



DIRIGERE IL CORO DI VOCI BIANCHE

9^a ed.

2 - 7 Settembre 2007

Scuola Popolare di Musica di Testaccio

RELAZIONI



scuola popolare di musica di testaccio

Vi presentiamo una sintesi delle relazioni e del lavoro svolto nell'ambito della 9a edizione del corso d'aggiornamento **“Dirigere il coro di voci bianche”** - *dal coro di bambini al coro giovanile*.

L'iniziativa si è svolta dal 2 al 7 settembre 2007 presso la scuola Popolare di Musica di Testaccio, col patrocinio dell'ARCL (per informazioni sui dettagli organizzativi si veda www.scuolamusicatestaccio.it, andando a “eventi-seminari”): docenti Fabrizio Barchi, Nicola Conci, Pietro Rosati, 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” di Roma.

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, nella consapevolezza che un buon livello, appunto di cultura e pratica amatoriale non può che radicarsi in ambito scolastico: non è perciò una scelta marginale quella che da 15 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

Aggiungo il ringraziamento dell'A.R.C.L. al M° Amedeo Scutiero per la sua attività di coordinamento di questa pubblicazione, ai Relatori che hanno messo a disposizione del pubblico i propri lavori e alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio per la disponibilità a sostanziare il patrocinio dell'ARCL con una sinergia e una collaborazione più stretta al servizio della coralità e della pratica musicale “di base”.

Il presente 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. Nel licenziare questo opuscolo esprimiamo l'augurio che esso rappresenti il primo tassello di un progetto utile e di soddisfazione per tutti.

Alvaro Vatri
Presidente A.R.C.L.

Roma, 5 gennaio 2008

Fabrizio Barchi,

con la collaborazione del
Coro giovanile del Liceo Scientifico Primo Levi - Roma

- Il problema della scelta dei brani per un coro giovanile, di età liceale: esiste un buon repertorio? Dove reperirlo?
Bisogna “guardarsi un po’ intorno” e internet può essere di valido aiuto. Primeggiano le edizioni di area o cultura anglosassone, in lingua inglese ovviamente. Pensiamo alle elaborazioni e agli arrangiamenti di molta musica pop, pop-jazz...
Il repertorio in lingua italiana è tradizionalmente carente; qualche sforzo è stato compiuto recentemente dalla Feniarco allo scopo di coinvolgere i nostri compositori verso la coralità giovanile, si veda al riguardo la raccolta di composizioni “teenc@nta”.
Non trascuriamo poi le risorse del canto popolare: ogni regione, con i suoi compositori, ha dato molto e alcuni pezzi risultano assai vicini alla sensibilità giovanile: si tratta di trovare la giusta “corda”.
- Non è bene scegliere solo il brano che soddisfa noi, ma non adatto al nostro coro: è importante fare la scelta del giusto brano, proposto al momento opportuno.
-Guardare sempre al gruppo di ragazzi che abbiamo davanti a noi, evitando proposte troppo difficili o, al contrario, banali. “Sentire” i ragazzi, conoscerli quanto possibile...
- Una proposta per un percorso di avvicinamento al canto corale da svolgere in un liceo: per esempio, partire anche solo da ascolti coinvolgenti in cui sono le voci – quindi il coro in nuce – a guidare il discorso musicale.
- Come cambiano i gusti musicali anche nel repertorio corale: basta pensare alle innovazioni linguistiche/sonore degli ultimi anni in area scandinava e baltica.
- Una possibile scelta di repertorio in lingua italiana: partire dal nostro patrimonio poetico e popolare. Come detto sopra, il canto popolare è ancora in grado di raggiungere l’animo giovanile: si tratta di trovare il repertorio giusto e il modo di proporlo.

Nel pomeriggio della relazione, è stata affrontata la concertazione dei seguenti brani: Greensleeves per coro a 4 v. e pianoforte; Karlekens visa per coro a 4 v. e pianoforte; Vindens barn per coro a 4 v. e pianoforte; Stornellata Romana.

Nicola Conci

I seminari sulla didattica corale organizzati dal M° Amedeo Scutiero, in seno alle attività della Scuola Popolare di musica di Testaccio (Roma), sono diventati ormai un punto di riferimento stabile per quanti desiderino accostarsi alla didattica corale infantile e giovanile o approfondirne le conoscenze.

Il mio intervento riguardava l'aspetto, sempre drammaticamente vivo e urgente, dell'alfabetizzazione dei cantori, specie se bambini, ma anche dei giovani e degli adulti.

"Cantiamo a orecchio?" "No, grazie!"

Questo il titolo da me scelto per svolgere il mio intervento.

Ho quindi presentato la mia didattica, la didattica dei Minipolifonici, corredata dei testi per conoscerla ed eventualmente adottarla.

Ho insistito moltissimo sulla formazione musicale del cantore, specie se bambino, sottolineandone la necessità, che io sostituirei con **obbligo morale**, da porre in primo piano, invece che ammaestrare i piccoli cantori attraverso l'apprendimento mnemonico di formule canore con lo scopo primario di raggranellare prima possibile un congruo repertorio di brani da eseguire in concerto.

Ho calcato la mano su questo aspetto, conscio di quanta strada ancora rimanga da percorrere per sradicare definitivamente, almeno nelle istituzioni private, nei cori, la nefanda pratica del solfeggio parlato e dell'apprendimento "a orecchio", vale a dire su imitazione.

Ho insistito sul repertorio che, oltre a piacere al direttore di coro, venga scelto perché valido sotto il profilo musicale ma soprattutto sia adatto alle possibilità di comprensione e di esecuzione del bambino anche in relazione alla sua età.

Ho insistito sul concetto che il coro debba esistere perché i bambini trovino l'opportunità e scoprono la gioia di cantare, non raccogliere bambini per istituire un coro al quale far eseguire brani che piacciono ai maestri e al pubblico.

Ho insistito sulla funzione del coro come proposta di cultura, disciplina, amalgama, fusione, prerogative da non confondere con regimentazione, uniformità vocale, o mero intrattenimento, come se cantare debba apparire a loro un gioco privo d'impegno.

Ho suggerito ai corsisti, invece, di presentare il coro come un momento carico di **gioioso impegno**; gioioso, perché nel canto deve esserci la gioia, impegno perché ogni cosa fatta bene richiede impegno.

Un altro aspetto fondamentale che riguarda la didattica corale rivolta al bambino è quello vocale: la voce del bambino non va costruita ma educata.

Ho affrontato, nel breve spazio previsto, l'aspetto didattico del vocalizzo che va finalizzato considerando gli obiettivi che ci si deve proporre, anche qui, sempre in relazione alle età.

Ho iniziato a concertare, con i bambini del coro-laboratorio, il brano "Tota pulchra es Maria" di Vic Nees, brano proposto dagli organizzatori del corso.

Da queste pagine colgo l'occasione di esprimere il mio affettuoso apprezzamento al coro laboratorio del M° Scutiero per la serietà, l'impegno, la disponibilità, dimostrate nell'assoggettarsi con disinvoltura al mio modo di insegnare.

Pietro Rosati

DIRIGERE IL CORO DI VOCI BIANCHE

- Breve viaggio nella trascrizione musicale per la didattica

Perché trascrivere, modificare o manipolare una pagina di musica? Perché creare partiture, scritte o immaginate, laddove esiste solo un canto monodico?

Forse perché vogliamo creare un nostro originale organico di musica d'insieme. Forse perché il repertorio che troviamo sugli scaffali dei negozi di musica mal si adatta ai nostri progetti. Forse perché non esiste un vero e proprio repertorio di musica d'assieme per la scuola e l'extra scuola; un repertorio che impegni davvero le voci e gli strumenti entro percorsi nuovi, nuove grammatiche, sonorità e combinazioni timbriche stimolanti e originali.

- Trascrivere, elaborare, arrangiare: ciascuno di questi interventi precisa e pianifica un intero percorso didattico; ne determina i riti, le applicazioni, gli obiettivi.

Trascrizione è fedeltà alla pagina già scritta.

Elaborazione è volontà di arricchimento con aggiunte, interiezioni di libera invenzione, introduzioni o finali, pedali, accordalità a volte scontate, a volte originali, spesso bizzarre, ecc.

Arrangiamento è passare attraverso i colori dei suoni; attraversare organici diversi, diverse sonorità scoprendo che una bella pagina di musica, se ben scritta, si può vestire di tanti abiti.

- **Analisi di due canoni dell'autore:** CANTO, canone infinito a 3 voci e L'ALBERO CONTEMPLA, canone infinito a 2 voci.

Del primo canone è stata realizzata una trascrizione a 3 voci elaborando un nuovo finale – estraneo dunque alla struttura canonica originale- di maggiore complicità armonica e di sicuro “effetto” per il suo perentorio annuncio di chiusura del brano. Questa partitura è stata eseguita, analizzata e diretta dai corsisti.

Tra le tante possibilità d'intervento su una pagina scritta abbiamo, come si è detto, l'arrangiamento: si può introdurre uno strumentario (chitarra, pianoforte o tastiera, percussioni, flauti dolci ecc.) che dia ulteriori possibilità di intervento e di partecipazione agli alunni/coristi e che “complichi” la linearità del canone. Quando si aggiungono strumenti polifonici (accompagnatori) è necessario esplorare con attenzione le tante possibilità timbrico-combinatorie e praticare con altrettanta attenzione le nostre conoscenze di armonia, ricordandoci che dobbiamo rivestire il canto con delle accordalità, una linea di basso, forse delle percussioni, forse un controcanto ecc.

L'armonizzazione di un canto si pratica nei primi anni di conservatorio ma per coloro che avessero soltanto poche nozioni al riguardo basterebbe ricorrere a una semplice trascrizione delle voci del canone su un sistema di 2 o 3 pentagrammi (rispettandone naturalmente le entrate), e dall'analisi degli incontri verticali tra i suoni (bicordi o triadi) ricavare suggerimenti utili per il “rivestimento armonico”.

Possiamo limitare la nostra scelta a 3 soli accordi (un po' come si fa con il blues: I – IV – V) o scoprire accordalità e modalità extra europee (i balcani, l'asia), rifarsi al pop, alla canzone d'autore, al folklore, ai linguaggi del passato.

Il nonsense musicale è alla base del canone L'ALBERO CONTEMPLA, costruito sopra il raga “Yogini”. Nella teoria moderna, il raga si presenta in maniera non dissimile ai modi occidentali, ma

al contrario di questi ultimi, il senso della direzione non è uniforme. I raga sono organizzati in sistemi e sottosistemi “familiari”: padri, madri, figli e figlie; e gli elementi extramusicali a loro associati formano un reticolo estremamente complesso. Naturalmente il nonsense di cui sopra deriva dall’incontro-scontro (davvero improbabile) tra grammatiche musicali e culture così lontane. Questo brano è stato pensato come una lunghissima linea melodica che procede morbidamente attraverso frasi dagli ampi archi, e che via via si complica accogliendo figurazioni sempre più piccole e “spigolose”; figurazioni che, nella versione a canone, inviteranno a giochi ritmici di una certa complessità.

Una prima elaborazione vocale della monodia (quindi non nella sua versione canonica) si è risolta nell’individuazione di alcuni suoni *pedale*. Ciò ha consentito al coro di dividersi in due sezioni e di dar vita all’effetto “risposta/eco”. Battute 3-4 e battute 15-16: una parte del coro tiene la nota mentre l’altra, per moto obliquo, conclude la frase.

In una seconda elaborazione vocale è stato esemplificato l’uso dei cori battenti. Giocando sull’effetto proposta-risposta di alcuni passaggi, le battute 9, 10 e 13 sono state divise a metà ed eseguite in alternanza dai due cori contrapposti.

L’elaborazione del canone proposta dall’autore (per coro all’unisono, flauto traverso e pianoforte) ha dato al brano una connotazione di esotismo di maniera, “fin de siècle” (alla Satie per intenderci) volendo in tal modo dimostrare quanto l’uso delle grammatiche e il gioco dei linguaggi adottati può condurci lontano.

Questa particolare elaborazione de L’ALBERO CONTEMPLA è stata analizzata dai corsisti in alcuni dei suoi passaggi più significativi.

Altro esempio interessante di elaborazione strumentale di tipo connotativo (ricordo che il termine indica la rappresentazione simbolica di un certo ambito culturale, di un luogo geografico o storico) si è risolto nella costruzione di un “falso” indiano:

1. la linea melodia affidata al coro all’unisono;
2. raddoppio di un flauto (o una tastiera, utilizzando quelle sonorità vagamente “orientali”, tipo shaku, pan ecc., presenti in quasi tutte le tastiere);
3. “accompagnamento” di un bordone-tampura, utilizzando una chitarra con accordatura aperta, per dare modo all’esecutore, soprattutto se non esperto, di suonare solo con la mano destra, pizzicando a caso le corde o utilizzando un plettro;
4. invenzione di una “macchina ritmica” ad imitazione delle tabla (usando i più convenzionali bongos acuti o derbuka) e di un banya (sostituibile con tamburo basso, timpano orff, tanica di plastica o quant’altro ci venga in mente).

In occasione del lavoro frontale dei corsisti con il coro-laboratorio sono emersi argomenti e problematiche di comune interesse:

- a) la postura di un direttore è la postura del coro. Il corista ha di fronte a sè, costantemente, prova dopo prova, concerto dopo concerto, la figura del direttore che si agita, fa le “smorfie”, si sbraccia. E’ il suo riferimento visivo, è la prima “cosa” che vede, dunque il direttore deve guardarsi, deve studiarsi, deve lavorare sul proprio gesto e considerare continuamente il proprio equilibrio posturale, il proprio “asse”.
- b) Una linea del gesto piuttosto “alta” (senza esagerazioni) invita il corista a una maggiore concentrazione e intonazione.
- c) La fluidità del gesto è uno strumento utile per chiamare il coro ai cambi di tempo, alle oscillazioni agogiche; è indispensabile per incalzare il coro, per anticiparlo. Molti direttori sbagliano quando, nell’“enfasi” di un passaggio o nelle velocità più sostenute, irrigidiscono il collo e curvano le spalle ottenendo effetti non desiderati quali un gesto meccanico e pesante, e un coro lento e calante.

d) Determinanti, a mio avviso, l'espressività e la mobilità del volto del direttore a sottolineare passaggi, maschera, fiati, senso e contenuti del brano che si sta eseguendo.

Dario Tabbia

L'obiettivo dell'incontro da me tenuto è stato quello di evidenziare in maniera inequivocabile quale tipo di preparazione dovrebbe possedere il direttore di coro che si appresta ad una prova di concertazione, con particolare riferimento al proprio orecchio musicale.

Si tratta, in pratica, di assimilare il concetto che tutto ciò che il maestro chiede e pretende dai propri esecutori deve innanzitutto essere in lui perfettamente interiorizzato, grazie a un metodo di studio costante e non improvvisato.

I primi esercizi proposti concernono il "riscaldamento" dell'orecchio musicale e possono essere considerati l'equivalente dei vocalizzi che vengono eseguiti per riscaldare le voci prima della prova vera e propria.

Partendo da un suono qualsiasi si è chiesto di intonare arpeggi maggiori e minori sia ascendenti che discendenti. Allo stesso modo sono stati proposti esercizi di lettura chironomica con e senza mutazioni.

Successivamente si è segnalata la necessità di svolgere una attenta analisi della composizione musicale, non tanto dal punto di vista estetico e stilistico, ma funzionale alla concertazione della stessa.

Si tratta pertanto di individuare ed isolare passaggi che presentano difficoltà melodiche, armoniche o ritmiche sulle quali l'orecchio del direttore deve svolgere un controllo particolare.

Per facilitare tale scopo è necessario che l'orecchio si alleni a riconoscere con facilità tutti i suoni di un accordo complesso, imparando a cantarli in successione dal più grave all'acuto e viceversa, trasportandoli ad altezze differenti, alternandoli in successione differente, al fine di "interiorizzare" al massimo l'armonia.

Un altro esercizio è stato quello di suonare tre delle quattro parti delle partiture proposte cantando invece la rimanente, al fine di metterla in risalto all'orecchio grazie alla differenza timbrica.

Il passo successivo è quello di suonare tutte le voci cantandone una e passare con rapidità da una all'altra, senza logica alcuna. Alternare velocemente le varie parti della composizione allena l'orecchio a spostarsi immediatamente da un settore all'altro al momento, essendo così in grado di rivolgere la propria attenzione con la massima rapidità là dove richiesto.

Sono state individuate inoltre alcune strategie per la concertazione corale, sempre derivandole da un attento studio preliminare della partitura.

Una volta evidenziati i passaggi difficili, è possibile stralciarli dal contesto generale e usarli come materiale per vocalizzi, esercizi di riscaldamento, giochi ritmici in modo che il coro, quando li incontrerà nell'esecuzione musicale, sia già allenato al problema che, molto probabilmente, non si rivelerà più tale.

Tutto questo ha come necessaria premessa che chi più sa più deve aiutare.

E' compito preciso del direttore facilitare il coro nell'apprendimento tecnico del brano risparmiando energie preziose per l'interpretazione vera e propria. Quelli che a volte sembrano problemi insormontabili, grazie ad uno studio attento e non improvvisato ma finalizzato su essi, vengono risolti con relativa facilità.

Molto spesso infatti i direttori tendono a riconoscere nei limiti tecnici del coro la causa principale di esecuzioni approssimative, mentre in realtà è proprio a causa delle loro concertazioni approssimative che certe difficoltà apparenti si trasformano rapidamente in problemi di sempre più difficile soluzione.

Nella seconda parte dell'incontro alcuni iscritti hanno diretto il coro "Vivaldi" che prestava la propria collaborazione con encomiabile disponibilità.

In questa fase è stato possibile concentrare l'attenzione sul rapporto gesto – suono, e sulle conseguenti relazioni di causa – effetto.

Sono state via via evidenziate ai direttori le cause dell'inefficacia di un movimento piuttosto che un altro, correggendo l'uso delle diverse articolazioni (spalla, gomito, polso, dita) sottolineando le situazioni nelle quali si consiglia l'impiego di una piuttosto di un'altra.

Ho personalmente notato un grande interesse e massima attenzione da parte di tutti sui temi trattati e una grande disponibilità nello svolgere le esercitazioni proposte.

Tullio Visioli

Oltre il muro dei suoni: i primi 50 minuti della prima lezione di canto del "coro di classe":
Esperienze, consigli, osservazioni, repertorio e istruzioni per il "decollo".

- Immaginate la scena, l'avrete già vissuta (magari alcuni di voi tante volte) o se vi avviate verso la pratica dell'insegnamento dovrete abituarvi a viverla o affrontarla per la prima volta. Entrate in classe, siete l'insegnante di musica, di canto corale...

«Mi osserveranno certamente con curiosità, con divertito interesse e chissà mai che cosa si aspettano da un direttore di coro (ma questo termine di certo non lo conoscono), da un "maestro di musica"... Detta così sembra una professione d'altri tempi, molto "altri" e anche molto distanti!»

- Come entrate? Come vi presentate ai bambini? E se avete la fortuna di avere una maestra¹ interessata, come vi fate presentare?

«Una maestra interessata? Alle attività musicali? Si tratta di merce rara. Scommetto che col pretesto di andare in segreteria o di qualche impegno urgente (magari fumarsi una sigaretta o fare una chiamata interminabile col cellulare) uscirà dalla classe entro i primi 5 o 10 minuti e non farà più ritorno (da qualche collega ho sentito dire di maestre che non sono più tornate e sembra che qualcuna sia stata rapita... dagli alieni). Ma non facciamo i pessimisti! Oggi si comincia a comprendere un po' meglio tutto ciò che riguarda la musica, il suono e le sue proprietà formative: c'era anche un bell'articolo su Donna Moderna, dove parlavano di quell'americano, come si chiama? Ah, sì... Gordon, come quello dei fumetti (sempre americani). Da noi, se vuoi far capire l'importanza delle attività musicali destinate ai bambini, è consigliabile un qualche riferimento alla fantascienza (da tempo anch'io sto seriamente ponderando di brevettare il metodo Star Trek).»

- Ad esempio come può salutare un musicista? Probabilmente con la musica... E poi può parlare di sé, magari sempre con la musica. Chi di voi ha il coraggio di improvvisare la propria biografia in musica?

- Provate ad inventarvi un saluto in musica, semplice ed efficace, da proporre alla classe e al quale la classe possa rapidamente rispondere. Ve ne faccio ascoltare qualcuno di molto semplice, ma credo che tutti voi ne abbiate già più d'uno in repertorio. C'è anche chi parte dagli stessi nomi dei bambini e si inventa dei giochi ritmico-melodici. Ci sono anche dei divertenti modelli per fare dei vocalizzi di trasposizione, nella dispensa che vi ho preparato ne potete trovare più d'uno. Sono tutte cose buone per iniziare: l'importante è prendere contatto col "suono" generale della classe e che la classe prenda contatto, entri in relazione col... col "maestro di musica" (tanto è così che verrete identificati). E per i bambini il maestro di musica coincide molto spesso

¹ Parlo qui di maestra/maestre, ma nella scuola elementare capita d'incontrare ancora qualche maestro e anche nelle facoltà universitarie (Scienze della Formazione) non manca tra i frequentanti qualche presenza maschile.

con la stessa idea di musica. Quindi fate attenzione, è attraverso di voi che si faranno un'idea della musica!

- Col pretesto del saluto in musica, di un piccolo rito introduttivo che si ripeterà per i successivi incontri, avete già avuto modo di ascoltare il “suono” generale della classe e, credetemi, non è poco.

Dal suono totale di una classe si possono già comprendere una serie di cose: il timbro è scuro, chiaro, soffocato, povero o ricco di armoniche? Cantano tutti nell'estensione di un coro di voci bianche o c'è qualche voce che canta un'ottava (più o meno) sotto?

Normalmente, il timbro è lo specchio fedele dell'ambiente vissuto, della capacità di ascolto di una classe o del lavoro effettivamente svolto su tale ascolto. La presenza di armoniche acute, un risultato morbido e squillante, è segno di vivacità, vitalità e di prontezza d'attenzione. In una classe con queste premesse ci piacerà fare lezione e ne usciremo sicuramente soddisfatti. Ma se avvenisse il contrario? Suoni opachi, forzati, svogliati, quasi trascinati... Qui si dovrà affrontare, attraverso giochi, esercizi e anche buoni ascolti un lavoro (simile al restauro degli antichi dipinti) per riportare il suono alla sua luminosità originaria.² Tenete presente che spesso la voce dei bambini è influenzata dai modelli vocali che si ascoltano in casa o sullo stereo dell'auto dei genitori. Sappiamo bene che voci e stili vocali un tempo inaccettabili, ora sono indicate come “esemplari”, un po' come avviene con la moda (dove ci vestono di stracci “firmati” ad arte) o con altri fenomeni di costume.

I bambini sono sempre meno abituati a cantare con la propria voce e addirittura (è un fenomeno accuratamente studiato) alla lettura vocale, alla declamazione, subentra rapidamente la lettura “mentale”, un tipo di lettura (anche questo come le mode) inaccettabile fino a pochi decenni orsono: lì, dove la parola perde la sua sostanza sonora e diventa puro grafema, perdendo anche la capacità di risuonare internamente.

- Se avete un registratore, documentate il primo incontro e ogni tanto anche i successivi. Servirà anzitutto a voi e poi anche agli stessi bambini che potranno riascoltarsi e fare delle considerazioni e dei confronti. Potete anche confrontare diverse esecuzioni di uno stesso brano, sia da parte degli stessi bambini che di cori delle classi parallele.

- Riepilogando:

Un rituale” introduttivo:

un saluto, dei piccoli esercizi di riscaldamento.

E un avvertimento, un vero e proprio postulato:

«Lavorate sempre sulla leggerezza!»

Il filosofo Boezio ad un certo punto parla di «*canere suaviter*», cioè cantare soavemente, con dolcezza e appunto, con leggerezza.

- Da che repertorio cominciare?

² Durante l'incontro col coro dei bambini, nel pomeriggio, sono stati mostrati degli esempi concreti del lavoro da svolgere sulla voce.

Sempre nella dispensa trovate alcuni canti che ho composto per i più piccoli e via via altre proposte per i più grandicelli. Ci sono anche delle ottime raccolte di canzoni infantili o di canti popolari adatti ai bambini, ad es. conoscete tutti il lavoro di Roberto Goitre. Ultimamente l'interesse per la creazione di un repertorio di qualità indirizzato ai bambini è in crescita e lo testimoniano le belle raccolte di canti curate dalla Feniarco. Possiamo cominciare da *Onda del mare*, un canto che ho scritto per evocare analogie tra gesti e flusso melodico e per utilizzare dei suoni che imitano o evocano i suoni della natura e gli abitanti del mare. Anzi, proviamo a cantarlo noi stessi, così possiamo ascoltare il nostro "suono generale".

- Si tratta della prima lezione, ma sappiate fin da subito che inizialmente un'ora di attenzione è lunga, si può decidere una pausa o conoscere meglio i bambini o chiedere loro di fare un disegno (i disegni, come affermava Marcel Jousse, sono la scrittura dei bambini).

Se abbiamo registrato qualcosa della lezione possiamo farla eventualmente riascoltare.

- In genere, verso la fine della lezione, faccio sempre ascoltare qualcosa che si dovrà affrontare nel prossimo incontro. Noi ascolteremo *Goccia dopo goccia*, brano del quale avete la partitura e anche una base musicale nella quale ho miscelato il suono dell'acqua (*soundscape*) agli strumenti musicali. Troverete delle parole strane, tipo «orotulli, palatulli...», si tratta di parole che mi hanno suggerito alcune studentesse provenienti dal Kerala, una regione dall'India del sud, e che si riferiscono alle azioni e alle proprietà dell'acqua. Sono così efficaci e ricche di evocazione "acquatica" che le ho subito adottate!

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.

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.

Pietro Rosati, compositore, nato a Roma nel '56. Sue musiche sono state eseguite in Italia, Francia e Germania e pubblicate dalle case editrici Edipan, Carrara ed Erreffe edizioni. Oltre ad una cospicua produzione come compositore si distingue per una felice vena creativo-didattica: scrive infatti per cori di voci bianche, gruppi di percussioni e formazioni varie che lui stesso dirige. RAI International ha dedicato un programma alle sue composizioni per la didattica, Radio Vaticana ha trasmesso suoi brani polifonici. E' relatore su vari temi legati alla coralità nella musica contemporanea e docente in corsi di aggiornamento e di formazione per insegnanti.

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 festivals 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.