passare alla seguente, in modo da evitare qualsiasi imperfezione.

Il secondo modo è più libero e non rispetta la norma enunciata sopra. Questo modo è necessario, perché è proprio questa libertà che consente ottimi risultati... il difetto che questo modo comporta è che quando si conclude la diminuzione si producono alcune consonanze perfette con altre voci, ma se è eseguito velocemente non saranno percepibili all'orecchio.

Il terzo modo di diminuire è quello di allontanarsi dalla composizione e procedere più o meno a orecchio senza la piena consapevolezza di ciò che si sta facendo. Esso è eseguito da coloro che, pur non avendo molta abilità, desiderano ugualmente eseguire diminuzioni senza rispettare le norme. Questo in musica non è ammissibile perché se non si resta fedeli alla composizione, non si può aspirare a nessuna perfezione. Bisogna considerare la voce che si vuole diminuire, scriverla di nuovo, quindi quando si giunge al punto che si vuole diminuire, consultare il libro e scegliere la diminuzione più adatta... e sostituirla alle note originali".

Opinioni dei Trattatisti

Fino al '500 le voci erano considerate una specie di famiglia strumentale, in cui le differenze essenziali consistevano soprattutto nelle diverse estensioni sulle quali si muovevano: le connotazioni timbriche, di potenza e di volume non erano un problema, dal momento che l'impostazione era naturale e l'abilità del cantore risiedeva soprattutto nel virtuosismo delle "diminuzioni", ovvero nell'arte di far passaggi.

Solo i cantanti dotati di particolare morbidezza e flessibilità potevano dedicarsi con successo dato che, come scrive Maffei "la gorgia non può nascere che da istromento pieghevole e molle, onde coloro i quali dalla natura non hanno la gola pieghevole e molle, non sono atti a far passaggi".

Si ha dunque quasi l'impressione che la voce che la buona impostazione della voce dipenda più da una predisposizione naturale che non da vero e proprio studio.

Da un punto di vista tecnico i teorici dell'epoca tengono conto dell'aspetto fonetico stilistico e didattico della voce, basandosi sulle incerte e incomplete nozioni di anatomia dell'epoca: Maffei scrive che la voce è come: "un suono cagionato dall'anima, per significare alcuna cosa" e individua alcune parti laringee "...delle quali la più grande à guisa di scudo à noi si mostra: et è quel nodo, che nella gola di ciascun buono si vede, la qual'essendo fatta per difesa di quello luogo così dura, e simile a scudo, si fa chiamare scudiforme, e nella capacità di questa se ne contiene un'altra, fatta per maggior difesa, se pur la prima non bastasse, e questa è senza nome. E dentro a questa, cioè nel mezzo di quel luogo, ve n'è un'altra chiamata cimbalare, fatta a similitudine di sampogna, et in questa si fa ripercussione dell'aere, e la voce, la qual'hora costringendosi, et hora dilatandosi da sopraddetti nervi, rifrange e ripercuote tanto minutamente l'aere, che ne risulta da tutti lo desiderato cantare". (Per cartilagine scudiforme s'intende quella tiroidea, quella senza nome è la cricoide e quella cimbalare è l'epiglottide, ritenuta responsabile della "ripercussione" dell'aria).

Dunque la prima causa della voce è "l'aere, come cosa mossa dall'anima, et hanno queste due cose tra loro questa proporzione, e corrispondenza, che quando l'aere mosso avanza e resiste alla potentia movente, si ha il movimento dell'aere tardo e conseguentemente la voce grave. E quando per contrario la forza dell'anima avanza e supera l'aere di

modo che velocemente la spinge, e muove, è necessario che si faccia la voce più acuta".

Per il controllo dell'aria Zacconi usa dei termini che anticipano quella che verrà poi chiamata respirazione costo-diaframmatica: "due cose si ricercano à chi vuol fare questa professione: petto e gola; petto per poter portare un tanto numero di figure a giusto termine, gola per poi poterle agevolmente somministrare, perché non avendo né petto né fianco, in quattro over sei figure convengano i suoi disegni interrompere".

In Monteverdi ci sono chiari riferimenti ai registi vocali: in una lettera del 1627 a Striglio suggerisce, per il canto di gorgia (cioè con ornamenti), di "aggiungere la più parte delle volte la vocale del petto a quella della gozza" (cioè di usare più registro basso invece del solo falsetto).

In altri si può intravedere la ricerca di una certa rotondità di emissione, si raccomandava infatti di smorzare "un certo suono frangibile perché non forti" (nel canto polifonico), chiedendo ai cantori di salire con naturalezza e di non forzare per cantar piano, altrimenti "meglio è di fingere" (cioè cantare in falsetto).

Maffei precisa "se volesse ciascun a suo modo fingerlo, si come avendo di sua natura il basso, e per mancamento di soprano fingesse la voce, chiamata falsetto, potria con fare il movimento dell'aere più veloce, à sua posta farlo". Dunque piuttosto che l'asprezza timbrica di una voce che sale forzando e spingendo il suono, meglio usare il falsetto. C'è da dire che la tecnica del passaggio di registro non era ben conosciuta, per cui solo "il cantore perfettissimo è dotato di voce di testa".

Comunque la ricercata soavità e delicatezza della voce, adatta ad esprimere sentimenti tanto intimi ed essere accompagnata da clavicembali e arpe, non era sinonimo di voce povera, tanto è vero che Caccini non ritiene le voci "finte" ideali, fal momento che devono far ricorso a molto fiato per offrire variazioni dinamiche adatte alla "sprezzatura".

Zacconi raccomanda una voce naturale e che faccia risuonare bene le figure secondo la natura e la proprietà delle parole: dunque a quel tempo non c'erano le distorsioni fonetiche dovute alla tecnica del passaggio di registro. La voce naturale era possibile per i limitati volumi ed estensioni, oltre al fatto che i luoghi dove si faceva musica profana erano di ridotte dimensioni.

⁵ GIOVAN BATTISTA BOVICELLI, "Regole, passaggi di musica, madrigali e mottetti passeggiati" (1594).

Ogni tanto si ricorreva al falsetto, purché "arrotondato" e a questo scopo si praticava una specie di avanzamento della mandibola. Sappiamo che la prima formante del canto dipende dalla cavità faringea e che conferisce alla voce il suo colore-base; la seconda formante dipende dalla cavità orale e dai movimenti della lingua: più questa è libera di muoversi, modificando lo spazio di bocca e faringe, più le vocali risultano differenti, con conseguente disomogeneità timbrica. Viceversa una maggior uguaglianza potrà essere garantita a discapito della differenziazione vocalica. Lo spostamento della mandibola cercava di ottenere una maggior omogeneità timbrica, con arrotondamento del suono, creando maggior spazio in gola e senza troppo costringere la lingua.

Comunque si raccomandava sempre una grande flessibilità laringea: "la voce pieghevole che con dolcezza si varia in tal maniera che l'orecchia rimanga soddisfatta", una voce che nasce "dalla propria materia della canna, et intendo per canna tutte le parti che concorrono a far la voce, si ché se quella sarà molle, farà la voce flessibile, pieghevole e variabile; ma se per sorte sarà dura, farà la voce rigida e dura" (Maffei).

Per quanto riguarda la dizione, fra i sostenitori del "Recitar Cantando", Marsenne⁶ afferma che "una delle grandi perfezioni del canto consiste nel pronunciare bene le parole, e nel renderle così distinte, che gli uditori non ne perdano una sola sillaba". Zarlino, nel 1558, si lamenta delle distorsioni fonetiche di un certo canto "gridato": "udimo delle volte alcuni gridacchiare (non dirò cantare) con voci molto sgarbate, et con atti et modi tanto contraffatti, che veramente parino simie, alcuna canzona et dire come sarebbe: aspra cara, e salvaggia vaglia... quando dovrebbero dire: aspro core, e selvaggio, e cruda voglia; chi non riderebbe?".

A proposito dei diversi tipi di voce e di impostazione vocale, Zacconi si esprime così: "ma in fra tanti e diversi pareri ho trovato che tra le voci di testa e quelle di petto, quelle di petto sono le migliori per comun parere. Onde perché tra le voci di petto, si trovano alcune che si chiamano voci obtuse, per distinguerle dirò che le voci sono o meramente di

testa, o meramente di petto, o meramente obtuse: note che io non per altro dico meramente, perché se ne trovano alcune mezze di testa e mezze di petto. Quelle voci che sono meramente di testa sono quelle che escano con un frangente acuto e penetrativo senza punto di fatica del produttore: le quali per l'acutezza loro percuotano si gagliardamente l'orecchie nostre, che se bene ci sono delle altre voci maggiori e più gagliarde, sempre quelle appaiano all'altre superiore. Quelle poi che sono meramente di petto, sono quelle che nel intonar che fanno, uscendo dalle fauci, par ch'eschino fuori cacciati da vemenza pettorale, le quali sogliano più dilettere che le di testa, in loro si vede questo effetto che non tediano mai, che quell'altre non solo tediano e fastidiscono, ma anco in breve tempe s'odiano e s'aboriscono. L'ultime che sono le meramente obtuse, sono quelle voci che per ordinario si sogliano chiamar mute, ma sono tanto quanto che se non vi fossero. Anzi che se noi vogliamo ricercare più intimamente l'essenzial natura della voce, troveremo che la voce di petto è la più propria, non tanto perché il petto la forma, ma anco perché la si trova sempre esser più giusta, non si troverà mai che voce di petto sia falsa come quella di testa e l'obtusa"... Quando in fra le voci si ha da far ellectione di voci che son alquanto false, fra quelle che calano e che crescano nel cantare, si hanno piuttosto da torre (preferire) quelle che crescano che l'altre che calano, per esser difetto dalla natura sopportabile... Ma dirò bene di quelli voci che non sono così buone: ma hanno vaghissime maniere di cantare, che non si debbano mai lasciar da una parte, perché le vaghezze rare e gli delectevoli accenti sono quelli che più piacciono e che in quel caso coprono ogni difetto disdicevole, massimamente quando i sudetti accenti sono ben fatti e accompagnati bene: il che fa nasce dal diletto grande che si prendano le persone nell'ascoltare quelle leggiadre rotture e figure spezzate che non s'odano così da tutti o tutti ci hanno attitudine di romperle e spezzarle".

Un'opinione personale

Dato che in quasi tutti i cori, una parte cospicua del repertorio è formata da brani di musica polifo-

nica rinascimentale, mi permetto di offrire qualche consiglio concreto, con il rammarico di non poter contare su esemplificazioni estemporanee e la consapevolezza che le parole sono assai meno chiare della pratica.

La mia opinione circa il "giusto suono" (per dirla con un termine molto usato da Fosco Corti⁸) riguardo a questa musica, fa riferimento a una voce che sia senz'altro educata, almeno per quanto riguarda gli aspetti fondamentali dello studio del canto e che quindi sia in grado di:

1. Riconoscere e usare il registro basso e quello del falsetto e le loro varie combinazioni.
2. Saper allungare il tratto vocale abbassando adeguatamente e volontariamente la laringe a seconda del timbro desiderato.
3. Saper creare il necessario spazio in gola (ricreando le sensazioni dello sbadiglio).
4. Saper controllare il giusto rapporto appoggio/risonanza.
5. Possedere un vibrato "sano" (né troppo né troppo poco), regolare e che sia in grado di aumentarlo o toglierlo all'occorrenza.
6. Di utilizzare tutti i risuonatori naturali e di essere in contatto continuo con la brillantezza del suono (dovuta ai suoni armonici).
7. Di essere capace di un buon legato come di una buona articolazione ritmica.

Ma soprattutto ritengo che il cantore dovrebbe sapersi mettere a disposizione di questa musica, fatta di sottigliezze e sfumature, rinunciando a tutto ciò che risulta superfluo o dannoso (per es. un eccesso di timbro metallico, di "punta", un arrotondamento innaturale delle vocali, un tratto vocale troppo allungato, un vibrato largo, un eccesso di connotazioni personali).

Non sempre però un cantante che ha studiato a fondo è disposto a un lavoro simile, che per altro non gli toglie nulla, ma secondo me è necessario: è estremamente fastidioso infatti sentire che la tecnica sorpassa la musica. D'altra parte va pur detto che ancora, in Italia specialmente, la musica antica è considerata una specie di repertorio minore rispetto alla musica classica o romantica, che invece richiede una vocalità dal suono potente, molto tim-

brata, capace di riempire spazi considerevoli e capace di trasmettere sentimenti travolgenti. L'ideale, per la musica rinascimentale, sarebbe avere l'impressione di una bella voce naturale, senza artifici, elegante, morbida, uguale in tutta la sua estensione, espressiva, e "semplice": ma si sa, la semplicità è un'arte!

Qualche giorno dopo aver scritto queste parole, mi capita di leggere il libro di Tosi ("Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni" 1723) e trovo, con grande soddisfazione, un riscontro autorevole a quanto appena espresso: "L'artificio d'un Professore (cantante) non è mai più grato di quando inganna gli ascoltanti con dolcissime sorprese. Onde il Maestro lo consiglierà di ricorrere a una simulata innocenza, che faccia credere che tutto lo studio in quella sua candida purità consistano".

Tecnicamente si potrebbe suggerire di rinunciare a un po' di tratto vocale, un po' di vibrato, a una risonanza troppo marcata; di valorizzare maggiormente il cavo orale e permettere una dizione naturale e più prossima alle labbra; il diaframma svolgerà comunque il suo ruolo di sostegno, ma "dietro le quinte", quasi in automatismo, garantendo sia il buon legato che l'ottima tenuta del suono.

Per quanto riguarda più specificatamente la vocalità dei cori si notano, con una certa frequenza, alcuni problemi tecnici, specialmente correlati al repertorio rinascimentale:

1. I soprani sono spesso troppo chiari e leggeri, tanto da sembrare quasi voci bianche.
2. La stessa cosa per i contralti, che non di rado, spariscono nella massa corale oppure scoprono un registro basso troppo grezzo nelle note più gravi.
3. I tenori che falsettono sempre: in questo modo si evitano tanti problemi, è vero, ma non si ha corpo nel suono, né differenziazioni timbriche e dinamiche.
4. I baritoni-bassi sono gli unici che cantano "in voce" (beati loro!) aumentando però in questo modo il dislivello timbrico con le altre sezioni.

Io direi semplicemente: cerchiamo di incrementare il registro basso in tutte le sezioni alte, il sostegno e l'uguaglianza timbrica del suono, se proprio i tenori

⁶ MARIN MARSENNE, "Harmoniae universelle" (1636).

⁷ GIOSEFFO ZARLINO, "Istitutioni Harmoniche" (1558).

⁸ FOSCO CORTI, "Il respiro è già canto" (2006).

non sono in grado di salire oltre una certa soglia, almeno cerchiamo di far allungare un po' il tratto vocale, in modo che anche il falsetto risulti più scuro. Ai baritoni direi di acquisire maggior brillantezza anche nei suoni gravi, di modo che non si avverta la differenza timbrica con quelli più acuti. A tutti consiglieri di sorvegliare che il suono sia sempre "alto", il vibrato uguale, il legato sicuro (per esempio nell'affrontare intervalli di varia grandezza, assicurarsi che "un suono entri dentro l'altro", così come da una vocale se ne generi un'altra, senza eccessive e inutili differenziazioni).

Le voci, si sa, vanno curate singolarmente ma anche insieme (lavoro per sezioni) si possono fare molti esercizi per acquisire maggior fiducia nelle proprie possibilità; la ricerca accurata del "giusto suono" è una responsabilità del Direttore e necessita di una sorveglianza continua, fatta anche di atteggiamenti fisici e gesti adeguati (il busto eretto che invita il cantore a un buon sostegno, le braccia adeguatamente aperte come a voler abbracciare il suono, le mani espressive quasi che potessero contenere e modellare la forma del canto, il viso e gli

occhi che rimandano visivamente alla brillantezza del suono, la mandibola rilassata, tutto l'insieme della postura che esorta alla verticalizzazione della respirazione e dell'emissione, all'energia e alla naturale eleganza).

Mi sento di spendere ancora una parola riguardo alla figura del vocalista, presenza importante e determinante purchè lavori in profonda intesa e in sinergia con il Direttore. Mi è capitato di conoscere compagini corali all'interno delle quali ogni singolo corista cura la propria voce autonomamente: ma qui non si tratta tanto di "accordare" una serie di strumenti meccanici, quanto piuttosto di stabilire in quale modo debbano suonare e di trovare un linguaggio comune, al di sopra delle note al quale tutti, Direttore e cantori aspirano e nel quale si identificano. Insomma: cantare è un processo di trasformazioni, in gran parte alchemiche e che implicano l'intima connessione di ogni nostro aspetto: fisico, psichico, emozionale, culturale.... Sì, è vero: un Direttore di coro è chiamato a svolgere un compito difficile e complesso ma indubbiamente anche di grande valore umano e artistico. ■

"Il più bel mestiere degli uomini, è unire gli uomini"
Il piccolo principe, Saint - Exupéry

BIBLIOGRAFIA

CORTI FOSCO, *Il respiro è già canto*, Udine 2006, Feniarco
 BROWN MAYER HOWARD, *Embellishing 16th Century Music*, Oxford, 1976, Oxford University Press
 BRUNELLI ANTONIO, *Varii exercitii*, Zurigo 1614, Basle 1976, Musikverlag Zum Pelican-Zurich
 AA.VV., *Gli abbellimenti nella musica del rinascimento*, a cura di Mario A. Videla, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1976
 ORTIZ DIEGO, *El primo libro*, Roma 1553, edito da SPES Firenze 1984
 TOSI PIER FRANCESCO, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, Editore Forni, Bologna 1968
 FUSSI FRANCO, *La voce del cantante*, Torino 2003, Omega Edizioni, vol. 2
 FUSSI FRANCO, *Saggi di foniatría artistica*, Torino 2000, Omega Edizioni
 JUVARRA ANTONI, *I segreti del bel canto*, Milano 2006, Edizioni Curci
 SANCHEZ CARBONE MARIA LUISA, *Vox arcana*, Milano 2005, Rugginenti Editore
 DAMIANI BATTAGLIA DANIELA, *Anatomia della voce*, Milano 2003, Ricordi Editore
 MOTEVERDI CLAUDIO, *Lettere dediche e prefazioni*, Roma 1973, edizione critica a cura di De' Paoli Domenico, De Santis Edizioni
 DE' PAOLI DOMENICO, *Moteverdi*, Milano 1979, Rusconi Editore
 ORSELLI CESARE, *La "Rappresentazione" del Cavaliere e il "Recitar cantando"*, Chigiana rassegna annuale di studi musicologici, vol. XXXVII nuova serie N. 17 Anno 1980, Firenze Leo S. Olschki Editore
 BIANCONI LORENZO, *Giulio Caccini e il manierismo musicale*, Chigiana rassegna annuale di studi musicologici, vol. XXV nuova serie, 5 Anno 1968, Firenze Leo S. Olschki Editore
 MAFFEI DA SOLOFRA, *G.C. Delle lettere del S.or G. Camillo Maffei Da Solofra*, libri due, Appò Raymundo Amato, Napoli, Anno D. 1562
 BOVICELLI G.B., *Regole, passaggi di musica*, Milano, Tini, 1594
 MAESENNE MARIN, *Harmonie universelle*, Parigi, Cramoisy, 1637

Intervista al M^o Alessandro Cadario

■ di Silvio Vuillermoz

Maestro, con assoluto piacere dedichiamo uno spazio della nostra rivista alla Sua "vita" musicale. Come avrà inteso nei nostri contatti rappresentiamo una spaccato della coralità italiana piuttosto attiva per tradizione e che ha la fortuna di avere tra le sue "fila" alcuni nomi tra i più importanti del panorama corale Italiano, compositori e direttori.

Intanto, torneremo più avanti nel discorso, vorrei raccontare un po' di Lei.

Dalla sua biografia si intende che la Sua passione per la musica ha trovato ragione di essere nella Composizione nonché nella Direzione d'orchestra, Quali motivazioni l'hanno portata verso questa scelta?

In realtà la mia passione per la musica è irrinunciabilmente a 360 gradi!

Nella biografia sono riportate le esperienze più significative da un punto di vista artistico, ma c'è tutta una serie di attività, soprattutto legate all'ambito corale, e che magari passano più "in sordina" che però continuano ad occupare un ruolo importante nella mia professione.

In particolare il lavoro con i cori giovanili dei licei (ne ho 3 da oltre 7 anni) e con un coro giovanile parrocchiale, con cui da diversi anni realizziamo una stagione di messe-concerto con tanto di cappella musicale e programmi dalla polifonia rinascimentale e barocca a commissioni di nuovi brani per la liturgia.

Oltre a questo mi capita sempre più spesso di tenere corsi di direzione e *workshop* con diversi cori come direttore ospite.

Questa attenzione per il mondo corale deriva da una duplice motivazione.

In *primis* l'entusiasmo musicale che la coralità italiana, nella struttura della FENIARCO, mi ha dato e continua a dare, una coesa rete di persone che in pochi anni hanno cambiato davvero l'Italia dei cori (e quindi in parte anche l'Italia musicale in generale) portandola in Europa in maniera competitiva ed avanguardistica.

Seconda, ma non meno importante motivazione, risiede nel fatto che spendersi per i cori scolastici (e anche perché no, parrocchiali) è un contributo con-



creto alla crescita musicale della città in cui si opera. Questo soprattutto in un panorama nazionale che non aiuta la formazione di base ma che troppo spesso vuole solo spiccare grandi voli su oceani di nulla.

Detto questo è vero che la musica mi ha portato ad esprimermi con particolare motivazioni e risultati artistici nella composizione e nella direzione d'orchestra. Questo però non lo vedo come punto di arrivo, ma solo uno dei tanti modi di lavorare per la musica.

Lei è considerato la nuova promessa della musica, capace di mescolare l'avanguardia e il musical, lo stile off e la musica sacra, le sonorità orientali e la lirica, (definizione tratta da un articolo edito su Repubblica) un curriculum degno dei grandi nomi anche in veste di Direttore... Lei come si definisce? E la sua musica trova riscontro in tali definizioni?

Non sono bravo con le definizioni... soprattutto se riguardano me! Però non mi dispiace leggere quello che gli altri dicono della mia musica: a volte ci rifletto sopra, a volte autoironizzo, ma di fondo credo che le parole usate per descrivere una musica siano di per sé insufficienti in quanto la musica per definizione esprime proprio qualcosa che non si può dire a parole. Volendo trovare però uno spunto da quello che è stato scritto su di me, di certo, la coesistenza di più forme e linguaggi è essenziale nel mio "mondo musicale" non però come contaminazione, ma come un tutt'uno nella memoria.

Il patrimonio più importante, di qualsivoglia strumento, è il repertorio. Qual è la sua filosofia compositiva e verso cosa mira la sua ricerca?

Non amo i compositori "coerenti", cioè quelli che trovano in un determinato linguaggio la fonte esauritiva della propria musica. Una cosa è il linguaggio e un'altra lo stile. Personalmente la coerenza di un compositore la cerco nello stile e non nel tipo di linguaggio attraverso cui esprimere la propria musica. La ricerca non è mai contrapposizione al passato o al presente, è un orizzonte che si vede dalle vette più

alte che i nostri predecessori hanno costruito e insieme una folle intuizione del futuro.

Nel suo catalogo di opere si legge un'attenzione, nei confronti delle formazioni musicali, a 360°. Qual è l'ensemble che maggiormente soddisfa il suo estro compositivo?

Trovo molto stimolanti i grandi organici orchestrali ma anche quelli piccoli della musica da camera, meglio se con accostamenti insoliti che danno spazio anche alla fantasia nell'orchestrazione.

Neanche a dirlo poi... nella voce trovo sempre un fascino irresistibile.

Come sa, l'Associazione Cori Piemontesi è un braccio di FENIARCO, che rappresenta un territorio dove fervono importanti attività legate alla musica vocale, cosa pensa della voce, e soprattutto, cosa pensa della coralità italiana?

Il coro è una struttura associativa di notevole importanza sia a livello formativo per l'individuo, sia come messaggio sociale insito: una fusione perfettamente bilanciata e univoca di intenti nella realizzazione di un progetto comune. In questo quindi la coralità (intesa come insieme di promotori di queste attività) ha un ruolo fondamentale nella sana crescita di una koinè corale. FENIARCO, per come si presenta ora, è di traino non solo per la coralità italiana ma per quella europea, proponendo obiettivi sempre nuovi e stimolanti realizzati con estrema professionalità e rigore.



Alessandro Cadario compositore e direttore d'orchestra, ha compiuto gli studi di direzione con il massimo dei voti al conservatorio "G. Verdi" di Milano, perfezionandosi, con diploma di merito, presso l'Accademia Chigiana sotto la guida di Gianluigi Gelmetti. Ha inoltre conseguito il diploma di violino, la laurea in musica corale e direzione di coro e quella in composizione, entrambe con il massimo dei voti e la lode, presso il conservatorio "G. Verdi" di Como. Ha studiato direzione di coro con i più prestigiosi docenti e gruppi del panorama internazionale come Tonù Kaljuste, Frider Bernius e i King's Singers. Collaboratore attivo di Feniarco ed Europa Cantat, è invitato come membro di giuria e docente a corsi, master class e concorsi nazionali ed internazionali per importanti enti ed università. Ha trascritto brani per Carl Anderson, Anna Caterina Antonacci e la PFM, registrando sia come direttore che come compositore per la RAI e Deutschlandradio.

Sono ormai numerosi i riconoscimenti nazionali ed internazionali come direttore e come compositore. Riceve commissioni da enti lirici e sinfonici e le sue composizioni sono state eseguite in America, Argentina, Panama, Regno Unito, Irlanda, Spagna, Germania, Lettonia, Svizzera, Italia, Turchia ed Israele. Tra gli interpreti prestigiosi si annoverano: la "Real Filharmonia de Galicia" a Santiago de Compostela, l'orchestra "Haydn" di Bolzano, "I Pomeriggi Musicali" di Milano, sotto la direzione di Aldo Ceccato, "I Solisti Veneti", il coro "Musica Sacra" presso il "Lincoln Centre" di New York sotto la direzione di Kent Tritle. Tra le stagioni musicali di prestigio che lo hanno visto ospite come compositore e direttore: il "Ravenna Festival", "La Società dei Concerti" di Milano e "MiTo". Dal 2004 è il direttore musicale dell'orchestra "I Musici Estensi" con cui ha anche realizzato la sua prima opera "Internet" su soggetto e libretto di Lorenzo Arruga. Tra le più salienti collaborazioni come direttore ospite: "I Pomeriggi Musicali" di Milano, la "Sofia Festival Orchestra", l'Accademia del Teatro alla Scala, l'Orchestra Filarmonica Italiana e "I Cameristi della Scala".

Considerando le molte "pagine" dedicate al mondo corale, come descriverebbe la sua musica rivolta a tale formazione?

Per quanto riguarda la mia musica corale mi sento molto "Bettinelliano". Ho una grande stima di questo uomo-musicista (Bruno Bettinelli, ormai scomparso da qualche anno), della sua onestà intellettuale e serio lavoro per la musica in Italia.

Ho avuto l'onore di conoscerlo e anche di dirigere "la prima" di una sua opera per coro mentre festeggiavamo, con un concerto, il suo 90° compleanno.

In sintesi uno dei pochissimi ad aver scritto un nutrito "corpus" di composizioni per coro con un linguaggio ed uno stile coerente e stimolante, che potessero essere eseguite dai nostri cori amatoriali.

Questo ha senza dubbio dato un grosso contributo a tutti noi e alla crescita del mondo corale.

Non ultimo mi piacerebbe menzionare il lavoro che svolge nei confronti della didattica anche attraverso corsi e masterclass. Qual è il rapporto che crea con i partecipanti e, soprattutto, con quale fine si pongono agli incontri?

La didattica è, per me, molto importante, non solo come dimostrazione concreta di una volontà di dare un contributo, seppur piccolo ed insignificante, perché tutto il sistema musicale cresca ma anche come continuo confronto e crescita personale.

Spesso l'insegnamento soprattutto della direzione è uno specchio dove poter scorgere i propri "difetti".

Ora veniamo ad una domanda più personale: Compositore, Musicologo, Didatta, quale dei tre è il suo preferito?

Ovviamente quello non menzionato... Il direttore! Mi piace perché è un ruolo di sintesi come quello del compositore, ma nello stesso tempo si realizza nel contatto umano attraverso le persone con cui si fa musica (e non esclusivamente chiuso in una stanza per giorni e giorni a scrivere).

In fine, come saprà, vorrei parlare di EUROPA CANTAT 2012 che sarà proprio a Torino. Un impegno organizzativo notevole che porterà, per la prima volta in Italia, questo evento unico. Come lo immagina? Quali prospettive si delineano, secondo Lei, quando si "abbracciano" più Nazioni intorno ad un unico genere ed una unica passione qual è la VOCE?

Conosco molto bene il mondo di Europa Cantat poiché sono stato per 3 anni nella commissione giovanile ed ero anche presente quando il board ha deliberato che l'Italia avrebbe condotto il festival del 2012.

Rinnovo la mia stima del lavoro del neo presidente europeo oltre che Italiano Sante Fornasier che è stato capace di portare la coralità italiana a "fare sistema" uscendo dalla mentalità tipicamente italiana del proprio "orticello" e del personalismo esasperato.

Ho avuto la fortuna di partecipare a 2 festival in passato organizzati da E.C. a Minz e di recente a Utrecht. L'atmosfera e la qualità degli incontri umano-musicali è davvero indescrivibile.

Per coglierne la pienezza bisogna provare e per questo motivo, nell'augurare all'Associazione Cori Piemontesi un proficuo lavoro per il festival di Torino, invito davvero tutti a respirarne l'aria almeno per un giorno! ■

Dunque, se non prima, auspichiamo di poter incontrare il M° Cadario proprio a Torino ospite della coralità piemontese e delle nostre tradizioni, Grazie per la disponibilità!

INCONTRIAMO IL M° CADARIO

Sabato 24 aprile 2010 dalle ore 15.00

Chioistro - Vallo della Lucania (SA)

Stage pop e gospel

[info: www.musicantando.org]

Venerdì 9 luglio 2010 dalle ore 15.00

Cortina D'Ampezzo (BL)

Corso di direzione di coro

[info: www.puericantores.it]

Sabato 6 novembre 2010 e domenica 7

Fermo - Villa Nazareth

Corso di Aggiornamento

Repertorio Pop / Swing per coro Giovanile

Corso rivolto a direttori di coro, studenti, coristi e compositori. Nuovi repertori e modi di arrangiare per cori giovanili

[info: www.corimarche.it]

www.alessandrocadario.com

«Oh! caro sassone... non solo Bach!»

■ di Maurizio Stefani

Nel 1733 Johann Sebastian Bach inviò a Dresda, in quel periodo anche residenza della corte polacca, un Kyrie e un Gloria che in seguito, per opera del primo editore, prenderanno il nome, insieme alle restanti parti, di "Messa in Si minore", al fine di ottenere la nomina di compositore di corte. Perché Bach desiderasse quel titolo non fa parte della trattazione del nostro articolo, ci interessa piuttosto capire perché Bach era attratto dalla capitale Sassone.

Dresda, prima città del Ducato, era un importante centro politico e artistico. Il complesso degli edifici di corte erano un bell'esempio di eleganza ed armonia architettonica del barocco tedesco ancora oggi visibili, nonostante molti siano andati perduti nei bombardamenti del 1945, nelle ombre dorate dei quadri di Leonardo Bellotto. Per il fiorire delle arti Dresda era soprannominata la "Firenze sull'Elba" e la musica vi era presente in tutte le sue forme questo perché a differenza di Lipsia, importante centro di commercio e seconda città del Ducato, Dresda non poneva barriere fra sacro e profano. Fulcro della diffusione del nuovo modo di concertare nello stile italiano in Europa possedeva importanti teatri tra cui la Sächsische Staatsoper.

L'ambiente musicale della corte di Dresda lascia la propria impronta nella prassi del Lipsiense come ad esempio nello strumento del corno impiegato nel Quoniam del Gloria della Messa in Si-.

Anche il Kantor partecipa all'intensa vita musicale della capitale Sassone. Frequenta con i figli i teatri, esegue cantate con il Collegium Musicum e tiene concerti d'organo nelle Chiese, nel 1736 inaugurò il nuovo organo di Gottfried Silbermann costruito per la FrauenKirche, la più grande chiesa Luterana in Germania.

Molti, prima dei Bach, sono i musicisti passati a Dresda: da Michael Praetorius a Giovanni Alberto Ristori, da Heinrich Schütz a Johann Georg Pisen-del, da Johann Johachim Quantz a Sylvius Weiss e molti anche gli esecutori famosi: dal soprano Faustina Bordoni al flautista Pierre Gabriel Buffardin

e molti altri che per ragioni di spazio ci riesce difficile citare tutti. Desidero circoscrivere l'argomento del nostro articolo alla Kirchenmusik e ad alcuni suoi autori coevi di Johann Sebastian Bach.

I Duchi del casato Sassone dovettero, per ottenere la corona polacca, convertirsi, senza convinzione, al cristianesimo. Così in città esistettero, in buona armonia, due Cappelle Ducali. In questo ricco e tollerante tessuto sociale operarono al tempo di Johann Sebastian Bach: Jan Dismas Zelenka e Johann Adolph Hasse. Come il Kantor con Johann Kunhau anch'essi ebbero un illustre predecessore: Johann David Heinichen ed un valido successore: Gottfried August Homilius allievo alla Thomanschule di Bach.

Non si stupiscano i nostri lettori, cantori o direttori, se, volendo visionare le partiture della Kirchenmusik dei quattro musicisti sopraccitati, nulla troveranno nelle nostre biblioteche, a parte due oratori di Hasse.

Non ci resta che rivolgerci al mondo discografico o andare direttamente in Sassonia e Turingia organizzandoci un viaggio alla scoperta di un meraviglioso panorama naturale, artistico e musicale.

Un CD BIS del Bach Collegium Japan ci può aiutare a confrontare Lipsia (Bach e Kuhnau) e Dresda (Zelenka) su un testo assai noto a molti: Il Magnificat. Dei Lipsiensi ascoltiamo la versione per il rito latino e di Zelenka due brevi (in Do magg. ZWV107 e Re magg. ZWV108) ma intense realizzazioni in un solo tempo che alternano con maestria Solo e Coro. Arriviamo così alla HofKirche, principale Chiesa cattolica dove Zelenka fu prima vice Kappelmeister di Heinichen, poi suo successore per un anno ed infine compositore della musica sacra di corte dal 1735 fino alla morte.

Tra le molte Messe di Zelenka, c'è un progetto Trinitario che ci permette di scoprire ed apprezzare le affinità stilistiche con Bach e con gli autori italiani ben conosciuti a Dresda.

In un CD Carus, il Kammerchor und Barockorchester Stuttgart diretti da Frieder Bernius possiamo

ascoltare la Missa Dei Patris ZWV19 e, medesimi con esecutori tranne l'orchestra, l'etichetta Deutsche Harmonia Mundi ci propone la Missa Dei Filii ZWV20. Con la Missa Sancti Spiritus ZWV4 si potrebbe dare per concluso il nostro debito di conoscenza verso Zelenka se non che, in una calda sera di giugno dello scorso anno, durante un concerto a Lipsia, mi capitò di ascoltare il meraviglioso Miserere ZWV57 suonato da "Il Fondamento" ed inciso dall'etichetta Passcaille. Il Salmo 50 (51 per ebrei e protestanti) racchiude, in breve spazio, la capacità di sintesi nei linguaggi tardo barocchi di antiche idee musicali. La dossologia è, in parte, desunta dai "fiori musicali" di Frescobaldi, un lavoro di cento anni prima. Quando arrivò a Dresda, Zelenka, trovò inizialmente lavoro come suonatore di violone nell'orchestra di corte. Lì ebbe modo di conoscere ed apprezzare Hasse nella versione più famosa: compositore d'opera. Hasse fu sicuramente uno dei maggiori importatori di musica veneziana a Dresda e da quello stile mai si discostò anche nella sua Kirchenmusik. Trascrisse brani composti per gli orfanotrofi lagunari (cori femminili e prevalentemente strumenti ad arco) adattandoli agli organici a disposizione nella corte tedesca (cori composti da adulti e bambini). L'etichetta Carus ci offre la possibilità di ascoltare alcune composizioni del periodo veneziano. Prima il Laudate Pueri e il Miserere in re minore, che a mio avviso è più grazioso di quello in do minore. Poi il Requiem in mi bemolle maggiore che alterna vere arie d'opera ad inserti di canto gregoriano. Ma coro ed archi? Confrontate il Dies irae con l'incipit del Miserere di Zelenka. Il Requiem di Hasse, scritto 10 anni dopo, ne assorbe in toto le forme. Così "Quella giornata irosa in cui, Dio, ridurrà il mondo in brace polverosa" ha lo stesso impeto dello "Pietà di me, o Dio, nel tuo amore".

Zelenka ebbe modo di farsi apprezzare dal suo predecessore quando quest'ultimo era ancora in vita. Heinichen ebbe la nomina nel 1717 e morì, dopo una lunga malattia, nel 1729. Nonostante questo compose 12 messe, due Requiem, 30 salmi tutti custoditi a Dresda ed, incredibile ma vero, ancora oggi eseguiti durante la liturgia. Difatti nel mondo anglosassone la Kirchenmusik non è reper-

to museale, ma espressione orante. Varie etichette ci offrono incisioni effettuate durante il rito. Pertanto la musica viene eseguita nel posto e nel momento per il quale è stata composta. Potete tranquillamente organizzarvi un viaggio all'insegna dell'ascolto della Kirchenmusik di cui abbiamo accennato. È sufficiente mettere su google il nome della città tedesca che desiderate visitare seguito dal suffisso "dom" ed in seguito cliccare nell'icona "Gottes Dienst" verrà visualizzato il programma giornaliero delle Celebrazioni con relativi autori eseguiti durante il culto sia cattolico che protestante. Questa è prassi osservata anche nelle piccole Chiese. Difatti è sufficiente inserire sempre su google oltre il nome del paese il nome, se lo conoscete, del Santo o dell'attributo mariano a cui è intitolata la Chiesa ed otterrete il medesimo risultato.

Ma... torniamo ai nostri musicisti.

Il Thomanerchor, bachiano coro lipsiense, ha un valido corrispondente a Dresda nel Kreuzchor che, ininterrottamente dal 1370, è destinatario di nuovi brani musicali e scuola formativa di validi professionisti. Uscito dalla scuola, Thomana Homilius, contemporaneo di Hasse, fu Kantor del Kreuzchor per trent'anni. Può esserci utile ascoltare la Passion Kantate "Ein Lämmleingeht und trägt die Schuld" che ci offre la Carus e confrontarla con le Passioni-Oratorio, basate sul testo biblico, bachiane. Presa coscienza della differenza tra Passione-Kantata e Passione-Oratorio pare evidente come Homilius sia troppo nell'ombra rispetto al lipsiense. Ma nel breve mottetto "Sehet, welch eine Liebe", che ci offrono i Kreuz in un cd Deutsche Grammophon, si riscatta, offrendoci, in poco più di due minuti, una vera perla musico-testuale. Mentre il coro, in polifonia, ci espone l'amore di Dio verso l'umanità tramite il dono del suo Figlio e tramite questi la conoscenza di se medesimo (1 Gv 3,1); un cantus firmus, sulla melodia del "In dulci iubilo", ne canta la terza strofa stigmatizzando l'opera amorosa del Padre per l'umanità peccatrice.

Per concludere, tornando al titolo del nostro articolo, l'epiteto "Caro sassone" ai molti fa pensare a Bach o Händel. Ma non così per i veneziani che conobbero da giovane Hasse e lo assistettero negli ultimi anni della sua vita. ■

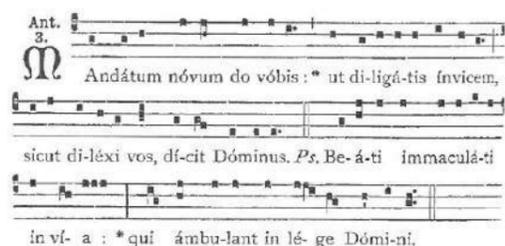
Il canto gregoriano nella formazione corale: uno spunto di riflessione

■ di Adriano Popolani

Normalmente chi canta ha a che fare con un testo, il canto gregoriano non è un testo rivestito di musica, ma un **testo che suona**, una vera e propria scuola di vocalità per un coro: assicurare il legato (pregio stilistico della monodia svincolata dal ritmo mensurale), l'intonazione, l'affrontare le lunghe frasi musicali gestendo la respirazione in modo proficuo, costruire un suono trasparente, empatico, disponibile a fondersi con quello degli altri cantori, sono sfide specifiche per questo repertorio.

Inizia, con questo piccolo contributo, una serie di articoli che andranno ad approfondire meglio lo straordinario vantaggio rappresentato dallo studio di questo repertorio.

Il testo diventa subito un fatto sonoro nel momento in cui lo **stendo su una corda**, non deve esserci nessuno *scarto* tra il testo recitato e il testo cantato, anzi, cantillato; se pronuncio un testo facendo attenzione a gustarlo in profondità, mi devo rendere conto e devo far comprendere ai miei coristi che quando si ha a che fare con un canto gregoriano o con un mottetto di Palestrina, questa è un'operazione che attiene alla **Lectio Divina**, collocarsi in questa dimensione è molto importante.



Il testo non deve presentare delle "perdite di carico", delle differenze di energia nei diversi punti, quando incontra l'*ostacolo* della musica.

Questo è solo il primo passo, ma è un passo enorme... è la "scoperta della ruota", nessuna perdita di



energia tra parlato e cantato, ecco uno degli insegnamenti più importanti del canto gregoriano. A che servono il più bello dei timbri, il più preciso dei ritmi, se chi ascolta non riesce a comprendere il senso di quanto viene cantato? Questo tipo di repertorio ci riporta al più importante requisito per l'intelligibilità, la naturale accentuazione della parola, l'alternanza tra peso e leggerezza, il naturale ritmo verbale. Se all'inizio della prova, per 10-15 minuti facessimo cantare un versetto salmodico per acquisire questa familiarità con la pronuncia consapevole del testo, se interiorizzassimo questo substrato che deve caratterizzare ogni nostro atteggiamento nei confronti del fatto sonoro, partiremmo da una situazione di grande vantaggio.

Il secondo aspetto, fondamentale, è che cantando il gregoriano abbiamo a che fare con la necessità di rapportarci alle nostre risonanze naturali, gli armonici che possediamo e che dobbiamo scoprire e cercare continuamente.

Il terzo gradino è il legato, una necessità imprescindibile che nasce come risultante del raccordo dei primi due passi. Un legato che non è inteso come una successione ininterrotta di suoni, ma piuttosto come "flusso di suoni", assenza di "colpi", di sincopi. Un legato che custodisce l'articolazione delle consonanti, che scavalca le varie cellule ritmico-melodiche a favore di una linearità continua, pulsante e in continua tensione.

Su questa base è possibile costruire qualsiasi cosa, questi sono i presupposti per lavorare "sul pulito".

Una volta entrati in sintonia con questo modo di cantare (nato come bisogno primario di evocare e dialogare con la presenza divina) non dovrebbe essere difficile estendere anche ad altre forme musicali questa stessa intenzione di trasparenza, elevazione e aderenza emotiva, poiché la musica è anche un'esperienza mistica. ■

Cantare in coro: "non solo come ma anche dove..." L'influenza acustica sulla prestazione concertistica

■ di Franco Pallotta

Quando l'amico Silvio Vuillermoz mi ha telefonato tempo fa invitandomi a scrivere alcune considerazioni circa l'acustica di teatri e chiese volevo rinunciare, anche perché avevo subito pochi giorni prima, un delicato intervento alle coronarie.

Spinto però dalla passione per l'argomento ho tuttavia finito per accettare, chiedendo solo di lasciarmi qualche giorno di tempo.

Devo confessare che tutta la mia passione per il suono mi è stata trasmessa da quello straordinario didatta, fisico, matematico e musicista che risponde al nome di Bernardino Streito, nei nostri indimenticabili anni vissuti alla Civica Scuola di Musica di Milano.

In questa breve relazione cercherò quindi di esporre gli aspetti dei suoni, quelli capaci di stimolare la nostra percezione musicale e, data la mia modesta esperienza, entrerei in punta di piedi nella trattazione dell'acustica di teatri e chiese.

Nelle chiese dotate di grandi volumi generalmente la risposta acustica soffre di un tempo di riverberazione troppo elevato e questo è causa di fastidiosi echi e scarsa chiarezza dei suoni.

Il tempo di riverberazione è generato dalle riflessioni delle onde sonore nelle pareti, nel pavimento e nel soffitto ed è uno dei fattori che più influiscono sulla qualità dell'ascolto; dipende inoltre anche dal volume, dalla forma e dalla distanza fra le superfici riflettenti.

In queste chiese generalmente il tempo di riverberazione si avvicina al fenomeno dell'eco creando quel particolare "effetto cattedrale", dove gli effetti riverberanti si sommano quasi senza soluzione di continuità.

Anche l'intelligibilità della parola risulta spesso molto confusa: una volta il problema veniva parzialmente risolto dalla particolare disposizione del pulpito che, essendo a distanza intermedia fra predicatore, fedeli e superfici riflettenti, migliorava la percezione. Oggi il problema viene risolto parzial-



mente con particolari impianti di amplificazione dotati di piccoli altoparlanti disposti a breve distanza dai fedeli. Inutile dire che, se possibile, queste chiese non vanno prese in considerazione ai fini di un concerto vocale o strumentale.

Pensiamo alle basiliche di San Marco a Venezia o la Basilica di San Paolo in Roma dove i tempi di riverberazione si aggirano sui 10 secondi. È vero che, per ragioni organizzative, a volte non si può fare a meno di esibirsi in questi luoghi e quindi sarebbe buona norma per il direttore visionare la chiesa in largo anticipo al fine di preparare il coro a staccare tempi adeguati.

Ricordo che il Maestro Bordignon in una di queste chiese riuscì ad eseguire il mottetto Lobet den Herrn, che notoriamente ha una scrittura più strumentale che vocale, in modo accettabile sia sotto l'aspetto contrappuntistico che nell'elaborazione del corale, solo lavorando sulla scelta dei tempi.

Importante sapere che particolari studi su chiese molto riverberanti hanno stabilito che il tempo riverberante è minore al di sotto di cupole, rispetto a quello di altri punti della chiesa. Altre chiese, realizzate con volumi meno ampi, si presentano invece con ottime risposte acustiche e in queste i tempi di riverberazione risultano ideali per la musica sacra.

Le chiese inoltre hanno tempi di riverberazione molto differenti a seconda delle persone presenti.

Così ad esempio una buona chiesa può avere un tempo di riverberazione di circa 3,5 sec. da vuota, 2,5 sec. con metà persone presenti e 1,9-2 sec. a chiesa piena.

A volte, ad un primo impatto, entrando in queste chiese si ha l'impressione di essere in un ambiente molto riverberante, salvo ricredersi quando durante le prove acustiche del coro, anche se con poche persone presenti, i tempi di riverberazione si correggono in modo sorprendente.

Come si vede, la presenza di persone contribuisce a migliorare i tempi di riverberazione.

Vorrei precisare che per tempo di riverberazione si intende il tempo in secondi necessario affinché l'energia sonora rilevata in un punto diminuisca di 60 dB rispetto al valore che aveva nell'istante in cui la sorgente sonora ha cessato di agire. Inoltre la velocità alla quale l'intensità del suono diminuisce dipende anche dalla forma e dalle dimensioni dell'ambiente, dalla quantità e dalla natura dei materiali assorbenti o riflettenti.

Ma, tralasciando questi particolari, occorre prendere in considerazione il legame che esiste fra compositore, interpretazione e spazio dove far risuonare la musica.

Ben si può comprendere l'esigenza dei compositori che, nello scrivere le loro musiche, devono tenere ben presenti le caratteristiche acustiche degli ambienti in cui esse verranno eseguite.

Ricordiamo che la consapevolezza di ingegneri ed architetti non è la stessa dei musicisti, prova ne sia che dopo aver dato utili informazioni nel calcolo del teatro del mio paese, prendendo in esame volumi, dimensioni, pareti, pannelli riflettenti ecc. il teatro non uscì con un tempo di riverberazione calcolato in circa due secondi, ma con un tempo riverberante, credetemi, prossimo allo zero.

A discolpa di questi architetti occorre ricordare che si laurearono in tempi in cui l'unico problema era esclusivamente quello di insonorizzare le sale ... ma che, ancora oggi, le cose non siano cambiate ha dell'incredibile.

Ritornando alle chiese gotiche o romaniche pensiamo come risuona ancora oggi il canto gregoriano, inteso non come puro esercizio tecnico e asetti-

co, ma come profonda espressione dell'animo umano e quindi eseguito ed ascoltato come profonda preghiera, dove le successioni dei suoni attendendosi si combinano fino a produrre, chiedo scusa agli esperti, un effetto "armonico".

Le particolari architetture della Basilica di San Marco in Venezia, che come abbiamo già accennato riverberano per oltre nove secondi, furono utilizzate da grandi maestri quali Gabrieli, Lotti, Willaert per realizzare con le loro musiche, a volte per doppi cori, quel particolare effetto monofonico e stereofonico, precedendo così di qualche secolo gli attuali effetti ottenuti elettronicamente.

O come non valutare l'esigenza di J.S. Bach nei suoi capolavori quali la Messa in si minore o la Passione secondo Matteo in funzione dell'acustica piuttosto arida e non molto riverberante della Tomaskirche di Lipsia. Si noti che la Tomaskirche ha un tempo di riverberazione a chiesa vuota di circa sette secondi e di appena 1,5 secondi a chiesa piena.

Questi esempi ci fanno pensare che oltre al legame fra architettura e musica vi sia stato anche, nel corso dei secoli, un legame fra architettura e sviluppo della musica occidentale o mitteleuropea.

Come si può dedurre la scelta del tempo ottimale di riverberazione dipende dall'uso a cui è destinato l'ambiente, in relazione al volume ed al numero di persone ospitate.

Al riguardo è interessante sapere che attorno ai primi anni del 1900 un professore dell'Università di Harvard, Wallace Clement Sabine, gettò le fondamenta per una nuova scienza: l'acustica architettonica.

Prima di Sabine, dovendo progettare sale da teatro o di conferenze, ci si limitava ad imitare le sale già esistenti con una buona acustica.

Inoltre era in uso in quell'epoca cercare di migliorare l'acustica con delle pratiche molto strane quali quelle di tendere dei fili all'altezza del soffitto, ma alla luce dei giorni nostri si può affermare che erano pratiche di natura superstiziosa o quasi.

L'acustica architettonica nacque quando si trattò di risolvere l'inconveniente per cui era impossibile capire i conferenzieri nella sala da poco inaugurata del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard nel Massachusetts.



Ebbene l'incarico di migliorare l'acustica fu dato a Sabine, che non solo gettò le basi dell'acustica architettonica ma giunse a stabilirne, con una formula alquanto empirica, ma sufficientemente precisa, anche il tempo di riverberazione con la relazione:

$$T = \frac{13,8 L}{va}$$

dove T è il tempo di riverberazione espresso in secondi,

L è il tragitto medio fra due successive riflessioni delle onde sonore:

v = è la velocità del suono (circa 335 m/sec.).

a = è un coefficiente di assorbimento, che tende a zero per la riflessione perfetta e 1 per l'assorbimento totale.

È utile ricordare che la grandezza L è proporzionale alla radice cubica del volume mentre sappiamo che anche dalla teoria dei gas il libero cammino medio è dato da:

$$L = \frac{4V}{S}$$

Dove V è il volume in metri cubi e S la superficie interna in metri quadrati del volume considerato.

Ma a distanza ormai di poco più di cento anni, quanto possiamo dire sia progredito lo studio nel campo delle progettazioni acustiche?

All'indomani degli anni cinquanta, dovendo costruire la Philharmonic Hall, i progettisti americani sguinzagliarono in tutto il mondo i migliori ingegneri al fine di studiare le caratteristiche dei più grandi teatri, quelli greci compresi.

Ebbene La Philharmonic Hall del Lincoln Center a Manhattan che aprì il 12 settembre del 1962, fu un disastro senza precedenti.

Da una attenta analisi dei giudizi espressi da molti soggetti su diverse esecuzioni eseguite in varie posizioni e sale si deduce quali siano le preferenze degli ascoltatori.

Le sale strette vengono preferite a quelle larghe forse perché in una sala larga il primo suono riflesso proviene dal soffitto mentre in una sala stretta le prime riflessioni che provengono sono differenti perché giungono dai muri di sinistra e poi di destra.

Quale allora dovrà essere una buona sala da concerto? Dovrà avere un tempo di riverberazione di circa due secondi ed inoltre dovrà diffondere il suono in modo tale che quelli che arrivano all'orecchio sinistro siano diversi da quelli che raggiungono l'orecchio destro.

Recentemente è stata fatta molta ricerca al fine di progettare muri e soffitti con sporgenze e rientranze, quasi fossero delle insenature lunghe e strette, quindi non deve sorprendere se le forme dei soffitti delle sale da concerto si presentano con molte irregolarità capaci però di riflettere il suono incidente in modo disuguale e sparpagliato piuttosto che rifletterlo a specchio.

Queste considerazioni valgono naturalmente per i teatri da concerto e non per quelli della prosa, dove i tempi di riverberazione devono essere molto più contenuti.

Al riguardo esistono sale accordabili dove il tempo di riverberazione può essere modificato solo intervenendo sulle particolari posizioni dei pannelli assorbenti o riflettenti.

Un esempio di tale scelta lo troviamo nel teatro KKL di Lucerna costruito recentemente e ritenuto ormai da molti musicisti il più prestigioso al mondo. L'acustica è stata progettata (a costi inimmaginabili) dall'americano Russel Johnson.

La forma del teatro richiama la cassa armonica del liuto e la sala dei concerti è stata progettata rispettando i rapporti 1-1-2 tra altezza, larghezza e lunghezza.

L'auditorium misura infatti 22 metri in altezza e larghezza e 46 metri di lunghezza ed ospita 1800 persone. I rivestimenti ed il pavimento sono in

legno mentre il grande volume della sala di 19.000 metri cubi dà spazio al suono creando una riverberazione morbida e armoniosa.

Ritornando alle sporgenze e rientranze precedentemente accennate ne sono state realizzate 24.000 in gesso a forma quadrata con il solo compito di spezzare i suoni, moltiplicarli e diffonderli in tutte le direzioni. Uno dei tanti pregi di questa sala è quello di disporre di 50 sale aggiuntive realizzate ai soli fini acustici, separabili dall'auditorium per mezzo di altrettante porte in cemento del peso di circa 5 tonnellate l'una.

Quando questi portoni vengono aperti il volume della sala aumenta considerevolmente ed a seconda della loro posizione l'acustica cambia mentre la durata del tempo di riverberazione può venire aumentato fino a tre secondi.

Particolare non trascurabile: l'architetto Johnson ha voluto consultarsi ed analizzare le aspettative acustiche dei più grandi solisti, direttori d'orchestra e di coro del mondo.

Questo contrasta con quanto affermato in precedenza circa le aspettative di musicisti ed architetti, ma da noi la convinzione ancora oggi è che la musica abbisogni di ambienti insonorizzati mentre fior di progettisti ignorano che la musica vive e si esalta in virtù dei suoni riflessi. Per concludere un buon direttore dovrebbe anche scegliere il reperto-

rio in funzione dell'acustica, tenendo presente che un ambiente poco riverberante sopporta meglio un coro a voci miste in virtù della scrittura a parti late e quindi con suoni più chiari e luminosi mentre un complesso a voci pari, che al massimo ha un'estensione di circa due ottave, dovrebbe preferire sale con un discreto tempo riverberante.

Esecuzioni in ambienti secchi con scarsa risonanza permettono una buona esecuzione di brani veloci, ma soprattutto una buona esposizione dei brani polifonici, mentre ambienti con una discreta risposta acustica dovrebbero essere privilegiati per brani lenti e con armonie non molto complesse.

A tutto questo si aggiunga, al fine della gratificazione dell'ascoltatore, l'impatto che possono dare gli effetti di luce, scenografia, ambientazione e magari la particolare suggestione del luogo.

Siamo consapevoli però che ognuno valuterà i suoni con il proprio orecchio e questo rimane per ognuno di noi una componente molto importante della nostra esperienza musicale.

Concludo ricordando due aneddoti di Stravinsky: "a volte l'orecchio non sa cosa ascolta, come ascolta e perché ascolta: ma ascolta"... ed a questo aggiungeva: "il musicista quando parla del suono ha sempre ragione anche se i particolari di quello che dice possono essere sbagliati". ■

