



Tema V Coro bajbajbaj... (2006)
 Var. V Schede (2006)

Mario & Anaro

Caro coro...

scritti seri e un po' meno
 sulla coralità e non solo

Tema V

Coro bajbajbaj...

In occasione della registrazione del CD *L'Alpin l'è sempre quel* del Coro Brigata Alpina Julia Congedati (Settembre 2006), nel "ricopiare in bella" i brani da incidere, ho aggiunto talvolta alcune mie *variazioni sul tema*, da considerare come spunti di riflessione, assolutamente non vincolanti. Ecco di seguito, quindi, le brevi schede allegate alle partiture.

Variazione V

MONTE NERO (Armonizz. G. Malatesta)

Tonalità consigliata: La b (orig.) opp. + 1/2 t.

Metronomo consigliato: 58/60 (con evidenti corone)

Gianni Malatesta, famoso direttore del Tre Pini di Padova, fa parte del "dopo SAT", assieme a Paolo Bon, altro noto direttore del Gruppo Nuovocorale Cesen di Valdobbiadene e a qualche altro maestro come Bregani, Corso, Vacchi ed altri. Con Bon la severa scrittura polifonica, l'elaborazione contrappuntistica e il modalismo entrano nei repertori dei cosiddetti *cori di montagna*, tendenzialmente fissi e fissati sulla scrittura verticale, con i Ten. I ad eseguire il canto principale e le altre tre voci sottostanti a completare l'armonia (un pensiero grato ai Tenori secondi e ai Baritoni che – diciamolo – devono faticare un po' di più, dato che le loro parti sono spesso al servizio dei Primi e dei Bassi).

Anche il Malatesta elaboratore può essere definito un innovatore per le sue invenzioni armoniche, timbriche, che allargano le estensioni verso l'acuto e i Bassi in tessitura molto grave: il pedale di *Montagne Valdôtaines* è una prova di bravura e al Concorso di Cuneo i Bassi del BAJ '81 si fecero onore. Si scopre una spazialità sonora che non fa parte della coralità maschile di derivazione popolare; anzi, nel *coro di montagna* il vibrato non esiste, la scansione della parola viene prima della rotondità timbrica: è un canto spontaneo che non deve arrivare come suono impostato, ambizioso, troppo pensato, ma di "pronta consegna", per capirci. Le elaborazioni di Malatesta (non le chiamo "cante", mi irrita da matti) impongono ai temi già conosciuti una regia diversa con prospettive,

luci e spazi nuovi, che rimodellano l'intera sonorità. Il suo stesso modo di dirigere non è mai fermo, ma sempre in movimento; vuole "percorrere" il suono corale, modificandolo non solo nel suo nascere, ma plasmandolo poi nell'aria che sta sopra, sotto, dietro e davanti lo strumento coro.

I cantori non producono solo suono, ma energia, luce, profumo, immagini, colori, movimento: tocca al direttore chiederli, raccogliarli e poi donarli al pubblico. Non è il cantore che canta, ma il cantore assieme alla sua aria vibrante, che produce e lo avvolge. In brani come questo ogni corista dovrebbe trovare uno spazio tutto suo, con le sezioni allargate, specialmente in profondità: "se mi sposto la fusione se ne va" qualcuno dice: niente di più stupido e falso! Durante il concerto il coro dovrebbe inventare disposizioni diverse, per ottenere più effetti, a seconda del pezzo; ciò non accade mai nei cori alpini, statici, immobili, che hanno paura a muovere anche solo un ciglio.

MONTE PASUBIO (Testo C. Geminiani - Musica B. De Marzi)

Tonalità consigliata: La b (orig.) opp. + 1/2 t.

Metronomo consigliato: 112

I temi, i personaggi, le situazioni del canto alpino rievocano nostalgia: la casa, la famiglia, la *bella*; parlano spesso di morte e di pianto. C'è una tristezza di fondo illuminata dall'eroismo di chi ha sofferto e dato la vita. Sono tematiche non semplici da presentare, da "portare in scena". Quando poi si aggiunge una lentezza esasperata nella conduzione generale del pezzo, allora le cose si complicano. Molti cori rinunciano alla freschezza del fluire melodico, non sanno porgere la linea con proiezione ritmica e il canto perde in eleganza, tende alla pesantezza: come ne *La contrà de l'acqua ciara* dove ogni nota è scandita, isolata, sudata, quasi separata dalla successiva; stessa cosa nell'*Ave Maria* e *Rifugio Bianco*. Poi, quando finalmente si buttano a capofitto su *Sanmatìo*, non sanno trovare i giusti appoggi ritmici (chi ascolta deve percepire un'invitante percussione, anche se – di fatto – non c'è nessun strumento) e lo eseguono "in apnea", trasformandolo in una velocissima e banale corsa contro il tempo senza chiaro/scuri e rimbalzi. Anche il canto più meditativo (per scrittura o per contenuti) deve "guardare avanti". Quando camminiamo, anche lentamente, non fissiamo i nostri piedi, ma la strada davanti a noi! Tra due suoni deve esserci una "scarica elettrica", debole o forte: se gli elettrodi si allontanano troppo l'arco voltaico si spegne.

IL GOLICO (di B. De Marzi)

Tonalità consigliata: Si b Magg. (orig.) opp. +1/2 t

Metronomo consigliato: 72/74

Canto soffuso, semplice, da proporre con altrettanta semplicità. La scrittura in 2/4 (1) dà un appoggio ogni due movimenti: una direzione mal gestita potrebbe appesantirlo. Pensarlo in 4/4 (2), invece, favorisce l'esposizione fluida della frase = il *battere/app* ogni 4 mov.

Va curata la pronuncia, anche se si tratta di dialetto: è forse meno importante? Ricordiamoci che il Coro Baj ha provenienze da varie regioni italiane. A qualcuno "**la me mama pregherà par mi**", potrebbe suonar male, meglio "*la mia mamma pregherà per me*". Molti direttori sono spaventati davanti al testo inglese o tedesco, e poi non curano le "è/é - ò/ó" nella loro doppia vocalizzazione (es. *bòtte* "da orbi" e *bótte* "di buon vino") o tutte le sfumature fonetiche di un dialetto, che possono essere più difficili di una lingua straniera e, spesso, intraducibili.

(1) Originale

Se la Ju - lia non fes - se ri - tor - no la me ma - ma pre - ghe...

app. = appoggio

(2) Proposta

Se la Ju - lia non fes - se ri - tor - no la me ma - ma pre - ghe...

JOSKA, LA ROSSA (Testo C. Geminiani - Musica B. De Marzi)

Metronomo consigliato: inizio 86 circa, poi **Movendo**

Il 6/8 a 112/116 (I e I str.) da 90/92 **accelerando** (la III v.)

Altro grande successo e non può essere che così: la forza del ritmo, al femminile poi! "**El muro bianco**" è il solista che inizia a dipingere e a volare, sopra la quarta e sesta delle voci inferiori: quale strumento rievocano? È un vero peccato che non si riesca a leggere oltre le note scritte (o tra le note): qui lo stile è quello del *Recitativo* dove le lunghe note tenute devono piegarsi al volere della parola recitata (e non scandita).

Sono tanti i tenori che trasformano questa prima frase nel “n. 34 del PozzoliSolfeggi@C”. Un po' come il *Bala Marietta* dove il tenore annuncia *Balerai Marietta* con voce tesa in falsetto-laser, infantile, senza personalità e nessun appoggio ritmico: se mancano gli accenti della virilità difficilmente richiamerà l'attenzione di qualche ragazza, tantomeno di Marietta!

Qui, però, c'è un altro personaggio femminile, dolcissimo, intenso. Troppe volte sentiamo esecuzioni dove non viene evidenziato il carattere libero della strofa in 4/4 (*Recitativo*) contrapposto a quello ritmico del ritornello in 6/8 (*Mosso*). La genialità è anche qui, e il direttore la deve valorizzare: la prima parte da modellare, quasi come scultore e la seconda da rendere con gesto verticalizzato da precisi impulsi, che cerca il famoso punto di forza all'altezza del diaframma. Il direttore di coro di derivazione popolare di solito mima la parola; quello di banda “batte il tempo” e non si rende conto che a volte la Gran Cassa, imperterrita nella sua ottusa ripetitività, conta – purtroppo – più del suo gesto. Ci vorrebbe una via di mezzo tra i due stili: più essenziale il maestro di coro, meno “robot” il maestro di banda.

“*Joska, Joska, Joska*” e l'ostinato ritmico non si fermerà più, nemmeno nel finale dove i valori – già dilatati nella scrittura – rimangono precisi sulla scansione, quasi battito cardiaco che non conosce tregua. Anche l'accordo finale si chiuderà sul tempo, immaginando uno strumento a percussione (o battito di mani) che sottolinea le pulsazioni in un crescendo sonoro fino alla fine, senza cedere e allargare.

Proposta

The image shows two musical staves. The first staff is for the piece 'Proposta' in 6/8 time, marked '(Mosso)'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are 'mu - ra! Fer - ma - te'. The second staff is for the 'FINALE' in 4/4 time, marked 'non rall.' and 'ff'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are 'là. fer - ma - te là.' and 'no corona, chiudere a tempo.' Both staves end with a 'stop' marking.

LE VOCI DI NIKOLAJEWKA (di B. De Marzi)

Tonalità consigliata: fa min. (orig.) opp. + 1/2 t.

Metronomo consigliato: 70/72

Si può fare musica su una sola parola? Quasi una sfida, e De Marzi ci riesce. Una pagina di musica, apparentemente semplice, ma che mette alla prova l'abilità dei direttori e dei cori che la affrontano. La tendenza è quella di indurire il suono e di cascare nella monotonia della costante ripetitività dell'inciso ritmico: **ta - ti ti - ta - ta** (1) che segna l'intero brano. La "geografia" delle frasi deve abbracciare sempre più battute; un esempio: già all'inizio (2) **Nikolajewka a, a, A, a** con le batt. 1 e 2 da pensare legate (unica frase), con l'appoggio sul III mov. (La b) della batt. 2.

Se il gesto del direttore sarà lungimirante riuscirà a condurre i cantori alla scansione binaria (2/2 e non 4/4), allora il brano, rimbalzando sui veri punti di energia, pur mantenendo il suo carattere pensoso e meditativo, uscirà dalla prigionia della battuta e il canto si alzerà, colmando gli spazi che stanno sopra il coro e lontani dalle mani del direttore. Serve un ideale "evidenziatore" da utilizzare qua e là, solo in qualche punto. Come in un viaggio: molte sono le cose interessanti, ma non si fa tappa dappertutto.

È, a mio avviso, uno dei brani più difficili e intensi del compositore vicentino: le modulazioni mettono in difficoltà cori esperti. Il lavoro di lettura, concertazione e perfezionamento dovrà essere svolto obbligatoriamente con tastiera, per la coscienza delle modulazioni sempre in movimento, per proporre con sicurezza e fluidità la complessa evoluzione armonica, in continua metamorfosi. Curare molto i respiri e l'apertura interna (suono "coperto"), per un colore timbrico più profondo ed evitare tensioni vocali.

(1) 
Ni - ko - la - je - wka

(2) 
legato Ni - ko - la - je - wka — (vocalizzato)

L'ULTIMA NOTTE (Testo C. Geminiani - Musica B. De Marzi)

Tonalità cons. La min (orig.) opp. + 1/2 t.

Metronomo cons. **Espressivo** 58 c.a - **Movendo** 104/108

Grande racconto, suggestivo, intenso, bello: *ma facciamolo vedere 'sto solista!* Fatelo uscire! È lui che racconta, che colora la narrazione; ben venga un po' di gestualità, di mimica facciale, appena appena: quello che abitualmente facciamo mentre parliamo! Il solista che esegue la sua parte (intendo frasi importanti e lunghe esposizioni come "*Mormorando, stremata*" dovrebbe uscire dalla sua sezione e farsi vedere: il pubblico – che alle prime note dell'assolo, va a cercarlo tra le fila – ne rimarrà soddisfatto.

A concerto il coro porta in scena personaggi, luoghi, avvenimenti, ricordi, sorrisi e tristezze: **il coro** e non il presentatore! Deve perciò sapersi "muovere" anche se – necessariamente – starà fermo. Non ha costumi o luci, ma la forza del timbro: perché usiamo lo stesso colore per cantare *Maledeta la sia questa guera* e *Mama, Piero me toca?*: disperazione e scherzo hanno forse la stessa "voce"? Non basta solo usare la "manopolona del volume dell'amplificatore" per il **p** e **f**, bisogna andare oltre e parlare di suono interiore ed esteriore, raffinato o grezzo, arrabbiato o gioioso, chiaro o scuro, teso o vibrato, solo pensato od esternato. Niente costumi, luci o scene, ma la forza della parola cantata e parlata: ora accarezzata e assonnata, scandita ed energica. Un po' di teatro non farebbe male a noi direttori. È importante mettersi dalla parte del pubblico, che non viene con noi nelle sere di prove, che deve capire tutto durante l'attimo magico e fuggente di quell'unica esecuzione.

SIGNORE DELLE CIME (di B. De Marzi)

Tonalità consigliata: Sol Magg.

Metronomo consigliato: 82/86

Il rischio, nel cantarlo, è di usare un'inopportuna lente di ingrandimento, per enfatizzarne le dinamiche e i fraseggi. D'altra parte è così famoso! Siamo talmente coscienti della sua enorme diffusione che ci sembra di mancargli di rispetto a dirigerlo – oggi – senza esasperarne l'interpretazione. Invece deve rimanere un momento quasi impalpabile. È tutto a portata di mano: parole, melodia e armonia; un inno che profuma

d'organo a canne, per dirla *alla Bepi* (i coristi della Julia lo chiamano così: De Marzi ce ne son ben tanti, ma *Bepi...* è unico). È e resta un esempio di grande semplicità e completezza, di cosa chiara, che non consente malintesi, accessibile a tutti, anche a coloro che non provano emozione nell'ascoltare un coro o nel camminare in montagna. Solitamente i direttori di coro alpino tendono ad alzare i pezzi. Qui non si può: il Sol Maggiore è d'obbligo. Così come il metronomo, che è suggerito dalla semplice scansione del testo.

Il direttore capace e intelligente lo dirigerà in due movimenti (alla minima) e non in 4 (alla semiminima), e cercherà di spiegarsi perché De Marzi segna all'inizio **Poco lento**. Lo stile omoritmico (stessa sillabazione del testo per le quattro voci, caratteristica di tanta letteratura per coro alpino) tende alla fissità, già nel nascere dell'evento sonoro, lo sappiamo bene. Ogni blocco accordale non deve apparire però come una "pietra miliare" da raggiungere, per poi continuare. La lettura verticale (armonia) non deve offuscare la visione orizzontale della purezza melodica. Immaginiamo la linea dei Ten. I sostenuta solo da una chitarra arpeggiata, con dolcezza: ecco il volo del canto, che direttori e cantori non devono tradire. Nella II strofa, al sesto verso, c'è lo spostamento d'accento sulla seconda sillaba di "no - **stro**" (1) *il nostro amico, il **nostro** fratello*. Alcuni direttori omettono l'articolo: (2) *il nostro amico, ~~il~~ nostro fratello*, altri lo anticipano sulla nota precedente, fondendolo con *a - mi - **co**_il*. Nei casi (2) e (3) viene allungata la prima sillaba "no" e ciò restituisce il giusto appoggio alla sillaba tonica "**no** - stro" sul battere della battuta.

Batt. 9

(1)
2. il no - stro a mi - co il no **stro** fra - tel - lo.

(2)
2. il no - stro a mi - co ~~il~~ no - stro fra - tel - lo.

(3)
2. il no - stro a mi **co** il no - stro fra - tel - lo.

LA MONTANARA (Testo T. Ortelli - Musica L. Pigarelli)

Tonalità consigliata: Si b (orig.) opp. + 1/2 t.

Metronomo cons.: **Moderato** 76/78 - **Meno** 70 - **Largo** 66 - **Sostenuto** 52

Anni fa questo canto, da considerare il più grande inno alla Montagna, è stato arrangiato nello stile canzonettistico. Il complesso che lo eseguiva proponeva una lettura più morbida della figura ritmica scritta con croma puntata e semicroma (1), e ciò ha ulteriormente ufficializzato la poco elegante abitudine di eseguirlo "terzinato" (2) (non è l'unico:



stessa sorte anche per il "Va' pensiero" verdiano). Qualche direttore lo esprime con gravità e seriosità: "un cantico d'amor" sta rimbalzando tra rupi, boschi e valli: ne sono ammaliato, non intimorito! *La Montanara* fa parte di quei canti che si imparano "per contagio" e che tutti credono di sapere bene, solo perché è notissimo. Il nuovo cantore memorizza la parte ascoltandola dai compagni di sezione e questo porta a delle imprecisioni che difficilmente si riesce poi a togliere. Vale la pena spendere una parte delle prove per sistemare le cose: il direttore dovrà però ripresentarle in modo diverso, forte di un'esperienza che eleverà il suo messaggio pedagogico, con nuove parole, nuove idee ed entusiasmi. Creare l'effetto di eco nella seconda parte "**La Montanara, ohè!**" ad esempio, potrebbe risultare gradita a cantori e pubblico. Cinque solisti, lontani dal coro: cinque perché "e chi non la sa?" termina con la divisione dei Tenori, nell'accordo a 5 suoni. L'idea mi è suggerita dalle virgolette che Toni Ortelli usa in questi versi, e **solo** qui. Quindi tre Tenori (due T. I leggeri) un T. II, un Barit. e un Basso. Tutto a tempo, ben s'intende, rispettando l'esatto fluire degli incastri, anche se il Quintetto è lontano, e più lontano è migliore sarà l'effetto. Il presentatore non dirà niente, per non rovinare la sorpresa: sarà bene avvertirlo, non si sa mai! Ecco la proposta:

Quintetto	"La Montanara, ohè!"
Coro risponde	si sente cantare,
Quintetto	"cantiam la Montanara e chi non la sa!"
Coro risponde e prosegue	la Montanara ohè!

Subito dopo i *Violoncelli/Baritoni* donano l'inciso anacrusico in crome *la montanara* per tre volte sul Fa/Sib, e poi a volano alla quarta col Si/Mib: splendida invenzione di Polifonia pura! La parte finale viene eseguita in vari modi: solo tenore con coro muto (*tacet* per gli altri Tenori primi) oppure tutti col testo, come segnato in partitura. Anche qui massima semplicità. Ne "*la figlia del sol*" c'è una vera e propria gara nell'inventare falsetti, controfalsetti, zie, cognate e cugine... Limitiamoci semmai ad un solo falsetto – molto, molto leggero – col raddoppio all'ottava della parte del Basso, e alle due note finali, Mib e Re in ottava con i Baritoni.

BENIA CALASTORIA (di B. De Marzi)

Tonalità consigliata: Si b (orig.) opp. 1/2 t. sopra

Metronomo consigliato: 74

Si tratta di un brano dall'effetto immediato che prende subito: caratteristica di Bepi De Marzi, specialmente del De Marzi prima maniera, che ha inventato (insieme a Geminiani) nuovi percorsi, nuove idee, costringendo la coralità alpina a confrontarsi, ad aprirsi ad altri personaggi, nuove tematiche e situazioni.

La tecnica della ripetizione del motivo principale – efficace alleata per la cosiddetta "orecchiabilità" – è qui ben utilizzata. In mano a compositori inesperti può essere pericolosa: bisogna sapere quando ci si deve fermare o quando è il momento di cambiare. Il salto sul IV grado (da Sib a Mib) dopo la "corda tesa" sul Sib dei Tenori II è geniale: è una nuova luce, un'energia che diventa ancora più palpabile, prorompente; dopo le due strofe che raccontano ora è il momento della contemplazione, o meglio, della disperazione. Tutto diventa più nostro, vicino, presente. Mi viene in mente il *crescendo* "*Vaaaaaaardè*" a Udine, nel 1999, per i 50 anni della Julia, in Piazza Matteotti... che il BAJ congedati mi ha donato... da brivido! Non era solo "manopolona del volume".

L'effetto di una modulazione agisce nell'ascoltatore come cambio di luminosità, come spostamento nello spazio scenico del puro ascolto (ascolto che diventa però colore, profumo, dolce/amaro, tensione/calma, contatto epidermico).

Anche qui l'ottusa fissità vocale di direttori e cantori può rovinare la "carezza" dei Baritoni: siamo all'inizio con la terza Sol/Sib (1) presente per ben sei volte, da "accarezzare" con dolcezza, lasciando sospeso il Sib, che arriva legato dal Sol, dopo un leggero portamento. Anche la nota tenuta dei bassi non deve iniziare e finire con la stessa intensità. Ogni basso la rinnoverà interiormente, plasmandola, coccolandola, rendendola viva anche se ferma sulla stessa altezza, seguendo con la mente il canto dei Tenori primi e, un po', invidiandoli.

Ragionare in termini teatrali aiuta il direttore a trasformarsi da *vigile del traffico* a *regista* delle sue interpretazioni. Fare musica utilizzando tutti i cinque sensi, e non solo l'udito, ma associando il suono al gusto, al tatto, alla vista e all'olfatto, arricchisce le possibilità effettistiche del coro. Le esecuzioni guadagneranno in colore, slanci emotivi; il fraseggio avrà maggior freschezza e spinta verso la nota successiva. Saranno maggiormente chiari i contenuti del testo, ben oltre i commenti introduttivi del presentatore.

Andante Tor - nà, son tor - nà, son tor - nà par sem - pre,

Bassi Ah

*effetto: poco accento,
leggero port.
dim. e separaz.*

Nota finale

Le proposte interpretative qui presentate sono frutto di analisi, di sperimentazione, di confronti tra direttore e cantori e con interpretazioni diverse. Partono da motivazioni prima di tutto musicali. Non è la voglia di stupire gratuitamente, ma il desiderio di trovare quello che va oltre al segno scritto, nelle intenzioni del compositore e nel significato del testo, rinnovando così l'interesse dei coristi e del pubblico.