



Associazione
CORI PIEMONTESI



Rivista di Informazione e Aggiornamento

Periodico dell'Associazione Cori Piemontesi - A.C.P.

c/o Associazione Sportiva "Pietro Micca"
Via Monte Mucrone, 3 - 13900 BIELLA

Registrato al Tribunale di Torino al n. 3823
Anno 2009 - Secondo semestre

Direttore Responsabile: **Avv. Livio Blessent**

Fotocomposizione, stampa e legatoria:

GRAFICA SANTHIATESE - C.so Nuova Italia, 15/b - SANTHIÀ (VC)

Tel. 0161.94287 - 935814 - Fax 0161.990136

E-mail: grafica@graficasanthiatese.it

Editoriale

■ di Sandro Coda Luchina



Sante Fornasier

Illustrissimi Direttori, Dirigenti Coriste e Coristi. Velocemente, forse più del previsto è trascorso anche quest'anno denso di appuntamenti corali evidenziati nei particolari all'interno del nostro semestrale.

Abbiamo mantenuto fede ai programmi proposti a suo tempo, la risposta ai nostri appuntamenti è stata molto positiva, altrettanto positive le critiche tecniche organizzative sui rispettivi eventi.

Confortati da questo insperato successo proseguiamo sulla strada intrapresa e Vi proporremo entro fine gennaio i programmi in dettaglio in fase di delibera che l'A.C.P. proporrà nel corso del 2010.

Grande fermento organizzativo è riservato all'organizzazione di Europa Cantat 2012, per la prima volta in Italia e con la massima soddisfazione a Torino. Ci attende un enorme lavoro organizzativo in stretta collaborazione con FENIARCO, Vi terremo aggiornati costantemente, richiederemo la collaborazione di tutti Voi, dovremo dimostrare all'Europa e non solo, le capacità organizzative e le collaborazioni sinergiche che la coralità piemontese ed italiana è in grado di offrire.

A corollario della conferma di questo grande evento è la fiducia espressa dal BOARD EUROPEO a Sante Fornasier. Il presidente FENIARCO è stato eletto all'unanimità all'Assemblea Elettiva svoltasi a Sofia il 13 Novembre 2009. È un grande riconoscimento per il lavoro realizzato in questi anni da FENIARCO, atto a stimolare e valorizzare la coralità italiana. Ho vissuto e seguito sin dalla Sua prima nomina a presidente FENIARCO Sante Fornasier, abbiamo sostenuto con convinzione massima la candidatura di Torino, sono orgoglioso che finalmente la nostra amata Italia sia rappresentata con un incarico presidenziale in Europa Cantat. Ho sempre personalmente sostenuto i Suoi progetti, la Sua linea comportamentale e manageriale. Formulo felicitazioni a nome di tutta la Coralità Piemontese, unitamente ad auguri di buon lavoro.

In attesa di proporVi il programma relativo al 2010 termino questo breve saluto con un grande augurio per un futuro anno ricco di successi. ■

Sommario

Eventi:	
Crescendo in Coro	4
Canto Corale il riva al Lago Maggiore	5-6
2ª edizione Festival a Stresa	7
Cantincoro	8
Coralità emergente:	
Coro La Rupe	10
Accademia Corale Guido d'Arezzo	11-12
Coro Polifonico di Lanzo	13-14
Cantiamo a...:	
9ª Rassegna regionale	15
Territorio:	
Verbania... un giardino sul lago	16-17
Degno di nota:	
Singtonia D'Altro Canto.	18
Pensieri:	
Quando i nostri canti popolari saranno tramandati da cantori multietnici	19
Storia del canto:	
La Resistenza cantata	20-22
Approfondimenti:	
Il diritto canto	23-29
Aggiornamento:	
Mendelssohn e il Chorlied tedesco dell'Ottocento	30-31
La pastora fedele	32-36
Studio:	
Blowing in the wind	37-38



Crescendo in Coro

■ di Paola Brizio

Verbano Cusio Ossola... una provincia in crescita. È tanta la voglia dei cori del Verbano Cusio Ossola di crescere, confrontarsi e migliorare. Si è concluso con la fine di Novembre il progetto "Crescendo in Coro", avviatosi a Giugno nell'ambito del Festival Provinciale "Piemonte In... Canto una provincia in coro", grazie al contributo della Fondazione Comunitaria VCO, Scuola di Musica Arturo Toscanini e Provincia del Verbano Cusio Ossola.

Il progetto ha visto la realizzazione di due corsi di aggiornamento:

- **Corso di vocalità e tecniche di fonazione**
docenti M° Giulio Monaco e M° Silvio Vuillermoz.
- **Corso di direzione e analisi**
docenti M° Fausto Fenice e M° Marco Santi.

I corsi si sono tenuti presso la Scuola di Musica A. Toscanini nei mesi di Ottobre e Novembre.

Il corso di Direzione tenuto dal M° Fausto Fenice non ha esaurito tutte le problematiche della direzione corale, ma ha fornito ai direttori e futuri direttori gli elementi di base necessari alla pratica della direzione. Gli incontri hanno trattato la tecnica della direzione, le misure e gesti relativi; gesti di attacco e di conclusione; gesti per la variazione e l'interruzione del movimento, ampiezza e natura dei gesti.

Il corso di analisi tenuto dal M° Marco Santi ha analizzato i brani studiati nel corso di direzione. Sono state introdotte le principali tematiche indi-

spensabili a svolgere un'analisi efficace alla letteratura corale tonale, quali: conformazione formale, sintassi armonica e architettura tonale, fraseggio e dimensione ritmico metrica.

Il laboratorio ha visto la partecipazione assidua e molto interessata di 8 iscritti tra direttori e futuri direttori.

Il corso di vocalità tenuto dai M° Giulio Monaco e M° Silvio Vuillermoz ha offerto un breve percorso mirato al singolo e a piccoli gruppi. Nel laboratorio vocale è stata trattata la tecnica di fonazione, la respirazione. Il corso ha voluto fornire un "veicolo" di grande rilevanza ai fini di una crescita ed una maggiore consapevolezza nell'utilizzo della propria voce.

Il laboratorio ha visto la partecipazione di 50 iscritti.

Tutti i corsi sono stati seguiti con molta partecipazione, ed entusiasmo, segno di un reale interesse al miglioramento in tutti i generi corali.

Il progetto "crescendo in coro" ha voluto dare l'avvio ai futuri corsi di aggiornamento che si terranno nel prossimo anno, atti a fornire uno strumento di perfezionamento e crescita corale. Un sincero ringraziamento ai docenti, che con tanta pazienza, maestria e dedizione, ci hanno introdotto in un mondo nuovo, ancora tutto da scoprire.

Un personale ringraziamento, va ai coristi che seguono sempre con tanto interesse le attività che A.C.P. organizza per promuovere il canto corale. ■

 ASSOCIAZIONE
CORI
PIEMONTESI

Canto Corale in riva al Lago Maggiore

■ di Efisio Blanc

Sabato 24 ottobre scorso si è svolto a Stresa, nella bella cornice della "Cappella del Collegio Rosmini", la seconda edizione del *Concorso Nazionale di Cori Polifonici "Lago Maggiore"*. Il concorso era inserito all'interno di una manifestazione corale più ampia che prevedeva anche l'esibizione di cori popolari e cori gospel / pop: il tutto sotto la direzione dell'Associazione Cori Piemontesi (A.C.P.).

Otto i cori partecipanti al concorso (quattro per la categoria voci miste e quattro per la categoria voci pari) che si sono cimentati in un repertorio che prevedeva, fra gli altri, un brano anteriore al 1650, un brano compreso fra il 1650 e il 1900 e un brano posteriore al 1900.

La giuria era formata da membri della Commissione artistica dell'A.C.P. e precisamente dai maestri: Giulio Monaco, Marco Santi, Dario Tabbia e Alessandro Ruo Rui.

Nella categoria cori misti non è stato assegnato il primo premio (in quanto nessun coro ha supera-

to, come prevede il regolamento, il punteggio di almeno 90/100), mentre si è aggiudicato il secondo premio il *Gruppo Corale Licabella* di Rovagnate (Lecco) diretto da Flora Anna Spreafico (punti 81/100), per altro, anche vincitore ex-equo (con il *Coro Les Notes Fleuries du Grand Paradis* di Ville-neuve (AO) diretto da Ornella Manella) del *Festival Internazionale di Cori Popolari*. Il coro si è distinto, fra l'altro, per una vocalità curata e ben equilibrata che ha messo in evidenza le sue qualità, in particolare nel brano rinascimentale di Clément Jannequin. Si potrebbe forse criticare l'eccessiva severità della giuria nell'assegnare punteggi non particolarmente generosi, ma si sa che è difficile trovare il giusto equilibrio fra il voler mantenere un certo livello della competizione e lo stabilire la qualità che un coro deve dimostrare in un concorso nazionale (a sua volta diverso da una competizione regionale o internazionale).

Al terzo posto, con punti 78/100, si è classificato il *Coro Polifonico "Madonna della Consolazione"*



Gruppo Corale Licabella di Rovagnate (Lecco)

di Reggio Calabria diretto da Luigi Miriello. Si tratta di un coro che, presentando lo stesso programma, aveva già ottenuto nel settembre scorso il terzo posto al Concorso Nazionale di Arezzo. Il gruppo, pur presentando un organico non molto ampio (18 coristi) si caratterizza per una certa solidità sonora (talvolta persino eccessiva, come nel brano di Palestrina) che ha messo a proprio agio il coro soprattutto nell'esecuzione dei due brani di Hindemith.

Le cose sono andate ancora meglio nella sezione per voci pari, dove tutti e quattro i cori partecipanti sono saliti sul podio, con un punteggio che non si è quindi sceso al disotto dei 70/100. Questa sezione ha visto la partecipazione di due cori femminili, un coro giovanile ed un coro di voci bianche.

Con un punteggio di 91/100 *La Bottega Musicale* di San Raffaele Cimena (TO) diretta da Giovanni Cucci ha brillantemente superato la soglia per ottenere il primo posto. Il coro femminile si è distinto in particolare per la qualità timbrica delle varie sezioni, per la ricerca stilistica (soprattutto nel brano rinascimentale) e per la grande musicalità che è riuscito ad esprimere nelle singole esecuzioni. Il gruppo ha inoltre ottenuto un riconoscimento per avere presentato il brano *Histoire d'amour*, di Claudia Favaro (una corista del gruppo), vincitore di un'edizione del *Concorso Nazionale di Composizione*, promosso dalla stessa A.C.P.

Con un punteggio di 84/100 si è aggiudicata la seconda posizione il *Coro Femminile Philomela* di Cernusco sul Naviglio (MI) diretto da Giorgio Radaelli. Anche in questo caso una robusta vocalità ha contraddistinto, in particolare, l'esecuzione del repertorio contemporaneo. Infine, un terzo posto ex-aequo è stato assegnato al *Coro Giovanile "Vivaldi"* di Roma diretto da Amedeo Scutiero e ai *Piccoli Cantori delle Colline* di Brianza diretti da

CLASSIFICA CONCORSO NAZIONALE

CATEGORIA POLIFONICI VOCI PARI

- 1° *La Bottega Musicale* Giovanni Cucci
- 2° *Coro Femminile Philomela* Giorgio Radaelli
- 3° *Coro Giovanile Vivaldi* Amedeo Scutiero
- 3° *I Piccoli Cantori delle colline di Brianza* Flora Anna Spreafico

CATEGORIA POLIFONICI VOCI MISTE

- 1° **Non assegnato**
- 2° *Corale Licabella* Flora Anna Spreafico
- 3° *Coro Pol. Madonna della Consolazione* Luigi Miriello

Flora Anna Spreafico. Molto importanti questi riconoscimenti che segnano il livello di due gruppi che rappresentano, per la giovane età, una promessa per il futuro del canto corale. Il coro giovanile di Roma è stato forse penalizzato dalla scelta di un repertorio che non sempre si addiceva alle qualità vocali e alla sonorità del coro. I "piccini" della Brianza (erano solamente in 14, tutti al di sotto dei 15 anni) hanno veramente fatto bene e al meglio delle loro possibilità, ma sono forse stati penalizzati dal dover concorrere in una sezione che prevedeva un programma storico e che vedeva anche la partecipazione di cori di adulti, con una resa fonica, naturalmente, non comparabile.

La manifestazione si è brillantemente conclusa con il concerto serale di Gala in cui sono stati consegnati gli attestati di partecipazione a tutti i cori, i premi ai cori vincitori e si è assistito all'esibizione di tutti i gruppi che avevano ottenuto qualche riconoscimento. Un plauso all'A.C.P. per il lavoro organizzativo e l'appuntamento a tutti per la prossima edizione del *Concorso Nazionale di Cori Polifonici "Lago Maggiore"*. ■

Grande successo per la 2ª edizione del Festival "Lago Maggiore" tenutosi a Stresa lo scorso mese di ottobre

La manifestazione è iniziata il 23 ottobre con 2 concerti serali nella chiesa di S. Pietro a Gravellona e nell'Aula Magna della Scuola di Polizia Penitenziaria di Pallanza. Durante i due concerti, dedicati rispettivamente alla tradizione corale polifonica e gospel, si sono esibiti un coro tedesco (Sängerlust Oberndorf 1911), un coro di Salerno (Coro Armonia) e 3 cori del VCO (Polifonico di Varzo - Coro Andolla - The Blossomed Voice) che hanno dato il benvenuto ai cori ospiti.

La manifestazione è continuata i giorni seguenti a Stresa il giorno 24 con il Concorso Polifonico Lago Maggiore per cori a voci pari e voci miste organizzato presso la cappella del S. Crocifisso e Collegio Rosmini e con il Festival dedicato al Canto Corale Popolare organizzato nel Palazzo dei Congressi. Durante il pomeriggio alcuni cori si sono anche esibiti nelle piazze di Stresa rendendo ancora più partecipe la cittadina alla manifestazione.

Una "Serata di gala" ha concluso questa giornata con l'esibizione e la premiazione dei cori vincitori del Concorso Polifonico ed i riconoscimenti e l'esibizione dei cori popolari (premio commissione tecnica e premio simpatia decretato dal pubblico).

Il 25 ottobre la manifestazione è continuata con il Festival del Canto Corale Gospel organizzato sempre al Palazzo dei Congressi di Stresa. Una bellissima rassegna di cori che ha mostrato modi molto diversi di capire e rappresentare la musica.

Anche questa giornata è terminata con una "Serata di gala" che ha visto l'esibizione dei cori vincitori.

Ha partecipato alla serata la scuola "Progetto Danza di Martina Gagliardi" che con la sua esibizione colorata e allegra ha ben interpretato lo spirito di gioia e condivisione che il nostro festival vuole avere.



Coro Gesanverein Sangerlust Oberdorf 1911

Questo spirito è stato anche ben rappresentato nel canto finale: 3 differenti cori di diverse località hanno cantato assieme sul palco regalandoci un momento di grandissima emozione.

Molto importante anche la partecipazione del territorio alla manifestazione: assieme alla presenza delle Donne del Parco che ben hanno rappresentato gli antichi mestieri nella hall del Palazzo dei Congressi c'è stata anche la presenza della scuola di Formazione del VCO che durante le 2 giornate ha offerto dolcetti e specialità preparate da loro.

Da non dimenticare inoltre la gioiosa partecipazione di Motty, la mascotte del Mottarone, che ha voluto essere presente durante la manifestazione per rappresentare il territorio e per premiare i cori di bambini presenti al Festival.

Da sottolineare anche quest'anno la grande partecipazione di cori (30) provenienti da tutta Italia (Reggio Calabria, Roma, Sorrento, Trieste, Venezia, Bologna, Torino, ecc.) che hanno portato anche quest'anno 1.000 coristi sulle sponde del nostro lago. Il grande successo di questo festival ci incita a riproporlo annualmente: nuovo appuntamento quindi per il mese di ottobre 2010 per il prossimo festival "Lago Maggiore" con tante novità! ■

CANTINCORO

di Davide Mallia

Mi chiamo Davide Mallia, insegno musica alla scuola primaria A. Moro di Selvino, un paesino turistico della val Seriana nella provincia di Bergamo. Penso che il canto corale sia una delle forme più belle e stimolanti di educazione musicale ed è per questo che da diversi anni cerco di praticarla con i miei bambini. Quest'anno ho avuto l'occasione di portare due bambine di quinta elementare alla vacanza studio di Pallanza organizzata da A.C.P., dove l'obiettivo era quello di registrare un nuovo CD contenente brani del progetto CANTINCORO.

Sia per me che per la bambine è stata un'esperienza molto interessante, costruttiva e divertente. In primo luogo perché abbiamo avuto modo di conoscere tanti bambini ed insegnanti che condividono con noi il piacere di cantare in coro e in secondo luogo perché il lavoro durante la settimana è stato davvero formativo sotto diversi punti di vista. A tutti i bambini è stato richiesto un grande impegno sia in termini di orari che di performance tuttavia non sono mancati, doverosamente, gli spazi ed il tempo per distrarsi e giocare... Quello che mi ha stupito molto è stato il fatto di percepire che tutti ragazzi, chi prima chi dopo, hanno avuto la sensazione che gli sforzi compiuti avrebbero portato ad un ottimo risultato. Cosa c'è di più educativo, al giorno d'oggi, che dare ai ragazzi il senso del "faccio fatica per guadagnarmi un ottimo risultato"? Sono davvero molto contento che le mie bambine abbiano partecipato a questa "vacanza" di lavoro intenso, credo che non la dimenticheranno tanto facilmente anche perché hanno fatto molte nuove amicizie e ancora oggi mi chiedono degli amici conosciuti sul lago. Dall'altro versante, a noi insegnanti, sono state proposte attività altrettanto coinvolgenti, le lezioni singole di vocalità con Silvio Vuillermoz sono state rivelatrici di potenziali che, per chi come me non ha avuto un'e-



ducazione musicale precoce, a volte fa fatica a trovare dentro di sé. Le conferenze didattiche di Giulio Monaco sono state capaci di entrare nel profondo di una serie di questioni educative secondo il mio punto di vista molto importanti, una per tutte: nell'educazione musicale, cosa trasmettono davvero gli insegnanti rispetto ai bisogni reali di chi viene educato?

In ultimo con le lezioni di Simona Nicolo, siamo stati preparati all'applicazione di un progetto futuro "CANTINCORO" nelle scuole che ne faranno richiesta nelle nostre zone di residenza.

Ovviamente una volta tornati alla vita di tutti i giorni con la ripresa della scuola, ho proposto il progetto CANTINCORO, in via sperimentale, ad un piccolo coro di bambini (soprattutto per evitare di fare danni su larga scala). Devo dire che, tolta qualche difficoltà iniziale, il lavoro sta procedendo molto bene con grande soddisfazione mia e dei bambini. A gennaio proporrò lo stesso progetto a 6 classi contemporaneamente con l'obiettivo di farli esibire al di fuori del paese.

Per chiudere non posso che fare un bilancio positivo della vacanza studio a Pallanza (VB) e spero, la prossima volta, di riuscire a portare molti più bambini. Buon lavoro a tutti e auguri di buone feste. ■



**SECONDA RACCOLTA CORI "EMERGENTI"
ISCRITTI A.C.P.,
SEGNALATI NELL'ANNO 2009**

Coro La Rupe

Il coro LA RUPE nasce a Quincinetto nel 1952 ispirandosi al canto di matrice popolare e in particolar modo alla produzione del coro SAT di Trento. Dagli anni 60 la direzione è curata dal maestro DANTE CONRERO che arricchisce il repertorio classico di brani d'autore e di originali armonizzazioni che danno un nuovo volto al gruppo e ne affermano una peculiare linea interpretativa.

Questo cammino viene proseguito anche dal maestro LUIGI VALENZANO, alla direzione dal 1973 al 1981.

Il maestro EDY MUSSATTI guida La Rupe dal 1982 al 2008: attraverso un'accurata rivalutazione della produzione locale e un'attenzione particolare alle realizzazioni di autori contemporanei porta il Coro a ricercare una nuova vocalità ottenendo importanti consensi.



Il PALMARES del coro conta in questi anni otto vittorie nazionali (Genova, Stresa, Vittorio Veneto, Adria, Ivrea, Biella, Saint Vincent) alle quali si sono aggiunte le ambite affermazioni al 35° Concorso Internazionale di Montreux (1999), con il secondo posto nella classifica generale e il primo nella categoria OCTM per cori virili, e, nel mese di novembre 2000, il terzo posto al 1° "Concorso Europeo di canto popolare" di Bolzano.

Nel 2003 il coro partecipa ad una prima rappresentazione mondiale cantando in scena nell'opera *Daphnis et Chloè* di Jean-Jaques Rousseau, ricostruita dal maestro Willy Merz e rappresentata al 2° Festival Internazionale di Sarre (AO).

L'ultimo progetto in ordine di tempo è l'incisione e, nel corso del 2005, la presentazione a livello

nazionale, dell'opera per coro e orchestra Pellegrino dell'assoluto, *Undici Inni* di Padre Maria Turoldo su musiche del Maestro Domenico Clapasson.

Da Settembre 2008 la direzione del coro passa in mano a DOMENICO MONETTA, discepolo del Maestro Mussatti e componente del Coro la Rupe nella sezione dei Baritoni dal 1988.

Tra le più recenti produzioni de LA RUPE vanno ricordate:

- **1994:** Emozioni in coro, canzoni tradizionali e popolari.
- **1997:** il libro Prende l'anima il tuo canto, raccolta delle partiture dei canti più significativi del maestro Conrero.
- **1999:** *Missa Regina Pacis* e la *Mass of Shepherds*, del compositore e organista canavesano Pietro Alessandro Yon.
- **2003:** la luce del giorno, inciso in occasione dei festeggiamenti per il cinquantennale dalla fondazione.
- Attualmente il Coro è impegnato nell'incisione di un nuovo disco dedicato interamente ai brani scritti e armonizzati dal Maestro Dante Conrero. Il disco verrà presentato nel 2010 nel decennale della morte del Maestro.

La Rupe è alla ricerca di nuovi giovani coristi da inserire nel proprio organico: è possibile trovare maggiori informazioni consultando il sito ufficiale del gruppo www.larupe.it ■



Accademia Corale Guido d'Arezzo

L'Accademia Corale "Guido d'Arezzo" si costituisce nel 1986 sotto la guida del chitarrista (titolare dal 1982 della cattedra di chitarra del Civico Istituto Musicale "A. Corelli" di Pinerolo) e didatta M° Mario Bricca, con lo scopo di contribuire alla conoscenza e diffusione della musica corale.

Fin dalla sua fondazione organizza corsi triennali di teoria, solfeggio e canto corale finalizzati a formare chiunque desideri avvicinarsi alla musica polifonica.

Nel 1988 nasce il coro, gruppo formatosi anche grazie all'ingresso dei primi allievi dell'Accademia.

Negli anni 1989-1990 organizza i primi corsi strumentali che sfoceranno, nei primi anni 90, nella collaborazione con i docenti di strumento della Scuola Media "Francesco De Sanctis" di Torino.

Nello stesso periodo promuove ed organizza le prime rassegne corali, piccolo ma prezioso contributo all'interno del già ricco panorama musicale torinese.

Il coro, gruppo appassionato ed eterogeneo di amatori, inizia a formarsi ed esibirsi sotto la guida del M° Bricca, attento studioso del repertorio rinascimentale italiano.

Nel 2001 partecipa alla celebrazione del bicentenario della battaglia di Marengo, eseguendo il Te Deum di Bernardino Ottani e



una selezione di inni risorgimentali, presso la Reggia di Stupinigi e il Comune di Spinetta Marengo.

Nello stesso anno la direzione artistica dell'Accademia passa al M° Riccardo Naldi, formatosi come corista in diverse formazioni e, successivamente, come direttore di coro sotto la guida del M° Marco Berrini.

Nel corso degli anni successivi l'attività del Coro dell'Accademia si avvalora di arricchenti collaborazioni (Coro IncontroCanto, diretto dal M° Pietro Mussino; Coro dell'Istituto Musicale di Aosta, diretto dal M° Luigina Stevenin; Coro da Camera del Conservatorio di Alessandria, diretto dal M° Marco Berrini) e partecipa a diverse rassegne musicali: "Piemonte In Musica", "l'Organo di S.

Giovanni Battista" (per l'Aspor Piemonte), "Meditazioni Musicali" (presso la Badia di Dulzago), il

"Maggio Musicale Villarbassese", la "Rassegna Internazionale di Canto Sacro" (presso il Comune di Olbia), il Festival di Canto Corale "Alta Pusteria" (Alto Adige), il Festival Corale "Alpe Adria" (Lignano Sabbiadoro) e la "Stagione Musicale del Conservatorio A. Vivaldi" (Alessandria).

Nell'ottobre del 2006 partecipa alla sesta edizione del Concorso Nazionale di Cori "Città e Provincia di Biella", organizzata dal Coro Monte Mucrone "Provincia di Biella" e dall'Associazione Cori Piemontesi, classificandosi al 2° posto (1° classificato non assegnato) e aggiudicandosi il premio speciale



per l'esecuzione di un'elaborazione di un canto in dialetto piemontese.

Nel novembre del 2007 partecipa alla nona edizione del Concorso Regionale di Canto Corale di Alba, organizzato dall'Associazione Cori Piemontesi, vincendo due 1° premi (esecuzione di un brano polifonico antecedente al 1900 ed uno a partire dal 1900).

Nell'ottobre del 2008 partecipa alla prima edizione del Concorso Nazionale Corale "Lago Maggiore" di Stresa, vincendo due Diplomi d'Argento (repertorio polifonico e popolare).

Dal 2003 l'Accademia Corale "Guido d'Arezzo" organizza seminari di formazione e approfondimento per Direttori di coro e seminari per Coristi, affidandosi

agli insegnamenti del M° Marco Berrini, in occasione dei quali il coro svolge il ruolo di "coro laboratorio".

Il repertorio dell'Accademia spazia dalla polifonia rinascimentale e barocca (C. de Morales, C. Monteverdi, A. Lotti) alla musica sacra dell'ottocento (J. Rheinberger e F. Mendelssohn) e del novecento (G. Faurè e B. Bettinelli). ■

Coro Polifonico di Lanzo

Il Coro Polifonico di Lanzo è nato nella Scuola di Musica "A. Popolani" di Lanzo Torinese nel settembre 1983 da un progetto didattico di Arcangelo e Mara Popolani che mirava a sviluppare la musicalità di bambini, ragazzi e giovani e ad esprimerla attraverso il canto corale d'autore.

L'attuale formazione giovanile di Voci Miste proviene da una lunga permanenza dei coristi nella sezione di Voci Bianche. Tutt'ora l'attività corale ha il suo fulcro all'interno della scuola di musica, e ruota intorno al valore formativo della musica nelle sue implicazioni di natura artistica e relazionale.

Il coro ha alcuni punti di forza che hanno favorito una crescita omogenea e una buona stabilità: la compattezza della fascia d'età, la lettura musicale comune a tutti, lo studio personale del canto applicato alle parti corali, l'amicizia che unisce i ragazzi anche fuori dalle attività corali. Il progetto educativo intorno al quale si è formato lo caratterizza anche come gruppo di formazione che nel metodo si riferisce allo stile di don Bosco, e spesso è seguito da sacerdoti salesiani. Per realizzare questi obiettivi ogni anno si organizzano in montagna soggiorni estivi e invernali, giornate di studio, gite e viaggi.

La proposta del Coro Polifonico di Lanzo parte dal principio, valido anche per la musica, che non si può amare ciò che non si conosce. Nella realtà sociale italiana, è una proposta controcorrente, dal momento che manca nell'educazione di base un vero interesse per la cultura musicale. La passione per la musica nasce quindi da un lungo cammino fatto di conoscenza, di fatica, ma anche di entusiasmo, che porta via via a scoprire e gustare la gioia di cantare a più voci, di aprirsi a nuovi autori, di collaborare insieme alla realizzazione artistica dei lavori corali. Meraviglia l'adesione dei giovani ad un progetto così impegnativo, ma "i giovani sono capaci



di grandi cose dove le proposte sono grandi" (Giovanni Paolo II).

Il coro studia ed esegue un repertorio variegato, dal canto gregoriano, attraverso la polifonia rinascimentale, barocca, classica e romantica giunge alla musica contemporanea.

Una parte cospicua del suo repertorio è costituita da opere cameristiche e sinfonico-corali (Monteverdi, Buxtehude, Vivaldi, Bach, Haendel, Galoppi, Pergolesi, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Fauré...).

Un altro aspetto importante sono le elaborazioni della musica popolare italiana (repertorio curato specialmente dalla sezione di Voci Bianche e Femminili), dei

Negro-spirituals e dei canti della tradizione natalizia da tutto il mondo.

Numerose sono state negli anni le collaborazioni con cori e orchestre, vissute come occasioni qualificanti di confronto e crescita.

Ultime produzioni artistiche sono i Responsori di T.L. de Victoria, la Messe Solenne di J. Langlais e il Requiem di M. Duruflé, questi ultimi presentati in concerto al Tempio Valdese di Torino per la Stagione Musicale dell'Accademia Corale Stefano Tempia, il 21 marzo 2009.

Un'esperienza molto importante è stata nel 2008 e 2009 la partecipazione come coro laborato-

rio al seminario di direzione corale "Fosco Corti".

Apprezate e gratificanti sotto l'aspetto artistico sono state nello scorso settembre le partecipazioni al Concerto di Gala organizzato ad Alba (CN) dell'Associazione Cori Piemontesi e alla rassegna Incontri Corali organizzata dall'Associazione Corale di Sommaria Bosco (CN).

In conclusione, l'obiettivo più importante che i responsabili del Coro Polifonico di Lanzo hanno sempre desiderato per i loro giovani, è che la musica, vista come fine artistico e come mezzo educativo, contribuisca a formare in senso umano e spirituale delle belle persone. ■

9ª Rassegna regionale "Cantiamo a..."

■ di Roberto Bertaina

Si è conclusa la 9ª Rassegna "Piemonte in... canto meglio chiamata "Cantiamo a...". Gli obiettivi che l'hanno contraddistinta sono stati: aggregare, coinvolgere e diffondere.

Verbi che sono doverosamente rivolti al significato più profondo di "coralità". Il primo è il "collante" su cui si basa l'attività corale, essere gruppo pur non essendo necessariamente amici, magari essendo più "amichevoli conoscenti" o forse ancora, in maniera differente, essere parte di un'unica formazione senza mai condividere null'altro se non la passione per la musica....

Il secondo si rivolge all'affetto che deriva da tale esperienza. Cantare o ascoltare la musica corale "muove" sentimenti talvolta inaspettati.

L'ultimo è sicuramente un obiettivo che è nato con la coralità: Diffondere!

Talvolta abusata trova, attraverso i cori, ragione d'essere nella sua più completa accezione ricalcando le intenzioni che hanno mosso verso questo genere autori di testi, compositori e musicisti a vario titolo. Questa è stata la 9ª rassegna regionale: un momento associativo fortemente condiviso anche dal pubblico che, in ogni provincia l'ha seguita ed applaudita.

Un grazie ai 6 cori organizzatori e con un grande numero di domande di partecipazione non soddisfatte nell'edizione 2009 un arrivederci al prossimo anno. ■

Programma della Rassegna 2009 ed elenco degli argomenti trattati nei vari concerti dai cori partecipanti

Verbania (Vco) - Salone Scuola di Polizia 13/06/09

Coro Alpino "Il Quadrifoglio" di Borgo d'Ale (Vc)
Gioia e dolore nei canti di montagna

Corale Pol. e Ensemble Giovanile Vianney di Torino
Canti da tutto il mondo

Coro Airone di S. Germano V.se (Vc)
Fatti, poesie, leggende e... canti

Cerano (No) - Sala Crespi 27/06/09

Coro La Montagna di Orbassano (To)
Cantare la montagna / La vita del soldato

Coro Scricciolo di Cameri (No)
La donna nel canto popolare

Coro Femminile Torre Alata di Borgo d'Ale (Vc)
Canti da tutto il mondo

Piatto (Bi) - Chiesa S. Michele 25/07/2009

Corale S. Michele di Piatto (Bi)
Cantare la montagna

Corale Accordissonanti di Pinerolo (To)
Passione e resurrezione di Gesù Cristo nel canto liturgico

Coro La Gerla di Torino
Canti da tutto il mondo

Mondovì Piazza (Cn) - Sala Ghislieri 26/09/2009

Corale Laus Jucunda di Mondovì (Cn)
Canti da tutto il mondo

Corale Gregoriana "Laus Trinitati" di Torino
Canto gregoriano

Ensemble Claricantus di Torino
Composizioni e trascrizioni d'autore stranieri

Rivarolo (To) - Chiesa S. Francesco 26/09/2009

Corale Rivarolese di Rivarolo T.se (To)
Canti del folklore italiano

Coro CSC Val Rilate di Celle Enomondo (At)
La settimana santa della cristianità "Davanti alla croce"

Biella Gospel Choir di Biella
Musica gospel tradizionale e contemporanea

Tortona (Al) - Teatro Civico 25/10/2009

Coro Polifonico Tortonese di Tortona (Al)
La vita e la storia della gente piemontese

Badia Corale Val Chisone di Pinerolo (To)
Amore, tragedia e burla nel canto piemontese

Corale Carignanese di Carignano (To)
La vita e la storia della gente piemontese attraverso i canti, le attività di lavoro, i riti e le tradizioni orali

Verbania... un giardino sul lago

Adagiata sul golfo Borromeo, Verbania si presenta come "...un giardino sul lago"; giardini e parchi, infatti, sono la principale attrattiva turistica della zona, da sempre meta ideale di chi cerca di coniugare al relax della vacanza la bellezza e l'armonia del paesaggio.

A partire dall'Ottocento il lago Maggiore è stato scoperto da viaggiatori colti - pittori, poeti e scrittori - che, con le loro descrizioni, hanno contribuito a fare del Verbano la meta privilegiata di un turismo europeo d'élite affascinato dall'ambiente lacustre nel quale, incastonate come gioielli, facevano bella mostra di sé le **Isole Borromee** con i loro palazzi e giardini, oggi facilmente raggiungibili da Verbania con il battello.



Pallanza vista dal lago

Ai Borromeo si sono aggiunti, in epoca più recente, esponenti della nobiltà inglese e della ricca borghesia lombarda determinando quel fiorire di residenze estive che doveva modificare profondamente il paesaggio con ville e giardini che si sono conservate fino ai giorni nostri.

Alcuni di questi straordinari giardini sono oggi visitabili.



I giardini di Villa Taranto



Uno scorcio del lago



Il Burchiello, tipica imbarcazione del Lago (Foto Lorenzo Camocardi)

È il caso a Verbania dei **Giardini Botanici di Villa Taranto** che si estendono su un'area di circa 16 ettari e il cui patrimonio botanico conta circa 20.000 specie di piante provenienti da tutto il mondo. È il caso, ancora, di **Villa San Remigio**, adiacente ai giardini di Villa Taranto e circondata da un parco di 8 ettari, splendido esempio di giardino eclettico. Direttamente sul lago, il giardino di **Villa Giulia** è invece adibito a parco pubblico.

Questa vocazione paesaggistica si è espressa non solo con la realizzazione di giardini e parchi, ma anche con la fondazione nel 1909 del **Museo**

del Paesaggio che riflette la cultura artistica e gli irripetibili valori paesistici dell'area verbanese.

In un ambiente naturale che in parte s'è mantenuto selvaggio nel corso dei secoli, come testimonia il **Parco Naturale della Valgrande** o la **Riserva Naturale del Fondo Toce**, la mano sapiente dell'uomo ha contribuito a conferire alla zona un "valore aggiunto" paesaggistico.

Una ricca stagione di appuntamenti completa l'offerta di Verbania ed invita i visitatori a scoprire la città, a viverla pienamente, a serbarne un ricordo intenso e duraturo. ■

PER INFORMAZIONI

CITTÀ DI VERBANIA - UFFICIO INFORMAZIONI E ACCOGLIENZA TURISTICA (I.A.T.)

Corso Zanitello, 6/8 - 28922 VERBANIA - Tel. 0323.503249 - Fax 0323.507722

www.verbania-turismo.it - turismo@comune.verbania.it

Singtonia D'Altro Canto

■ del prof. Nicola De Concilio

D'ALTRO CANTO espressione emblematica che sintetizza l'esperienza di SINGTONIA nei 13 anni della sua storia.

Anni di sperimentazione e ricerca di spazi sonori attraverso l'uso dello strumento più antico e sofisticato conosciuto: la voce umana.

...Ed è proprio "altro" ciò che canta SINGTONIA, continuando il suo percorso iniziato nel 1996, caratterizzato da un repertorio decisamente particolare e fuori dai canoni della musica corale.

SINGTONIA ha dimostrato che non esistono limiti di genere entro i quali contenere la musica "a cappella", incontenibili sono gli effetti che si sprigionano dalle sue esecuzioni, sempre gioiose, ironiche, singolari, audaci.

Il CD spazia dagli Spiritual più antichi: OLD TIME RELIGION, GO DOWN MOSES, AMAZING GRACE*, per giungere ai più moderni I WILL FOLLOW HIM* (un classico dal film "Sister act") e WHAT A WONDERFUL WORLD, una sorta di preghiera laica che esalta le meraviglie della creazione.



Non mancano i brani letteralmente 'scatenati' nei quali SINGTONIA riesce, soprattutto nelle esibizioni dal vivo, ad esprimere al massimo la propria energia comunicativa: I FEEL GOOD, ROCK AROUND THE CLOCK*, SH-BOOM, e i ritmatissimi SIYAHAMBA E THE LION SLEEPS TONIGHT* di origine africana.

Molto particolare la scelta delle 3 canzoni italiane: dalla raffinata AVE MARIA* tratta dalla "Buona Novella" di Fabrizio De Andrè, l'elegante e nobilmente a âgèè VECCHIO FRAC* di Domenico Modugno e il brano ACCORRETE* che evoca atmosfere rinascimentali, liberamente tratto dalla canzone "La manifestazione dei bambini" di Angelo Branduardi.

A chiudere il CD un tango argentino ADIOS, una luminosa coincidenza nei giorni in cui l'UNESCO ha dichiarato il tango "patrimonio culturale, immateriale dell'umanità".

Seducenti. Coinvolgenti, intriganti i brani proposti in questo CD, ma non c'è da stupirsi, D'ALTRO CANTO, CANTA SINGTONIA. ■



Potete vedere il video del coro al seguente link: <http://www.youtube.com/watch?v=MzQOMZv19Qk>

* Arrangiamenti a cura di Caterina Capello.

Quando i nostri canti popolari saranno tramandati da cantori multietnici

■ di Attilio Sartirani

Riprendendo l'invito del Presidente A.C.P., Sandro Coda Luchina, "finché abbiamo un filo di voce CANTIAMO", è obbligo registrare una certa disaffezione per il canto corale noto come "alpino" e "popolare" - generalmente definito di base -.

L'avvicinarsi generazionale e la mancanza di continuità della memoria storica fan sì che il canto "alpino" vada a sparire. Analogo assunto può essere applicato per il canto popolare che, sorto naturalmente per "cantare" e tramandare la cultura e le tradizioni delle genti, va a scemare con l'evolversi dei mutamenti sociali (es.: attualmente vi sono cori formati da una ventina di elementi che solo quindici anni fa ne contavano oltre trenta).

In quel periodo in molte altre realtà nazionali, era presente la "certezza" del posto di lavoro in ambito locale. Le persone non erano obbligate a spendere parte del loro tempo in trasferimenti / migrazioni per guadagnarsi da vivere; pertanto vi era più tempo per relazionarsi in loco.

Il concetto del "pubblico" era nel pieno del suo fiorire ed il prossimo viveva il concetto della "partecipazione costruttiva"; elementi pregnanti per l'amalgama sociale.

Il rapido mutamento dello "status quo" ed il "moderno modello di società" che privilegia il privato e l'apparire a discapito dei criteri di "coinvolgimento pubblico", obbliga i singoli ad operare scelte differenti che si ripercuotono sulla società

nonché su tutte le associazioni di cui anche i cori fanno parte.

In linea di massima la figura del "maestro del coro", quello che come i suoi coristi versa la "gabella" per il mantenimento del coro stesso, è stata sostituita da quella del "Direttore" - professionista o semi-professionista - con il quasi naturale trasferimento dei coristi nei gruppi corali definiti di "eccellenza".

Man mano che i coristi abbandonano il gruppo vocale, il maestro è costretto a riadattare le armonizzazioni in base alle voci rimaste a sua disposizione (voci non selezionate ma accettate per quella che è la passione del cantare e vivere il coro).

Quanto sopra, unitamente alla deresponsabilizzazione di tutti noi, al condizionamento dei "media" nonché ad uno scarso interesse politico nell'investire nelle scuole pubbliche in particolar modo in quelle d'arte e della musica, contribuisce a privare le nostre nuove generazioni dei valori tradizionalmente di riferimento tramandati anche tramite il canto popolare (base).

È simpatico osservare che in alcuni cori di "base" si inizia ad incontrare la partecipazione di qualche persona straniera che ritrova in queste realtà le "radici e la semplicità" della terra di provenienza.

Pertanto, Vi prego: "Non meravigliatevi quando i nostri canti popolari saranno tramandati da cantori multietnici!". ■

La Resistenza cantata

■ di Roberto Bertaina

La Resistenza cantata costituisce uno dei capitoli più coerenti e commossi – anche se frammentari e compositi – di quel canzoniere civile che accompagna da oltre un secolo i fatti più salienti della nostra storia.

Fin dai primi assalti del Fascismo all'assetto democratico della nazione, dalle prime azioni delle squadracce, dalle prime violenze degli "Arditi", la resistenza spontanea opposta dalle popolazioni ai torturatori neri, ai distributori di manganelli e olio di ricino, agli incendiari delle Camere del Lavoro e sedi di giornali operai è anche fatta di canti, strofette allegre e sarcastiche, invettive ripescate nella tradizione o coniate ex-novo per rintuzzare la prepotenza dei nuovi barbari.

Questi canti si ricollegano alla tradizione culturale popolare pre-fascista, rompendo in modo netto e totale con la cultura del tempo.

Rigettano i modelli popolareschi e gli stornelli inneggianti all'esaltazione del duce, alla superiorità dell'Italia e degli italiani, alle celebrazioni del colonialismo fascista elaborati dall'apparato della propaganda del regime.

La resistenza non fu solo un'attività cospirativa di minoranze o di avanguardie politiche ma fu favorita da un graduale, profondo e crescente movimento di popolo, da una progressiva presa di coscienza antifascista da parte delle masse che sfociò poi nella lotta armata contro il nazifascismo.

I canti della resistenza nati ed intonati tra il 1943 e il 1945 li cantavano in alta montagna. Di sicuro i

gappisti di città ed i partigiani di pianura, gomito a gomito con fascisti e nazisti, non potevano certo mettersi a cantare.

Nell'estate 1944, al culmine della lotta di Liberazione, quasi ogni brigata partigiana di una certa rilevanza aveva la sua canzone.

Suddivisione

- Canti e inni a diffusione nazionale, di formazione autonoma, derivati dalla Grande Guerra, dalla tradizione anarchica e socialista, da inni internazionali.
- Canti e parodie legate alla tradizione regionale, di osteria e conviviali, osceni, parodie di canzonette.
- Inni specifici delle singole formazioni militari.
- Canzoni legate alle diverse ideologie politiche dei combattenti.
- Canti composti ed eseguiti al termine della Liberazione.

Possiamo anche suddividerli

- Area geografica: canti nati sui monti, alla macchia.
- Area politica: Partito d'azionisti, Giustizia e libertà, repubblicana, socialcomunista, garibaldina, democristiana, autonoma; di destra (monarchici, badogliani, indipendenti).
- Cronologica: vecchi inni politici e militari, composizioni celebrative. ■

ALCUNI CANTI DELLA RESISTENZA

FISCHIA IL VENTO

È il canto che conobbe maggiore diffusione e notorietà durante la guerra di Liberazione ed ancora oggi è il più conosciuto.

La musica è il canto russo *Katiuscia*, certamente imparato dagli alpini durante la campagna di Russia ed importato in Italia al loro rientro. Tale canzone fermentò segretamente nel ricordo, divenne un modo non solo di dire a se stessi che gli altri (i russi) avevano ragione.

In *Katiuscia* era espressa la ribellione all'invasore italo-tedesco che prima aveva ispirato i soldati sovietici ed adesso ispirava la guerra di liberazione in Italia.

L'autore dei versi risulta il colonnello medico Felice Cascione divenuto comandante di una banda garibaldina ad Oneglia e medaglia d'oro al valor militare. Fu scritta alla fine del 1943 e già nel febbraio 1944 viene citata nei diari di partigiani nel Nord Italia.

Venne cantata dalla truppe partigiane quando entrarono a Milano nell'aprile 1945.

E QUEI BRIGANTI NERI

Canto che viene dall'Ossola, che ha delle ascendenze da un testo di un cantastorie dedicato all'anarchico lombardo Sante Caserio il quale nel 1894 a Lione, uccise il Presidente della Repubblica Francese Sadi Carnot con una pugnolata al petto.

FESTA GRANDE D'APRILE

Testo di Franco Antonicelli, musica di Sergio Liberovici scritta nel 1964.

PIETÀ L'È MORTA

Si rifà alla canzone degli alpini: *Sul ponte di Perati* - località della Grecia.

VALSESIA

Inno garibaldino della Valsesia: nella seconda strofa viene citato il comandante Cino Moscatelli operante appunto in quella zona.

ATTRAVERSO VALLI E MONTI

Anche in questo caso come per *Fischia il vento* la musica è la canzone russa *Per colline e per montagne* probabilmente imparata da alpini nella campagna di Russia. Veniva cantata dalla Brigata Garibaldi nella regione di Udine e Gorizia.

FIGLI DI NESSUNO

Deriva dal canto anarchico *Figli dell'officina* nato nel 1921 nella zona di Massa Carrara e cantato in Toscana, Liguria e Piemonte.

O BELLA CIAO

Le parole provengono dal canto ottocentesco *Fior di tomba*.

La musica fu scritta da un fisarmonicista zingaro ebreo vissuto dapprima nell'est europeo e trasferitosi ad inizio '900 negli Stati Uniti.

Lo stile musicale è tipico delle ballate *yiddish* e musica *klezmer*.

Tale musica arriva in Italia nel dopoguerra e diventa con le parole del canto *Fior di tomba* viene adottata dalle mondariso. Infatti la canzone delle mondine non parla di invasori o partigiani ma di una giornata di lavoro in risaia.

La versione attuale che conosciamo come canto della resistenza è stato composta e presentata a Berlino nel 1949 in un concorso studentesco. In Italia viene cantato la prima volta a Spoleto nel 1964.

DOVE VOLA L'AVVOLTOIO

Testo di Italo Calvino.

Chi è l'avvoltoio? Lui è contro le guerre e contro tutti coloro che le fomentano.

AL COMANDO DEI NOSTRI UFFICIALI

E tu Austria che sei la più forte fatti avanti se hai del coraggio ma se qualcuno ti lascia il passaggio noi altri alpini fermar ti saprem.

O Germania che sei la più forte, fatti avanti se hai del coraggio, ma se qualcuno ti lascia il passaggio noi partigiani fermar ti saprem.

BERSAGLIERE HA CENTO PENNE

Bersagliere ha cento penne, ma l'alpino ne ha una sola.

Un po' più lunga un po' più mora, sol l'alpin la sa portar.

Bersagliere ha cento penne, ma l'alpin ne ha una sola, il partigiano ne ha nessuna e sta sui monti a guerreggiar.

VINASSA

Là nella valle c'è un'osteria l'è l'allegria di noi alpin.

Là su quei monti stanno sparando là c'è il comando dei partigian.

LA PASTORA

E lassù sulle montagne gh'era su na pastorella, pascolava i suoi caprin su l'erba fresca e bella.

E lassù sul monte Grappa, son trecento i partigiani, tutti giovani italiani la lor vita non torna più.

LA CUCARACHA

Qui comincia la strofetta degli allegri di Scaletta (Cn) che la tira a tutti quanti partigiani e comandanti. Viva la banda, viva la banda, viva la banda del Monte Bram.

LA BADOGLIEIDE

In una brevissima pausa del grosso rastrellamento dell'aprile 1944 in una baita nel cuneese vicino a Barbona, tra le valli Grana e Maira, 8 o 9 partigiani della 4ª banda Giustizia e Libertà fra cui Livio Bianco e Nuto Revelli inventarono queste

strofe adattandole ad una canzone toscana goliardica. Questa canzone narra le vicende di Torino e dell'Italia. Il canto cita il Maresciallo Badoglio che firmò in Sicilia a Cassibile l'armistizio con le truppe alleate e generando dopo l'8 settembre 1943 una confusione per le truppe nel Centro e nel Nord Italia.

In alcuni casi fu anche cantata dai fascisti della Repubblica di Salò per il suo contenuto antimonarchico e per la satira a Pietro Badoglio. Alle numerose strofe in italiano viene aggiunto un ritornello in piemontese.

MONTE CANINO

Non ti ricordi quel mese d'aprile, quel lungo treno che andava al confine, che trasportava migliaia di alpini, su su correte che l'ora di partir.

Son lunghi mesi che sono banditi da lungo tempo si senton fratelli, la brava gente li chiama ribelli sono volontari della Libertà.

LA VIEN GIU DALLE MONTAGNE

La vien giù dalle montagne, l'è vestita a partigiana, ha di fiamma la sottana ed al collo il tricolor.

NOI DELLA VAL CAMONICA

Discenderemo al piano non più la fisarmonica, ma il mitra fra le man.

SU E GIÙ PER LE MONTAGNE

Di qua di là si sente cantare allegramente dei fieri partigian.

Ci chiamano ribelli, ma noi cene freghiamo, per liberar l'Italia teniamo l'armi in man.

Il diritto al canto

■ di Mauro Uberti

Ho sempre creduto nel diritto al canto. È un diritto del quale la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo¹ non parla, ma che a me pare possa rientrare a pieno titolo in quel comma dell'articolo 27 nel quale si dice che «Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici». Godere delle arti, nel caso della musica, non significa che se ne debba godere soltanto come ascoltatori; anzi, una delle maggiori fonti di felicità per chi la ama è proprio quella di praticarla attivamente. Il modo più agevole di farlo sarebbe quello di cantare, ma a questo punto ci si scontra con una difficoltà oggettiva: non tutti sono dotati di mezzi vocali sufficienti e pare anzi che, per quanto riguarda la voce, Mamma Natura con qualcuno sia stata madre e con altri matrigna; qualcuno apre bocca e canta come un uccello sul ramo mentre altri hanno voci sgraziate, deboli e di poca estensione quando non sono stonati. L'opinione corrente è che la voce sia una sorta di carattere anatomico come le gambe dritte o le gambe storte e che chi ce l'ha ce l'ha mentre chi non ce l'ha non ce l'ha. E non c'è niente da fare. La voce, invece, un carattere anatomico non è; la voce è il prodotto di una funzione fisiologica, la fonazione, che coinvolge tutto il corpo e non soltanto la laringe.

Quando il coordinamento necessario a produrla è buono, la voce è buona; quando il coordinamento è insufficiente la voce è insufficiente per qualità, potenza, estensione ed intonazione o per più insufficienze insieme. Da questo fatto discende una conseguenza ovvia: i caratteri anatomici non sono modificabili mentre i coordinamenti lo sono e quindi, a condizione di desiderarlo e di essere disposti ad impegnarsi quanto è necessario, chiunque è in grado di dotarsi di una voce utile ad esprimersi musicalmente, ad esercitare, cioè, il proprio diritto al canto. Come arrivarci è un discorso che investe la concezione dello studio del canto.

L'aspirante a fare il cantante classico si avvicina agli studi vocali sulla base del presupposto di cui sopra, di essere cioè dotato per natura di buona voce e di avere bisogno soltanto di imparare una tecnica che gli consenta di avviarsi alla carriera musicale teatrale; la nostra cultura dotta, infatti, ha circoscritto la pratica del canto all'ambito della musica lirica un po' come la nostra cultura sportiva ha circoscritto lo sport al gioco del calcio. Non è vero che l'unico sport sia il calcio così come non è vero che l'unico genere vocale sia la lirica e coltivare un genere vocale soltanto — e purtroppo accade — è nefasto per la musica così come è nefasto per lo sport — e purtroppo accade — coltivare soltanto il calcio.

Il fatto che per cantare professionalmente musica lirica occorrono doti fisiche particolari — esattamente, peraltro, come ne occorrono per fare dello sport professionale — ha condizionato anche la didattica del canto. Insegna giustamente canto lirico chi ha cantato musica lirica — cioè, appunto, chi aveva le doti fisiche per farlo — e quindi il rapporto didattico fra maestro ed allievo si svolge fra persone le cui costituzioni fisiche hanno in comune la predisposizione al canto. Prescindendo dal fatto che le tecniche di canto liriche — perché di una molteplicità di tecniche si tratta — non sono le sole richieste dalla musica classica, questo tipo di didattica esclude i comuni mortali dagli studi vocali. A me interessa invece che la possibilità di fare uso musicale della propria voce — ad esercitare, cioè il diritto al canto — si estenda al maggior numero possibile di persone, indipendentemente dal fatto che si intenda fare del canto una professione.

Come arrivarci è un problema di didattica. Il cantante classico ha costruito la propria tecnica su un sistema di sensazioni percettive del proprio corpo, le cosiddette *sensazioni propriocettive*; si è formato cioè uno *schema corporeo vocale*, consolidato con l'esperienza, il cui significato anatomico e fisiologico gli è ignoto, ma che gli serve egregiamente per gestire il proprio corpo nell'emissione della voce. Quando diventa insegnante, egli, che conosce e controlla il

¹ Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 Dicembre 1948.

suo corpo per sensazioni, tende a comunicarle all'allievo descrivendole come meglio sa e guidandolo alla costruzione di un suo personale sistema propriocettivo, che gli consenta di orientarsi a sua volta nell'emissione della voce. Il metodo sarebbe sempre valido se tutti i cantanti avessero la stessa costituzione fisica. In realtà la variabilità anatomico-fisiologica dei comuni mortali vale anche per loro e, di conseguenza, accade con frequenza superiore al desiderabile che maestro ed allievo non si capiscano perché i loro schemi corporei non sono abbastanza simili; le cose, cioè, si svolgono come se i due si sforzassero di comunicare parlando lingue diverse. A parità di capacità didattiche degli insegnanti, uno dei motivi per i quali è caso frequente che gli studenti di canto vadano peregrinando da un maestro all'altro fino a trovare quello che poi considerano il maestro per eccellenza — ma anche fino a non trovarlo mai — è proprio l'eccessiva diversità fra gli schemi corporei del maestro e dell'allievo. Giungere a comprendersi fra persone parlanti lingue diverse sarebbe anche possibile, a patto però di essere disposti a costituire un «vocabolario» che consenta di tradurre le sensazioni del maestro ad uso dell'allievo. Fatto che raramente accade anche perché nella maggior parte dei casi il cantante-maestro — e non ci addenteremo qui nella psicologia dei cantanti — è persona istintiva e restia ad affrontare razionalmente i problemi così come, peraltro, il suo allievo. La razionalizzazione del processo psico-somatico attraverso il quale si giunge ad esprimersi musicalmente con la voce, dai cantanti è considerata aridità; viene così a mancare quella consapevolezza della materia da insegnare, che è presupposto imprescindibile di ogni didattica che abbia dignità di disciplina pedagogica (Rachele Maragliano Mori, che si poneva fra i maestri di canto come segno di contraddizione, chiamava questa consapevolezza «Coscienza della voce»²). Non sarà quindi la didattica tradizionale quella da cui il comune mortale, desideroso di conquistare il proprio diritto al canto, potrà aspettarsi aiuto.

La via sicura, anche se a prima vista tortuosa, per chi voglia acquisire la propria voce è invece quella di avvalersi delle conoscenze anatomiche e fisiologiche che la scienza mette a nostra disposizione. Mi spiego. Il maestro di pianoforte, tanto per fare un esempio, vede dall'esterno il comportamento fisico dell'allievo così come questo, se è abbastanza consapevole di ciò

che fa, è in grado di capire da solo se la sua mano è allineata con la tastiera, se le dita sono contratte, ecc. La comunicazione fra maestro ed allievo è di conseguenza agevole. Nel caso del canto le cose non sono altrettanto semplici. Gli organi della fonazione sono nascosti dentro al corpo e dall'esterno si vede soltanto il tipo di respirazione e di articolazione. Non sarebbe poco se si sapesse con sicurezza quale comportamento pneumo-fonico corrisponde alla voce che si intende ottenere, ma questo è proprio ciò che non accade quasi mai.

È necessario fare ancora un altro discorso: quello della molteplicità delle tecniche vocali. Chi si ponga, per esempio, ad ascoltare la registrazione video di un concerto dei Tre Tenori — José Carreras, Plácido Domingo e Luciano Pavarotti — ha modo di mettere a confronto immediato tre voci della stessa classe vocale, di apprezzarne le differenze e, anche se non è un esperto in materia, intuire almeno quanto di queste differenze sia dovuto al fatto che le voci appartengono a tre diversi individui e quanto invece al fatto che ognuno dei tre tenori canta in modo diverso. Ho detto «registrazione video» perché da questa si possono vedere molto bene i diversi modi di aprire la bocca, di articolare e di respirare nonché tutti i diversi comportamenti corporei, che non è il caso di enumerare qui e che però, essendo sistematici, costituiscono la tecnica vocale di ognuno di loro. Si può inoltre capire quanto la tecnica vocale sia inscindibile dall'espressività, quanto essa sia funzionale a realizzarla e, soprattutto, che a monte delle tre tecniche vocali ci sono tre scelte estetiche diverse. Ma per fare delle scelte occorre essere in condizione di farle. Il potenziale cantore alla conquista della propria voce deve prima conquistarsi una tecnica vocale di base che gli consenta di esprimersi vocalmente nel modo più semplice; deve, cioè, conquistarsi un *coordinamento pneumo-fonico* efficiente.

Ho già parlato più volte di coordinamento e non ho detto che cosa intenda con questa parola; per farlo sono costretto a fare una deviazione nel campo della fisiologia. A differenza di quanto solitamente si ritiene, la voce non dipende soltanto dalla laringe; la fonazione è una funzione globale come la deambulazione. Per intenderci: che per camminare servono anche le mani è dimostrato dal fatto che quando si vuole impedire ad una persona di fuggire gli si legano appunto le mani. E ancora: che per camminare

usiamo anche la testa ce ne accorgiamo quando abbiamo il torcicollo e ad ogni passo ci fanno male i muscoli del collo che la tengono in equilibrio. Non è questa la sede per una trattazione della genesi evolutiva del sistema fonatorio, che spiegherebbe le ragioni di questa affermazione, ma che la fonazione sia anch'essa una funzione globale come la deambulazione lo si può verificare immediatamente con un semplice esperimento: se proviamo a parlare, prima in piedi, ascoltando la nostra voce — se non si sa che cosa dire basta mettersi a contare — e poi seduti, con le braccia ed il capo appoggiati ad un tavolo come per dormire e con le gambe divaricate in modo che l'addome sia libero di espandersi verso il basso, oltre a verificare che la nostra respirazione si è fatta addominale sentiamo che la nostra voce si è fatta più morbida e profonda. Modificando la postura, cioè l'atteggiamento di tutto il corpo, la voce cambia. La spiegazione è nel fatto che le corde vocali — il cui funzionamento sarebbe più chiaro se fossero chiamate labbri vocali, ma alle quali è ormai impensabile cambiare nome³ — funzionano in modo molto simile a quello delle labbra quando si fanno pernacchie o si suona la tromba. Nel primo caso le labbra, che hanno struttura prevalentemente muscolare, entrano in tensione per contrazione attiva, nel secondo perché la pressione dei margini del bocchino le distende passivamente. Ovviamente, quando si suona la tromba i due meccanismi sono attivi contemporaneamente ed in proporzioni variabili. La laringe è fatta in modo diverso dalla bocca, tuttavia in modo analogo le corde vocali possono contrarsi attivamente così come possono essere distese passivamente perché le loro inserzioni sulle cartilagini di questa possono allontanarsi fra loro per un gioco di leve. Quando le usiamo in contrazione attiva concentriamo lo sforzo su di esse affaticandole; quando riusciamo a distenderle passivamente intervenendo sui movimenti delle cartilagini della laringe scarichiamo invece il lavoro sui muscoli del corpo. Non è il caso qui di addentrarsi oltre nella fisiologia della fonazione, ma almeno un concetto fondamentale va esposto: la laringe è posta al sommo della trachea in equilibrio instabile fra la sospensione al cranio tramite una catena di ossa e muscoli e l'appoggio ai muscoli addominali tramite i

visceri interposti; ogni cambiamento nella postura, nella meccanica respiratoria, nell'articolazione della bocca, ecc. determina cambiamenti nella geometria della laringe e quindi nella trazione sulle corde vocali. Intervendendo opportunamente sulla geometria di tutto il sistema si riesce a determinare un coordinamento pneumo-fonico sufficiente alla produzione di una voce altrettanto sufficiente ad esprimersi musicalmente. Ho detto «esprimersi musicalmente» e non «cantare professionalmente» perché il mio interesse non è rivolto a formare cantanti professionali — anche se posso dire per esperienza che i procedimenti di cui sto parlando, come vedremo, servono pure a formare i cantanti professionali — ma a fornire a chiunque lo desideri i mezzi per esprimersi musicalmente col canto.

Per dire la verità, a questo risultato si può giungere anche senza fornire al soggetto interessato informazioni scientifiche. Se costui ha fiducia nell'insegnante e voglia di conquistarsi una voce, è possibile portarlo a buoni risultati senza chiedergli di ragionare molto. Io, per esempio, che dirigo due cori amatoriali senza nessuna mia ambizione musicale e con l'intento dichiarato, invece, di fare socializzazione ed educazione permanente, mi ritrovo il problema di ottenere dai miei coristi una vocalità sufficiente a conseguire risultati musicali almeno decorosi; quindi, dato che la velocità di rotta di un convoglio navale è data da quella della nave più lenta — in questo caso da persone che dalla musica desiderano ottenere la massima soddisfazione senza troppo sforzo — sono costretto a ridurre lo studio della tecnica vocale all'essenziale. Risolvo almeno in parte il mio problema facendoli «rotacizzare» anziché vocalizzare, cioè facendo loro eseguire i comuni vocalizzi su una [r] anteriore (apicale) prolungata anziché su di una vocale. La [r] è l'ultimo fonema che il bambino impara perché è quello che richiede il maggior grado di coordinamento pneumo-fonico oltre che la maggiore energia respiratoria ed articolatoria; non solo, è anche quello il cui coordinamento è modello ottimale per la produzione delle vocali⁴. I risultati sono accettabili e non vado oltre. Se però gli stessi coristi desiderano fare di più, devo fare loro lezione a parte e in questo caso fornisco loro alcune nozioni di anatomia

³ Il nome delle corde vocali è dovuto al medico francese Antoine Ferrein (1693-1769) il quale fu il primo a studiare sperimentalmente la fonazione sulla laringe isolata. Egli identificò l'elemento vibrante nelle pieghe vocali anziché nell'aria e le paragonò alle corde di uno strumento ad arco ponendo sullo stesso piano l'azione dell'aria sulle «corde vocali» e l'azione dell'arco sulle corde del violino. Di qui il nome.

⁴ Ai coristi che hanno la [r] posteriore (uvulare) alla francese faccio invece eseguire gli stessi esercizi su una [s] sonora.

² RACHELE MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970.

e fisiologia, necessarie a comprendere il perché dell'efficacia di questa consonante e a svilupparne le componenti fisiologiche. Le sole nozioni teoriche, però, servirebbero a ben poco; ciò che serve è prendere coscienza del proprio corpo incominciando col dare un senso alle sensazioni che si provano o scoprendone di nuove con procedimenti opportuni. Fermiamoci all'esempio della respirazione addominale che abbiamo visto prima. È nozione comune che una respirazione ottimale deve essere completa delle sue componenti costale e addominale. Chi è dotato per natura di questo tipo di respirazione è già in possesso dei mezzi fondamentali per una buona vocalizzazione; chi invece ha una respirazione tendenzialmente costale deve anzitutto scoprire quella addominale. La postura seduta che ho descritto è il modo ottimale per ottenerla perché in questa posizione la forza di gravità lavora a nostro vantaggio facendo distendere i muscoli addominali sotto il peso dei visceri ed obbligandoli a lavorare poi attivamente nell'espiazione. È vero che quando ci si rialza tutto ritorna come prima, ma quell'esperienza ci ha fornito un buon modello per cercare anche in postura eretta la sensazione di riferimento per una respirazione addominale corretta. Per correggere una respirazione non abbastanza efficiente ai fini del canto sono necessari gli esercizi di ginnastica respiratoria che si praticano in fisioterapia toraco-polmonare e che potremmo eseguire diligentemente fino ad ottenere il risultato desiderato senza preoccuparci d'altro. Chi però fa un uso musicale della voce dovrebbe saper gestire il proprio respiro in modo raffinato e in questo caso avere coscienza fisica del proprio diaframma (che, fra l'altro, funziona in modo diametralmente opposto a quello che di solito i musicisti credono) e di tutti i muscoli respiratori sarebbe utile. Con procedimenti del tipo descritto per la respirazione addominale e col sussidio di tavole anatomiche che permettano di dare un nome ed una collocazione precisa alle sensazioni che si provano, la topografia del proprio corpo si chiarisce e la consapevolezza ottenuta consente di gestire il proprio corpo con sicurezza anche quando condizioni di minore efficienza fisica —

⁵ La spiegazione fisiologica del fatto è la seguente: aprendo le punte dei piedi il bacino ruota in avanti, le curvature dorsali tendono ad appiattirsi mentre i muscoli addominali sono indotti a rilassarsi come nell'inspirazione; aprendo i talloni, invece, il bacino ruota all'indietro, le curvature dorsali tendono ad accentuarsi ed i muscoli addominali sono indotti a contrarsi come nell'espiazione. L'esercizio è quindi una manovra fatta apparentemente coi piedi — in realtà con i muscoli delle gambe e del bacino — e rivolta ad aumentare la flessibilità della colonna vertebrale. Il comportamento dei muscoli addominali descritto spiega perché non sia il caso di occuparsi della respirazione dato che le manovre dei piedi inducono automaticamente la giusta sincronia delle fasi respiratorie col movimento dei piedi.

stanchezza, malesseri, ecc. — rendono l'uso della voce meno sicuro.

Sempre a proposito di respirazione e tornando all'argomento della fonazione come funzione globale — o, se si vuole usare un aggettivo alla moda, olistica — può essere interessante fare un altro piccolo esperimento. Nell'opinione comune la respirazione è concepita soltanto come quella parte della fonazione destinata alla produzione del fiato; in realtà ciò che più conta non è la quantità di fiato, ma la meccanica respiratoria. Poniamoci questa volta in piedi e cerchiamo di individuare con chiarezza la sensazione del punto della parete addominale dal quale si sente partire il respiro. A seconda della costituzione individuale, esso può trovarsi ad altezze che, da un punto intermedio fra l'ombelico e il pube, possono giungere fino all'inserzione dei muscoli retti dell'addome sulle coste inferiori. Si provi di nuovo a parlare ascoltando la nostra voce come si era fatto prima di ricercare la respirazione addominale seduti ed appoggiati ad un tavolo, poi si esegua una decina di volte l'esercizio rappresentato in figura.



Si parta cioè dalla posizione a piedi uniti come nel disegno a sinistra, poi, a tempo, si aprano le punte dei piedi senza piegare le ginocchia, si richiudano, si aprano i talloni sempre senza piegare le ginocchia, si tornino a riunire i piedi e si ricominci da capo. Non è il caso di preoccuparsi delle fasi di inspirazione ed espiazione perché sarà il corpo a prendersi da solo il ritmo opportuno. Al termine dell'esercizio si scoprirà che il punto di partenza della respirazione si sarà abbassato, che la respirazione stessa si sarà fatta più completa e che la voce, come già era avvenuto nella postura seduta, si sarà fatta più morbida e sonante. Sarà pure il caso di osservare che al termine dell'esercizio si avverte in particolare nella propria respirazione un incremento di quella componente addominale che si era già scoperta nella postura seduta⁵.

La conclusione logica è che, se con un semplice esercizio eseguito una volta sola si può ottenere un risultato immediato e sensibile, anche se passeggero, è ragionevole prevedere che con un lavoro sistematico e continuativo, composto da una serie di esercizi opportuni si possa ottenere un risultato più accentuato e più duraturo⁶.

Ho detto prima dell'influenza dell'articolazione della mandibola sulla geometria della laringe e sulla tensione delle corde vocali. L'influenza del comportamento della mandibola non si limita a questo, ma è fondamentale nel determinare la postura del cantore e quindi la sua meccanica respiratoria. Per sciogliere ogni possibile dubbio ricordo l'uso in ambito sportivo del cosiddetto *byte*. Si tratta di una specie di morso in materiale plastico, simile ai paradenti dei pugili e realizzato in base all'impronta delle due arcate dentarie, che, portato durante l'attività sportiva, modifica la postura dell'atleta aumentandone le prestazioni. L'atteggiamento della mandibola, cioè, influisce su tutto il corpo. Anche il canto, benché non ci si pensi mai, è un'attività atletica nella quale la bocca svolge un'attività ben più raffinata che nello sport⁷. Che una buona apertura della bocca serva a far sfogare meglio il suono è una leggenda metropolitana; una buona apertura della bocca contribuisce invece a determinare un comportamento fonatorio efficiente e la consapevolezza di ciò che si fa e di ciò che si dovrebbe fare aiuta a realizzarlo. Si tratterà anche in questo caso di sviluppare le sensibilità opportune con opportuni esercizi e di costruire, se necessario, quel buon accordo pneumo-fonico che Mamma Natura può non aver dato al cantore.

La complessità del comportamento della bocca nel canto non si limita al coinvolgimento di questa nella meccanica respiratoria e in quella delle corde vocali; la bocca, volendo usare questo solo termine per indicare il complesso degli organi articolatori, è la principale responsabile della modulazione del suono prodotto dalla laringe. È fatto poco noto che parte importante della qualità della voce è la com-

ponente vocalica, il timbro, cioè, delle vocali che imprime un colore proprio a quello del suono originale della laringe. I rapporti esistenti tra la forma del canale vocale nella pronuncia delle diverse vocali ed il timbro delle stesse, invece, sono perfettamente noti dalla fonetica. Anche chi non si sia mai occupato di questa disciplina può farsi un'idea del rapporto esistente fra atteggiamenti articolatori e timbro della voce confrontando allo specchio i suoni emessi con i diversi gradi di apertura della bocca, con i diversi atteggiamenti delle labbra e della lingua ecc.; non solo, ma come si riottienga lo stesso timbro quando si riportino gli organi articolatori in una stessa posizione. Tutto questo significa che, a condizione di sapere quale timbro si intenda ottenere e in che modo si può produrre, è possibile scegliere a piacere il proprio sistema vocalico e, anche se non si ha un timbro laringeo splendido, rendere la propria voce almeno gradevole. Chi ha visto il film *Cantando sotto la pioggia* (1952), ricorda certamente il caso della bionda e svampita Lina Lamont (Jean Hagen), diva del muto che all'avvento del sonoro deve fare i conti con la sua voce sgraziata e farsi doppiare. Sugli schermi, di splendide bionde dalla voce sgraziata ne appaiono anche oggi, ma almeno loro che vivono nella realtà dovrebbero sapere che, mentre il suono prodotto dalla laringe è quello che Mamma Natura ci ha dato (e che tuttavia può essere migliorato lavorando sul coordinamento pneumo-fonico), sulle vocali si può ampiamente intervenire.

È il caso ora di fare una puntata sul problema della stonazione. Per comodità possiamo dividere il problema in due parti. La stonazione che potremmo definire «vera» è quella che possiamo ricondurre all'*amusia* (dal greco *mousa*: essere straniero alle Muse, non avere il senso del bello artistico) che è la sordità all'altezza tonale e quindi l'incapacità biologica di comprendere la musica⁸. A titolo di esempio posso citare il caso di una mia conoscente portatrice appunto di *amusia*, la quale mi raccontava di come, assistendo una sera in famiglia alla trasmissione

⁶ A questo proposito mi permetto di suggerire la lettura della tesi di diploma di una mia allieva all'I.S.E.F. di Torino, Adelina Bottero, svolta in Antropologia ed antropometria nell'anno accademico 1980/81: *La rieducazione della voce attraverso la ginnastica respiratoria*. La tesi, per quanto datatissima, conserva tutta la sua attualità. L'indirizzo Internet è: <<http://www.maurouberti.it/vocalita/bottero/bottero.html>>.

⁷ L'aveva già ben capito, però, Gerolamo Mercuriale (1530-1606) che nel 1569 aveva dedicato alla voce come attività atletica due capitoli dei suoi *De Arte gymnastica libri sex* (Lib. III, *De vociferatione et aliis vocis exercitationibus*, cap. 7; Lib. VI, *De vocis exercitationum facultatibus, et primo de vociferatione, et cantu*, cap. 5).

⁸ Una descrizione sufficientemente ampia della patologia, sia pure a livello divulgativo, è disponibile su Internet alla versione italiana di Wikipedia: <<http://it.wikipedia.org/wiki/Amusia>>.

televisiva *La Corrida*, non riuscisse a capire perché i suoi familiari ridessero tanto di un concorrente che cantava — stonando, come le spiegarono poi — e nella cui esibizione, tuttavia, lei non trovava nulla di anormale. È ovvio che la mia conoscente non prova alcun desiderio di cantare e che quindi non si pone neppure il problema della stonazione. L'amusia ha diversi gradi di gravità ed è evidente che comporta l'incapacità di intonare da parte del portatore il quale non sarebbe comunque in grado di avvertire le proprie stonature. La stonazione più comune è dovuta invece ad insufficiente coordinamento pneumo-fonico. Un famoso pianista italiano mi confessava di essere stonato e di aver faticato, quand'era al conservatorio, per superare l'esame di solfeggio che, come si sa, comprende una prova di solfeggio cantato. Egli era perfettamente conscio della sua stonazione, ma non sapeva che farci. L'esperienza mi ha insegnato invece che, intervenendo nei modi opportuni sulla meccanica respiratoria, è possibile correggere le voci stonate; momentaneamente o in modo duraturo, ma, nel secondo caso, a condizione, che la persona stonata desideri prendersi cura assidua della propria voce. Quando lo scoordinamento e la stonazione sono lievi può bastare mettersi in posizione supina e provare cantare. In questa postura la forza di gravità lavora a nostro vantaggio scaricando il peso dei visceri verso il capo e determinando automaticamente un buon accordo pneumo-fonico. Dopo un certo numero di tentativi, necessari per superare il disagio di cantare nell'insolita posizione, il cantore lievemente stonato riesce ad intonare. Lo stesso accade ponendosi nella postura seduta che ho suggerito per scoprire la respirazione addominale. Ovviamente, quando si ritorna in posizione eretta la stonazione ricompare. Nei casi meno lievi un metodo drastico è quello di aiutare il cantore stonato ponendosi inginocchiati accanto a lui e comprimendogli l'addome mentre canta: al momento in cui si riesce a vincere la resistenza del soggetto, che peraltro cerca di respirare nel modo errato abituale, di colpo egli intona. Con voce sgraziata, ma intonata. La laringe, cioè, si comporta come se, al di sotto di una certa soglia di coordinamento intoni per tentativi mentre, superata quella soglia, riesca a fare

ciò che l'orecchio le suggerisce. I procedimenti descritti danno, come detto, un risultato solo momentaneo. Per ottenere un effetto duraturo occorre un ciclo di esercizi come quelli che si usano in fisioterapia toraco-polmonare, capaci di correggere radicalmente il comportamento respiratorio. Posso dirlo con sicurezza perché nel circuito teatrale internazionale è ormai molto noto un cantante, del quale per discrezione non dico neppure la classe vocale e che era approdato stonato alla mia classe di Pre-canto⁹ nel Conservatorio di Parma provenendo da una classe di strumento. La sua fortuna, ma anche la mia, fu quella di trovarsi come insegnante di ginnastica il mio compianto collega ed amico Angelo Morandi — che, tra parentesi, una volta si era preso pure una laurea in medicina — il quale capì perfettamente la portata di quanto ho appena descritto¹⁰. Per parte sua l'allievo si impegnò fino allo spasimo e il risultato è quello che ho detto.

A questo punto del discorso è il caso che io dica perché mi sento di affermare con tanta sicurezza la possibilità, per chiunque veramente lo voglia, di conquistarsi una voce. La mia sicurezza nasce dall'esperienza personale. Sono sempre stato intonatissimo, ma per quanto riguarda la respirazione, come ho capito poi, sono stato fondamentalmente uno scoordinato. Ricordo, per esempio, di aver acquistato da ragazzo un flauto dolce e di averlo poi regalato per disperazione perché non riuscivo ad intonare: il mio sostegno respiratorio era talmente instabile — lo so adesso — da non riuscire a sostenere i suoni tanto da realizzare una melodia. Gli effetti di quello scoordinamento sulla voce si manifestarono quando cominciai ad insegnare ed in capo a pochi giorni mi ritrovai afono. Nessun foniatra riuscì a risolvere il mio problema. Escogitai una soluzione provvisoria per l'insegnamento facendomi costruire un piccolo sistema di amplificazione terminante in un piccolo altoparlante che collocavo a metà della classe fra i banchi; contemporaneamente, mettendo a frutto la mia preparazione biologica — del resto allora insegnavo Matematica e Osservazioni scientifiche — incominciai a chiedermi di quali sottoproblemi potesse essere composto il problema voce e a cercare di risolverli separatamente cercando intanto di capire quale

branca della medicina, oltre la foniatra, avrebbe potuto darmi delle risposte. Trovai finalmente un aiuto nelle conoscenze della fisioterapia toraco-polmonare e, integrando queste con i miei tentativi, riuscii a reimpadronirmi della mia voce. Quale sia stato in pratica il mio percorso è facilmente intuibile da quanto ho detto precedentemente. In seguito cambiai mestiere e, ad un certo punto della mia carriera scolastica, il corso sperimentale di Pre-canto che ad un certo momento mi fu affidato al Conservatorio di Parma mi permise di trasferire sugli allievi la mia esperienza personale; non solo, ma, in collaborazione con loro, che erano perfettamente consapevoli di partecipare ad un esperimento, di perfezionarla. È evidente che ciò che è stato possibile per me e per i miei allievi è possibile per chiunque.

Una delle conclusioni alle quali sono arrivato in questo travagliato percorso personale è che le diverse branche della medicina non comunicano fra di loro e che se invece le diverse discipline mediche avessero una visione più interdisciplinare dei problemi, la medicina ne sarebbe avvantaggiata. Mi tengo piuttosto informato sugli sviluppi della foniatra e sono sempre più stupito nel constatare che le cose che ho detto, che pure stanno sotto gli occhi di tutti e che sono di una semplicità offensiva, passano inosservate. Non solo: è accaduto pure che operatori nel campo della fisioterapia toraco-polmonare, dell'osteopatia, della medicina dello sport, ecc., i quali pure mi aiutavano generosamente nelle mie ricerche,

dichiarassero apertamente di non capire come e perché le loro conoscenze potessero essere utili per la voce.

L'altra considerazione è che, se si capisse la relazione tra l'attività fisica e la voce, ne gioverebbe l'educazione musicale in senso lato. Chi ha esperienza di vita rurale sa che i contadini, a differenza dei cittadini, sono — o erano — quasi tutti intonati (gli stonati rientrano — o rientravano — nella categoria degli affetti da amusia). Ho usato la formula dubitativa perché non so se i discendenti dei contadini della mia generazione, che aiutati dalle macchine non sono più soggetti all'impegno fisico dei loro maggiori, abbiano ancora il coordinamento pneumo-fonico spontaneo di quelli con cui andavo a scuola io. È certo però che se nella scuola d'oggi si tendesse a costituire questo coordinamento realizzando un'alleanza fra l'insegnante di educazione musicale e quello di educazione fisica, noi avremmo un maggior numero di persone in grado di fare musica attiva con la voce.

Concludendo: il diritto al canto, oggetto di questo scritto, non è un'utopia. Non ho detto, però, che il percorso per ottenerlo sia comodo ed agevole. Può non essere comodo imporsi di fare attività fisica se per indole o per impegni si ha difficoltà ad impegnarvisi; può non essere agevole se non si sa da che parte incominciare e non si trova chi, pur essendo in grado di aiutarci, non è pronto a farlo perché nemmeno sospetta il rapporto fra corpo e voce. Ma questo è un altro discorso. ■

⁹ Cfr. <<http://www.maurouberti.it/bequadro.html>>.

¹⁰ Chi fosse interessato all'applicazione della ginnastica respiratoria in Conservatorio può leggere la relazione di Angelo Morandi al convegno Foniatra e Canto del 4-5 ottobre 1985 a Salsomaggiore Terme all'indirizzo: <<http://www.maurouberti.it/vocalita/morandi/morandi1.html>>.

Mendelssohn e il Chorlied tedesco dell'Ottocento

■ di Fausto Fenice

In questo anno si celebra il secondo centenario della nascita di Felix **Mendelssohn-Bartholdy** avvenuta ad Amburgo nel 1809. Nella produzione di Mendelssohn si incontrano anche diversi *Chorlieder*, canti per coro su testi poetici in lingua tedesca di carattere lirico o narrativo.

L'origine del Chorlied romantico si deve far risalire alla grande rinascita delle attività corali amatoriali in Germania, avvalorata dal pensiero filosofico di Fichte sulla validità dell'attività corale come forza motrice dell'unità nazionale unitamente al pensiero di Pestalozzi, che considerava il canto corale quale elemento fondamentale nell'educazione del popolo. Il pensiero e l'insegnamento di Pestalozzi sono stati ripresi e teorizzati da H. G. Nägeli (musicista e pedagogo) che così si esprime nella sua opera del 1821 *Choralgesangschule*: "L'epoca della musica comincerà nel tempo in cui non i soli professionisti rappresenteranno l'arte eletta... ciò sarà possibile solo con il diffondersi del canto corale... dove ogni individuo esercita la sua personalità tanto mediante l'espressione del sentimento quanto mediante l'espressione della parola, dove egli diventa conscio, nel più intuitivo e molteplice dei modi, della sua umana indipendenza e coesistenza con gli altri".

Con questi intendimenti nasce la "Liedertafel" (associazione liederistica maschile), una sorta di associazione di cantori. Inizialmente queste associazioni erano riservate solo alle voci maschili e la prima fu fondata da Zelter nel 1809 (anno di nascita di Mendelssohn) a Berlino, con fini esclusivamente artistici e non di lucro. Ad essa ne seguirono altre nel 1815 a Lipsia e a Francoforte

e successivamente nacquero le associazioni giovanili.

Nello stesso periodo Nägeli fondava in Svizzera diverse associazioni di cori maschili, la prima delle quali nacque a Zurigo nel 1810. Successivamente ne sorsero altre nel sud della Germania ed anche a Vienna, mentre associazioni con analoghi intendimenti esistevano in Inghilterra già dal XVIII secolo.

Diversi furono i compositori che scrissero musiche per queste associazioni, anche se esse non esprimevano ancora il livello artistico che raggiunsero in seguito con Schubert in Austria e Mendelssohn in Germania.

Le caratteristiche che contraddistinsero questi primi Chorlieder erano: struttura formale legata al corale quindi strofica; tipico attacco all'unisono e all'ottava con salto ascendente di quarta caratteristico dei canti popolari; scarso interesse per l'interpretazione musicale del testo.

Nella realtà degli intendimenti dei loro compositori (Nägeli, Zelter, Silcher, Reichert, Klein, Abt, Kreutzer, Weber, tanto per citare i principali), questi Chorlieder erano semplicemente canti patriottici, canti popolari (Volkslieder), oppure canzoni religiose (Geistlicherlieder).

Gli autori non si ponevano il problema di elevare a dignità artistica un genere che, almeno per loro, doveva servire solo a scopi di carattere sociale.

All'interno di questo panorama musicale Mendelssohn fu il primo compositore che portò la produzione corale popolare a livelli artistici di valore nella Germania dell'Ottocento, così come Schubert fece in Austria. Come afferma E. Mealli in un articolo pubblicato sulla rivista di musica

corale "La Cartellina": "Il pensiero musicale di Mendelssohn è frutto di una scelta aristocratica dinnanzi all'arte, è l'omaggio per una istituzione corale attiva, la Liedertafel di Berlino, fondata da Zelter. Ciò testimonia come in Germania il coro divenga una istituzione sociale, una sorta di coscienza spirituale della nazione. In tal senso alcuni Chorlieder di Mendelssohn sono diventati dei modelli permanenti per piccoli compositori che si sono cimentati in questo genere per determinate commissioni".

Fra le caratteristiche dei Chorlieder di Mendelssohn è possibile individuare una grande capacità di ispirazione dal canto popolare (Volkslied). Il compositore è stato in grado di valorizzare gli stilemi del canto popolare attraverso una nuova interpretazione artistica che, anche se non dotta, si dimostra sempre ricca di freschezza.

Altra caratteristica di non poco valore è la solidità della forma che traspare attraverso un grande equilibrio nella costruzione, nella fluidità della condotta delle parti e nella morbidezza dei colori timbrici.

I Chorlieder di Mendelssohn si distinguono anche per il maggior interesse nelle concatenazioni armoniche che, rispetto ai primi autori del genere, risultano essere più originali e mirano ad evidenziare le particolarità del testo.

Nel catalogo delle opere di Mendelssohn si trovano composizioni corali profane con accompa-

gnamento di strumenti e composizioni corali profane a cappella. Al primo gruppo appartengono l'op. 60 per coro e orchestra e l'op. 68 per coro maschile e ottoni più altre composizioni senza numero d'opera.

Più corposo è il secondo gruppo, quello dei Chorlieder propriamente detti, che annovera le opere 41, 48, 50, 59, 75, 76, 88, 100 e 120.

A queste opere, che raccolgono ognuna un numero variabile di composizioni da 4 a 6, si aggiunge un piccolo gruppo senza numero d'opera.

Fra gli autori dei testi figurano poeti quali Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Eichendorff, Hebbel, Scott, Platen, Lenau ed altri.

Riguardo gli organici vocali bisogna precisare che le opere 41, 48, 59, 88 e 100 sono per coro misto, mentre le opere 50, 75, 76, 120 e quelle senza numero d'opera sono invece per coro maschile.

Il periodo di composizione copre un arco di tempo che va dal 1828, con i primi lavori, fino al 1847 anno della sua morte.

Quasi tutti i Chorlieder di Mendelssohn furono pubblicati a Lipsia da Breitkopf & Hartel quando egli era ancora in vita. Le opere 50 e 60 furono pubblicate sempre a Lipsia da Kistner e l'opera 68 a Bonn da Simrock.

I Chorlieder delle opere 75, 76, 88, 100 e 120 furono pubblicate da Breitkopf & Hartel a Lipsia ma postume nel 1848. ■

Pubblichiamo l'errata corrige relativo all'articolo del M^o Marco Santi presente nella scorsa edizione della rivista, cui faceva riferimento all'elaborazione di Leone Sinigaglia.

LEONE SINIGAGLIA

Diciotto vecchie canzoni popolari del Piemonte

a cura di Luigi Rognoni

LA PASTORA FEDELE

Animato e con grazia

SOPR. *p* A l'um brè ta dël büs sun be la bër ge ra l'è'n dür.

C. ALTI *p* A l'um brè ta dël büs

TENORI *p* A l'um brè ta dël büs sun be la bër ge ra l'è'n dür.

BASSI *p* A l'um brè ta dël büs sun be

mf mi a, a l'um brè ta dël büs sun be la bër ge ra l'è'n dür mi a, j'è da

mf sun be la bër ge ra l'è'n dür mi a,

mf mi a, a l'um brè ta dël büs sun be la bër ge ra l'è'n dür mi a,

mf la bër ge ra l'è'n dür mi a, j'è da

mf li pas sè tre zo li Fran sè, j'àn bin di e: < Be la bër

mf j'è da li da li pas sè tre zo li Fran

mf j'è da li da li pas sè tre zo li

mf li pas sè tre zo li Fran sè, j'àn bin di e: < Be la bër

pp ge ra, vui l'è vi la frev. > J'è da li pa sè tre zo

pp sè tre zo li Fran sè j'àn bin di je: < Be

pp Fran sè j'àn bin di je: < Be

pp ge ra, vui l'è vi la frev. > j'àn bin di je:

p dim. *rall.*

li Fran sè, j'àn bin di e: < Be la bër ge ra, vui l'è vi la frev.

p la bër ge ra, be la bër ge ra, vui l'è vi la frev. Ma se

p dim. *mf* la bër ge ra, vui l'è vi la frev. Ma se

p dim. < Be la bër ge ra, vui l'è vi la frev, l'è vi la frev.

2 *mp*

Ma se vui l'è vi la frev, ma se

vui l'è vi la frev, ma se vui se

vui l'è vi la frev, fa ru ma fè na cu ver tü ra; ma se vui l'è vi la

mp Ma se vui l'è vi la frev, ma se

mf vui l'è vi la frev, cun èl me man tel ch'a l'è

mf vui l'è vi la frev, cun èl me

frev, fa ru ma fè na cu ver tü ra; cun èl me man tel ch'a l'è

mf vui l'è vi la frev, cun el me

mf cu si bel fa run fè na cu ver tü ra, pas se rà la

mf man tel ch'a l'è cu si bel, ch'a l'è cu si

mf cu si bel fa run fè na cu ver tü ra, pas se rà la

mf man tel ch'a l'è cu si bel, ch'a l'è cu si

frev. *p* fa - run fè na cu - ver - tü - ra, *sf dim.*

bel fa - run fè na - cu - ver - tü - ra,

frev. cun òl me man - tel ch'è cu - si - bel - fa - run

bel fa - run fè na cu - ver - tü - ra,

dim. pas - se - rà pas - se - rà la *frev.* O la be - la j'à bin *p*

pas - se - rà la *frev.* O la

fè na cu - ver - tü - ra pas - se - rà la *frev.* O la be -

dim. pas - se - rà la *frev.* O la

pas - se - rà la *frev.* O la

di: <Gentil ga - lant, fè'l vòst vi - a - gi> O la be - la j'à bin di: <Gentil ga -

be - la j'à bin di: <Gen - til ga - lant,

la j'à bin di: <Gen - til ga - lant, fè'l

be - la j'à bin di: <Gen - til ga - lant, fè'l

v espress. lant, fè'l vòst vi - a - gi. O las - sè - me stè - cun òl me bër -

mp espress. fè'l vòst vi - a - gi. o dolce las - sè - me

vòst vi - a - gi. O las - sè - me

vòst vi - a - gi. o las - sè - me

v p gè chiel al sun de - la vi - o - la mi fa - rà dan - sè, o las -

stè - cun òl me bër - gè, òl me bër - gè

stè - cun òl me bër - gè, me bër - gè

stè - cun òl me bër - gè,

sè - me stè - cun òl me bër - gè, chiel al sun de - la vi - *sf dim.*

chiel al sun de - la vi - o - la mi fa - rà

chiel al sun de - la vi - o - la mi

chiel al sun - de - la vi - o - la mi fa - rà dan -

Vivo 4 o - la mi fa - rà dan - sè. Bel bër - gè, sun - ti lo -

dan sè. Bel bër gè, sen - ti lo - li, l'è sautà

p fa rà dan sè. Bel bër gè, bel bër - gè, sen -

sè mi fa rà dan sè. Bel bër gè, bel bër - gè, sen -

sf p li l'è sautà for d'ant la ba - ra - cu, *mf*

for d'ant la ba - ra - cu, bel bër - gè, sen - ti lo - li l'è sautà for d'ant la ba -

sf p ti lo - li bel bër - gè, l'è sautà for d'ant la ba - ra - *sf p dim.*

sf p ti lo - li sau - tà fo - ra d'ant la ba - ra - *sf dim.*

mf cun la vio - la'n man s'a l'e bü - tà su - nè; a l'an
mf stacc. ra - ca, la la la la la la la la la la la la la la la la la la
p dolce - ca, cun la vio - la'n man s'a l'e bü - tà su - nè; a l'an
mf - ca, cun la vio - la'n man s'a l'e bü - tà su - nè;
p pià be - la bër - ge - ra, l'an fà - la dan - sè, Cun la
mp la la la la la la la la la la, la
mp pià be - la bër - ge - ra, l'an fà - la dan - sè, Cun la
cresc. vio - la'n man s'a l'e bü - tà su - nè, a l'an
cresc. la la la la la la la la la la, la la la
mp cresc. vio - la'n man s'a l'e bü - tà su - nè, a l'an
cresc. a l'an pià . l'an pià be - la bër - ge - ra, l'à
molto pià be - la bër - ge - ra, l'an fà - la dan - sè.
molto la, la la, la la
molto pià be - la bër - ge - ra, l'an fà - la dan - sè.
molto fà - la dan dan - sè.

Blowing in the wind (Risposta)

B. Dylan

Elaborazione ad uso didattico, per **coro misto o giovanile**, a cura di Giulio Monaco.
 Il brano si può eventualmente trasporre un tono o un tono e mezzo sotto, secondo le possibilità vocali.
 Per l'esecuzione a **voci pari maschili** è suggerita una trasposizione una quinta sotto.

in rilievo
 Voci Femminili 1 (o Tenori I) *p* Quan - te le stra - de cheun - uo - mo fa - rà e quan - do fer -
 Voci Femminili 2 (o Tenori II) *p* Oh _____ quan - te stra - de Oh _____
 Voci Maschili (Bassi e Baritoni) *p* Oh _____
 V1 *cresc.* mar - si po - trà? _____ Quan - ti ma - riun gab - bia - no do - vraat - tra - ver - sar, per
 V2 _____ l'uo - mo de - ve fa - re quan - ti ma - ri un gab - bia - no
 V3 _____ Oh _____
 V1 *cresc.* giun - ge - ree per ri - po - sar? _____ Quan - do tut - ta la gen - te del mon - do ria -
 V2 _____ do - vraat - tra - ver - sar _____ Oh _____ per ri - po
 V3 _____

20

V1
vrà per sem - pre la sua li - ber - tà? ———— Ris - pos - ta non c'è, Oh

V2
sa - re quan-do tut - - - ta la gen - te po - - - trà a - ver la
(TA)
in rilievo

V3
Ris - pos - ta non c'è, e

27

V1
(Oh) ———— Oh

V2
li - ber - tà ca - du - ta nel ven - to sa - rà.

V3
for - se chi lo sa, Oh

SUGGERIMENTI PER LO STUDIO E L'ESECUZIONE:

Alla "Voce Femminile 1" è affidata in gran parte la melodia, che si estende nell'ambito DO-LA (in DO mobile) e si muove prevalentemente per grado congiunto con l'unica eccezione degli intervalli di terza DO-MI e MI-SOL. Nella parte finale l'ambitus sale, per grado congiunto a TI e viene introdotta l'alterazione della quinta nota della scala SI (misure 27 e 28).

Per prendere coscienza di tale alterazione si invitano i cantori a rilevare la differenza che intercorre tra il cantare LA-SOL-LA e LA-SI-LA (tono discendente e semitono discendente), paragonando tale intervallo di semitono agli analoghi FA-MI-FA e DO-TI-DO.

Una riflessione simile si farà anche per introdurre l'intonazione della nota TA per la voce 2 alla misura 24, suggerendo di cogliere le differenze che intercorrono tra intonare LA-TI-LA e LA-TA-LA.

La "Voce Femminile 2" è impostata nell'ambito DO-FA anche se scende per grado congiunto sino a LA, particolare attenzione va posta nell'esecuzione delle note prolungate (ritardi) che si trovano numerose: andranno sempre eseguite con una leggera messa di voce, senza mai forzare il suono.

Le difficoltà della voce maschile (voce 3) sono piuttosto da riferirsi alla intonazione della sequenza ascendente DO-MI-FA-SOL-LA sulla quale si porrà particolare attenzione, anche dal punto di vista della emissione e della tecnica vocale.

Questa parte sarà spunto anche per una attenta considerazione in merito al problema dei fiati e del fraseggio, le legature poste sono di suggerimento e costituiscono una soluzione fisiologica ragionevole, ma l'esecuzione dovrebbe tendere ad un grande legato. Qualora si prenda fiato nei punti suggeriti alla fine delle legature, occorrerà sempre prima ammorbidire il suono diminuendolo di intensità.

Infine si rilevi che, anche se il gruppo che legge questo brano non è alfabetizzato, non sarà mai inutile un lavoro di intonazione utilizzando le sillabe secondo quanto suggerito da queste note.

REGIONE PIEMONTE
Associazione CORI PIEMONTESI
FENIARCO
FEDERAZIONE NAZIONALE ITALIANA ASSOCIAZIONI REGIONALI CORALI

PIEMONTE IN... CANTO
2° raccolta cori "emergenti", iscritti ACP, segnalati nell'anno 20

Acc. corale
G. d'Arezzo
Dir. Riccardo Naldi

Coro La rupe
Dir. Domenico Monetta

Coro polif. di Lanzo
Dir. Arcangelo Popolani

OASIS
suono naturale

