



DIRIGERE IL CORO DI VOCI BIANCHE

10^a ed.

1 - 6 Settembre 2008

Scuola Popolare di Musica di Testaccio

RELAZIONI



scuola popolare di musica di testaccio

“DIRIGERE IL CORO DI VOCI BIANCHE” 10ª EDIZIONE

Roma 1-6 settembre 2008

Sintesi dei lavori

Vi presentiamo una sintesi delle relazioni e del lavoro svolto nell'ambito della 10ª edizione del corso d'aggiornamento “Dirigere il coro di voci bianche” - dal coro di bambini al coro giovanile. L'iniziativa si è svolta dal 1º al 6 settembre 2008 presso la scuola Popolare di Musica di Testaccio, in collaborazione con l'ARCL (per informazioni sui dettagli organizzativi si veda www.scuolamusicatestaccio.it, andando a “didattica – formazione e aggiornamento”): docenti Fabrizio Barchi, Maria Grazia Bellia, Piero Caraba, Nicola Conci, Gianmartino Durighello, Roberta Paraninfo, Dario Tabbia, Tullio Visioli. Direzione dei lavori: Amedeo Scutiero. Cori-laboratorio: coro di bambini della Scuola Pop. di Musica di Testaccio, Coro di voci bianche e giovanile “Vivaldi”, Coro giovanile del Liceo “P. Levi”, Genova Vocal Ensemble.

La pubblicazione di queste relazioni - ciascuna delle quali è l'estratto dell'intervento attuato nell'arco di un'intera giornata – rientra nell'interesse dell'ARCL verso la ricerca nell'ambito della didattica e direzione corale.

Riteniamo così di fornire un contributo a successivi sviluppi in una materia così viva. Difatti fra le mete dell'ARCL primeggia la crescita della cultura musicale e corale nel mondo dell'infanzia e giovanile, consapevoli che un buon livello di cultura e pratica amatoriale non può che radicarsi in ambito scolastico. A tale riguardo, non è una scelta marginale quella che da 16 anni ci porta annualmente ad organizzare il Concorso “E.Macchi” e “G.L.Tocchi” per cori operanti all'interno delle scuole di ogni ordine e grado. E la collaborazione con la Scuola Popolare di Musica di Testaccio è un'altra pagina del nostro percorso.

Amedeo Scutiero

Ancora un grazie, a nome della nostra Associazione, al M° Amedeo Scutiero per il coordinamento di questa pubblicazione, ai Relatori che hanno messo a disposizione del pubblico i propri lavori. Questa seconda edizione dell'iniziativa si inserisce nella cornice di una partnership sottoscritta tra la Scuola Popolare di Musica di Testaccio e l'ARCL che ha coronato una collaborazione ormai pluriennale, posta in essere tramite la concessione del patrocinio, ed è evoluta in una più stretta sinergia rivolta, per il momento, al settore delle voci bianche. Ci auguriamo di poter individuare ulteriori ambiti di iniziative coordinate da porre al servizio della coralità e della pratica musicale “di base”.

Questo lavoro è messo a disposizione liberamente, nello spirito più nobile dell'amatorialità e della gratuità, tuttavia lo stesso spirito impone a tutti noi l'onestà intellettuale e la correttezza formale della citazione della fonte in caso di un utilizzo totale o parziale dei materiali pubblicati.

*Alvaro Vatri
Presidente A.R.C.L.*

Roma, 30 ottobre 2008

TULLIO VISIOLI

“Un coro in ogni scuola”

Era lo slogan col quale qualche anno fa l'allora ministro della pubblica istruzione (Luigi Berlinguer) cercò di introdurre l'esperienza musicale nella scuola dell'obbligo, in particolare per le elementari. Si trattava di un grande progetto che avrebbe consentito a molti musicisti e a molti giovani diplomati di entrare a buon diritto nella scuola e di diffondere l'attività musicale. S'insisteva sul valore della pratica corale, la più idonea alla formazione musicale di base, la più vicina all'espressione verbale e, al tempo stesso, anche la più economica, perché non richiede l'acquisto di particolari attrezzature o di strumenti, ma soltanto uno spazio adeguato che, in molti casi, è la stessa aula dove il gruppo classe fa abitualmente lezione. Questo proposito creò una commissione ministeriale ad hoc, con nomi illustri e protagonisti 'attivi' della didattica musicale italiana, una commissione che credo ci sia ancora e che avrebbe dovuto, nel giro di pochi anni, favorire la diffusione della pratica musicale nelle scuole italiane. Contemporaneamente la Feniarco iniziava la pubblicazione di raccolte di canti destinati alla scuola elementare (Giro giro canto) col nobile proposito di rinnovare il repertorio corale e di contribuire a una visione della coralità attuale e al passo con i tempi. In pratica che cosa è successo da allora e quali sono stati gli sviluppi di questi impulsi generali?

Su un piano generale direi che è riscontrabile una maggiore sensibilità al valore formativo dell'esperienza musicale e delle sue potenzialità espressive, un po' come è avvenuto negli anni '70 con la diffusione delle problematiche ambientali e di un tipo di coscienza maggiormente attenta a considerare l'azione individuale inserita in un complesso di cause ed effetti definito come 'ecosistema'. Questa maggiore coscienza dell'ambiente portò a una situazione di 'dissonanza' tra la coscienza diffusa e le linee d'azione dettate da interessi economici, politici... ecc. In altre parole, la coscienza ecologica si è affermata prima nella 'base' che al vertice e questo, col passare del tempo, ha prodotto una vera e propria rivoluzione dei valori, al punto che non è più pensabile, anche per chi cerca principalmente il profitto, proporre prodotti o azioni che in qualche modo rappresentino un danno per l'ecosistema. Che ciò sia vero o meno, non importa, ciò che importa è che si tratta ormai di tener conto di una sensibilità diffusa o meglio 'globale', senza la quale non è più possibile un'azione economica convincente o attuare delle scelte che investano la collettività.

Sarò ottimista, perciò ritengo che nel giro di pochi anni, non sarà più credibile una scuola che non proponga attività di formazione musicale e in particolare esperienze centrate soprattutto sulla coralità e sull'espressione vocale. Avremo quindi un coro in ogni scuola? E da cosa si può dedurre tutto questo?

Semplicemente dal moltiplicarsi d'iniziative autonome un po' su tutto il territorio italiano, dove gli stessi genitori dei bambini (in qualche caso costituiti come associazione) diventano promotori e finanziatori di attività musicali nelle scuole. Si tratta di un segnale molto importante e che traducendosi nell'agire pratico, anziché attendere che cosa farà lo 'Stato', si pone il problema del 'qui e ora' e rappresenta un notevole passo in avanti rispetto a una vecchia mentalità attendista e ispirata a una visione ostinatamente assistenziale delle istituzioni.

Significa inoltre che, parallelamente alla volontà di decidere e legiferare di un ministero, c'è una crescente coscienza di ciò che si desidera ottenere dall'istruzione e dalla formazione e, nonostante alcuni fenomeni di recrudescenza (tipici delle età di transizione e trasformazione), le istituzioni, se vorranno continuare ad avere credito, non potranno non tenerne conto.

C'è, nonostante l'allarmismo dei mezzi d'informazione, un affinamento delle esigenze formative che investe non soltanto il classico "leggere, scrivere e far di conto", ma si pone il problema del come e perché, di come fare ascolto e migliorarlo, di come recuperare il percorso artistico per un approccio umanistico all'educativo, di come nutrire emozioni, sensibilità e le diverse 'intelligenze', anche in direzione terapeutica o riabilitativa. Tutto questo non può passare inosservato e, come

abbiamo visto, se non viene capito dall'alto, può benissimo (e direi meglio) essere compreso e generato dal basso.

Anche per chi si forma musicalmente e inizia la sua attività di lavoro, c'è sicuramente un qui e ora. Da un lato c'è l'apparente chiusura (o saturazione) del mondo scolastico nei confronti dei giovani musicisti e didatti, dall'altro c'è una crescente richiesta di 'talenti', di musicisti specializzati, per ovviare in maniera autonoma alle mancanze formative della scuola. Ovvio che, quando parlo di chiusura, parlo di graduatorie, cattedre, precariato, concorsi, abilitazioni, Siss ecc.

Questa crisi dei canali ufficiali che conducevano alla fine a ottenere un posto di lavoro sta cambiando radicalmente il modo di proporsi di chi si vuole, soprattutto in campo educativo, occupare di musica.

Ora è chiaro per tutti che non occorre più soltanto una competenza di tipo musicale: saper dirigere, conoscere i repertori, possedere competenze di tipo pedagogico e psicologico. Occorre anche una competenza che aiuti gli operatori musicali a promuovere un'autonoma professionalità che sia spendibile per le attività richieste dagli organismi scolastici a integrazione delle ore curricolari.

Questa competenza dovrebbe partire da un incontro con specialisti del settore inserita nei corsi rivolti alla formazione di direttori di coro, da una serie di orientamenti che ci illustrino la situazione attuale e le concrete possibilità d'intervento (ad es. come costituire associazione, come stipulare un contratto con una scuola, come costituire e organizzare una scuola di musica...)

Un altro punto riguarda la comunicazione. Non è più sufficiente formare un coro, lavorare durante l'anno e poi incontrare tutti in occasione del saggio di fine anno scolastico. Bisogna imparare a comunicare in maniera chiara e accessibile le valenze formative dell'esperienza musicale ed essere in grado di indirizzare l'attenzione di chi (in termini pratici) finanzia il coro o il percorso musicale verso i reali contenuti e obiettivi. Il saper comunicare rappresenta per il musicista l'integrazione di molteplici competenze e la capacità di rimettersi sovente in gioco e in discussione rispetto al tipo di formazione ricevuta nei Conservatori, anche se questi ultimi non mancano qua e là di mostrare segni di risveglio. Ma non illudiamoci eccessivamente...

Non voglio dilungarmi troppo su quest'aspetto e in poche parole si potrebbe sintetizzare che l'obiettivo della pratica corale non è soltanto quello di renderci più 'intonati' e di migliorare le nostre prestazioni vocali, ma forse di contribuire a renderci migliori come 'cittadini del mondo'. D'altra parte sono da sempre convinto che cantare bene insieme dipenda in misura maggiore da un'evoluzione della coscienza collettiva e delle capacità di relazione e di un gruppo che da fattori tecnici, quelli ai quali si è tentato troppo spesso di ridurre l'esperienza musicale, svuotandola così dell'elemento 'animico'.

Il tempo del musicista introverso, incompreso e severamente compreso nella sua disciplina, è terminato e il musicista attuale, possibilmente libero da questi cascami di matrice accademica, è pronto a rivestire un ruolo di maggiore presenza nel sociale e di catalizzatore di eventi collettivi legati al suono e alle emozioni: si tratta di un vero e proprio educatore, che 'accorda', anche se non appare così esplicitamente, molto di più delle voci (fatto comunque non trascurabile!).

La storia della musica non è una semplice linea evolutiva che va dal canto primitivo alla dodecafonia, ma è soprattutto la storia chi fa, vive e ascolta la musica e, come sempre, la parte attiva dell'ecosistema musicale, saprà generare le proprie occasioni e i propri spazi espressivi. La crescita delle attività corali a vari livelli e per diverse fasce d'età è, come ho già detto, un notevole indicatore di una società in trasformazione e a mio modesto parere... in evoluzione! È il ritorno a una vita musicale che dall'esterno, dal rapporto ascoltatore - esecutore, si riporta, un po' come nell'età rinascimentale, dentro il mondo dei suoni e vuole comprenderne i linguaggi agendo direttamente 'in' e 'attraverso' di essi.

Le professionalità per questa rivoluzione silenziosa (perché le istituzioni quasi non se ne accorgono) non dovranno mancare e determineranno un nuovo modo di agire nella musica, sempre più distante dal semplice "consumare" e sempre più interessato a cogliere la valenza profondamente formativa ed espressiva dell'agire sonoro.

Forse è il momento di smettere di chiederci che cosa stiamo perdendo e non tornerà più (e a volte è meglio così) e di interrogarci seriamente su come potremo essere (musicalmente parlando) utili al futuro, naturalmente cominciando da oggi. E la 'buona' intenzione di dare una risposta a questi interrogativi è forse quella che quest'anno ha fatto felicemente approdare questo corso (Dirigere il coro di voci bianche) alla decima edizione.

MARIA GRAZIA BELLIA

“Questo è un coro che non sa cantare?”

Il coro che non sa cantare, vale....

ovvero, il canto che non finisce mai

Perché e come cambia il lavoro di un direttore di coro se si trova a lavorare con bambini di un coro “professionale”, con bambini di un coro all’interno di una scuola di musica o con bambini di un coro all’interno della scuola di base?

Il lavoro cambia, anzi deve necessariamente cambiare, perché cambiano i contesti e il contesto determina le motivazioni dei bambini al canto corale. Un bambino che si trova a cantare all’interno di una scuola di musica sceglie il coro come luogo in cui può far musica. La cosa è ancora più evidente se il bambino sceglie di cantare all’interno di un coro “professionale”. Parliamo di scelta. L’operazione che fa il bambino in questo caso è di preferire quella attività a tante altre (selezione) e di dividerne finalità e regole. In questi casi la motivazione del bambino è la manifestazione stessa del piacere che ha di cantare.

Cosa diversa è la partecipazione dei bambini ai cori in contesti scolastici. Alla luce di queste premesse, il direttore di coro che si trova a operare all’interno di un gruppo classe dovrebbe riflettere sul fatto che se dal punto di vista delle relazioni il gruppo è coeso, dal punto di vista delle motivazioni le cose cambiano radicalmente. I bambini già in tenera età esprimono interessi e preferenze accostandosi e rispondendo con motivazioni diverse ai molteplici stimoli che ricevono dall’esterno. Molto serenamente il direttore deve accettare che all’interno di un coro scolastico non a tutti i bambini piace cantare in coro e addirittura se fossero loro a scegliere probabilmente in quell’ora farebbero altro. In realtà, se il direttore non è consapevole di ciò, in quell’ora i bambini fanno effettivamente altro (si distraggono, fanno finta di cantare, ecc). Da qui la necessità di trovare strategie didattiche che possano essere il più possibile coinvolgenti.

Quanto detto, vuole fare luce su un aspetto fondamentale della pratica corale nella scuola. Cantare deve essere un piacere, quindi, fra gli obiettivi che il direttore deve porsi, quello di creare le condizioni favorevoli perché ciascuno possa accostarsi con entusiasmo al canto corale deve essere uno dei più importanti. Certamente l’entusiasmo che il direttore mette nel suo lavoro è importante e può essere contagioso. Lo stile di conduzione in questi casi deve essere accompagnato da scelte metodologiche che, partendo dal bambino e dalle sue motivazioni, possano favorire e stimolare un approccio al canto attivo, dinamico e piacevole. Mi riferisco qui alle molteplici possibilità offerte dall’integrazione di voce e movimento, al coinvolgimento creativo dei bambini nell’elaborazione di testi e melodie.

Il mio intervento al corso “dirigere il coro di voci bianche” è partito proprio da qui. Sono state queste considerazioni che hanno fatto nascere “il coro che non sa cantare” di cui mi piace raccontare la genesi...:

Venerdì 5 ottobre 2007

Prima lezione di coro. Resoconto di una lezione.

Un po’ per prendere tempo, un po’ per conoscere i bambini, un po’ per sondare il terreno, mi viene in mente di chiedere ai bambini se sanno cantare. La domanda attiva un rapido avvicinarsi di risposte molto chiare e determinate: “io non so cantare!”, “pensa, io non canto mai”, “io non canto e non voglio cantare”. Diventa chiaramente un gioco in cui ognuno si sente quasi obbligato a dire che non sa e non intende cantare.

E così, ancora per un po’, uno scambio di battute sorprendenti tra i bambini che culminano (finalmente) con una domanda che Caterina mi rivolge a bruciapelo: “scusa, e tu sai cantare?”. Approfitto per sostenere che “neppure io so cantare”. È inutile dire quanto questa affermazione riesca a suscitare nei bambini stupore misto a perplessità. Si entra così nel vivo del gioco. Tutto

sembra far luce su una situazione un po' precaria riguardo alla possibilità di poter cominciare a cantare. La condizione generale fa accordare ognuno sull'incapacità di saper cantare. Succede così che ventisei bambini e un insegnante si trovano assieme per fare IL CORO CHE NON SA CANTARE.

A questo punto mi metto al pianoforte e comincio a improvvisare, su un giro di accordi, una melodia canticchiando "questo è il coro che non sa cantare". Mi fermo e ricomincio e provo a chiedere ai bambini come continuare. Iniziano i ragionamenti. Il coro che non sa cantare? VALE - dice qualcuno - Esatto!! Il coro che non sa cantare vale. Vale più?

IL CORO CHE NON SA CANTARE, VALE (rafforzato da un segno di vittoria delle mani)
PIU' DI UN POMODORO

Si va avanti. "vale più di un pomodoro.....ORO!!!"

Va benissimo. A questo punto una nuova domanda stimola l'idea di trovare dei suoni che possano esprimere cosa fa il coro che non sa cantare e che vale più di un pomodoro.

SPLASH, SPLASH

(anche qui le mani descrivono l'azione del pomodoro schiacciato).

Nasce così una formula che si chiude sempre con AH, AH nel momento della modulazione. La struttura del canto si riassume in un inizio e una fine fissi e in una parte centrale variabile, che stimola l'invenzione dei bambini a creare "binomi" divertenti. Ogni azione può essere accompagnata da gesti che descrivono la situazione...

Una strategia didattica per l'apprendimento della pratica del canto corale più vicina agli interessi e alle motivazioni dei bambini e che riesca a coinvolgerli attivamente non può comunque trascurare la cura della vocalità. In particolare l'intervento corale in contesti scolastici dovrebbe essere mirato anche a sviluppare nei bambini la consapevolezza di un uso corretto della voce, contribuendo a ridurre così rischi di malattie dell'apparato vocale.

I momenti fondamentali di un percorso che prevede una particolare attenzione alla vocalità sono: la respirazione, l'emissione, l'articolazione. I bambini assimilano per imitazione atteggiamenti vocali. Un corretto esempio serve più di tanti discorsi intorno alla voce, ciò significa che una delle competenze del direttore di coro è quello di saper usare bene e correttamente l'apparato fonatorio. Durante il corso sono state affrontate più da vicino le strategie didattiche relative alla respirazione, al parlato e alla vocalizzazione.

RESPIRAZIONE

Il lavoro didattico del direttore di coro, in questo ambito, è quello di trovare delle soluzioni efficaci perché i bambini possano esplorare il proprio apparato fonatorio. I meccanismi che regolano la respirazione funzionale al canto non sono naturali. C'è stato un tempo in cui ogni bambino ha usato la respirazione giusta per cantare; parliamo dei primi mesi di vita. Basta infatti osservare un neonato per rendersi subito conto che nonostante il continuo strillare sui suoni acuti la voce non sembra subire alcuno sforzo. A quell'età i bambini naturalmente usano il fiato in maniera corretta. Di questo, col passare del tempo, sembra che si perda coscienza. Saper usare la voce significa acquisire una consapevolezza diversa del proprio corpo. Il corpo - non la voce - che canta, diventa strumento musicale.

Alla base del funzionamento dello strumento corpo-voce c'è il respiro, che mette in moto l'apparato fonatorio, funzionale all'emissione dei suoni parlati e cantati. L'uso di immagini diventa necessario per comprendere e interiorizzare i meccanismi di funzionamento dell'apparato che governa la respirazione, non visibile a occhio nudo.

Nel corso del mio lavoro mi sono imbattuta nella proposta di strategie didattiche funzionali alla corretta utilizzazione della respirazione. Tra le tante possibili che ho elaborato, ne sono state espresse due durante il corso: l'utilizzo della cannuccia da bibita e le bolle di sapone.

- La cannuccia da bibita si rivela un'efficace strumento per far interiorizzare ai coristi la direzione del fiato. Inoltre la possibilità offerta dalla cannuccia di poter ispirare ed espirare

attraverso essa favorisce la consapevolezza di una presa di fiato che escluda dal meccanismo il tipico errore di “alzare le spalle” (segno evidente di una scorretta respirazione funzionale al canto).

- Produciamo le bolle di sapone col solo respiro (in un secondo momento emettendo anche i suoni). Le bolle ci consentono di far visualizzare ai bambini il fiato. La bolla contiene il nostro fiato, si può vedere? Sicuramente no, ma si può vedere il suo effetto soprattutto nella fase in cui si chiede ai coristi di produrre la “bolla più grande del mondo” emettendo un suono. Si prende lentamente consapevolezza dell’importanza del respiro funzionale al canto: respiro lungo e costante/bolla grande; respiro veloce/tante bolle.

Proposte pratiche sull’utilizzo della cannuccia e delle bolle di sapone assieme a brani come DrumKit¹, costruiti utilizzando le possibilità offerte da consonanti che stimolano l’uso attivo del diaframma, rendono vivo un processo che mette il bambino in grado di esplorare e rafforzare le proprie possibilità fonatorie al fine di trovare, poco alla volta, la strada verso la naturale emissione di suoni “puliti”, “rotondi” e mai sforzati.

“Stringere le natiche si riferisce all’azione dei muscoli glutei nel far ruotare il bacino, sedersi sul fiato sottolinea le analogie con l’atto del sedersi (dovute al fatto che in concomitanza con l’inclinazione del bacino le ginocchia si piegano), abbassare il diaframma registra la sensazione interna del diaframma che, contraendosi, scende e infine alzare il diaframma testimonia il fatto (visibile anche esternamente) dell’addome che si ritrae in quanto, essendo il canto in definitiva esperienza, nonostante la sua tensione alla fine il diaframma deve cedere alla forza dei muscoli addominali che, comprimendo l’addome, lo sollevano.”²

IL PARLATO

È buona norma far precedere lo studio dei canti da un lavoro attento e consapevole sul parlato. Tutte le attività col parlato sono un sussidio didattico fondamentale nell’educazione corale. Le sue finalità sono molteplici: esso chiarisce la struttura ritmica del testo del brano e l’eventuale struttura polifonica, facilita la memorizzazione del testo, consente di concentrare l’attenzione sulla comprensione del testo e sulla sua espressività, permette al direttore di stabilire le dinamiche e i giusti respiri. Affinché il coro possa respirare assieme è necessario che tutti i bambini prendano fiato nello stesso momento, conferendo compattezza sonora all’esecuzione.

Questo lavoro mette le basi per la futura omogeneità del coro: molti problemi del canto infatti nascono da problemi non risolti del parlato (articolazione e respirazione).

LA VOCALIZZAZIONE

Anche in questo caso far fare ai bambini esperienza diretta delle posizioni che assumono le labbra relativamente a ogni vocale significa far prendere loro consapevolezza che a ogni vocale corrisponde un’apertura diversa delle labbra e una posizione della cavità orale e in particolare della lingua e del palato. A tal fine la proposta fatta ai corsisti è stata quella di invitare i bambini a osservarsi in coppie durante la declamazione delle vocali. A questa fase segue quella del disegno, infatti i bambini vengono invitati a disegnare la posizione delle labbra corrispondente a ogni vocale emessa. Infine si chiede loro di mettere in ordine di grandezza le aperture della bocca. Questo percorso porterà a mettere un ordine che dalla “U” (minima apertura) attraverso la “O” (media) la “A” (massima apertura verticalizzata) e la “E” giunga alla “I”.

¹ Contenuto nella dispensa che ogni direttore ha ricevuto durante il corso.

² Antonio Juarra, *Il canto e le sue tecniche*, Ricordi, 1987. pg. 41

Si è lavorato su Face³, canone parlato a due voci.

Uno dei principali obiettivi di ogni direttore è quello di educare il coro a un suono omogeneo, risultante dall'unione delle diverse voci dei singoli bambini. Il lavoro di educazione al suono corale non può prescindere dalla tecnica dell'articolazione, dalla chiarezza della vocalizzazione e dei fraseggi, dalla sicurezza ritmica.

Arrivare a creare all'interno del coro un clima rilassato significa infine instaurare con i bambini un rapporto di fiducia, preludio alla disciplina che è alla base di ogni tipo di lavoro musicale, costruendo la strada verso un'educazione corale in cui ciascuno si senta parte attiva e responsabile.

BIBLIOGRAFIA

Carboni, M., La canzone come laboratorio didattico globale. L'invenzione musicale e testuale nella scuola di base, Ricordi, Milano, 1991

Delfrati, C. (a cura di), La voce espressiva. Manuale di educazione all'oralità e alla lettura, Principato, Milano, 2001

Geronimi, M., Come e perché portarsi a scuola la voce, Ricordi, Milano, 1988

Graziano, S.L., Oggi si canta, Ricordi, Milano, 1999

Korn, S., Direzione ed educazione corale. Le possibilità, i limiti., Rugginenti editore, Milano, 1994

Korn, S., L'uso della voce e l'educazione dell'orecchio musicale. L'articolazione e il parlato, vol.I, a cura di Amadeus-studio 49 Orff-Schulwerk, Mozzacane (VR), 1989

Korn, S., L'uso della voce e l'educazione dell'orecchio musicale. Il canto, vol.II, a cura di Amadeus-studio 49 Orff-Schulwerk, Mozzacane (VR), 1989

Juvarra, A., Il canto e le sue tecniche, Ricordi, Milano, 1987

Rohmert, G., Il cantante in cammino verso il suono. Leggi e processi di autoregolamentazione nella voce del cantate, Diastema Libri, Treviso, 2003

Valenti, B.L., La vocalità infantile. Far musica con la voce, Ricordi, Milano, 1991

³ Contenuto nella dispensa.

NICOLA CONCI

Il cantore: Oggetto o soggetto nel coro? Lo sancisce il suo grado di autonomia nella lettura cantata.

L'argomento da me trattato, ben evidenziato dal titolo e sottotitolo, s'è proposto quale occasione di stimolo nei confronti di quanti si sono messi o hanno intenzione di mettersi alla guida di un coro, specie di un coro di Bambini.

L'alfabetizzazione "concreta", non informativa o peggio ancora puramente teorica, rappresenta un dovere deontologico per qualsiasi direttore di coro (definito, per me nobilmente "amatoriale"), sia esso di adulti, ancor più se di bambini.

Nel corso delle mie lezioni ho cercato di mostrare in modo pratico, un metodo, il mio metodo, di "formazione musicale " che parte da bambini d'età prescolare proseguendo poi con l'età scolare, (quattro - tredici anni), attraverso un percorso predisposto in relazione alle varie fasce di età.

Ho avuto la fortuna e l'opportunità di mostrare il mio metodo direttamente su bambini che, suddivisi per età si sono alternati quali docili "cavie" alle mie sollecitazioni didattiche.

Con bambini di cinque anni, presentai loro proposte di sensibilizzazione uditiva, tattile e visiva (lo vedo, lo tocco, lo suono), giochi per stimolare l'udito alle differenziazioni ritmiche qualitative e quantitative, giochi musicali e canti sui colori. Bambini vivaci e ricettivi.

Con il secondo gruppo, composto di una decina di bambini di sei anni, affrontai il linguaggio dei suoni, presentando due note: SOL e MI trasformando l'intonazione di esse in una canzoncina adatta a loro. "Sono arrivate col treno delle tre"

Con il terzo gruppo, più eterogeneo, affrontai, abbastanza agevolmente, prima le note della scala pentafonica: DO, RE, MI, SOL, LA, arrivando a proporre una canzoncina su queste cinque note, in seguito mi spinsi alla lettura delle sette note della scala diatonica, aggiungendo, per concluderla, il DO alto. Seguì la lettura di un piccolo canone appositamente scritto per loro. Risposta particolarmente positiva perché, essendo i bambini già in possesso di nozioni musicali, mi risultò più facile, in un'ora e mezza, completare il programma che sarebbe previsto, nello spazio di un anno, per bambini della loro età.

Come sempre la partecipazione dei corsisti fu attenta, entusiastica, quindi positiva.

GIANMARTINO DURIGHELLO

La casa, la strada, la scuola... il concerto

Nell'iniziare il mio contributo vorrei partire dalle motivazioni che mi hanno spinto ad accettare subito questo invito.

Innanzitutto era un'occasione per ritrovare volti amici, come i maestri Scutiero e Caraba. E Roma stessa per me è una città che mi ricorda tanti volti di amici.

Poi mi ha commosso l'idea di lavorare sul tema della musica per bambini e giovani, dimensione che sempre ha caratterizzato la mia attività di insegnante e di compositore. Non riuscirei ad immaginare me stesso e la mia musica senza i bambini e senza i giovani. E molti dei miei amici di oggi sono stati i miei scolari e allievi di ieri. La musica per me è stata essenzialmente musica con e per amici.

Anche per questo con il m° Amedeo Scutiero abbiamo concordato che il mio intervento si muovesse sul filo di una esperienza autobiografica, muovendomi *dalla casa alla strada, alla scuola, fino al concerto*.

- la Casa e la danza dei Nanetti

La Casa, quindi. Fin da piccolo la casa è stata il primo luogo dove ho imparato a far musica, a far musica d'insieme. Da bambino, in famiglia, con i genitori e i fratelli abbiamo tanto suonato e cantato assieme. Poi, nell'adolescenza e nella gioventù, con gli amici abbiamo tanto suonato e tanto cantato. Vorrei augurare a tutti i bambini di poter cantare in famiglia e a tutti i giovani di poter cantare con gli amici!

Poi, con la maturità e proprio quando sono diventato insegnante prima alle Medie e poi in Conservatorio, sono finito ad abitare in un appartamento e ho dovuto insonorizzare una stanza per poter suonare e cantare... in libertà (!?). Non era certo la stessa cosa. Anzi, era proprio una brutta cosa. Finché non arrivarono i nipotini. Allora quella stanza scura fatta solo per me è diventata la "stanza della musica" o, meglio ancora, la "stanza magica": «Dai, zio Gian, andiamo nella stanza magica!?».

E qui nasce uno dei lavori che mi è più caro, l'operina *Lis montes paljes* - I monti pallidi, su una leggenda dolomitica di Carlo Felice Wolff. È la leggenda di un principe che sogna malinconico la Luna, finché (per farla breve) riesce ad arrivare sulla luna e a sposarvi la bellissima figlia del re. Ma i due sembrano non poter vivere insieme. La luce splendente della luna accecherebbe il principe della terra, e la lontananza da quella stessa luce farebbe morire la principessa di nostalgia. Ecco allora che i nanetti in cambio della promessa di poter avere stabile dimora negli antri e nelle grotte del regno del principe, durante la notte tessono i raggi della luna sui monti della terra rendendoli splendenti come quelli della luna. Cosicché la principessa potrà venire sulla terra e portarvi quei fiorellini bianchi che ancora oggi crescono sulle dolomiti, le stelle alpine.

Parto da questa leggenda perché è l'esempio di come per me la musica voglia essere musica di incontro e come questo accada sia in casa, che sulla strada, che a scuola, che in concerto.

Infatti, la prima idea per la *danza dei nanetti* mi venne nella stanza magica giocando con una nipotina, come si fa, facendola sobbalzare sulle ginocchia: "*Uno ad uno i nanetti, ciuff*". E al "*ciuff*" un sobbalzo con tutte e due le ginocchia riunite.

Pensai dapprima la leggenda come spettacolo da strada (in quel periodo ho fatto per breve tempo l'artista da strada). Lo scenario era facile da realizzare. Bastava girare un pannello e la terra diventava la luna... E soprattutto sulla strada si rendeva bene quel dialogo sogno/realtà, Terra/Luna... E non c'è niente che paghi un artista quanto gli occhi sbarrati dei bambini che entrano in questo sogno/realtà.

Successivamente scrissi la leggenda per una drammatizzazione delle scuole elementari e medie dei circondari di Agordo e Limana (BL), per coro scolastico e con strumentario Orff.

Finché non venne la proposta di scrivere una operina per coro di voci bianche e orchestra di ragazzi. E così questa idea nata in casa, nella stanza magica, finita sulla strada prima e poi a scuola, ha raggiunto il concerto. Nell'orchestrazione ad esempio, il "ciuff" diventerà un piccolo gioco di appoggiature al flauto. E, sulla scena, lo sbucare improvviso della testa dei nanetti nella notte. E quando questa leggenda viene rappresentata, guardando i bambini incantati mi sembra di rivedere quelli della scuola e quelli della strada e anche la mia nipotina, e mi pare di averli tutti sulle ginocchia e farli sobbalzare, *uno ad uno i nanetti, ciuff...*".

- la Strada e la Scuola

La Casa, quindi, mi ha dato il gusto di far musica come amicizia e incontro. Insieme alla casa, l'altro palcoscenico dove fin da bambino ho sempre tanto giocato è stata, appunto, la strada. Alla strada in senso stretto vorrei aggiungere il cortile, i boschi, la montagna.

Ho amato la strada, come ho accennato, anche da musicista, avendo fatto seppur per poco, l'esperienza dell'artista da strada.

E da compositore amo ancora i miei boschi e la mia montagna.

Come per la Casa, quindi, così per la Strada, vorrei che tutti potessero gustare il gioco e il canto che ha animato la strada, il cortile, la montagna della mia infanzia.

La strada è stata per me il gioco e gli amici. Il cortile e la montagna sono anche gli animali. Quegli animali appunto che ho conosciuto in carne ed ossa e poi portati nel canto, con i loro versi, dal *coccodé*, al *chicchirichì*, al *miao miao*, al *bau bau*, al *cip cip*. Ecco la predilezione che mi ha legato anche da insegnante, a scuola, e da direttore di coro e da compositore, per questi suoni e questi testi. Penso ai *Musicanti di Brema* che abbiamo realizzato con il gruppo artistico dei ragazzi del mio paese di adozione. Un tema gettonatissimo credo in tutti gli ambienti scolastici e corali. Perché gli animali ci fanno cantare in un modo insieme personalissimo e universale e ci tirano fuori tutto di noi stessi, offrendoci il loro verso per piani viventi, partiture informali, partiture ritmiche fino a un linguaggio musicale compiuto e fin anche ai vertici del contrappunto...

Tra le produzioni più recenti, commissionatami dal Comune di Marostica per Poesia in Canto, c'è ad esempio *Storie di una fattoria*, nel quale, su testo di Marta Buga, la mucca si innamora e sposa un gallo (che sia la versione bestiale-animalesca della Terra e della Luna!?). Qui utilizzo anche il rap su uno sfondo di *muuu* e *chicchiricchi*. Il rap non solo piace ai bambini, ma permette di lavorare molto sul piano fonetico, sull'articolazione e la padronanza del suono vocalico e consonantico.

E se gli animali e la natura hanno offerto a me, ai miei amici, ai miei ragazzi i loro suoni; ancora i boschi e la montagna della mia terra sono ricchi di esseri fantastici che, tenendo viva la fantasia, con i loro miti e leggende rendono fantastica la vita. Sempre dalle leggende di Wolff ho ricavato per la Federazione Cori del Trentino il piccolo trittico sui *Figli del Sole*, dal quale affronteremo il primo quadro, *Elba*.

Il brano è caratterizzato da due diversissime situazioni. Una prima parte sognante, magica, che descrive in un tempo lontano un lago argentato sulle cui acque quando il sole era alto nel cielo si vedeva su di una barchetta Elba, la figlia del Sole. È lo stesso tema magico sognante che con i ragazzi abbiamo cercato di vivere nella notte dei nanetti (quando i nanetti con una danza rivestono le montagne dei raggi della luna in cambio di una casa stabile...) e nella notte dei Musicanti di Brema (quando da lontano l'asino, il cane, il gatto e il gallo vedono la luce di una casa...). La seconda parte, con un improvviso cambio di ritmo, richiama il suono di una ghironda, oppure il battere dei tamburi, (echi della strada e dei suoi artisti) ad accompagnare il dialogo di Elba con il malvagio re di Soracrepa che la vuole sposare (No, no! Lei gli risponde), e poi con un giovane pastore (Sì, Sì!).

È interessante notare che durante le prove del mio *Magnificat* con il coro laboratorio, il Vivaldi di Scutiero, rispondendo alla domanda su quali fossero state le maggiori difficoltà incontrate nello studio del brano, una corista non abbia risposto "gli intervalli", "il ritmo", "le armonie"... ma "il continuo alternarsi nel brano di momenti di silenzio e contemplazione a improvvisi slanci di gioia". Nel complimentarmi con il coro oltre che per la bravura, per la maturità nell'introspezione della

partitura, li ringrazio per avermi aiutato a comprendere che questo aspetto, in modo diverso, si trova anche in queste piccole composizioni nate per la scuola e per cori di bambini. Credo che il bambino sia l'entusiasmo per eccellenza. E un entusiasmo che a volte deve sfociare in un impulso irrefrenabile, e a volte chiudersi in un silenzio contemplante, dove parlano gli occhi, la bocca e tutto il volto.

I miei boschi e le mie montagne portano in sé questo eco tra soste di silenzi e corse di gioia. Ma portano in sé anche la memoria indelebile del dolore della guerra, tutte solcate ancora di trincee e buchi da granate. Da bambini erano questi i luoghi privilegiati dei nostri giochi! Nasconderci dentro trincee, fosse, o bunker, o grotte militari (gli *stöl*), magari con un elmetto tedesco con il foro del proiettile, e resti di cartucce, proiettili e granate... Entrando nei nostri giochi la guerra ci ha dato anche la memoria dei suoi suoni, delle sue grida, dei suoi dolori. La storia ti imprime nella memoria il dolore anche con la delicatezza del gioco. E scrivo sempre con impegno quando mi è chiesto di trattare questo argomento. Tra i più interessanti lavori sul tema vorrei proporvi *Guerra*, per coro giovanile, pianoforte e piccole percussioni, nell'esecuzione del coro Gioventù in cantata di Cinzia Zanon.

Se la morte universale mi è stata donata dalle mie montagne come memoria fin dall'infanzia, ancora fin dall'infanzia, dai giochi di cortile alla cattedra di insegnante prima alle medie e poi in conservatorio, le mie note hanno dovuto incrociarsi spesso con la morte di tanti piccoli amici. La mia prima composizione in assoluto fu una canzone scritta a quattordici anni per la tragica morte di un'amica, che aveva animato con altri amici i giochi della strada e del cortile e della scuola; i miei primi sette anni di insegnamento alle Medie sono stati caratterizzati da altrettante tragiche morti di miei piccoli scolari. Da qui è nato *I me mōr*, una lirica per coro di voci bianche o femminili, a lungo rimasta chiusa nel cassetto e poi voluta proprio da un amico, Nicola Ardolino, ed eseguita col suo coro...

Perché dico questo? Perché se la musica è sempre stata questo luogo di incontro tra la casa, la strada-cortile, la scuola; se la maggior parte dei miei amici di oggi sono stati i miei scolari (medie) e allievi (conservatorio) di ieri... credo fortemente (sarò banale, scusatemi) che ogni teatro, ogni scuola, ogni strada, grazie alla musica, può diventare una casa. La casa, la strada la scuola... il concerto.

- Il Concerto

La Scuola consente di vivere in musica con i ragazzi dimensioni come quelle della fiaba e della leggenda. Ne ho portato l'esempio con *I Musicanti di Brema* (fiaba) e con *I Monti pallidi* (Leggenda).

La fiaba esalta quel verbo tipico dei bimbi nel cortile, tutto all'imperfetto: "io ero la mamma... tu eri la bambina...". C'era una volta... Io ero, tu eri, c'era...

La leggenda combina in modo magico due mondi, la fantasia e la vita, nello sposarsi di verbi al presente ("il principe si trova di fronte al...") e a un passato remoto ("vissero felici...") che apre al futuro, rendendo appunto fantastica e più reale la vita.

Dopo la fiaba in musica e la leggenda in musica, una terza via è la poesia in musica. Il poeta guarda la realtà ridonandole la sua verità più bella (e, come disse qualcuno, la verità è bella sempre, anche quando è dura). La poesia in musica è questo amichevole passaggio di mani che ridonano verità e bellezza.

Tra le più recenti commissioni su un testo poetico vi propongo *Il vento è invisibile* (poesia di Nicola Cinquetti), eseguita da I Piccoli Cantori di Torino di Carlo Pavese. Ho suggerito in partitura di accompagnare il canto con movimenti mimici del corpo. Da quando ho fatto l'esperienza di artista da strada, ogni mia composizione richiama sempre il movimento, l'esigenza di un corpo. Il corpo come porta che apre al mio esserci armonico e totale. Quando cantiamo con tutto il corpo il nostro suono si colora di tutto ciò che noi siamo, come singoli e come coro. E l'ambiente che ci ospita ne è come coinvolto, fatto partecipe.

Il vento è invisibile, ma io gli vedo le mani... la pancia... i capelli... E sono le foglie, la vela, le spighe... E il mio corpo rende fisico con il mimo il vento che ha mani, pancia e capelli...

Diversa è la genesi di *Gabbiani*, sullo splendido testo di Cardarelli. Mi fu commissionata proprio dall'amico Amedeo Scutiero per il corso di qualche anno fa. Doveva essere una partitura che intenzionalmente presentasse delle difficoltà funzionali ai lavori del corso. L'impianto non è tonale e la linea del canto, monodico, abbraccia volutamente tutte le tipologie di intervalli nei dodici suoni, ma sempre cercando linfa dalle emozioni del testo. Il che contribuisce a far sì, credo, che se la partitura può forse spaventare a un primo sguardo, non sia in realtà così difficile. Il canto cerca di dar suono alle emozioni del testo, e il pianoforte vuole essere il mare che accoglie come grande ricettacolo il canto dei gabbiani e del poeta-gabbiano.

Con i ragazzi non dobbiamo aver paura di proporre. Saper cogliere i tempi e i momenti sì, ma non paura. Senza dubbio più impegnativa è l'ultima partitura che presento, *Magnificat*, a tre voci pari. Mi sono impegnato molto nella stesura di questa partitura, e devo dire che l'esecuzione del coro Vivaldi ha evidenziato in positivo aspetti che da compositore non avevo colto (!). È questa un'osservazione importante. L'interprete leggendo dentro la partitura, pur nel rispetto pieno delle intenzioni dell'autore, vi aggiunge anche la sua vita. E deve essere così. Non è tanto un fattore tecnico-interpretativo quanto una corrispondenza affettiva che possiamo percepire nel suono di chi canta. E ci ha stupito, oltre la maturità con la quale i corsisti analizzavano la partitura, l'averci spiegato come fosse stato sì impegnativo impararla, ma soprattutto stimolante e di come trovassero bello e piacevole il continuo senso di scoperta che accompagnava passo dopo passo la lettura.

Teniamo acceso il fascino dello scoperta, come fossimo bambini al primo giorno che si meravigliano e chiedono di ogni cosa il perché. Questo senso di continua scoperta che ad ogni prova ci incrementa il gusto, la sete, la fame e mai sazia il palato. Penso che a volte noi abbiamo troppa paura... I bambini e i giovani sono forti, fantastici nella vita, veri nella bellezza, entusiasti nella scoperta. Dandogli da bere stimoliamo la loro sete, e dandogli da mangiare stuzzichiamo la loro fame.

- Per finire

Ecco allora che il Concerto, punto di arrivo di tante nostre fatiche, può realizzarsi davvero, come la scuola, la strada e la casa, quale incontro di amici. Dove il gioco è scoperta e reciproco entusiasarsi la musica ritorna dalla bocca dei ragazzi ai cuori di chi ascolta.

La musica è una cosa meravigliosa. Eppure sappiamo quanto possa diventare grigiore quando, essendo anche quotidiano lavoro, esigenza e mezzo per vivere, si carica di peso, stanchezza... del bisogno di affermarsi, e quindi spesso invidie, divisioni, arrivismi... un'autentica giungla.

Ma io devo in sincerità dire di aver trovato non solo nei ragazzi, ma in tanti colleghi direttori e compositori altrettanti splendidi amici. Allora davvero la musica è Concerto, Consonanza.

E di alcuni amici compositori ho voluto offrire qualche assaggio delle loro musiche in una piccola antologia. Tra tutti cito un maestro e amico che tanto ha significato nella mia crescita di insegnante, direttore e compositore, Paolo Bon. È bello tra compositori gioire per la bella musica dell'amico compositore. Così per i cori...

Quando ho scritto *I monti pallidi* ero affascinato dal binomio Terra/Luna, principe e principessa. Ora sento che il fascino più grande e che più ci compete è quello dei nanetti, che in cerca di una dimora stabile sanno con la loro danza rendere magici i monti della terra, come gli animali di Brema che da lontano vedono... una casa.

Credo che tutti noi, compositori, direttori di coro e bambini e giovani siamo protagonisti di questa danza e musicanti in viaggio che si indicano l'un l'altro che il mondo è una casa.

PIERO CARABA

Da dove si parte per comporre Da dove si parte per capire

Abbandoniamo l'idea che il compositore è colui che in preda a mistici raptus di ispirazione sente l'irresistibile mano di qualcuno che lo spinge al pianoforte e, quasi sotto dettatura, comincia a scrivere.

Abbandoniamola questa idea, anzitutto perché ovviamente non è vera, poi perché, se anche lo fosse, indicherebbe un errato percorso del processo compositivo, che si fonda su basi meno misteriose e certamente più razionali ed è frutto di serio lavoro.

L'autore scrive o su commissione o su propria motivazione; in ciascuno dei due casi necessita di una progettualità che fin dall'inizio si pone una mèta estetica ed espressiva da raggiungere. Il percorso potrà poi cambiare, è possibile che le strade divergano da quelle previste, ed è possibile che la mèta stessa si riveli nuova e inaspettata, ma un fine, una sorta di "stella polare" costituita dalla forma e dal linguaggio la si deve aver presente: la scelta del "navigare a vista" o il "vò dove ti porta il cuore" solitamente non conduce a risultati apprezzabili.

Ma quali sono i risultati "apprezzabili", e come si fa a riconoscerli? Prima di rispondere a questa domanda (che riguarda in particolare l'"utilizzatore" del brano) continuiamo a parlare del lavoro del compositore.

Per quanto riguarda la musica corale l'elemento fondamentale è il testo, che può essere scelto in base al progetto che si ha, oppure può essere esso stesso il punto di partenza di un progetto compositivo. Per le voci giovanili o bianche il testo rappresenta il primo elemento di contatto con i cantori, che fin dalla prima lettura, e proprio in base al testo, si fanno immediatamente un'idea positiva o negativa dell'intero brano, indipendentemente dalla musica che andrà a seguire.

Delicatissima è dunque la scelta dei testi, che devono essere adeguati all'età di chi li deve cantare, devono avere una loro musicalità interna e, a mio parere, un contenuto valido.

Personalmente mi ritengo molto fortunato della collaborazione, ormai quasi ventennale, con Alfonso Ottobre, autore della maggior parte dei testi delle mie composizioni. Alfonso è anche musicista, diplomato in pianoforte, oltre che ottimo scrittore, e questo è garanzia di un verso che è già musica, e l'assetto formale delle parole è già in sé stesso indicativo di ciò che potrà essere la struttura della costruzione musicale. Per quanto riguarda i contenuti, nessuno dei suoi testi ne è privo, e soprattutto i fruitori, cioè i giovani cantori e i giovani ascoltatori vengono trattati sempre con il rispetto e la considerazione che meritano, al di là di facili rime, di melense immagini pseudo divertenti o, peggio, di pretenziose e scontate parole di generica bontà. Permettetemi, come esempio, di citare almeno uno dei testi di Alfonso Ottobre, Il gioco della memoria, scritto per un lavoro commissionatoci per la giornata della memoria, nel 2003:

Facciamo il gioco della memoria,
chi la sa meglio dica la storia
la ripassiamo qui tutti in coro
e chi dimentica è un bel somaro.
Per questo gioco
non ci vuol talento, però
ci vuol pazienza
perché non dura poco.
E se qualcuno
vuol far la scorciatoia
sta fermo un giro
e morirà di noia.

Facciamo il gioco della memoria
non ci son regole, né graduatoria
l'unica cosa che non si può fare
è dire bugie per dimenticare.

Il testo, oltre ad avere una precisa valenza sul piano dei contenuti, ha un chiaro assetto ritmico formale, ivi compresa la “risoluzione” del verso finale, che diviene chiave di volta di straordinaria efficacia sul lettore e ottima indicazione per una adeguata conclusione musicale della composizione. La forma è per me un elemento imprescindibile del gesto compositivo; la forma dapprima come strumento di costruzione del brano, successivamente come strumento di accesso alla sua corretta comprensione da parte dell'interprete.

Un pezzo chiaro nella sua forma è un pezzo “ben disposto” ad essere poi compreso; genera interesse, piacere nell'approfondimento e soddisfazione negli interpreti.

A questo punto credo sia semplice individuare il “da dove si parte per capire”. A mio parere è sufficiente, dal punto di vista di chi si trova in mano una composizione nuova, ripercorrere lo stesso cammino del compositore, verificando e ricercando nel brano la presenza o meno degli elementi di cui abbiamo detto.

Quindi si parta dall'analisi del testo, se è scritto in maniera corretta, se ha un giusto ritmo, se sottolinea delle verità in modo non banale o sciocco, se è adatto ai destinatari per i quali stiamo lavorando. Poi si analizzi attentamente la musica, si verifichi se va avanti “a vista” o se si sviluppa con una logica formale e un divenire che le faccia meritare il titolo di “composizione”. Un bel motivetto non basta, tantomeno uno schema ritmico o melodico che si ripete in modo ossessivo: il comporre è divenire, è discorrere, è sviluppo, è piacevole ritorno dell'idea ascoltata in precedenza. La “composizione” si esprime in una forma (o anche nel contrario di una forma, che in ogni caso avrà una sua logica – ma qui il discorso si farebbe molto complesso, anche se assai interessante -) sempre riconducibile ad una logica comprensibile e spiegabile, sia pure a livelli diversi di approccio e approfondimento.

Da ultimo qualche piccola, pratica considerazione.

Generalmente non siamo davanti ad una buona composizione: se le parole assumono con la musica accenti sbagliati; se il pezzo, nonostante il coro ne sia tecnicamente all'altezza, non riesce a decollare dopo un congruo numero di prove; se al termine del brano, anche se eseguito correttamente, nessuno prova alcuna soddisfazione, né i coristi, né il direttore, né tantomeno chi ascolta. Non tutto ciò che viene stampato o che circola è buona musica né merita la definizione di “composizione”. Ai direttori e ai docenti in generale spetta il delicato compito delle scelte, tanto più meritevoli del massimo rispetto da parte di tutti noi, quanto più fondate su una solida cultura suffragata dall'esperienza.

FABRIZIO BARCHI

Il coro a scuola: dal primo incontro alla sera del concerto

Il coinvolgimento degli studenti in età liceale - Formazione di un coro giovanile a voci pari/miste - Metodologia progressiva delle prove

Da alcuni anni, con sempre maggiore frequenza, l'attività corale è entrata in molti istituti superiori, e pur occupando talvolta spazi limitati fra le molte proposte extra-curricolari presenti nella scuola, si è subito delineata come un importante strumento formativo da destinare ai ragazzi.

Questa attività, tra l'altro, compensa una grave carenza istituzionale e cioè l'assenza della educazione musicale fra le materie curricolari: per fortuna sono ormai molte le scuole che vantano la presenza di un laboratorio musicale spesso affiancato a quello corale. Le spinte motivazionali sono tante ma non sempre è facile "accordarsi" con i colleghi di altre attività. Trovare una buona sintonia con i docenti di ruolo e con il dirigente scolastico è una ottima premessa per ottenere un buon successo nella nostra attività corale la quale, essendo "extracurricolare" rischia di venir trascurata dagli stessi ragazzi specialmente se poco appoggiata dal consiglio dei professori.

Nonostante questo handicap iniziale non dobbiamo scoraggiarci e il nostro senso di responsabilità deve essere adeguato; il lavoro che ci attende è importante e non facile da onorare: vincere le resistenze culturali e mentali dei giovani aspiranti cantori e di una popolazione scolastica che ignora il significato del cantare nel coro; introdurli in un mondo e in un modo di fare musica che non conoscono o conoscono in maniera sbagliata (al massimo hanno ascoltato il coro parrocchiale o i Neri per caso); convincere i molti colleghi delle materie "importanti" (ed è l'aspetto più difficile), che l'attività corale non solo non è una distrazione rispetto allo studio fondamentale, ma ne rappresenta una importante necessaria integrazione un completamento nell'iter formativo dei ragazzi. Gestire un gruppo, guidarlo ha un significato dunque che va ben oltre il semplice farsi una bella cantata insieme: si offre al neofita corista la possibilità di compiere un percorso culturale, fornendogli quegli strumenti di conoscenza tecnica e grammaticale che proprio attraverso la "pratica" corale, possono consolidarsi in maniera istintiva e molto più efficace nei nostri allievi. Ma il valore dello stare nel coro non si esaurisce di certo qua. Senza addentrarci troppo in complessi discorsi sulla sociologia e sulle dinamiche di un gruppo, credo siamo tutti concordi nell'attribuire ad una attività corale ben svolta una grande importanza extra-musicale: aiuta il ragazzo a compiere una crescita della personalità molto armoniosa, più fiduciosa nei propri mezzi, più pronta alla collaborazione, più integrata nella collettività e quindi nella società; si pensi a quanti benefici potrebbe trarne una società che desse una adeguata valorizzazione della attività corale. La mia personale esperienza in tal senso, dal coro di voci bianche al coro giovanile passando attraverso il coro scolastico per finire a gruppi di adulti, è stata una continua, meravigliosa e a volte veramente esaltante avventura non solo musicale ma soprattutto umana.

Certamente una qualificata esperienza musicale, bella, ricca di stimoli non può che complementarsi agli aspetti sociologici di cui sopra; sarà bene dunque scegliere il repertorio più idoneo, acquisire un proprio metodo di lavoro, puntare a degli obiettivi chiari (per noi e per i ragazzi).

Fissarsi delle regole di lavoro dunque non sarà negativo e la principale riguarda soprattutto noi direttori: arrivare davanti al coro con la parte ben studiata; ciò non significa essersi letto la partitura molte volte al pianoforte (metodo sicuramente utile per avere una visuale dell'insieme) ma "cantarsi" le varie parti, individuando quelli che presumibilmente saranno i passaggi ostici ritmicamente ed anche vocalmente, ripetendoceli fino a quando ci risulteranno familiari; fissarsi già una sommaria idea dei respiri, facendoci guidare dalla logica e dalla punteggiatura del testo;

inventare, come vedremo di seguito, una serie di esercizi atti ad introdurre adeguatamente l'atmosfera del brano.

Certo all'inizio, quando cioè si comincia a lavorare con un proprio gruppo, ci si orienterà su pezzi che si conoscono già; si può prendere qualche brano che si è avuto occasione di cantare o si potranno usare raccolte reperibili in commercio (fortunatissima anche se ormai trapassata, la serie degli Schinelli, certamente migliori alcune antologie straniere come la tedesca Chor Aktuell); appena possibile però ci si deve sganciare dal già sentito o dal facilmente reperito da Ricordi (tra l'altro, come si sa, libreria non fornitissima), dalla fotocopia rubata all'amico o altri metodi un po' oziosi di lavorare ed iniziare coraggiosamente a cercare una propria via, dove si delinei in maniera chiara un proprio percorso, quello più adatto al nostro coro.

Non mi dilungherò nel segnalare brani, raccolte e così via – internet è ormai una fonte inesauribile di ricerca: mi limiterò a suggerire ciò che è meglio evitare quando si inizia un lavoro con un coro scolastico giovanile.

Evitate i canoni, sono altamente formativi ma specialmente in una fase iniziale, contrariamente a ciò che si pensa, sono tutt'altro che semplici, non sono molto divertenti da cantare, portano spesso una voce poco allenata fuori estensione e richiedono, a fronte di un risultato musicalmente non esaltante, una ottima disinvoltura vocale, un orecchio polifonico pronto. Non a caso la antica scuola imponeva il canone come abitudine per acquisire autonomia vocale... ma erano altri tempi!

Se vi trovate ad operare in un contesto scolastico, particolarmente all'inizio del vostro lavoro, evitate brani sacri o peggio ancora liturgici: il latino e il chiesastico in genere creano barriere che non è bene e non è intelligente alzare... il bello nell'arte ha bisogno di tempo per essere compreso.

Evitate di partire determinati con brani che piacciono a voi ma che sono eccessivamente difficili per un gruppo alle prime armi: non siate direttori ambiziosi, almeno all'inizio, ma efficienti educatori alla musica e all'arte!

Nella sessione pomeridiana dei lavori, con il coro si sono evidenziati alcuni aspetti: una varietà nella proposta repertoriale, dal brano rinascimentale, alla canzone pop al brano popolare regionale ponendo comunque una buona attenzione all'aspetto vocale (lavoro non consigliato con un coro di prima formazione se non in maniera blanda); è consigliabile anche creare una buona coscienza della chiarezza dell'intonazione. Da questo punto di vista è bene evitare di utilizzare troppo la tastiera, ma suonare quei passaggi complessi sviluppando quanto più possibile la capacità di autocorrezione. Un ex. proposto per migliorare l'intonazione è il seguente: salire, con accordi di 2/3 semitoni e ritrovare l'accordo di partenza.

The image shows a musical score for Soprano/Alto and Tenor/Bass parts. The key signature is C major (one sharp, F#), and the time signature is common time (C). The Soprano/Alto part is written on a treble clef staff, and the Tenor/Bass part is written on a bass clef staff. The exercise consists of six measures. The first measure is a C major triad (C4, E4, G4). The second measure is a D major triad (D4, F#4, A4). The third measure is an E major triad (E4, G#4, B4). The fourth measure is a F# major triad (F#4, A#4, C5). The fifth measure is a G major triad (G4, B4, D5). The sixth measure is an F# major triad (F#4, A#4, C5). The notes are written as chords, and the Soprano/Alto part has a fermata over the final note of each measure.

Efficace anche ripetere l'esercizio in scala cromatica discendente

The image shows a musical score for Soprano/Alto and Tenor/Bass parts. The key signature is C major (one sharp, F#), and the time signature is common time (C). The Soprano/Alto part is written on a treble clef staff, and the Tenor/Bass part is written on a bass clef staff. The exercise consists of six measures. The first measure is a C major triad (C4, E4, G4). The second measure is a B major triad (B3, D#4, F#4). The third measure is an A major triad (A3, C#4, E4). The fourth measure is a G major triad (G3, B3, D4). The fifth measure is a F# major triad (F#3, A#3, C4). The sixth measure is a C major triad (C3, E3, G3). The notes are written as chords, and the Soprano/Alto part has a fermata over the final note of each measure.

ROBERTA PARANINFO

Crescere in coro: dalla didattica al concertismo, un percorso verso la coscienza musicale.

In principio è il suono: l'orecchio comincia a formarsi nel feto già al 45° giorno di gravidanza, la sede dell'area uditiva è molto vicina alle parti del cervello che regolano la vita (in quelle aree dove si sviluppano le sensazioni del piacere, del dolore, gli impulsi ed altre emozioni importanti), inoltre l'orecchio musicale trova il suo massimo potenziale di sviluppo tra i 4 e i 6 anni di età.

Già solo queste ragioni di gusto scientifico sono sufficienti a poter sostenere che è decisamente importante immergersi nella musica, nel mondo dei suoni, ascoltati e poi prodotti, fin dalla nascita. E' da questa esperienza che si entra in contatto con se stessi, con le proprie energie ed emozioni, con il proprio intimo "sentire", e al contempo si è accompagnati nella conoscenza e nell'accoglienza dell'altro.

La musica corale è il centro della mia vita professionale, la "voce" e "l'insieme" sono gli strumenti della mia attività di *contadina* della musica che ormai da ormai 16 anni svolgo a Genova: sul fronte scolastico realizzo in 30 classi di scuola primaria il progetto "*Un coro per classe*", con uno sguardo anche alla formazione delle maestre (da cui è nato il coro *Good News!*, composto da insegnanti e mamme delle stesse scuole).

Il 2004 ha visto la luce l'*Accademia Vocale di Genova*, un percorso di crescita vocale che vede al suo interno diverse formazioni corali (*Les petits*, per bimbi dai 4 ai 9 anni; *I Piccoli Cantori dell'Accademia*, dai 9 ai 15 anni, il *Genova Vocal Ensemble*, coro giovanile a voci pari, infine lo *JanuaVox*, coro giovanile misto).

Fra questi, il primo nato è stato il *Genova Vocal Ensemble*, ormai 13 anni or sono: allora, un terzetto di bimbe tra i 5 e i 7 anni, mie allieve all'interno di una scuola di musica, decidevano che cantare insieme era la cosa più bella che potevano e volevano fare.

A loro, in breve tempo, si sono aggiunte altre 2 bimbette e, ben presto, il gruppetto di 5, era in grado di cantare a 3 voci!

Questo nucleo iniziale è rimasto pressoché intatto, ad esso si sono aggiunti altri elementi e oggi è costituito da una quindicina di coristi.

Quello che caratterizza questo gruppo è l'intesa umana e musicale, frutto di una crescita attenta ai valori offerti dall'educazione musicale: l'ascolto reciproco, la comprensione, il rispetto, la responsabilità nei confronti di se stessi e del gruppo, la volontà, la perseveranza, la capacità di mettere in gioco le proprie emozioni, donandosi completamente per creare ogni volta la musica.

Alla luce di ciò, il coro si è avvicinato, in modo graduale, alla polifonia di ogni epoca. All'inizio, nell'età delle voci bianche, il terreno su cui allenarsi al canto a più voci è stato offerto dagli autori contemporanei, in particolare Piero Caraba, il genovese Andrea Basevi, Orlando Dipiazza, Grazia Abbà: questi compositori hanno in comune l'attenzione al testo (mai scontato e mai scevro di contenuti significativi) e l'adesione della "veste sonora" al testo.

In questi primi anni la sottoscritta non ha avuto altra meta che condurre i bimbi nella crescita musicale, vocale, di relazione, accontentandosi di un piccolo "saggio" di fine anno (o al massimo, anche uno natalizio) come realizzazione finale del percorso di studio annuale.

Nei primi anni della loro adolescenza, i ragazzi sono stati pronti ad accogliere la polifonia di un'altra epoca: il Rinascimento.

Questa è stata una grande conquista: rendere viva un'epoca così lontana dalla realtà di ragazzi appena quindicenni.

Ma è bastato poco perché ci si rendesse conto che questo è un repertorio intramontabile, estremamente attuale, talmente coinvolgente da non poterne più fare a meno.

Ringraziamo ufficialmente Palestrina, de Victoria, Anerio, Aichinger, Weelkes e tutti gli altri grandi, che sono la più grande scuola di musica e di vita si possa desiderare!

Attraverso questi autori abbiamo potuto lavorare sul significato della parola, sull'indipendenza delle voci e insieme sul loro indissolubile legame, abbiamo imparato quanto sia importante ascoltare tutte le voci che compongono l'unità, in una condizione di rispetto reciproco, di uguale responsabilità anche se non sempre con gli stessi diritti...

In questo momento della vita del coro si è reso tangibile che i ragazzi erano pronti per un confronto più importante e stimolante: il concorso corale.

Dopo aver partecipato ad alcuni Festival (Vittorio Veneto, soprattutto), abbiamo incominciato a preparare il programma per un concorso nazionale: questa è stata l'occasione per avvicinarci al periodo romantico della musica attraverso Mendelssohn.

Ancora un altro stile di polifonia, un altro cantare, un altro grande arricchimento.

Il concorso è stata una buona scusa per lavorare più intensamente che mai, per essere pronti "al mille per cento", per imparare a governare nuove emozioni, per imparare a mettersi in gioco portando le proprie paure a divenire energia positiva e creativa.

Ancora oggi affrontiamo i concorsi con lo stesso spirito...

Il buon risultato di alcune prove ci ha portato ad avere sempre maggiori richieste per concerti: in pochi anni il coro ha imparato a sostenere un intero programma da concerto, sacro e profano, a seconda delle occasioni.

L'esperienza più grande ed esaltante è stata la partecipazione, nel 2007, a due Festival internazionali in Francia ("Musique en Morvan", in Borgogna e "Festival des choeurs laureats" di Vaison la Romaine, Provenza): 11 concerti in 15 giorni, la prima vera esperienza "professionale".

Concerto dopo concerto abbiamo imparato a godere della bellezza dell'arte musicale, del nostro potere di farla rivivere, ogni volta immancabilmente diversa dalla precedente, perché essa è arte viva. Abbiamo toccato con mano che la musica è comunicazione e la più grande ricchezza, tornando a casa, è stata la consapevolezza di aver regalato un'emozione universale a chi era stato presente, che fosse francese, polacco, spagnolo, cubano, inglese, come il pubblico presente o gli altri cori partecipanti, dai quali, a nostra volta, abbiamo ricevuto lo stesso dono.

E la nostra storia non finisce qui...

Ma voglio citare un momento molto importante vissuto all'inizio di questo settembre: la partecipazione al seminario "Dirigere il coro di voci bianche" organizzato dalla Scuola di Musica del Testaccio, a Roma.

La sottoscritta come docente e il Genova Vocal Ensemble come coro laboratorio, abbiamo avuto il privilegio, per gli attentissimi e coinvolti studenti direttori presenti, di poter "rispolverare" la nostra storia attraverso il nostro repertorio, facendo tornare alla luce momenti e passaggi importanti, ormai dati per scontato nella nostro procedere in avanti, ma che sono le nostra fondamenta.

Il tutto condito dalla piacevolissima presenza dei "colleghi" del coro giovanile Vivaldi, diretto dal M° Amedeo Scutiero, con i quali è nato un bellissimo scambio di amicizia e di musica, il miglior nutrimento per il cuore e la mente.

DARIO TABBIA

Possibili prospettive del lavoro corale Il coro come espressione artistica

Il mio intervento di sabato 6 settembre a conclusione del corso ha avuto come tema "Possibili prospettive del lavoro corale: il coro come espressione artistica". Il lavoro si è svolto in due fasi ben distinte: la prima di esposizione ai partecipanti degli aspetti e relative problematiche che il direttore deve affrontare nella direzione artistica di un coro, la seconda è consistita nella concertazione e direzione da parte dei partecipanti dei due brani scelti, "Adoramus Te, Christe" di J. Brahms e "Pater noster" di B. Johansson.

Nella prima parte ho cercato di mettere in particolare evidenza l'enorme importanza che occupa il lavoro di analisi musicale, sensibilizzando i discenti sulla priorità di tale studio. Solo da un'analisi profonda ed accurata del brano musicale si può pervenire alla sua comprensione: attraverso la comprensione della sua struttura formale, delle modalità di linguaggio, delle scelte stilistiche ed estetiche del compositore. Solo dopo averne compreso le caratteristiche e le valenze sarà possibile per il direttore farsi un'idea del suono vocale adatto ad esprimerle e, infine, della gestualità più appropriata al fine di favorirne una corretta esecuzione. Sempre in questa fase affioreranno anche le difficoltà tecniche che sarà necessario affrontare e risolvere in sede di prova e concertazione.

L'analisi dei brani in questione ha consentito di suggerire alcune metodologie di lavoro estrapolandole dai brani stessi. Sono stati infatti stralciati alcuni frammenti melodici e trasformati in vocalizzi utili ad abituare il coro alle difficoltà insite nei passaggi più ricorrenti, così pure come per altri problemi di natura ritmica e armonica.

Nella seconda parte numerosi corsisti si sono avvicinati nella direzione dei due brani. E' stato ancora una volta di straordinaria evidenza ed interesse osservare come gestualità differenti provochino immediatamente risultati molto diversi fra loro per esito ed efficacia.

Devo riconoscere una grande disponibilità da parte dei partecipanti ad accettare i suggerimenti loro rivolti e la bravura con la quale sono riusciti a metterli in pratica, ottenendo da subito risultati più che soddisfacenti. Desidero infine sottolineare con grande soddisfazione la bravura e l'intelligente disponibilità dimostrata dai ragazzi del coro "Vivaldi" che hanno offerto a tutti i partecipanti uno strumento corale valido e duttile, qualità indispensabili per la buona riuscita del corso stesso.

WHO IS WHO?

Fabrizio Barchi, titolare della cattedra di Direzione di Coro per la Didattica presso il Conservatorio di Campobasso, è vice-maestro della Cappella Lateranense di Roma, nonché direttore del coro "Musicanova", del coro giovanile "Iride", del coro di voci bianche "Primavera". Ha ottenuto numerosi primi premi e riconoscimenti in Concorsi Regionali, Nazionali ed Internazionali (Arezzo, Gorizia, Tours, Maribor, Roma, Rieti, Vittorio Veneto...). Ha collaborato come maestro del coro con compositori e cantanti quali: Morricone, Frisina, Brouwer, Mina, Bocelli, Branduardi.

Maria Grazia Bellia

Diplomata in pianoforte, si è specializzata nella **didattica della musica** seguendo numerosi corsi in Italia e all'estero e diplomandosi al corso quadriennale della **Scuola di Didattica della Musica** presso l'Istituto "V. Bellini" di Catania.

Si è specializzata nell'insegnamento della metodologia Orff frequentando i corsi di aggiornamento "Metodologia e pratica dell'Orff-Schulwerk" diretti da Giovanni Piazza, presso la scuola di musica popolare Donna Olimpia in Roma.

Ha partecipato all'International World Village tenutosi a Tiutinen Kotka, Finlandia-luglio 2001 e all'International Summer Course 2002 "Music and dance education: Orff-Schulwerk" di Salisburgo organizzato dall'Istituto Orff di Salisburgo.

Ha approfondito gli aspetti della danza creativa applicata alla didattica della prima infanzia con Margarida do Amaral, Christa Coogan, Andrea Ostertag e Maria Elena Garcia.

In qualità di assistente del maestro del coro di voci bianche "Gaudeamus Igitur Concentus", Elisa Poidomani, ha collaborato alle produzioni liriche de "Il flauto magico" e "Pagliacci" per il Teatro Massimo "V. Bellini" di Catania.

Ha collaborato alla preparazione del coro di voci bianche dell'Aureliano diretto da Bruna Liguori Valenti. Ha istituito cori di voci bianche, realizzato spettacoli di teatro-danza, teatromusicale e ideato e condotto progetti come esperta esterna presso numerose scuole elementari statali.

Insegna presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio nella classe di Coro Introduttivo e presso la Scuola Popolare di Musica "Donna Olimpia" di Roma nella classe di Coro Junior e assieme ad Alessandra Manti nel laboratorio di teatro musicale Musicascenica. Tiene corsi di aggiornamento per insegnanti della scuola elementare e operatori musicali.

Piero Caraba

Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, diplomandosi in Composizione, in Musica corale e direzione di coro sotto la guida di Vieri Tosatti e Giorgio Kirschner.

Autore di musica strumentale e di scena, ha composto per ogni organico corale, spesso utilizzando testi di Alfonso Ottobre, con il quale ha conseguito numerosi riconoscimenti e premi di composizione.

Molti dei suoi brani sono stati commissionati e sono nel repertorio di importanti complessi corali italiani e stranieri e costituiscono "brano d'obbligo" nelle edizioni di numerosi Concorsi.

I suoi brani sono anche oggetto di studio in seminari e corsi di musica e direzione corale.

I suoi lavori sono pubblicati da diverse case editrici italiane; per lo studio, oltre a Fondamenti pratici d'armonia (Ricordi Editore), prossimo alla terza ristampa, è in corso di pubblicazione il testo "Le forme musicali, analisi e storia", scritto con Carlo Pedini.

A Viterbo dirige la «Camerata Polifonica Viterbese»; è direttore artistico dell'«Orchestra Giovanile di Civitavecchia»; a Perugia, in Conservatorio, insegna Armonia complementare nei corsi tradizionali e Teoria e tecnica della composizione vocale contemporanea nell'ordinamento dei Corsi superiori di secondo livello.

Nicola Conci, fondatore e direttore artistico de I Minipolifonici, diplomato in canto, pianoforte, musica corale e direzione di coro. Con I Minipolifonici ha vinto numerosi primi premi in concorsi nazionali e internazionali. Ha diretto per sei anni il coro di voci bianche del Teatro alla Scala. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Zubin Meta, Riccardo Muti, Andrea Gavazzeni, Lorin Maazel.

Gianmartino Durighello Compositore e didatta, è titolare della Cattedra di Esercitazioni corali presso il Conservatorio "Steffani" di Castelfranco Veneto e insegna Musica Sacra, Tecniche di composizione musicale ed estetica del canto gregoriano nel biennio di specializzazione dello stesso Istituto.

La sua attività si è rivolta prevalentemente alla musica sacra e alla musica per bambini e giovani, avendo inoltre insegnato Educazione Musicale nella Scuola media dal 1980 al 1994.

Ha collaborato con "La cartellina" e ha pubblicato saggi di didattica.

Attualmente membro della Commissione artistica dell'ASAC, interviene frequentemente come componente di giurie di Concorsi corali e di composizione.

Sue composizioni, premiate in occasione di Concorsi nazionali e internazionali e pubblicate/incise presso Suvini Zerboni, Music contact, Berben, Armelin, sono scelte come brani d'obbligo in occasione di concorsi e rassegne.

Roberta Paraninfo

Si è diplomata in pianoforte nel 1987. Guidata da una naturale propensione per i bambini e ritenendo fondamentale l'immersione nella musica sin dalla tenera **infanzia**, da numerosi anni cura personalmente progetti di educazione musicale e sviluppo della coralità per le classi delle Scuole primarie di Genova e progetti di formazione per insegnanti.

Ha diretto e fondato a partire dal 1994 diverse **formazioni corali**; attualmente dirige il coro di bambini "Les Petits" il coro di voci bianche "I Piccoli Cantori dell'Accademia", il coro giovanile a voci pari "Genova Vocal Ensemble", il coro giovanile misto "JanuaVox", il coro femminile "Good News!"

Ha ricevuto tre volte il premio come miglior direttore: nel 2005 al Concorso Corale Nazionale di Vittorio Veneto, nel 2006 al Concorso Polifonico Internazionale di Arezzo, nel 2007 al Concorso Internazionale per Gruppi Vocali Solistici di Vittorio Veneto.

E' fondatrice dell'Accademia Vocale di Genova.

Amedeo Scutiero, docente di Educazione Musicale, specialista nella didattica vocale infantile e adolescenziale, dirige diverse formazioni di voci bianche e giovanili, fra le quali il Coro di voci bianche della Scuola Popolare di Musica di Testaccio e il Coro "Vivaldi" (Roma). Ha conseguito premi e brillanti piazzamenti alla guida dei cori Ederra e Vivaldi: Concorsi di Vittorio Veneto, Arezzo, Neuchatel, Neerpelt, Malcesine, Riva del Garda. È membro della Commissione artistica e aggiornamento dell'Associazione Regionale Cori del Lazio.

Dario Tabbia Ha studiato direzione di coro a Torino con S. Pasteris diplomandosi col massimo dei voti. Si è quindi dedicato alla musica antica perfezionandosi con F. Corti e P. Neumann.

Da sempre attivo come *direttore*, è stato ospite di istituzioni musicali in Italia e all'estero: Francia, Germania, Polonia, Spagna, Olanda e Belgio.

Svolge anche un'intensa attività didattica ed è stato più volte invitato al Conservatorio di Utrecht a tenere corsi sull'interpretazione della musica vocale del Rinascimento.

Nel 1994 ha fondato l'insieme *Daltrocanto* col quale ha partecipato ad alcuni fra i più importanti festival di musica antica e realizzato incisioni per Stradivarius e Opus 111 (premio critica italiana 1996 e Amadeus 1997). Ha diretto il coro sinfonico della Rai di Torino e dal 1983 è docente al Conservatorio di Torino.

Tullio Visioli, direttore di coro, compositore, flautista “dolce” e cantante. Si è formato presso il Conservatorio “A. Boito” di Parma, approfondendo le problematiche relative alla didattica musicale con C. Delfrati e la composizione con G. Branchi Paganini. È docente di Metodologia dell'educazione musicale presso l'Università Lumsa di Roma e di Canto corale introduttivo, Coro giovanile e Flauto dolce presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio. Attivo nella composizione di nuovi repertori musicali per l'infanzia e autore di saggi, articoli e ricerche sui rapporti tra musica, educazione e pensiero etico-filosofico, ha pubblicato nel 2004 il testo di studio: *VariAzioni, Elementi per la didattica musicale*.