3
luglio agosto settembre 2010

RIVISTA E CD MUSICALE

ARMONIA DI VOCI

PROPOSTA DI MUSICA PER LA LITURGIA

Repertorio liturgico Nazionale CEI:

IL CULTO EUCARISTICO

ELLEDICI

3
RIVISTA E CD MUSICALE

ARMONIA DI VOCI

PROPOSTA DI MUSICA PER LA LITURGIA

LUGLIO AGOSTO SETTEMBRE 2010 - ANNO 64

Rivista del *Centro Evangelizzazione e Catechesi «Don Bosco»* di Leumann (Torino)
in collaborazione con la *Facoltà di Teologia* dell'Università Pontificia Salesiana (Roma)

DIREZIONE
Massimo Palombella
Università Pontificia Salesiana
Piazza Ateneo Salesiano,1 - 00139 Roma
Tel./fax 06.872.90.505
e-mail: *massimo.palombella@gmail.com*

VICE DIRETTORE
Maurizio Palazzo
e-mail: *mpalazzo@elledici.org*

COLLABORATORI

Musica

M. Bargagna - N. Barosco - M. Chiappero
R. de Cristofaro - D. De Risi - V. Donella
L. Donorà - G. Gai - S. Kmotorka - G. Liberto
D. Machetta - A. Martorell - I. Meini - V. Miserachs
L. Molfino - R. Mucci - M. Nardella - M. Nosetti
F. Rampi - A. Ruo Rui - D. Stefani
G. S. Vanzin - A. Zorzi

Testi

R. Bracchi - E. dal Covolo - M. Mantovani

Musica - Liturgia - Cultura

E. Costa - S. Pasteris
D. Ruo Rui - M. Sodi - E. Stermieri

© 2010 Espressione Edizioni Musicali
Tutti i diritti riservati.

Amministrazione e Commerciale
Editrice ELLEDICI, 10098 Cascine Vica (TO)

Ufficio abbonamenti:
Tel. 011.95.52.164/165 - fax 011.95.74.048
e-mail: *abbonamenti@elledici.org*
www.elledici.org

Abbonamento annuo 2010
€ 55,00 (estero € 64,00) - CCP 21670104

Un numero: € 15,00

ELLEDICI - 10093 Leumann (TO)
Direttore responsabile: *Giovanni Battista Bosco*

Registr. N. 392 del Trib. Civ. di Torino, 14-2-1949
Stampa: Scuola Grafica Salesiana - Torino

ASSOCIATO ALL USPI
UNIONE STAMPA
PERIODICA ITALIANA

Repertorio liturgico Nazionale CEI:
IL CULTO EUCARISTICO

1 EDITORIALE
La riforma liturgica oltre lo schema
di *Massimo Palombella*

3 PRESENTAZIONE
di *Antonio Parisi*

5 Pignus futuræ gloriæ
T: Massimo Palombella - M: Alessandro Ruo Rui

7 Christe, fons æternae vitæ
T: Massimo Palombella - M: Alessandro Ruo Rui

9 Chi mangia questo pane
T e M: Maurizio Palazzo

15 E venne il giorno
T: Dider Rimaud, Eugenio Costa - M: Dusan Stefani - Elab: Domenico De Risi

24 Pane vivo, spezzato per noi
T: Eugenio Costa - M: Jo Akepsimas - Elab: Giuseppe Gai

33 O sacrum convivium
T: Liturgia - M: Massimo Palombella

35 PREGAR CANTANDO
Santi, non pe-santi
di *Maurizio Palazzo*

37 GUIDARE IL CANTO DELL'ASSEMBLEA E DEL CORO
Il coro parrocchiale e le necessità del direttore
di *Gianni Bagnoli*

42 L'ELABORAZIONE DI UN CANTO
Gli strumenti: un coro di timbri
di *Alessandro Ruo Rui*

Massimo Palombella

La Riforma Liturgica oltre lo schema

In occasione della Chiusura dell'Anno Sacerdotale con il Santo Padre, avendo ricevuto l'incarico della parte musicale per la Veglia con l'Adorazione Eucaristica in Piazza san Pietro, nella scelta del materiale musicale con l'Ufficio delle Celebrazioni del Papa ci si è imbattuti sul famoso canto "Adoro te devote". In fase di decisione un'osservazione emersa fu che il "nuovo" testo non è più "Adoro te devote" ma "Adoro devote" e quindi occorreva stampare nel sussidio liturgico la nuova dizione. Mi permisi di obiettare che, essendoci presumibilmente in piazza san Pietro circa quindicimila sacerdoti provenienti da tutto il mondo, sarebbe stato opportuno mantenere l'antica dizione, quella – a mio avviso – conosciuta "istintivamente" da tutti. Dopo un sereno scambio di opinioni si decise di mantenere la vecchia "dizione", ma nella discussione si citò anche il "Concilio Vaticano II" e la necessità di non tradirlo. Ed è proprio su questo punto, al di là dell'episodio qui riferito, che vorrei soffermarmi, e cioè nel riflettere su cosa in verità significhi attuare o tradire la Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II ed in particolare per ciò che compete la musica.

Ho l'impressione che spesso riteniamo che l'applicazione di "schemi", di prassi operative realizzi o non realizzi la succitata Riforma Liturgica. E se fosse davvero così, sarebbe molto facile. Credo invece che la questione sia più profonda e ci sfidi ad una comprensione della realtà che non è solo "meccanica", "positivista", ma necessita di un "*intus - legere*" che conduce oltre ciò che appare. Osservando la storia della Liturgia ci accorgiamo che quelli che erano piani audacissimi, si vedono realizzati con il Concilio Vaticano II sotto la suprema autorità della Chiesa; propositi e mete che già la riforma protestante si era prefissa (sebbene all'interno di una comprensione estremamente riduttiva della Liturgia), che l'illuminismo aveva inseguito e che il Movimento Liturgico aveva lentamente e con grande moderazione preparato, sono oggi realtà di valore decisivo per tutta la Chiesa. E non è questione di fermarsi – come spesso accade – a considerare quelle che potremo definire "riforme spettacolari", come la comunione sotto le due specie, la concelebrazione e l'ammissione della lingua viva nella celebrazione, ma si tratta soprattutto di una visione più profonda, di una idea più completa di quello che la Liturgia è e di come essa, in conformità a questa migliore conoscenza che se ne ha, debba trovare la forma che più le si addice nella cultura attuale, all'interno di una crescente comprensione della Chiesa come Corpo Mistico, popolo di Dio in cammino.

Mi sembra che oggi in Italia un certo approccio all'attuazione della Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II rischi implicitamente di negare la necessità del superamento di un processo di centralizzazione e rigida uniformità, superamento fortemente auspicato nell'idea di una riforma generale della Liturgia voluta già da Pio XII. E non mi sto riferendo solo ai "nostalgici" di una certa forma di Liturgia, ma anche a coloro che ritengono che la realizzazione della Riforma Liturgica passi necessariamente per alcune imprescindibili modalità. In entrambi i casi sembra essere assente il contatto con la realtà viva, con "questa" comunità ecclesiale, la sua storia, il suo sentire... In modo implicito si rischia di tornare ad una sterile uniformità. Il problema è che un conto è celebrare nella Basilica di san Pietro con la sua storia e le sue tradizioni, un conto è celebrare in una parrocchia romana, in una parrocchia del nord Italia, del sud, un conto è celebrare a Malta, in Francia, in Germania o negli Stati Uniti... Musicalmente parlando ci saranno modalità, stili radicalmente differenti e in alcuni casi legati ad un passato che in una parrocchia italiana non esiste più o appare grottesco. Ma ciò non significa che la Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II non sia attuata, perché la cosa più importante è che quella porzione di popolo di Dio si riconosca in quei segni e attraverso quei segni sia condotta ad una partecipazione "interna" alla Celebrazione. E se musicalmente parlando i segni sono la *Missa de Angelis*, il repertorio di Lourdes, la *Missa Pontificalis* di Perosi, una Messa di Mozart e quant'altro, tutto ciò non dice immediatamente e necessariamente realizzazione o non realizzazione della Riforma Liturgica. Posso infatti celebrare con un repertorio musicale atto a far partecipare nel canto tutti e non realizzare l'essenza della Riforma Liturgica se quella porzione di popolo di Dio non si riconosce in quella musica.

Sembra allora che una certa rigidità nell'approccio alla realizzazione musicale della Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II sottenda una visione "funzionale" della stessa musica nella Celebrazione. La musica "serve" a qualcosa, a far partecipare,

a creare un clima, a riempire i momenti di silenzio... Tutto ciò non è falso, ma è conseguente. La musica nella Liturgia prima di ogni altra cosa dice plasticamente il Mistero Rivelato, opera un'esegesi della Rivelazione dicendo ciò che la sola parola non riesce a dire. Contestualmente realizzerà tutto il resto (far partecipare, creare un clima...). Non mi pare quindi corretta l'esistenza del principio secondo il quale sempre "tutti cantino tutto" o che possano esistere delle "formule vincenti" applicando le quali siamo sicuri che tutto "funziona", che la Riforma Liturgica è realizzata. Esistono contesti, porzioni di popolo di Dio, comunità ecclesiali che necessitano di essere ascoltati, compresi e condotti a ciò che davvero conta, l'incontro con il Signore. Dietro le nostre rigidità – di ogni tipo - credo che ci siano spesso motivazioni "extra - teoretiche" e cioè bisogni, disagi, istanze non tematizzate che sottilmente ci illudiamo di collocare proiettandole in cose sicure e certe. La Liturgia è purtroppo un luogo dove tanti disagi si concentrano, l'argomento che suscita più discussioni in seminario, nelle parrocchie... In tutto ciò un autentico cammino di fede dovrebbe condurci lentamente ad una comprensione sempre più vera della nostra umanità con la conseguente capacità di "sana distanza" dalla realtà, con l'acquisizione di quella sempre maggiore oggettività e serenità di giudizio che più semplicemente possiamo chiamare "buon senso"

Antonio Parisi

Il fascicolo contiene alcuni canti adatti per varie celebrazioni eucaristiche, alcuni di essi si trovano nel Repertorio Nazionale di canti edito dalla Cei e dalla Elledici; l'intento è quello di far conoscere e divulgare il Repertorio Nazionale, offrendo nello stesso tempo alcune elaborazioni in polifonia, in modo da arricchire l'esecuzione ed offrire ai nostri cori parrocchiali canti a più voci che possano arricchire i loro repertori particolari. Inoltre si vuol offrire un piccolo contributo di canti eucaristici per il prossimo Congresso Eucaristico Nazionale di Ancona, nel settembre 2011.
L'elaborazione da due a quattro voci dei vari canti, tiene conto delle possibilità esecutive sia di piccoli cori parrocchiali e sia di cappelle musicali più preparate ed esigenti. Lo scopo è quello di realizzare fra alcuni anni, una elaborazione corale dei canti più conosciuti e diffusi del Repertorio Nazionale e farli confluire, eventualmente, in un libro corale per i cantori.

Il fascicolo si apre con due ritornelli eucaristici in forma di ostinati, sono: **Pignus futurae gloriae** e **Christe, fons aeternae vitae**. Melodie semplici e solari, che l'assemblea può ripetere infinite volte, meditandole nel proprio cuore; testo e melodia formano un tutt'uno. La presenza di un coro può arricchire a quattro voci la melodia dell'assemblea, creando un'atmosfera intensa di preghiera e di raccoglimento. Man mano che la melodia viene ripetuta, si possono sovrapporre alcuni discanti strumentali e uno vocale, Non sono indicati gli strumenti solistici, ma viene lasciata libertà di scelta, tenendo conto delle proprie possibilità, di avere cioè a disposizione uno strumento anziché un altro. Si può utilizzare un flauto, un oboe, un violino o altri strumenti. La forma musicale degli ostinati, che ormai tutti chiamiamo *stile Taizé*, offre la possibilità di entrare ed uscire dalla esecuzione, a proprio piacimento; è come un fiume che scorre e di volta in volta ognuno si immerge liberamente; è una melodia-preghiera che entra nel cuore e dona una pace silenziosa e raccolta. Sono ostinati adatti a momenti di adorazione eucaristica, ma possono anche essere utilizzati durante la Messa, come canto di ringraziamento dopo la comunione.

Chi mangia questo pane, il testo è preso dalla Sequenza del Corpus Domini. La melodia del ritornello ha una buona cantabilità e l'assemblea se ne può appropriare senza difficoltà; le strofe poi vengono elaborate a due voci pari e a quattro voci dispari, così pure il ritornello. Le strofe hanno un andamento omoritmico, per cui bisogna evitare di appesantire l'esecuzione, cercando di evidenziare e pronunciare bene il testo. Un'altra considerazione per il canto di comunione mi sembra opportuno evidenziare; non occorre eseguire durante tutta la processione più di un canto, preoccupati di riempire lo spazio processionale, ma sarebbe interessante interludiare tra una strofa e l'altra, dando spazio all'organo o ad uno strumento solista che aiuti a interiorizzare quel percorso di raccoglimento. Durante la celebrazione non dobbiamo aver paura dei silenzi, non siamo in TV dove occorre riempire tutti i minuti secondi di parole o immagini, ma il silenzio liturgico aiuta a comprendere in profondità le varie sequenze rituali che via via si susseguono.

E venne il giorno su testo di D. Rimaud, poeta, gesuita francese scomparso qualche anno fa, testo tradotto dal musicista, gesuita italiano Eugenio Costa. Canto di comunione avente forma innica. De Risi, prete musicista di Nola, lo ha elaborato a due voci pari e dispari e a quattro voci dispari. Il canto è di Dusan Stefani, musicista e sacerdote attivo negli anni settanta e seguenti, una melodia di carattere modale, ma che si serve anche della tonalità, rendendo la stessa melodia fluida e cantabile. Anche per questo canto vale la raccomandazione indicata sopra, cioè occorre una esecuzione non uniforme e uguale delle cinque strofe, ma si possono alternare strofe ad una voce, a due voci, fino ad arrivare alle quattro voci; anche la presenza di un interludio può rilanciare la ripresa della melodia, conferendo al canto uno sviluppo ed una ampiezza maggiore.

Pane vivo, spezzato per noi, è un canto composto da strofa e ritornello. Anche per questo canto di comunione, le strofe sono elaborate sia a due voci pari e dispari e sia a quattro voci dispari; nelle due voci la melodia passa da una voce all'altra dopo ogni versetto, creando una piacevole alternanza fra timbri diversi, mentre l'altra voce contrappunta la melodia principale. Anche il ritornello prevede la possibilità esecutiva delle quattro voci dispari; inoltre, alla fine del canto, la schola può eseguire una coda che rende la chiusura maestosa e solenne. Inoltre è previsto un preludio e un postludio strumentale che danno al canto uno sviluppo piacevole e coinvolgente.

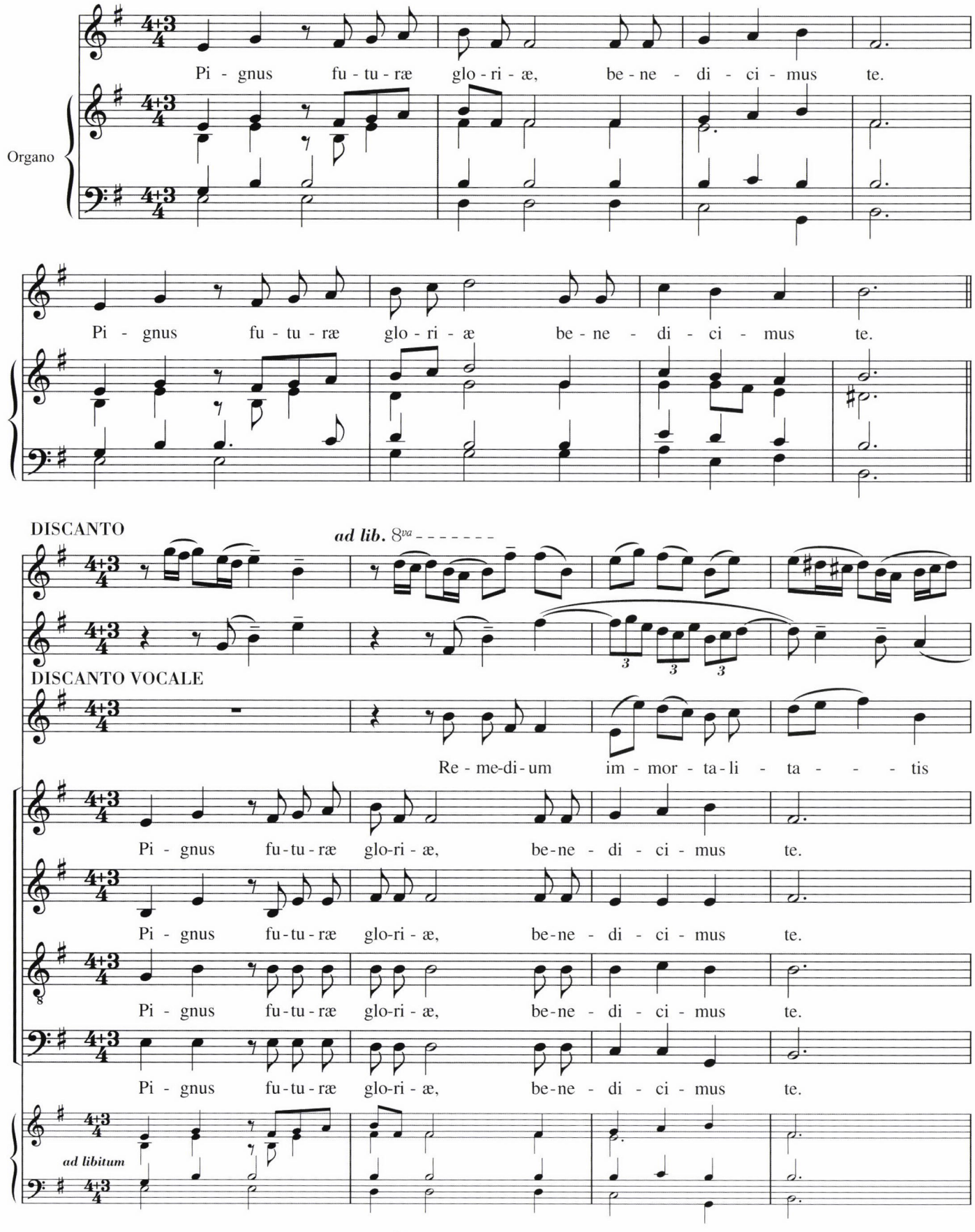
O Sacrum Convivium, testo preso dalla Liturgia, musica di Massimo Palombella, realizzata a quattro voci dispari. Il testo del mottetto è un classico canto eucaristico, musicato da tutti i musicisti che nelle varie epoche hanno scritto musica sacra. L'autore, vivente, affronta il testo con un linguaggio contemporaneo, pur in una struttura mottettistica classica. Modulazioni improvvise, ritardi di note e vari accordi di settima maggiore, rendono il canto scorrevole e piacevole all'orecchio, senza forzature armoniche o intonazioni impossibili, anzi tali artifici musicali rendono il canto sempre interessante, mai scontato.

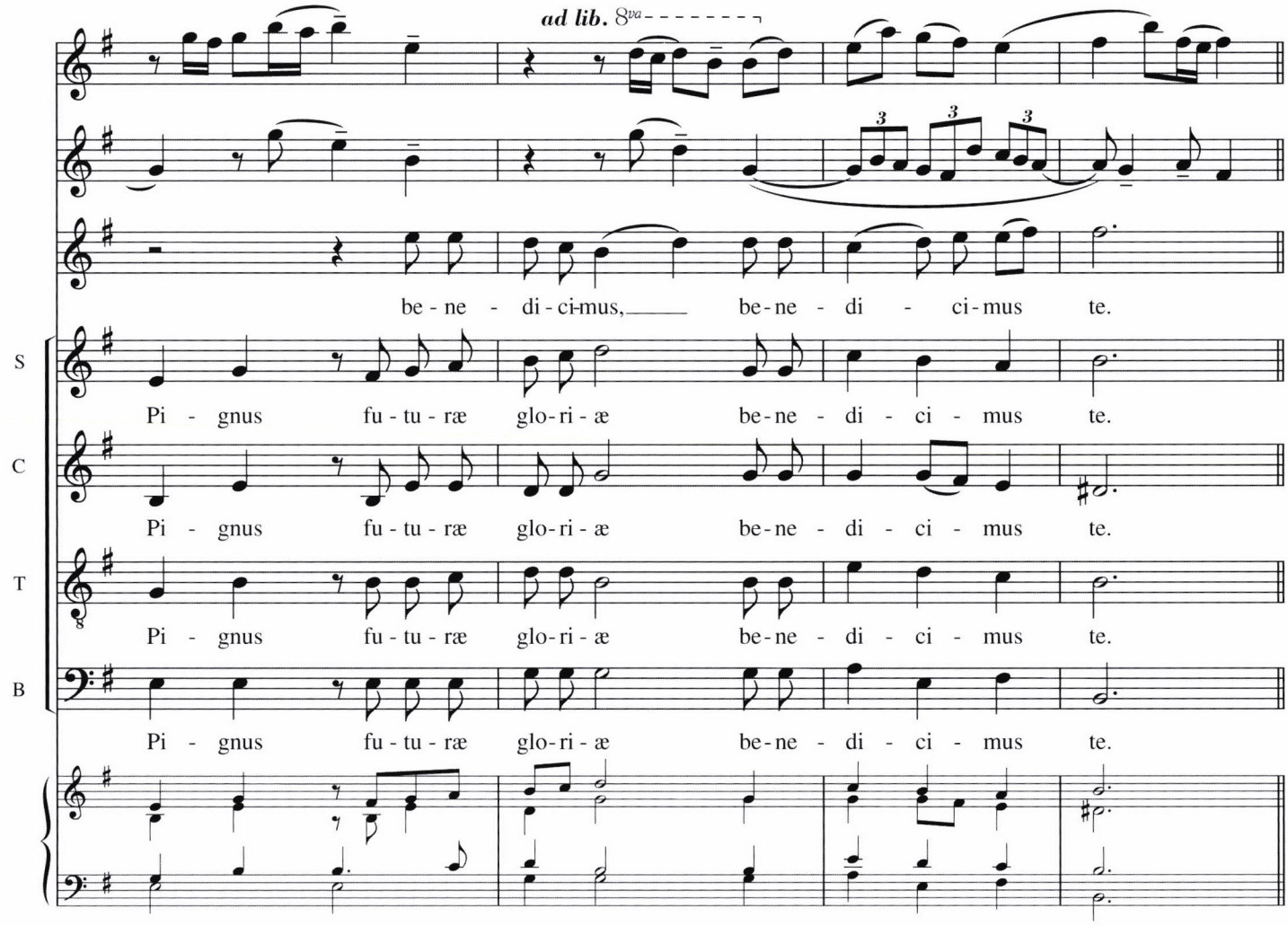
Naturalmente questo mottetto a cappella richiede un coro ben preparato e avvezzo a tali armonie. Aggiungo che è utile, ogni tanto, inserire nelle nostre liturgie un linguaggio musicale contemporaneo, non però sperimentale e d'avanguardia. Tale linguaggio "nuovo", tiene sempre desta l'attenzione, suscita interesse, sottolinea una sequenza rituale particolare, fa progredire il coro, crea la vera solennità celebrativa. Si badi bene che non è una ricerca sonora e armonica fine a se stessa o peggio un linguaggio sconcertante e cervellotico, ma tale scrittura musicale si inserisce in una giusta e graduale ricerca che va portata avanti con attenzione e decisione. Non possiamo ripetere all'infinito moduli sonori e armonie tradizionali, ma una intelligente sperimentazione darà opportunità al musicista d'oggi di esprimere la propria fede e la propria lode con linguaggi d'oggi. Tali caratteristiche vengono sottolineate in questo mottetto eucaristico. Aggiungo infine l'osservazione espressa nel fascicolo precedente, che l'esecuzione a cappella di un brano musicale, rende il canto più significativo, più profondo e colmo di espressività.

Pignus futuræ gloriæ

T: Massimo Palombella
M: Alessandro Ruo Rui

Pignus futuræ gloriæ, benedicimus te.
(Remedium immortalitatis benedicimus te).

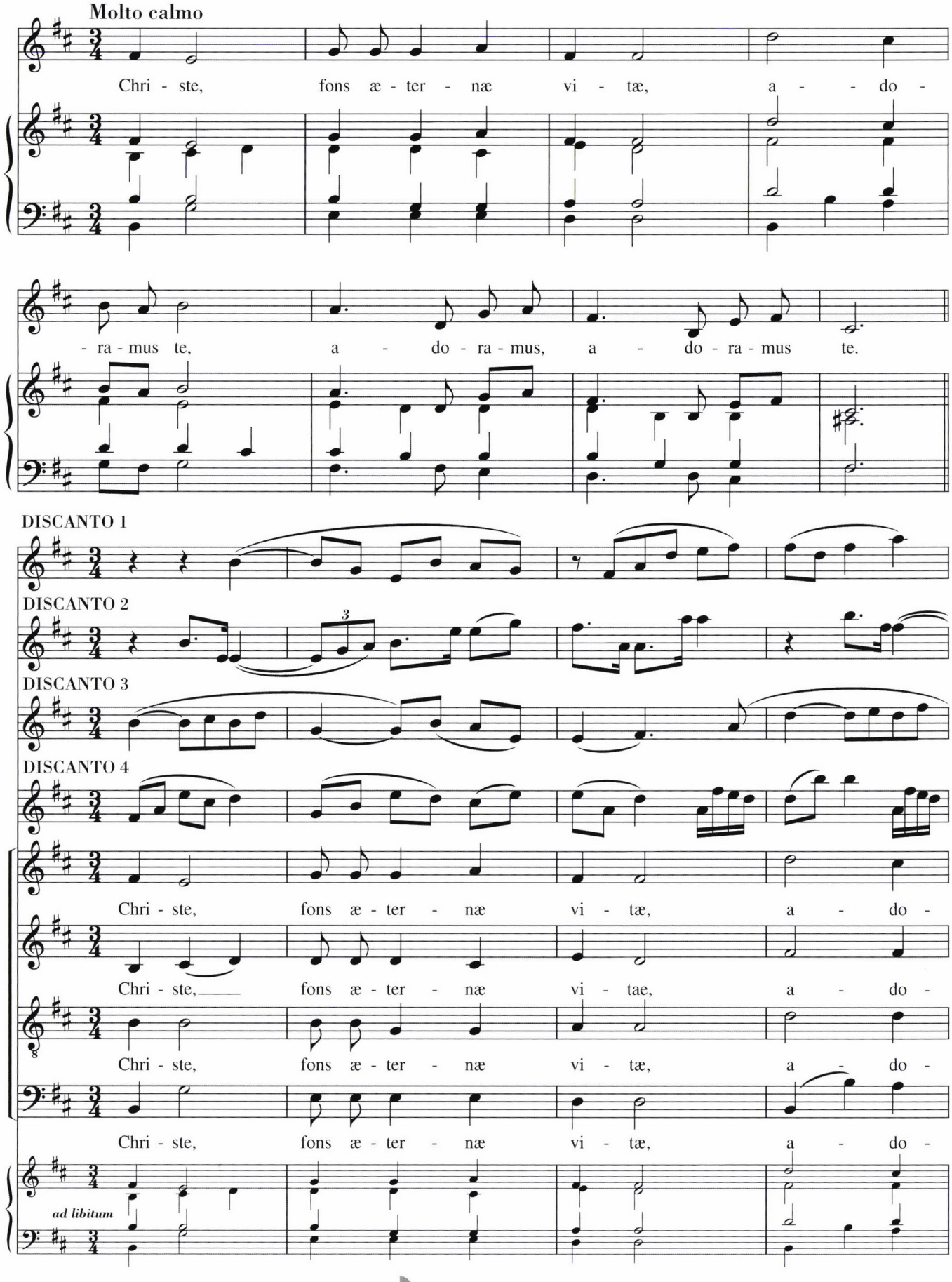


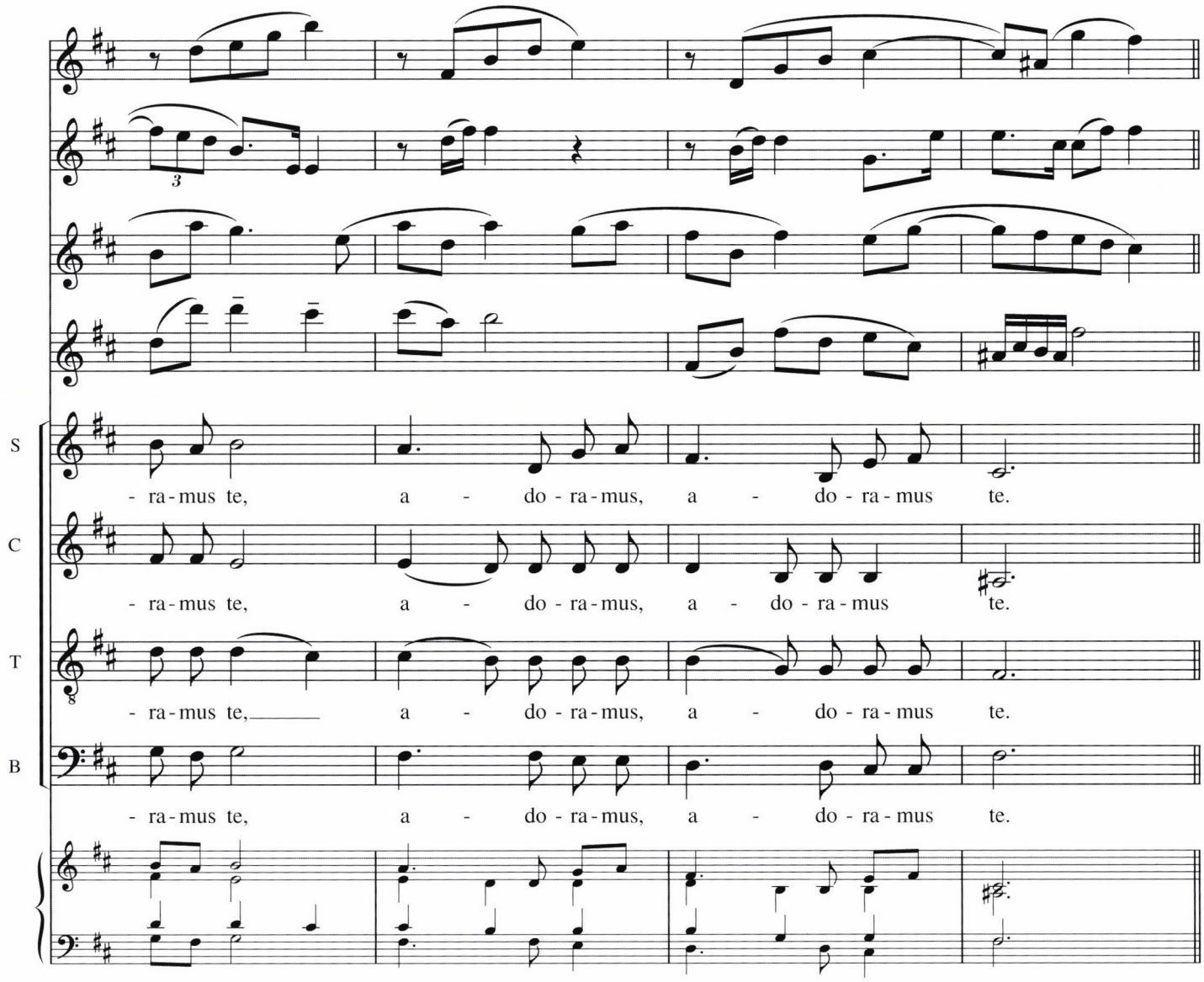

ad lib. 8va
be - ne - di - ci-mus, be-ne - di - ci-mus te.
S
Pi - gnus fu - tu - ræ glo-ri - æ be-ne - di - ci - mus te.
C
Pi - gnus fu - tu - ræ glo-ri - æ be-ne - di - ci - mus te.
T
Pi - gnus fu - tu - ræ glo-ri - æ be-ne - di - ci - mus te.
B
Pi - gnus fu - tu - ræ glo-ri - æ be-ne - di - ci - mus te.

Christe, fons æternæ vitæ

T: Massimo Palombella
M: Alessandro Ruo Rui

Christe, fons æternæ vitæ,
adoramus te.




S
- ra - mus te, a - do - ra - mus, a - do - ra - mus te.
C
- ra - mus te, a - do - ra - mus, a - do - ra - mus te.
T
- ra - mus te, a - do - ra - mus, a - do - ra - mus te.
B
- ra - mus te, a - do - ra - mus, a - do - ra - mus te.

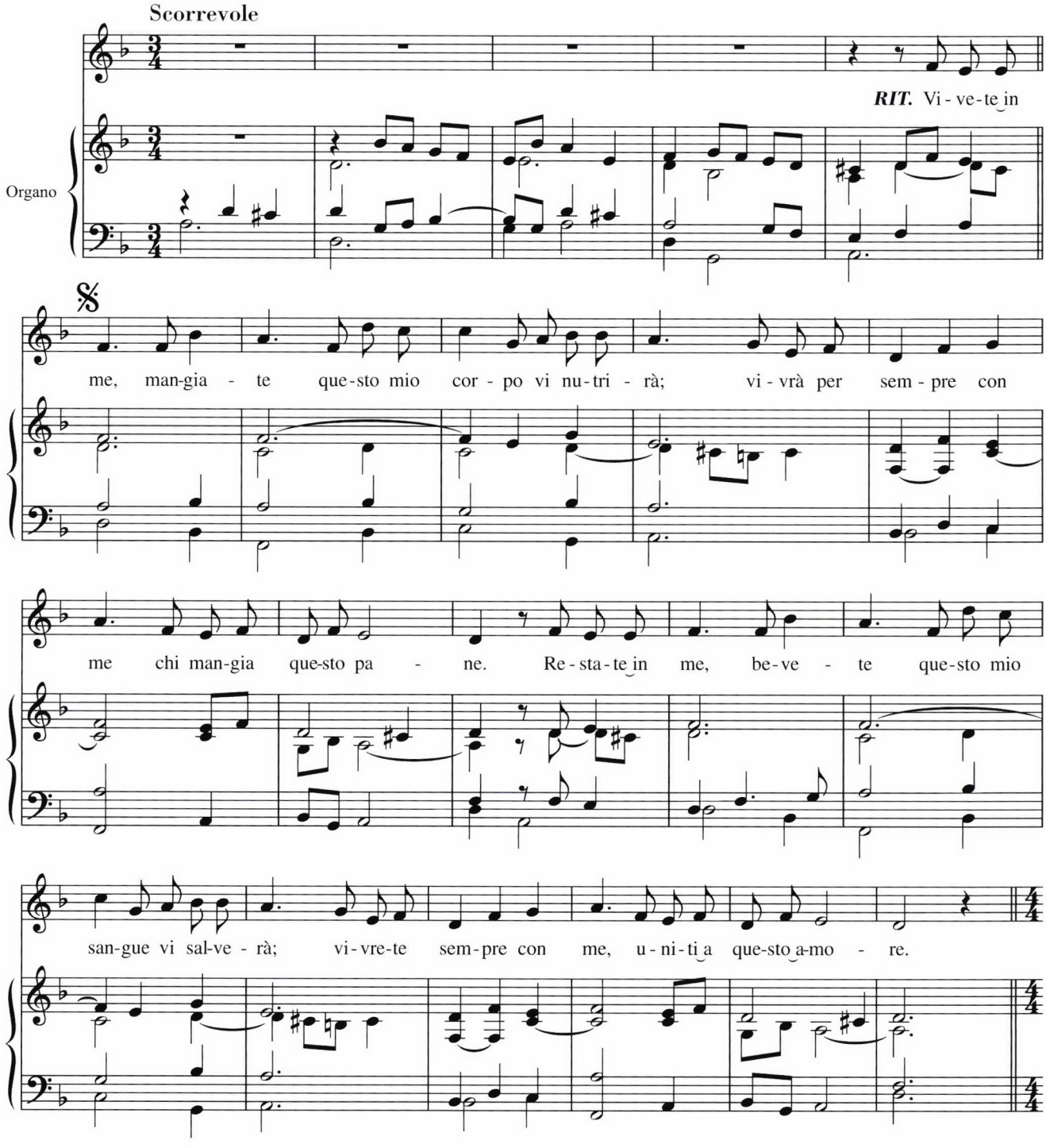
Chi mangia questo pane

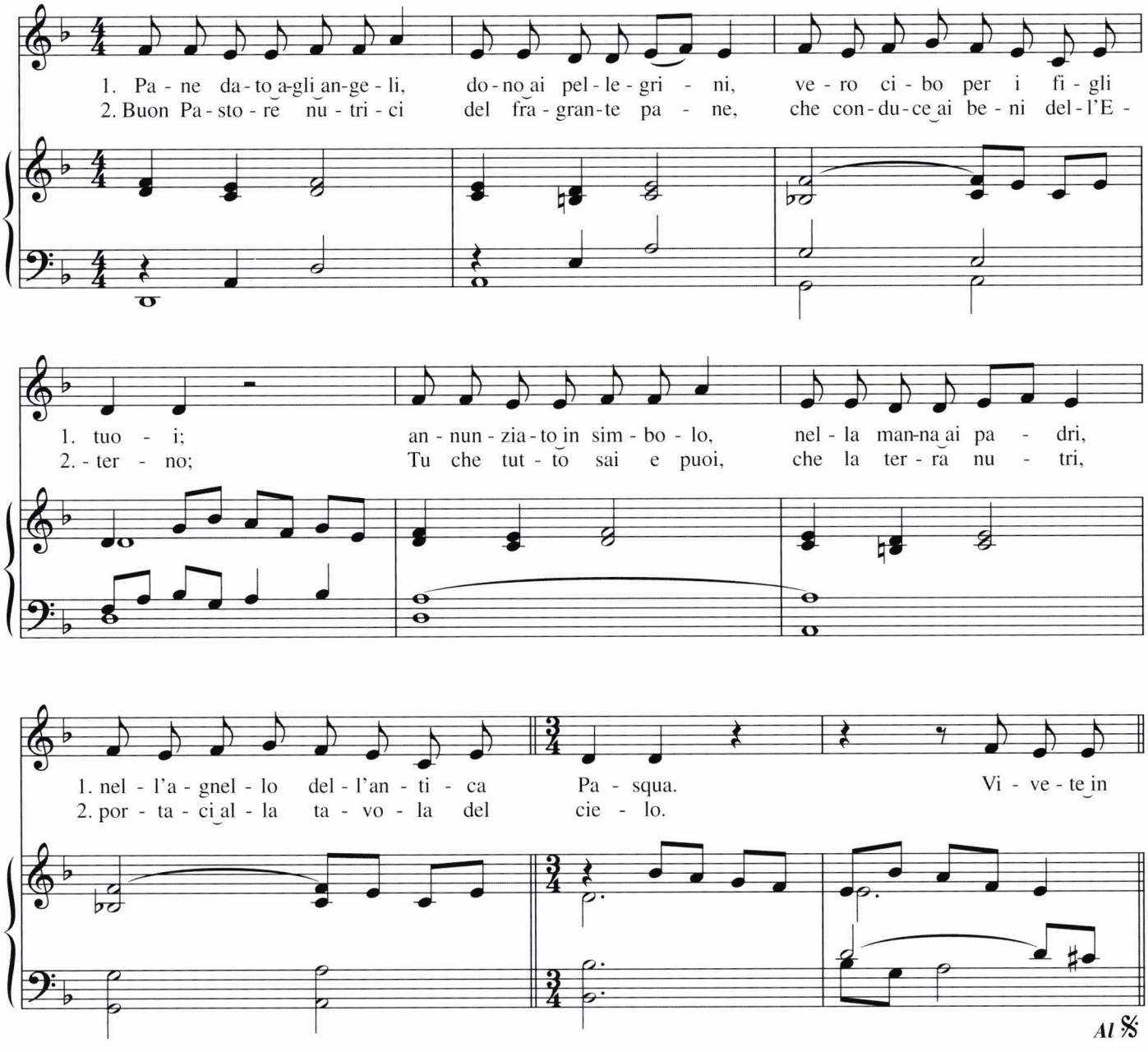
TM: Maurizio Palazzo su rielaboraz. del Lauda Sion di san Tommaso

Vivete in me, mangiate questo mio corpo vi nutrirà;
vivrà per sempre con me chi mangia questo pane.
Restate in me, bevete questo mio sangue vi salverà;
vivrete sempre con me, uniti a questo amore.

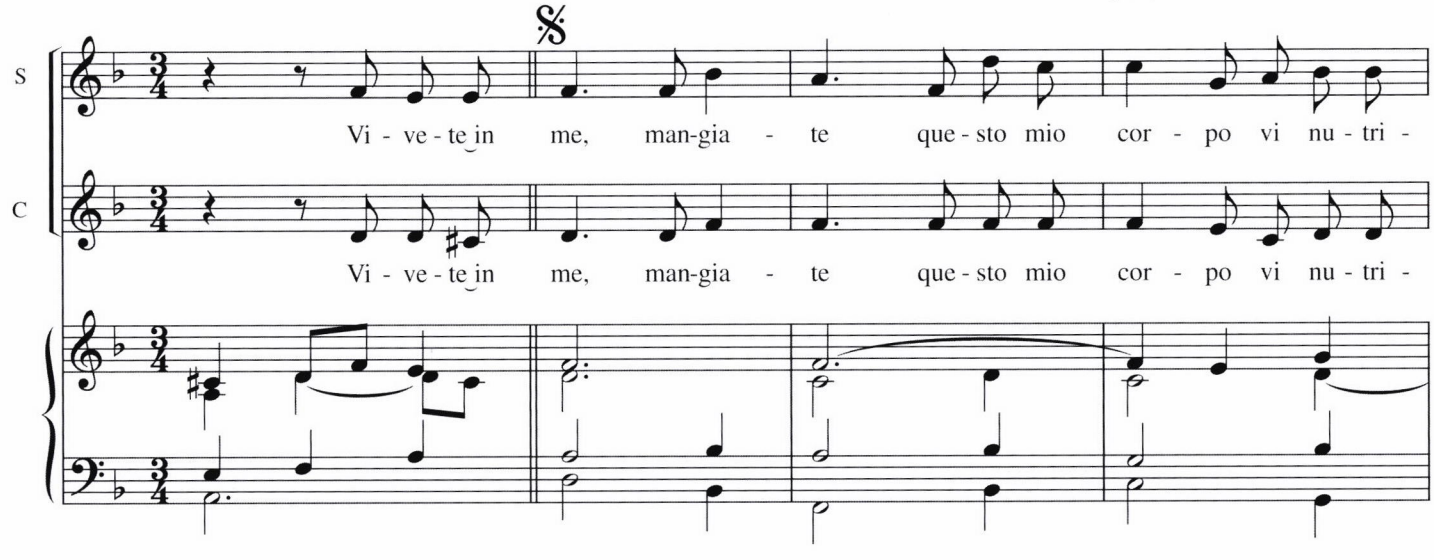
1. Pane dato agli angeli, dono ai pellegrini,
   vero cibo per i figli tuoi;
   annunziato in simbolo, nella manna ai padri,
   nell'agnello dell'antica Pasqua.

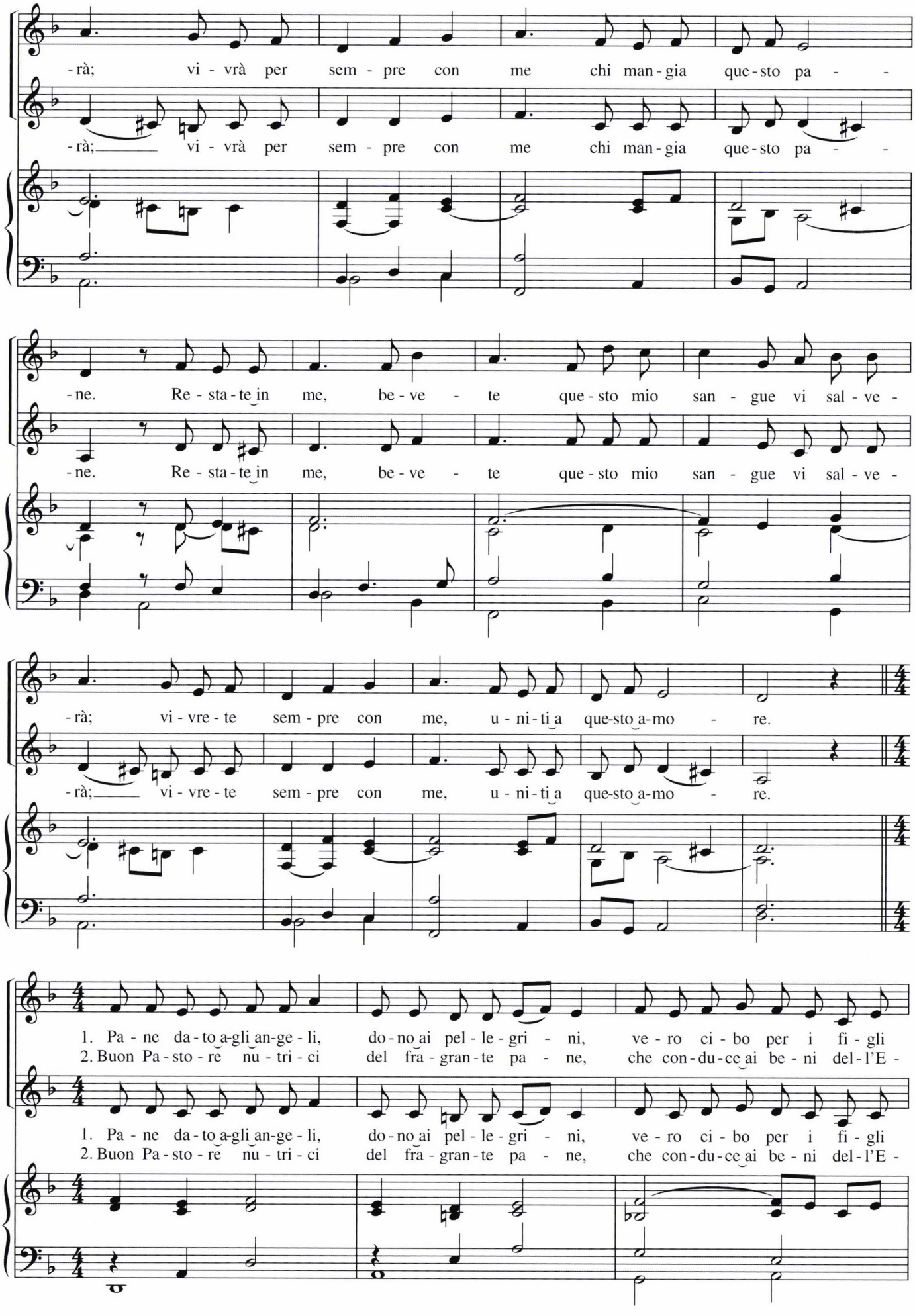
2. Buon Pastore nutrici del fragrante pane,
   che conduce ai beni dell'Eterno;
   Tu che tutto sai e puoi, che la terra nutri,
   portaci alla tavola del cielo.

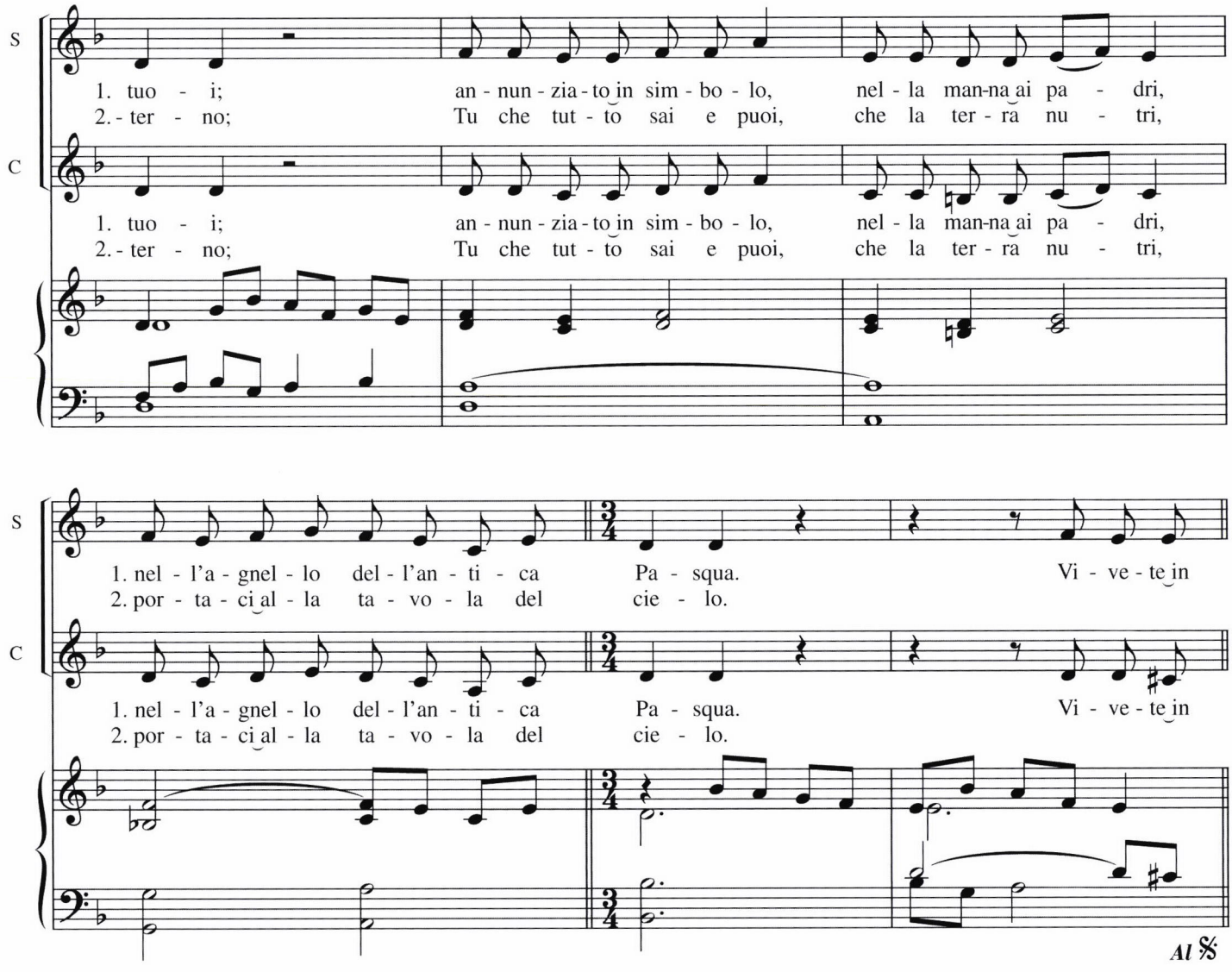




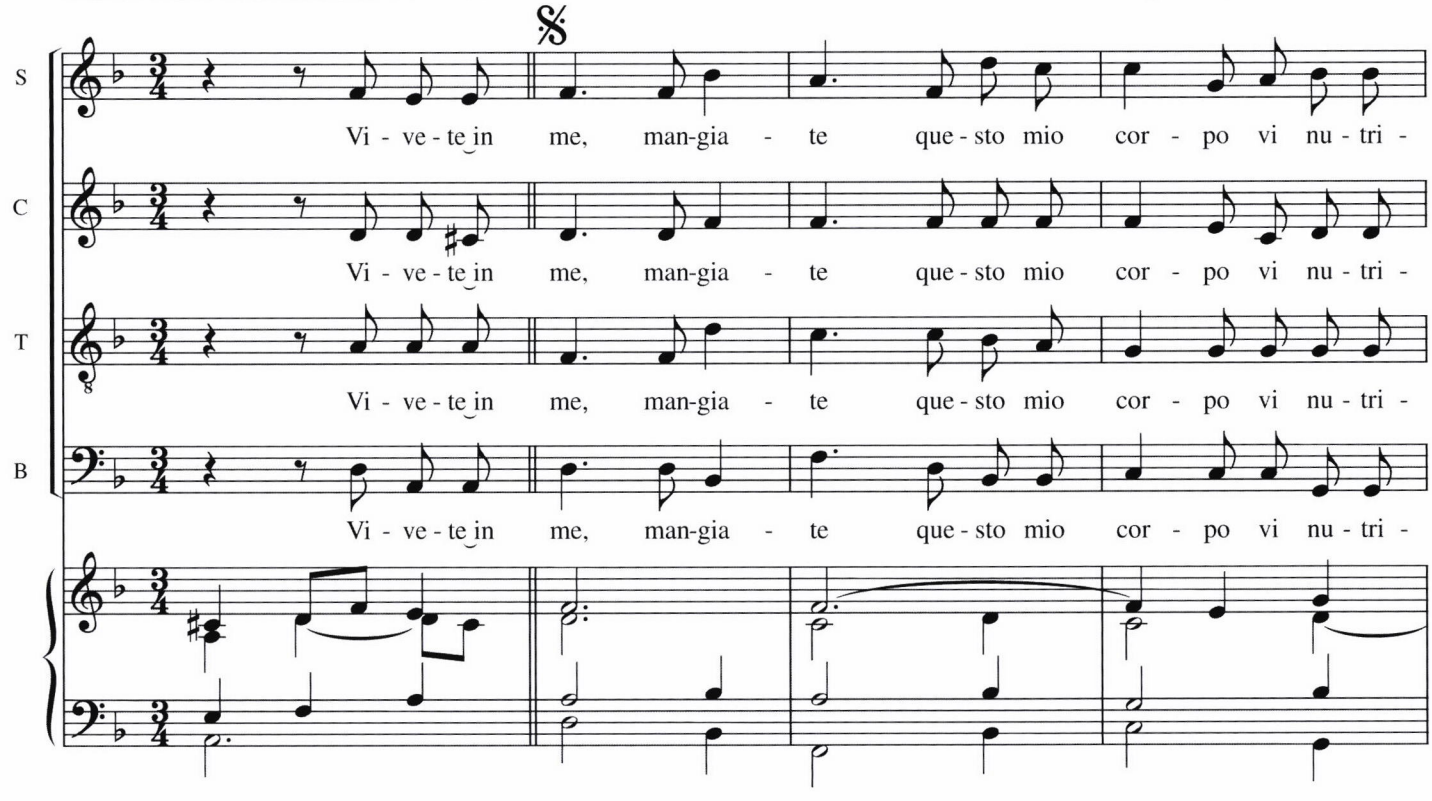
ELABORAZIONE DEL RITORNELLO E DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 2 VOCI PARI (SC)

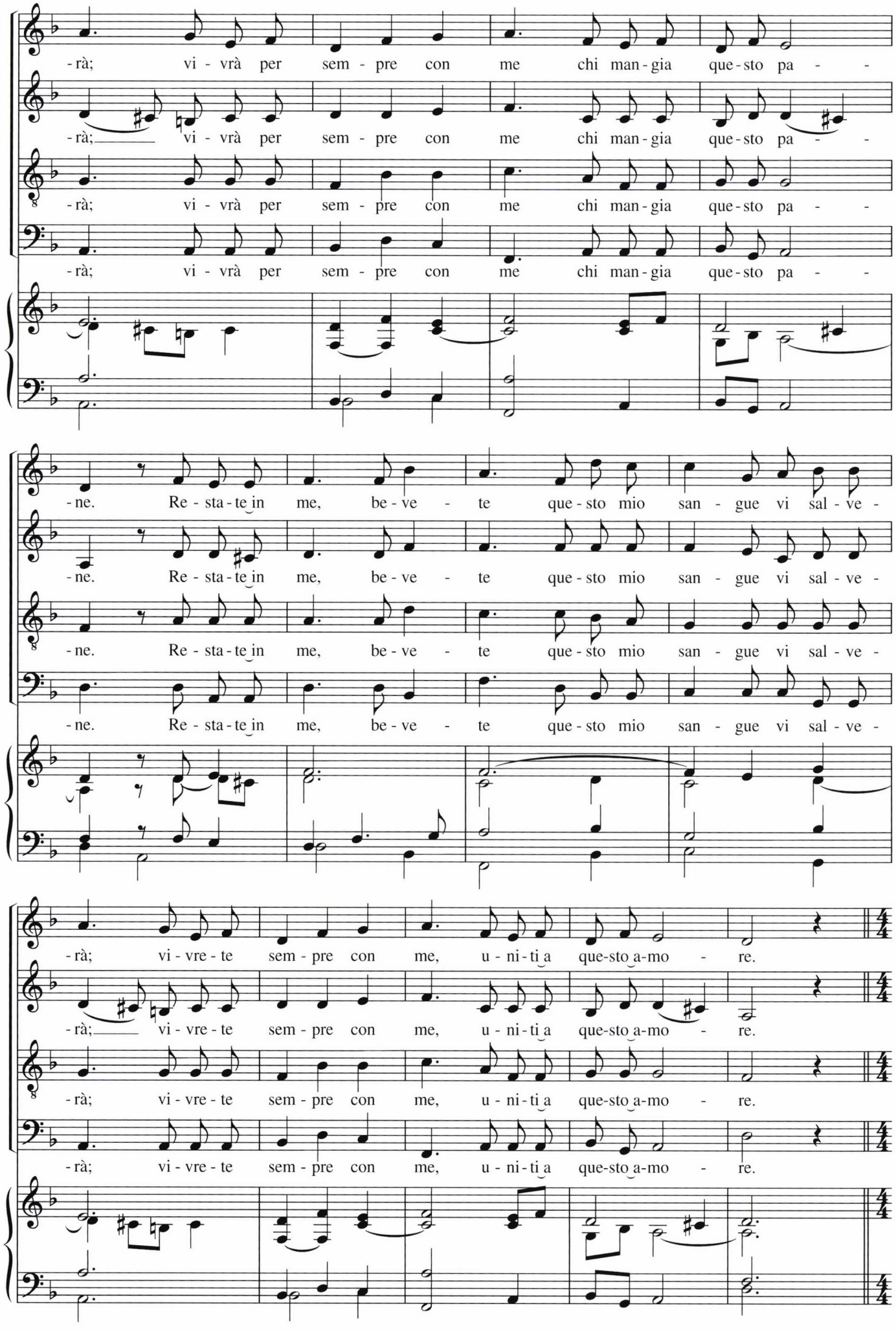


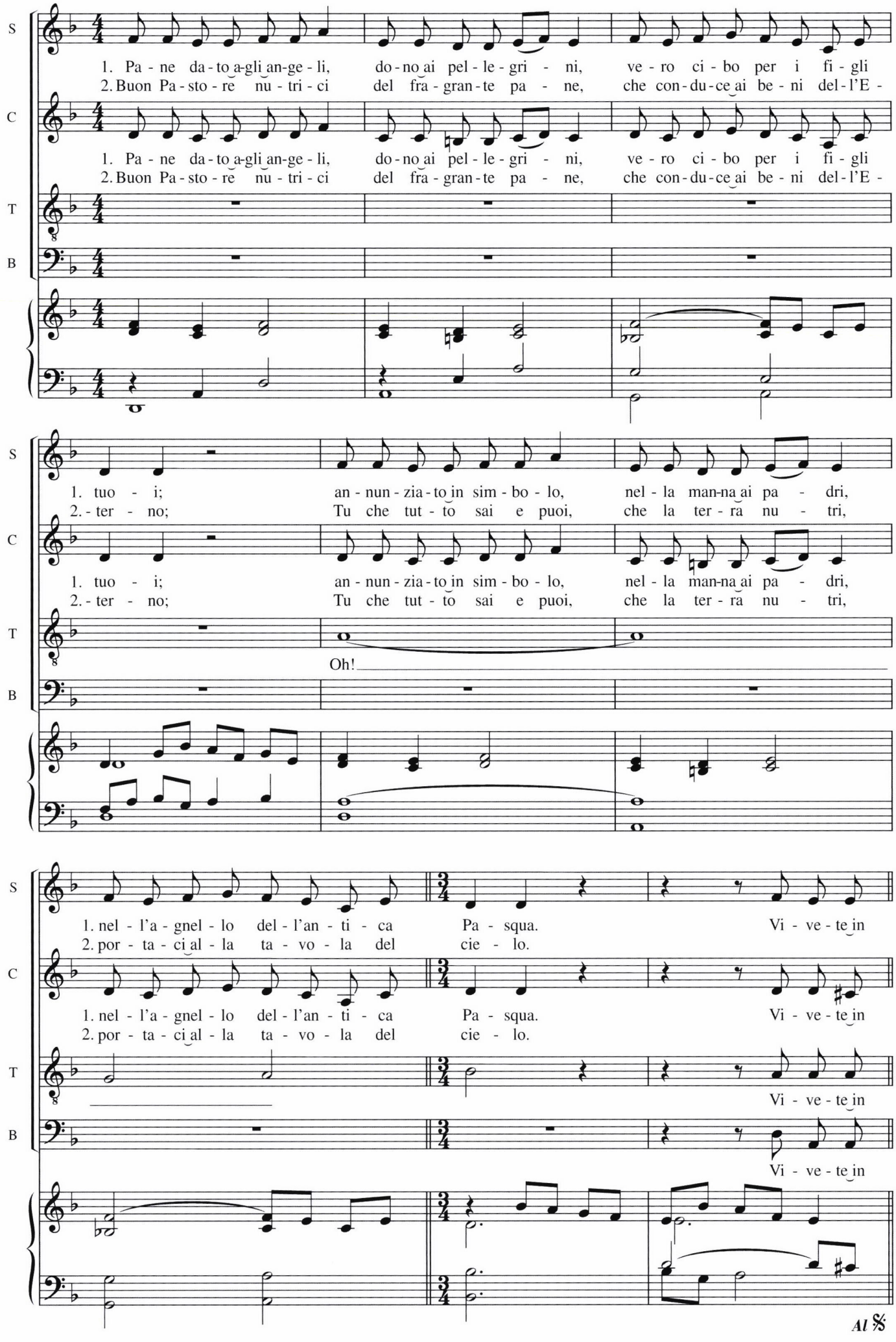

S
C
-rà; vi - vrà per sem - pre con me chi man - gia que - sto pa - -
-rà; vi - vrà per sem - pre con me chi man - gia que - sto pa - -
-ne. Re - sta - te in me, be - ve - te que - sto mio san - gue vi sal - ve -
-ne. Re - sta - te in me, be - ve - te que - sto mio san - gue vi sal - ve -
-rà; vi - vre - te sem - pre con me, u - ni - ti a que - sto a - mo - re.
-rà; vi - vre - te sem - pre con me, u - ni - ti a que - sto a - mo - re.
1. Pa - ne da - to a - gli an - ge - li, do - no ai pel - le - gri - ni, ve - ro ci - bo per i fi - gli
2. Buon Pa - sto - re nu - tri - ci del fra - gran - te pa - ne, che con - du - ce ai be - ni del - l'E -
1. Pa - ne da - to a - gli an - ge - li, do - no ai pel - le - gri - ni, ve - ro ci - bo per i fi - gli
2. Buon Pa - sto - re nu - tri - ci del fra - gran - te pa - ne, che con - du - ce ai be - ni del - l'E -



ELABORAZIONE DEL RITORNELLO E DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 4 VOCI DISPARI (SCTB)




S
C
T
B
-rà; vi - vrà per sem - pre con me chi man - gia que - sto pa - -
-rà; vi - vrà per sem - pre con me chi man - gia que - sto pa - -
-rà; vi - vrà per sem - pre con me chi man - gia que - sto pa - -
-rà; vi - vrà per sem - pre con me chi man - gia que - sto pa - -
-ne. Re - sta - te in me, be - ve - te que - sto mio san - gue vi sal - ve -
-ne. Re - sta - te in me, be - ve - te que - sto mio san - gue vi sal - ve -
-ne. Re - sta - te in me, be - ve - te que - sto mio san - gue vi sal - ve -
-ne. Re - sta - te in me, be - ve - te que - sto mio san - gue vi sal - ve -
-rà; vi - vre - te sem - pre con me, u - ni - ti a que - sto a - mo - re.
-rà; vi - vre - te sem - pre con me, u - ni - ti a que - sto a - mo - re.
-rà; vi - vre - te sem - pre con me, u - ni - ti a que - sto a - mo - re.
-rà; vi - vre - te sem - pre con me, u - ni - ti a que - sto a - mo - re.


S
C
T
B
1. Pa - ne da - to a-gli an-ge - li, do - no ai pel - le - gri - ni, ve - ro ci - bo per i fi - gli
2. Buon Pa - sto - re nu - tri - ci del fra - gran - te pa - ne, che con - du - ce ai be - ni del - l'E -
1. tuo - i; an - nun - zia - to in sim - bo - lo, nel - la man-na ai pa - dri,
2. - ter - no; Tu che tut - to sai e puoi, che la ter - ra nu - tri,
Oh!
1. nel - l'a - gnel - lo del - l'an - ti - ca Pa - squa. Vi - ve - te in
2. por - ta - ci al - la ta - vo - la del cie - lo.
Al 𝄋

E venne il giorno

T: Dider Rimaud - Eugenio Costa
M: Dusan Stefani
Elab: Domenico De Risi

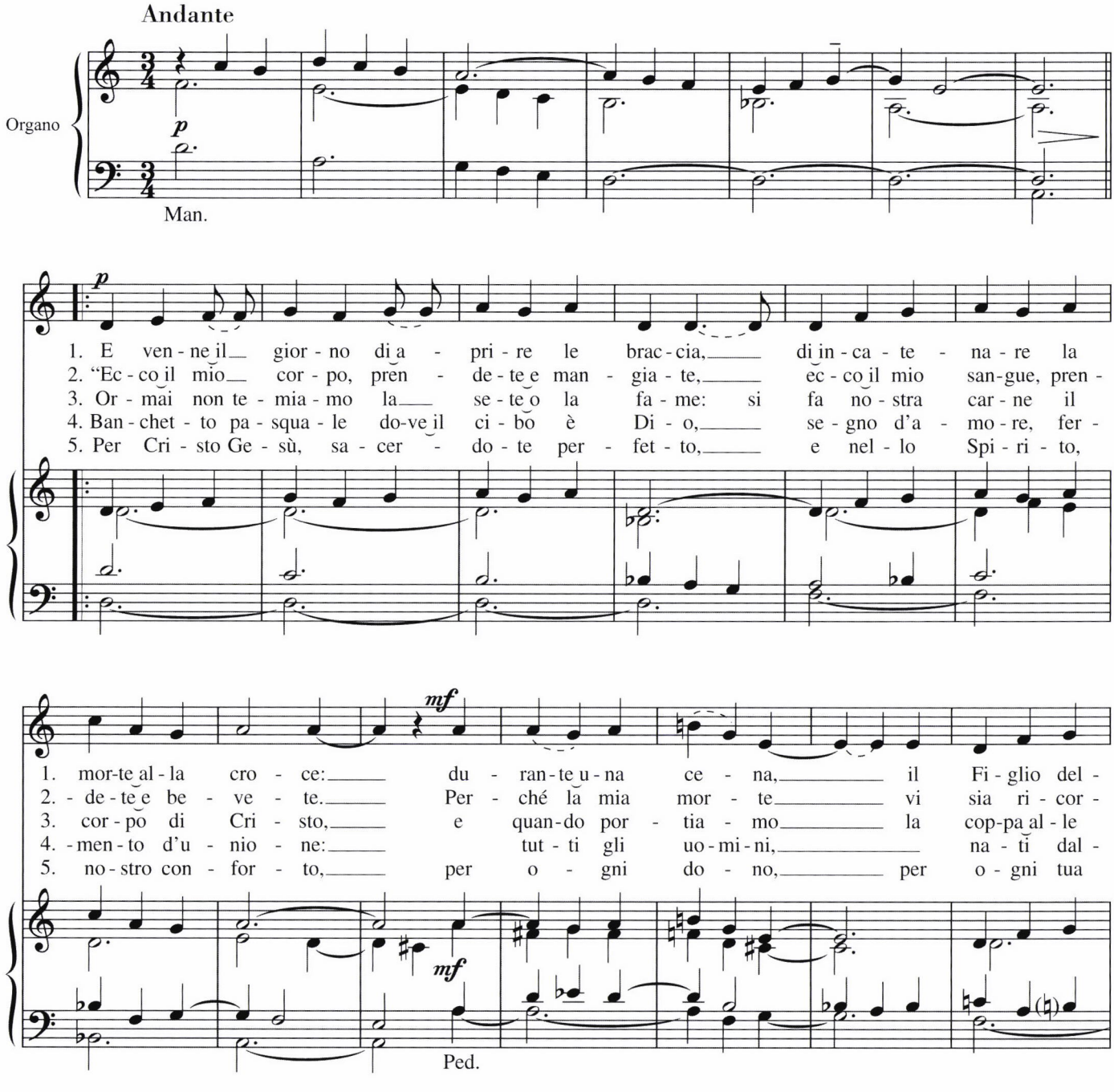
1. E venne il giorno di aprire le braccia,
di incatenare la morte alla croce:
durante una cena, il Figlio dell'Uomo,
ai peccatori consegna se stesso.

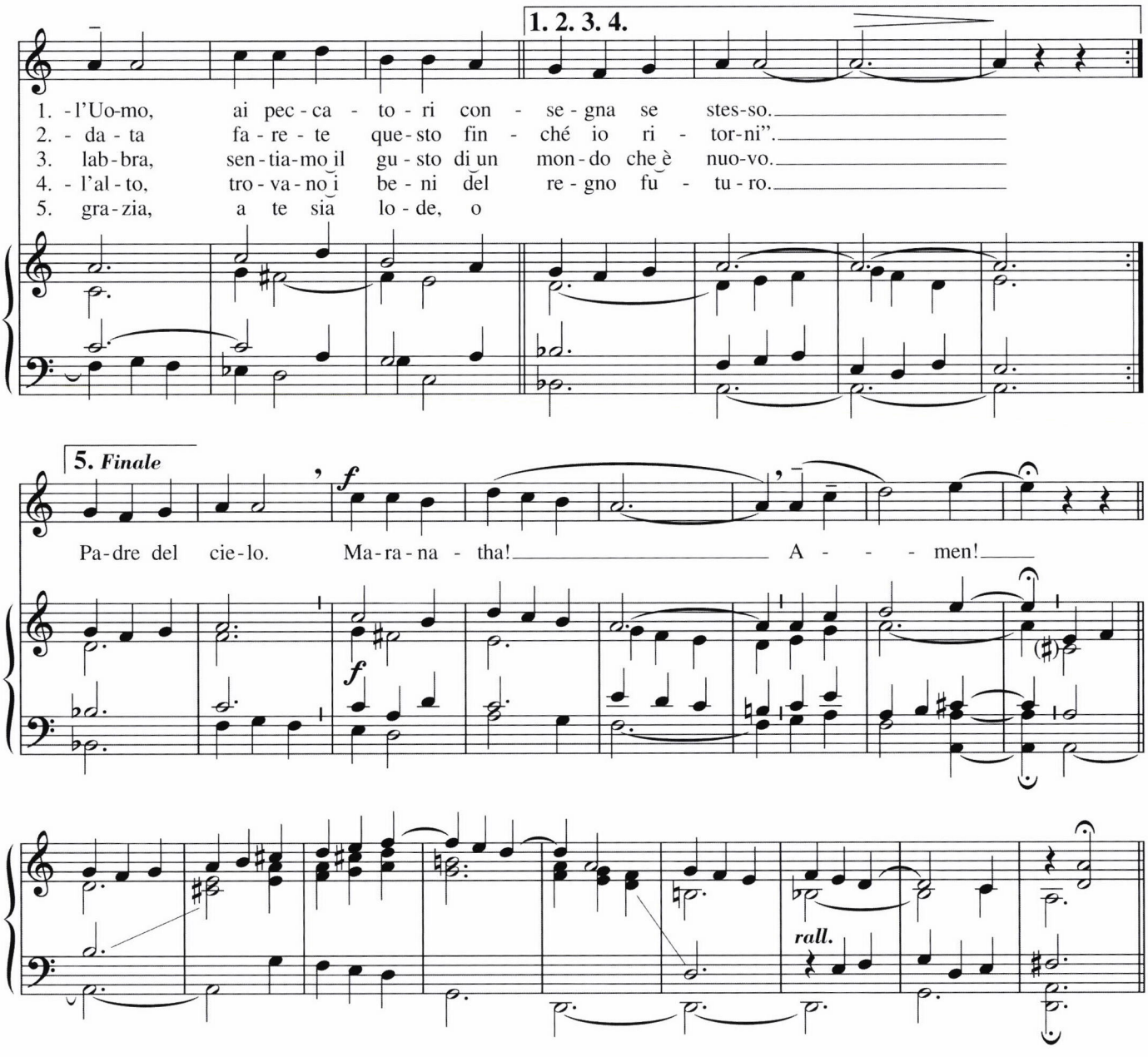
2. "Ecco il mio corpo, prendete e mangiate,
ecco il mio sangue, prendete e bevete.
Perché la mia morte vi sia ricordata
farete questo finché io ritorni".

3. Ormai non temiamo la sete o la fame:
si fa nostra carne il corpo di Cristo,
e quando portiamo la coppa alle labbra,
sentiamo il gusto di un mondo che è nuovo.

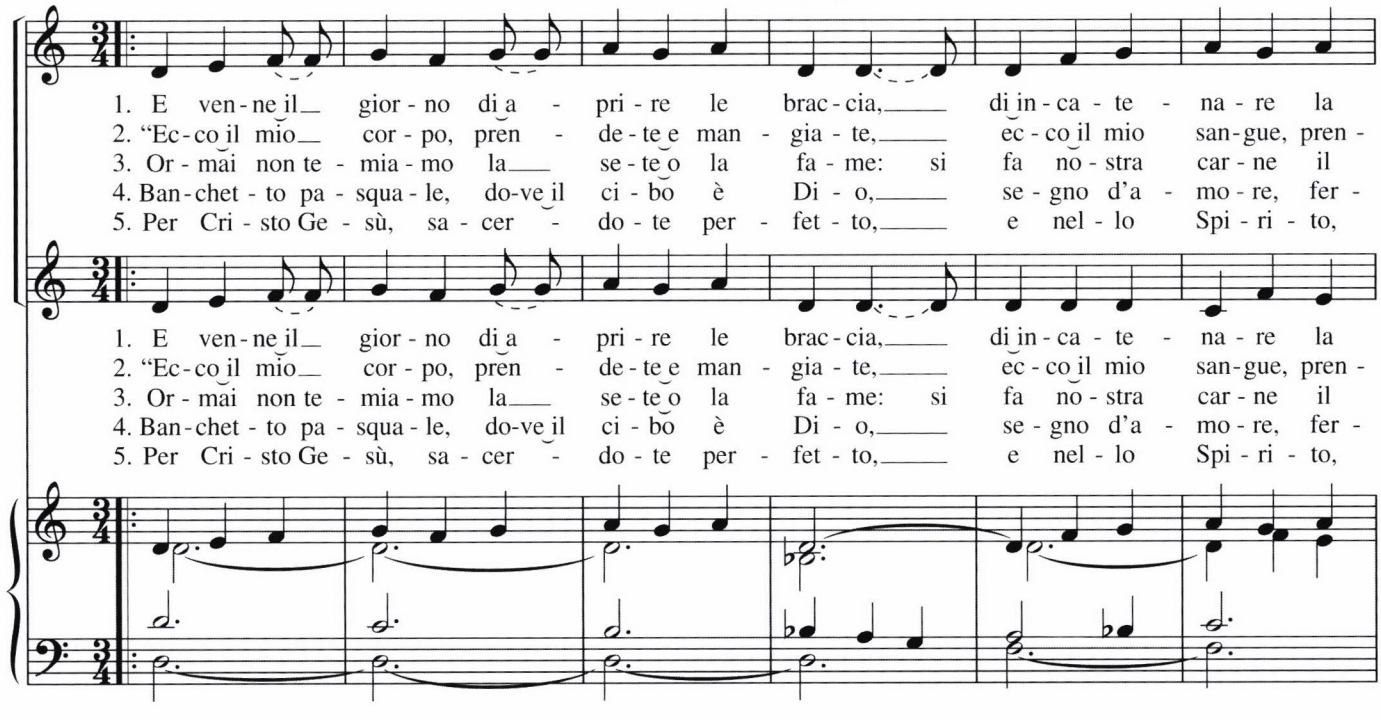
4. Banchetto pasquale, dove il cibo è Dio,
segno d'amore, fermento d'unione:
tutti gli uomini, nati dall'alto,
trovano i beni del regno futuro.

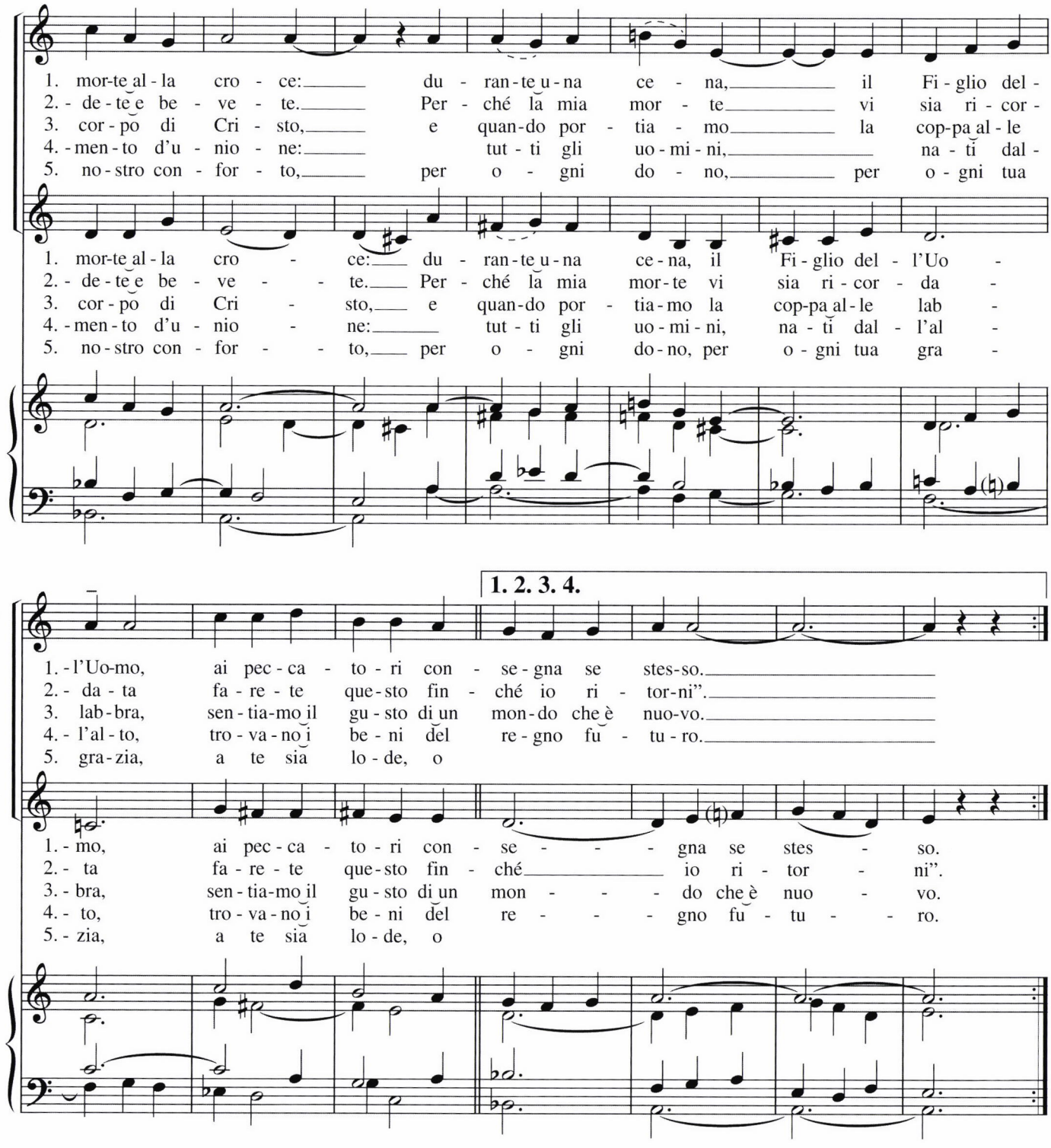
5. Per Cristo Gesù, sacerdote perfetto,
e nello Spirito, nostro conforto,
per ogni dono, per ogni tua grazia,
a te sia lode, o Padre del cielo.
Maranatha! Maranatha! Amen!

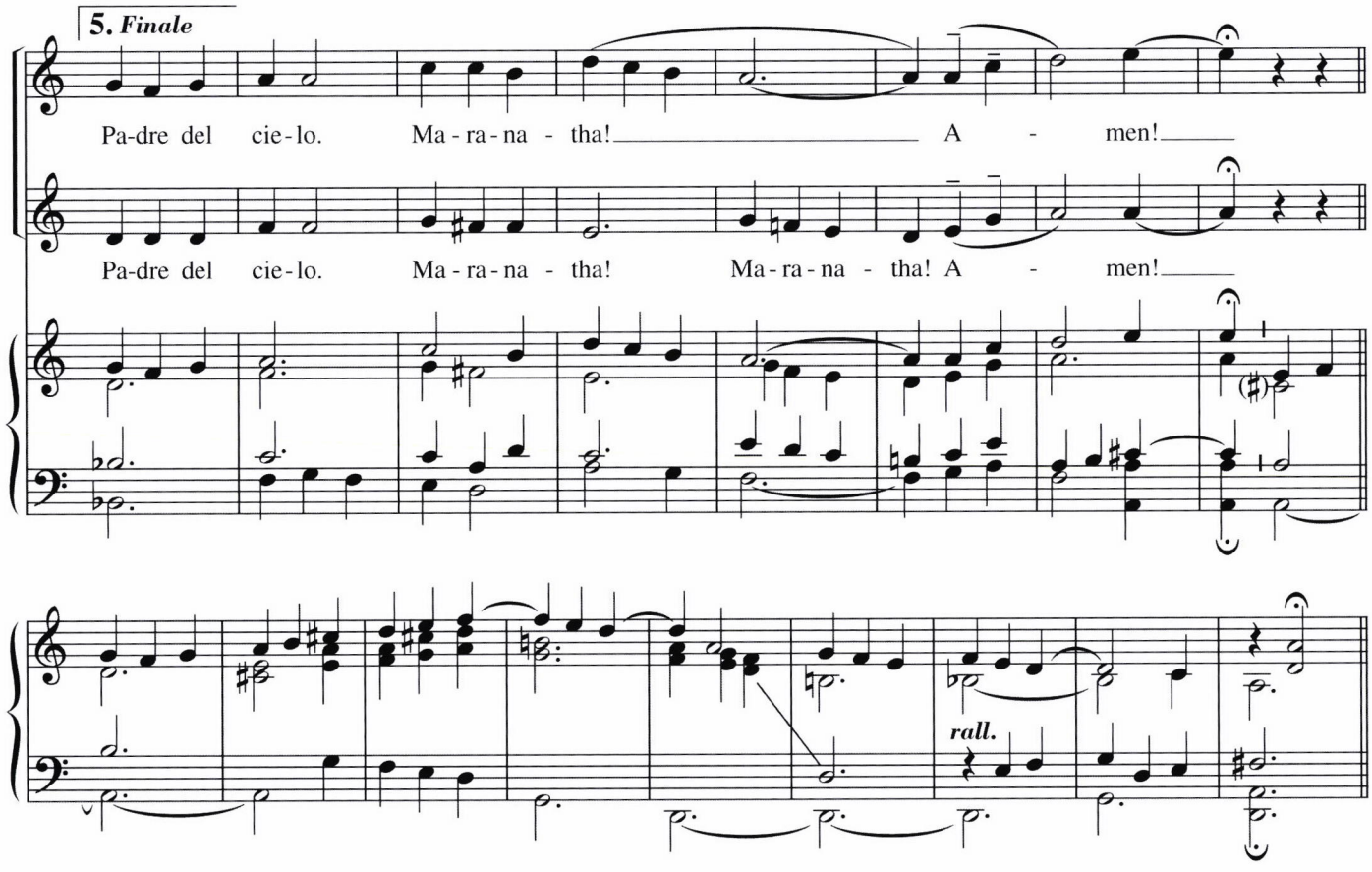




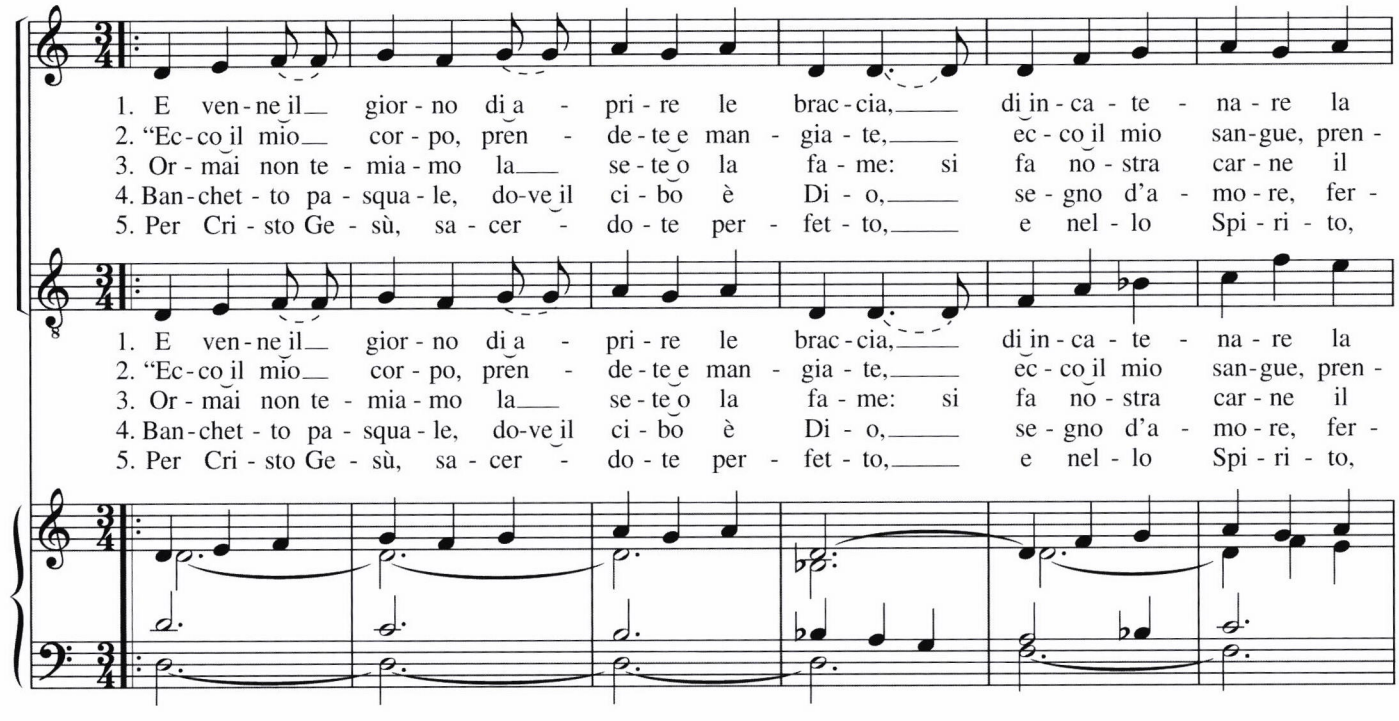
ELABORAZIONE DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 2 VOCI PARI (SC)

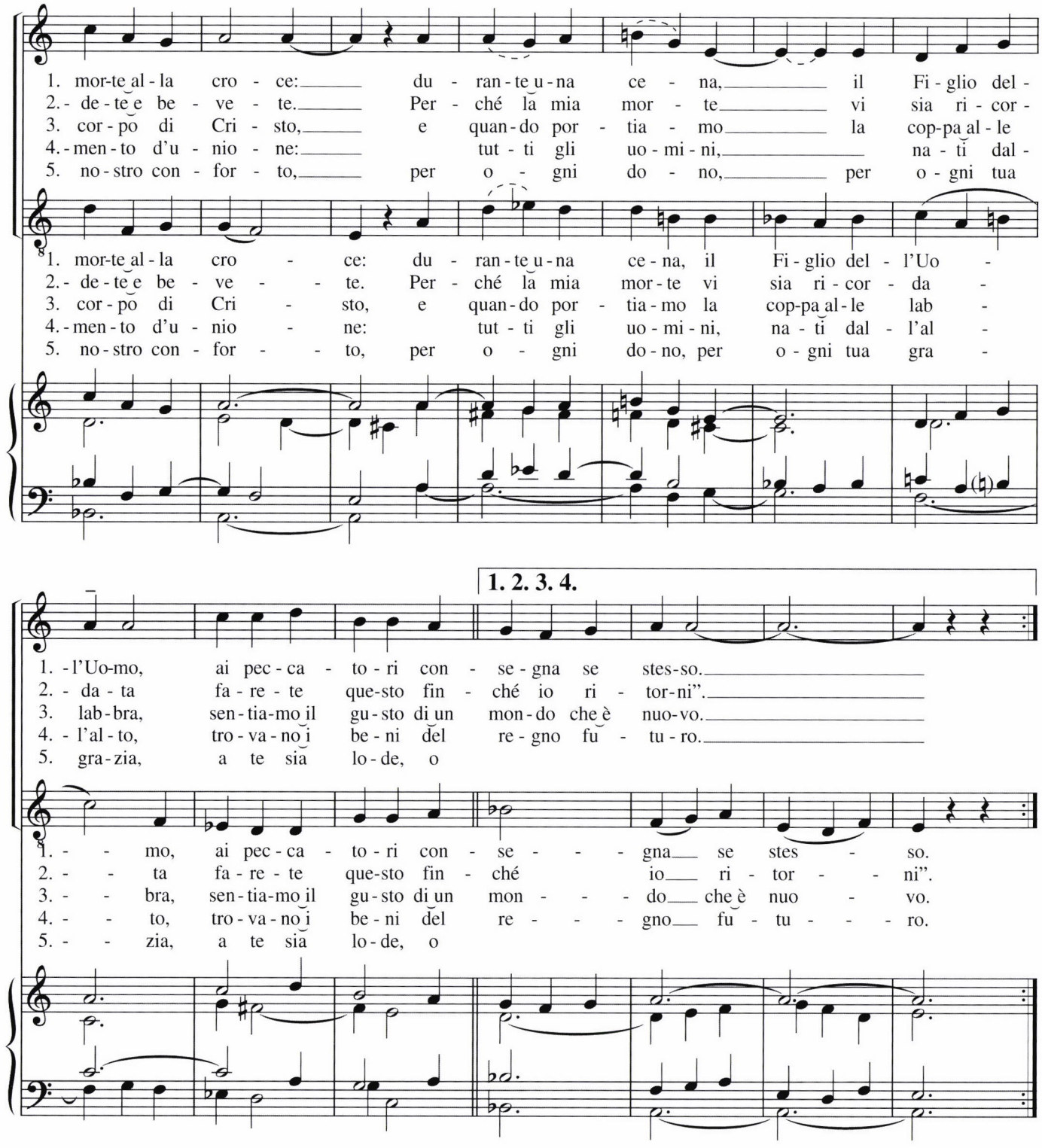


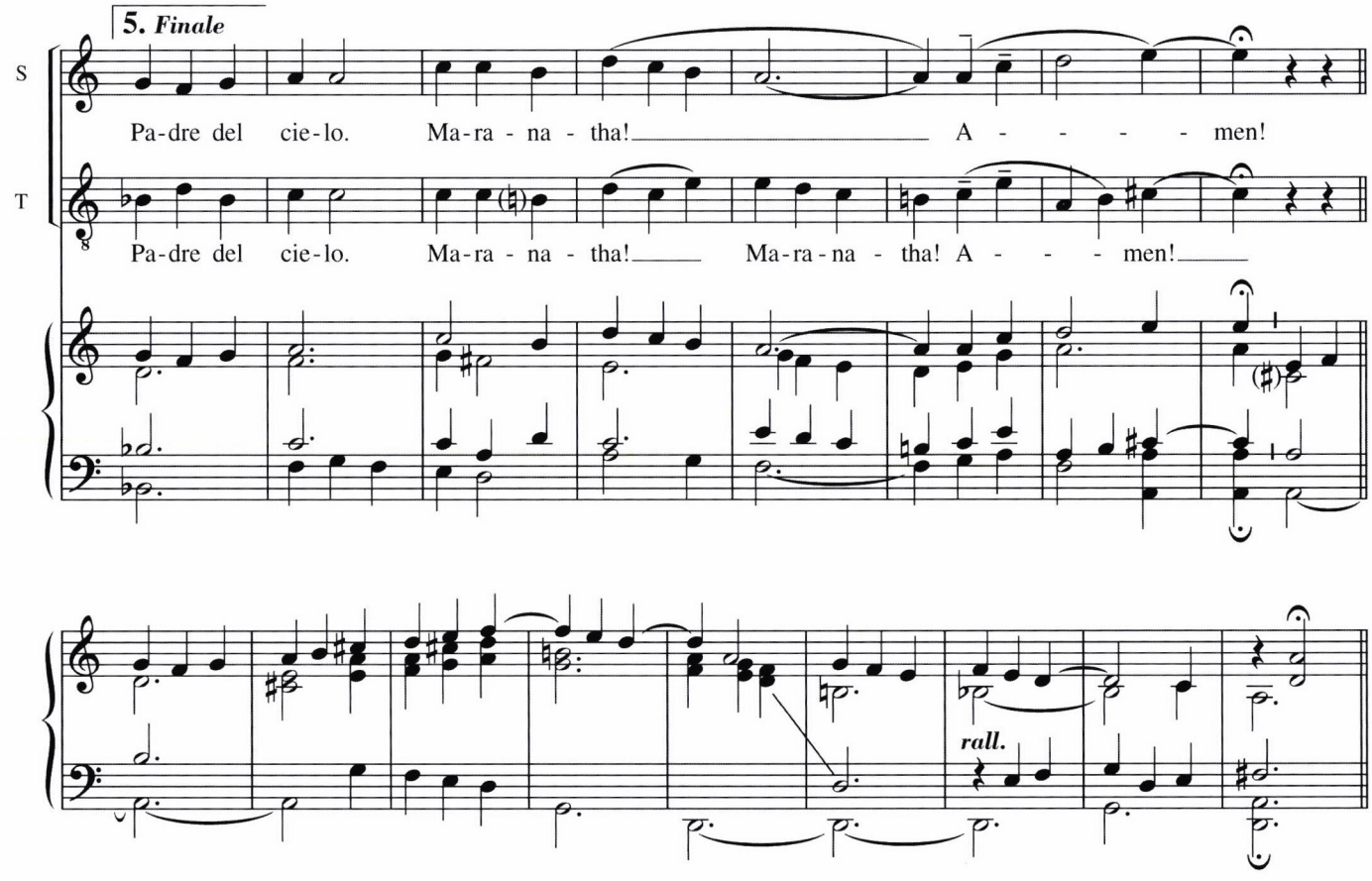

S
1. mor-te al-la cro - ce: du - ran-te u-na ce - na, il Fi - glio del -
2. - de-te e be - ve - te. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor -
3. cor-po di Cri - sto, e quan-do por - tia - mo la cop-pa al - le
4. -men-to d'u - nio - ne: tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal -
5. no-stro con - for - to, per o - gni do - no, per o - gni tua
C
1. mor-te al-la cro - ce: du - ran-te u-na ce-na, il Fi-glio del - l'Uo -
2. - de-te e be - ve - te. Per - ché la mia mor-te vi sia ri - cor - da -
3. cor-po di Cri - sto, e quan-do por - tia-mo la cop-pa al-le lab -
4. -men-to d'u - nio - ne: tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal - l'al -
5. no-stro con - for - to, per o - gni do-no, per o - gni tua gra -
1. 2. 3. 4.
S
1. -l'Uo-mo, ai pec - ca - to - ri con - se - gna se stes-so.
2. - da - ta fa - re - te que-sto fin - ché io ri - tor-ni".
3. lab-bra, sen - tia-mo il gu - sto di un mon-do che è nuo-vo.
4. - l'al - to, tro - va - no i be - ni del re - gno fu - tu - ro.
5. gra-zia, a te sia lo - de, o
C
1. - mo, ai pec - ca - to - ri con - se - - - gna se stes - so.
2. - ta fa - re - te que-sto fin - ché io ri - tor - ni".
3. - bra, sen - tia-mo il gu - sto di un mon - - - do che è nuo - vo.
4. - to, tro - va - no i be - ni del re - - - gno fu - tu - - ro.
5. - zia, a te sia lo - de, o



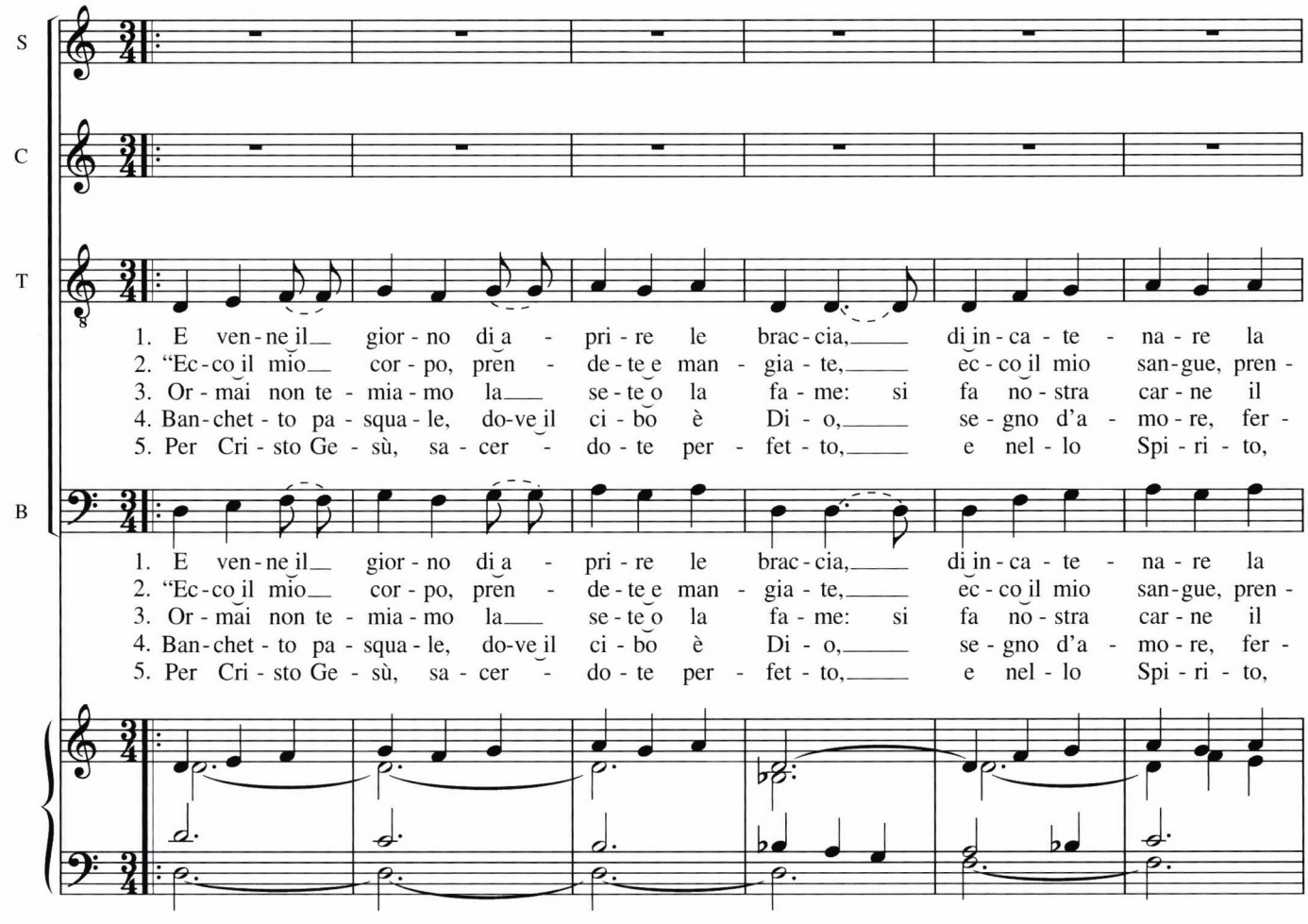
ELABORAZIONE DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 2 VOCI DISPARI (ST)

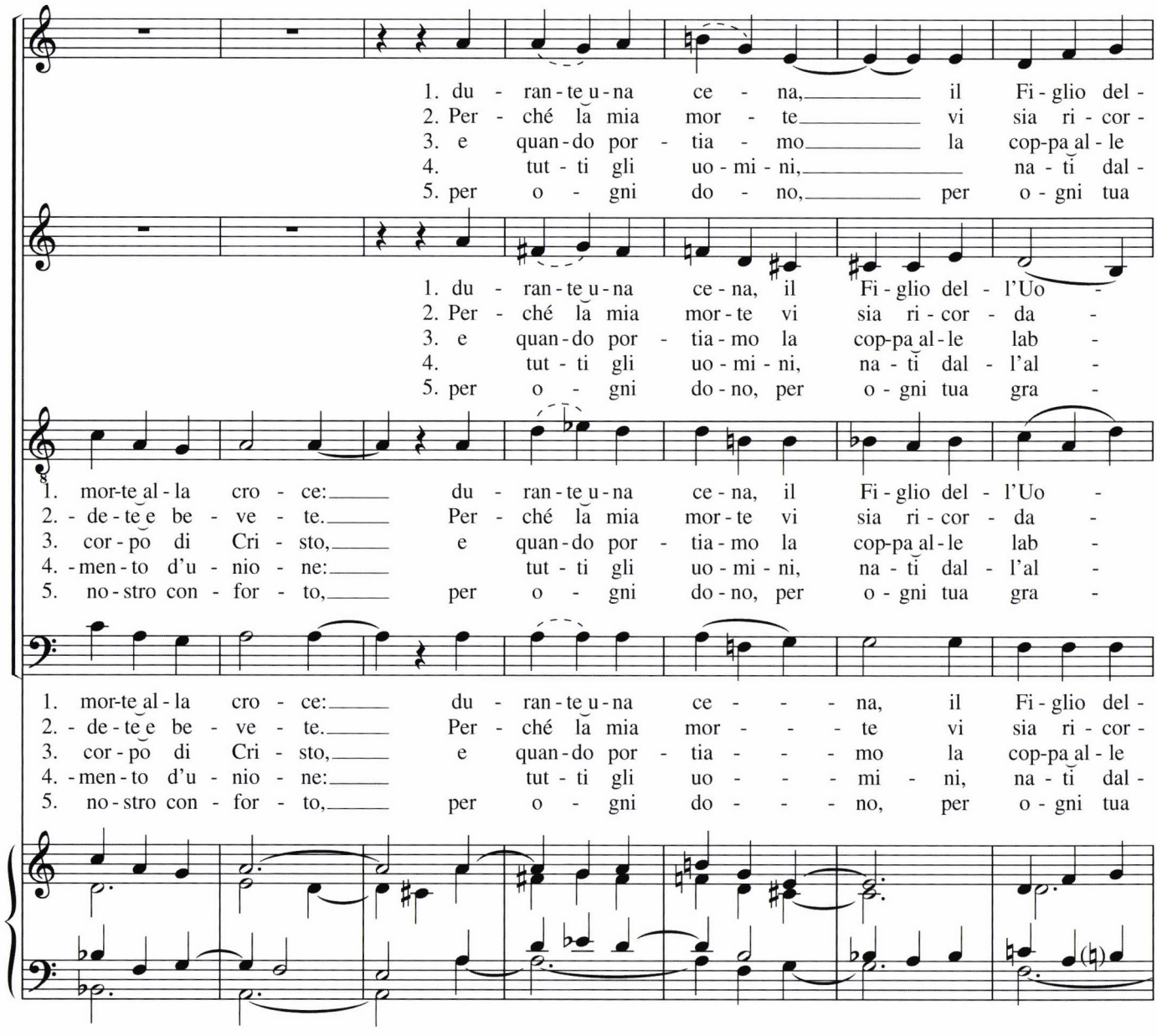


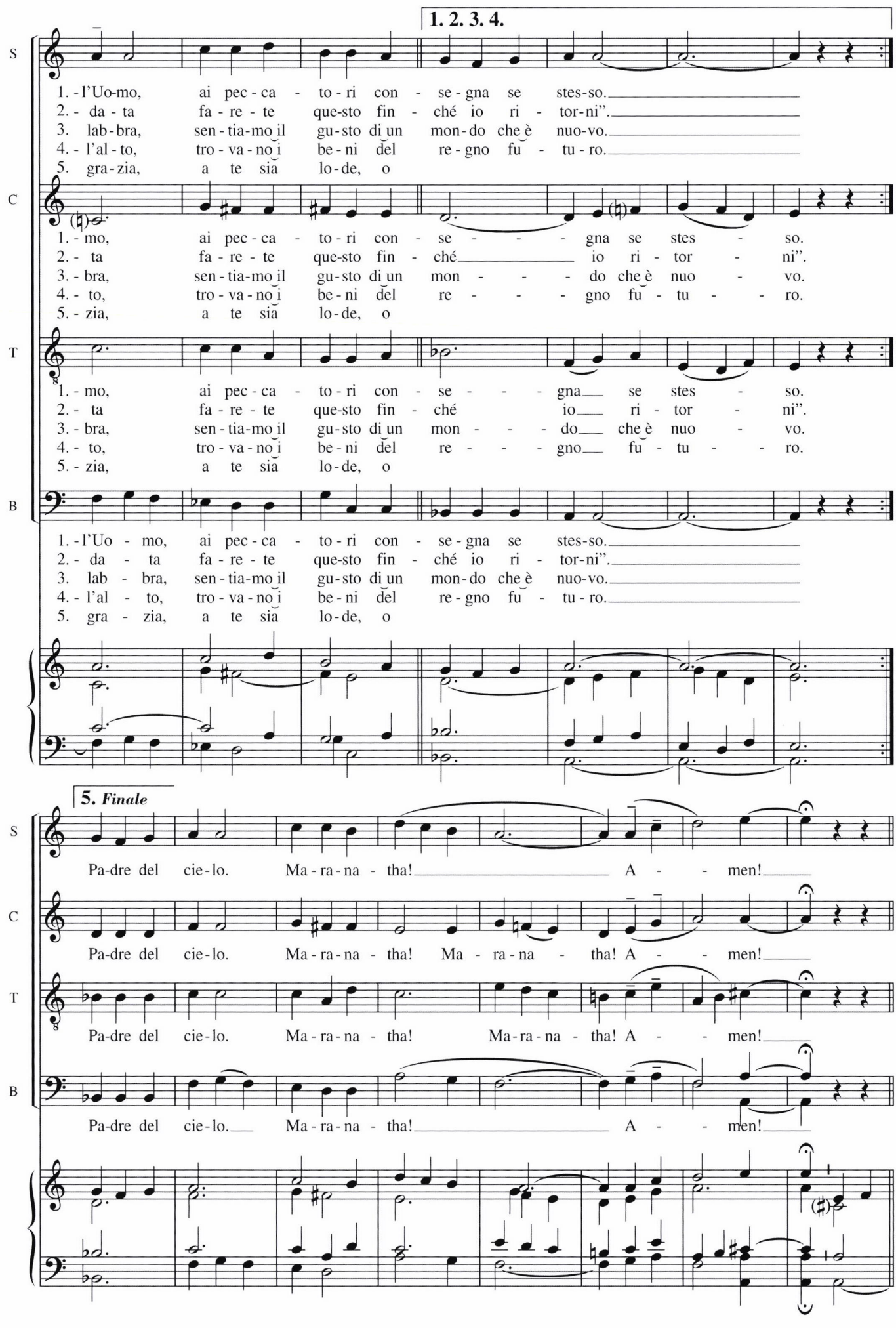

S
1. mor-te al - la cro - ce: du - ran - te u - na ce - na, il Fi - glio del -
2. - de - te e be - ve - te. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor -
3. cor - po di Cri - sto, e quan - do por - tia - mo la cop-pa al - le
4. - men - to d'u - nio - ne: tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal -
5. no - stro con - for - to, per o - gni do - no, per o - gni tua
T
1. mor-te al - la cro - ce: du - ran - te u - na ce - na, il Fi - glio del - l'Uo -
2. - de - te e be - ve - te. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor - da -
3. cor - po di Cri - sto, e quan - do por - tia - mo la cop-pa al - le lab -
4. - men - to d'u - nio - ne: tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal - l'al -
5. no - stro con - for - to, per o - gni do - no, per o - gni tua gra -
1. 2. 3. 4.
S
1. - l'Uo-mo, ai pec - ca - to - ri con - se - gna se stes - so.
2. - da - ta fa - re - te que - sto fin - ché io ri - tor - ni".
3. lab - bra, sen - tia - mo il gu - sto di un mon - do che è nuo - vo.
4. - l'al - to, tro - va - no i be - ni del re - gno fu - tu - ro.
5. gra - zia, a te sia lo - de, o
T
1. - - mo, ai pec - ca - to - ri con - se - - - gna se stes - so.
2. - - ta fa - re - te que - sto fin - ché io ri - tor - - ni".
3. - - bra, sen - tia - mo il gu - sto di un mon - - - do che è nuo - vo.
4. - - to, tro - va - no i be - ni del re - - - gno fu - tu - - - ro.
5. - - zia, a te sia lo - de, o

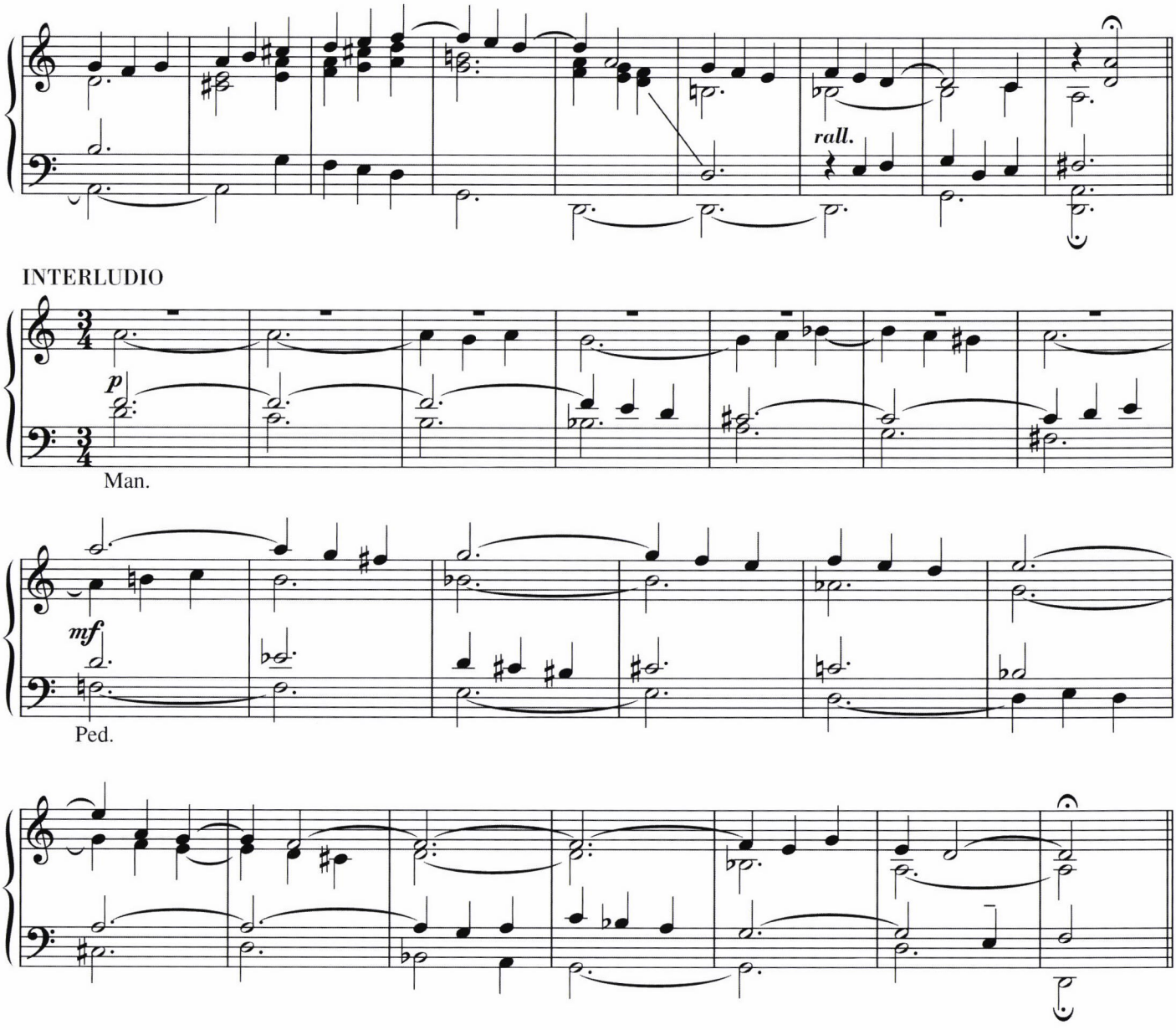


ELABORAZIONE DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 4 VOCI DISPARI (SCTB)




S
1. du - ran - te u - na ce - na, il Fi - glio del -
2. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor -
3. e quan - do por - tia - mo la cop - pa al - le
4. tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal -
5. per o - gni do - no, per o - gni tua
C
1. du - ran - te u - na ce - na, il Fi - glio del - l'Uo -
2. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor - da -
3. e quan - do por - tia - mo la cop - pa al - le lab -
4. tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal - l'al -
5. per o - gni do - no, per o - gni tua gra -
T
1. mor - te al - la cro - ce: du - ran - te u - na ce - na, il Fi - glio del - l'Uo -
2. - de - te e be - ve - te. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor - da -
3. cor - po di Cri - sto, e quan - do por - tia - mo la cop - pa al - le lab -
4. - men - to d'u - nio - ne: tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal - l'al -
5. no - stro con - for - to, per o - gni do - no, per o - gni tua gra -
B
1. mor - te al - la cro - ce: du - ran - te u - na ce - na, il Fi - glio del -
2. - de - te e be - ve - te. Per - ché la mia mor - te vi sia ri - cor -
3. cor - po di Cri - sto, e quan - do por - tia - mo la cop - pa al - le
4. - men - to d'u - nio - ne: tut - ti gli uo - mi - ni, na - ti dal -
5. no - stro con - for - to, per o - gni do - no, per o - gni tua


1. 2. 3. 4.
S
1. - l'Uo-mo, ai pec - ca - to - ri con - se - gna se stes-so.
2. - da - ta fa - re - te que-sto fin - ché io ri - tor-ni".
3. lab-bra, sen - tia-mo il gu-sto di un mon-do che è nuo-vo.
4. - l'al - to, tro - va - no i be - ni del re - gno fu - tu - ro.
5. gra - zia, a te sia lo-de, o
C
1. - mo, ai pec - ca - to - ri con - se - - - gna se stes - so.
2. - ta fa - re - te que-sto fin - ché io ri - tor - ni".
3. - bra, sen - tia-mo il gu-sto di un mon - - - do che è nuo - vo.
4. - to, tro - va - no i be - ni del re - - - gno fu - tu - - ro.
5. - zia, a te sia lo-de, o
T
1. - mo, ai pec - ca - to - ri con - se - - - gna se stes - so.
2. - ta fa - re - te que-sto fin - ché io ri - tor - ni".
3. - bra, sen - tia-mo il gu-sto di un mon - - - do che è nuo - vo.
4. - to, tro - va - no i be - ni del re - - - gno fu - tu - - ro.
5. - zia, a te sia lo-de, o
B
1. - l'Uo - mo, ai pec - ca - to - ri con - se - gna se stes-so.
2. - da - ta fa - re - te que-sto fin - ché io ri - tor-ni".
3. lab - bra, sen - tia-mo il gu-sto di un mon-do che è nuo-vo.
4. - l'al - to, tro - va - no i be - ni del re - gno fu - tu - ro.
5. gra - zia, a te sia lo-de, o
5. Finale
S
Pa-dre del cie-lo. Ma - ra - na - tha! A - - men!
C
Pa-dre del cie-lo. Ma - ra - na - tha! Ma - ra - na - tha! A - - men!
T
Pa-dre del cie-lo. Ma - ra - na - tha! Ma - ra - na - tha! A - - men!
B
Pa-dre del cie-lo. Ma - ra - na - tha! A - - men!

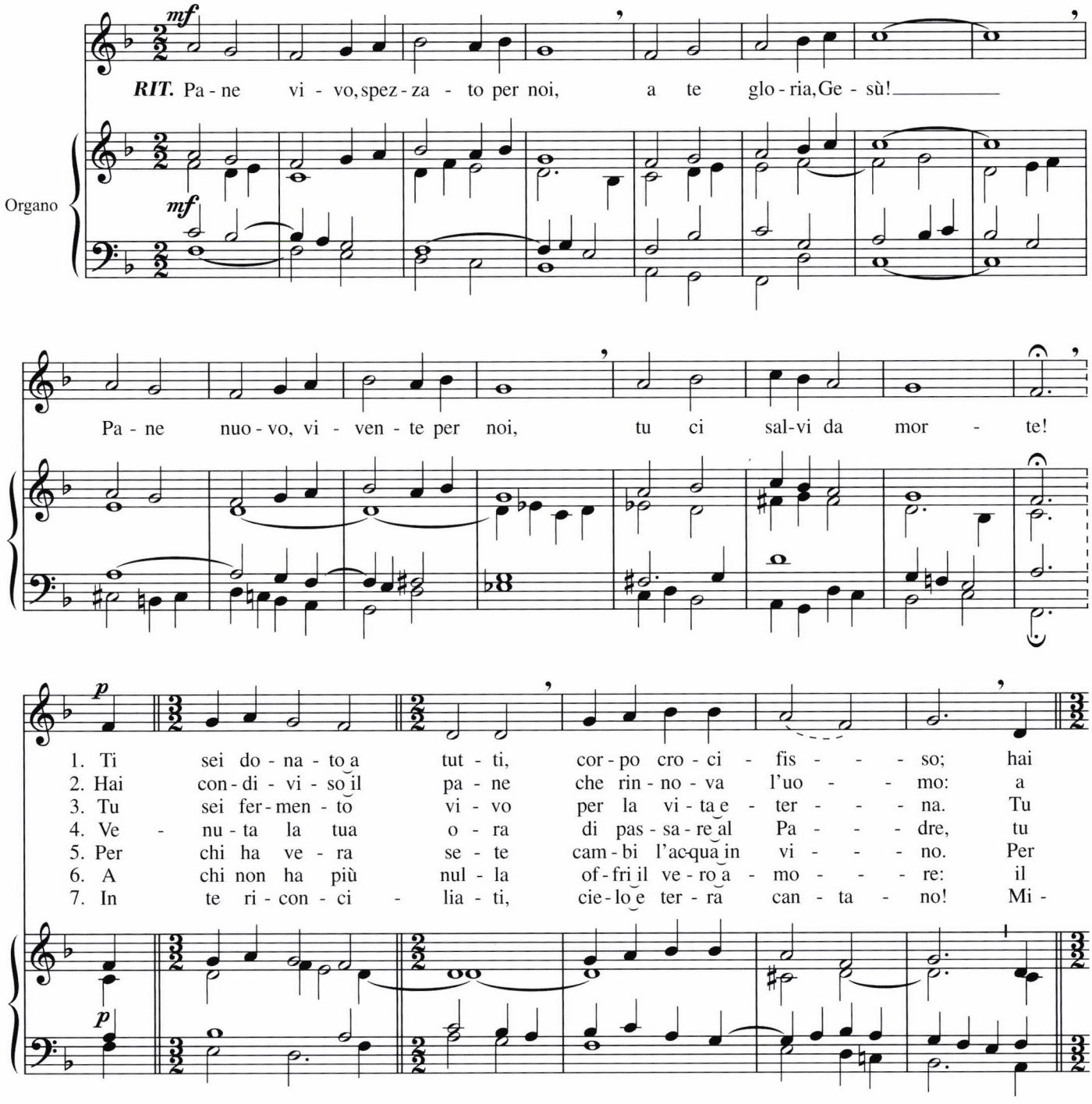

rall.
INTERLUDIO
p
Man.
mf
Ped.

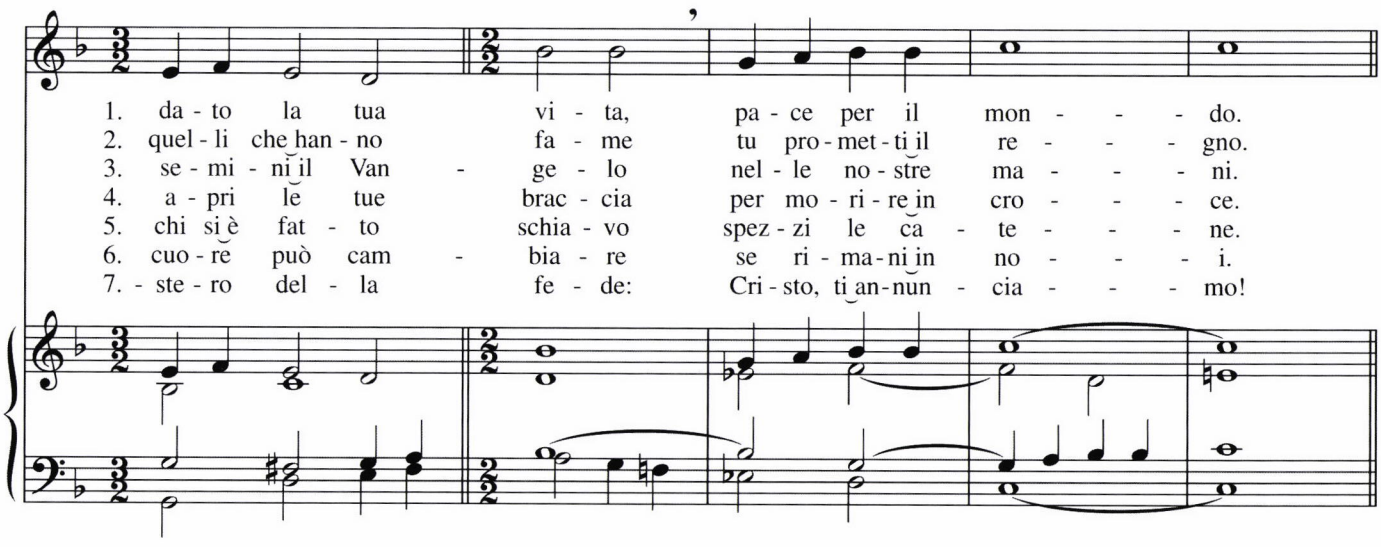
Pane vivo, spezzato per noi

T: Eugenio Costa
M: Jo Akepsimas
Elab: Giuseppe Gai

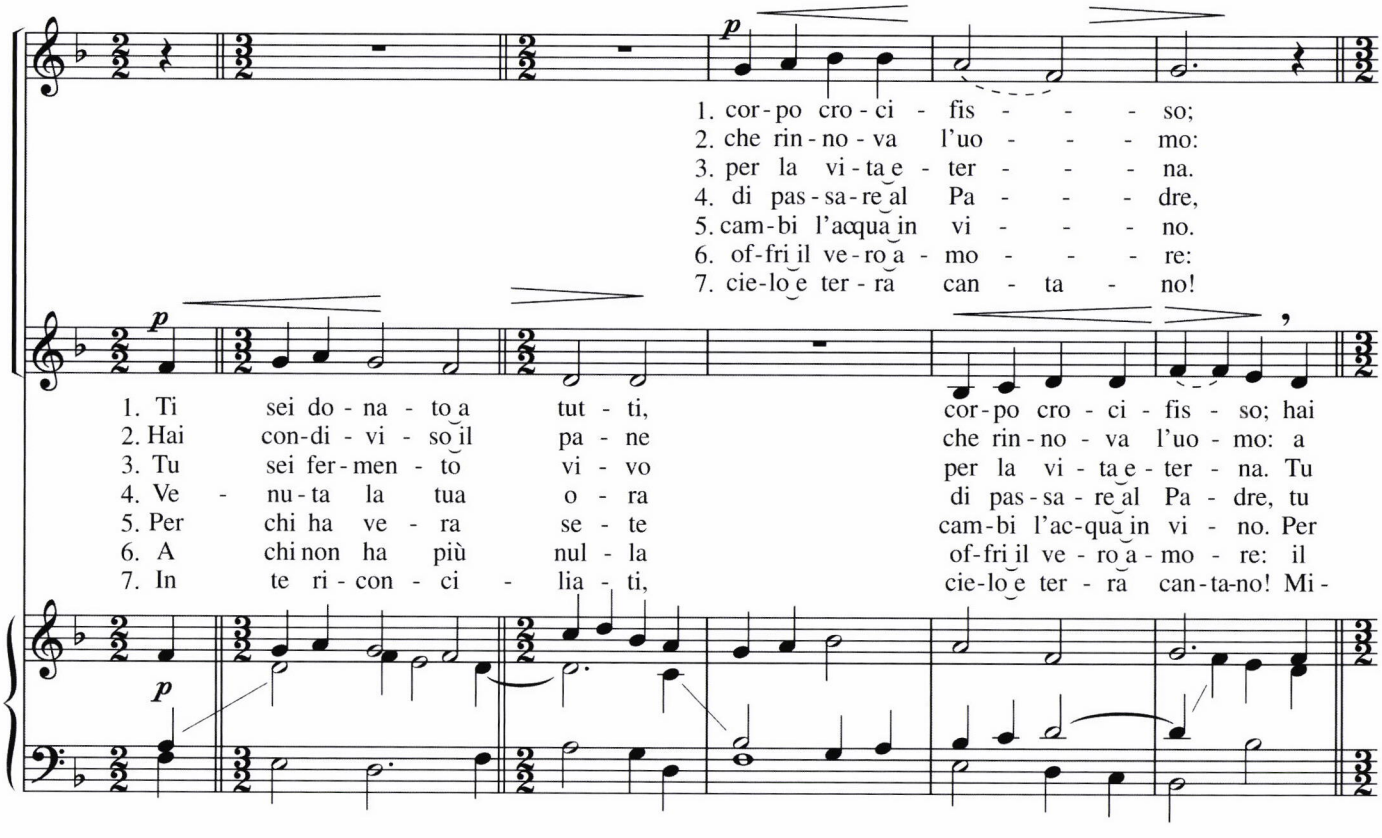
Pane vivo, spezzato per noi, a te gloria, Gesù!
Pane nuovo, vivente per noi, tu ci salvi da morte!

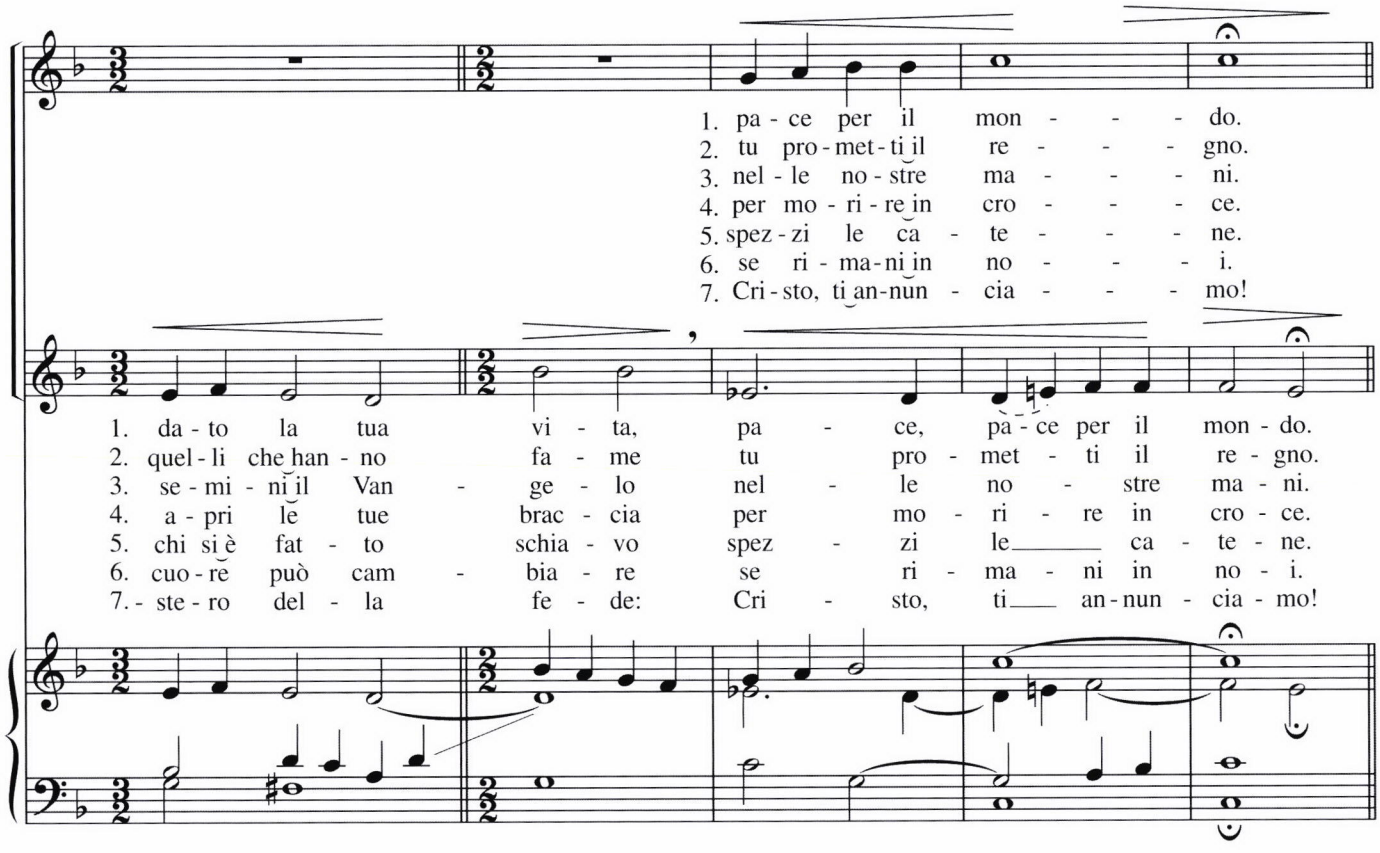
1. Ti sei donato a tutti, corpo crocifisso;
hai dato la tua vita, pace per il mondo.
2. Hai condiviso il pane che rinnova l'uomo:
a quelli che hanno fame tu prometti il regno.
3. Tu sei fermento vivo per la vita eterna.
Tu semini il Vangelo nelle nostre mani.
4. Venuta la tua ora di passare al Padre,
tu apri le tue braccia per morire in croce.
5. Per chi ha vera sete cambi l'acqua in vino.
Per chi si è fatto schiavo spezzi le catene.
6. A chi non ha più nulla offri il vero amore:
il cuore può cambiare se rimani in noi.
7. In te riconciliati, cielo e terra cantano!
Mistero della fede: Cristo, ti annunciamo!



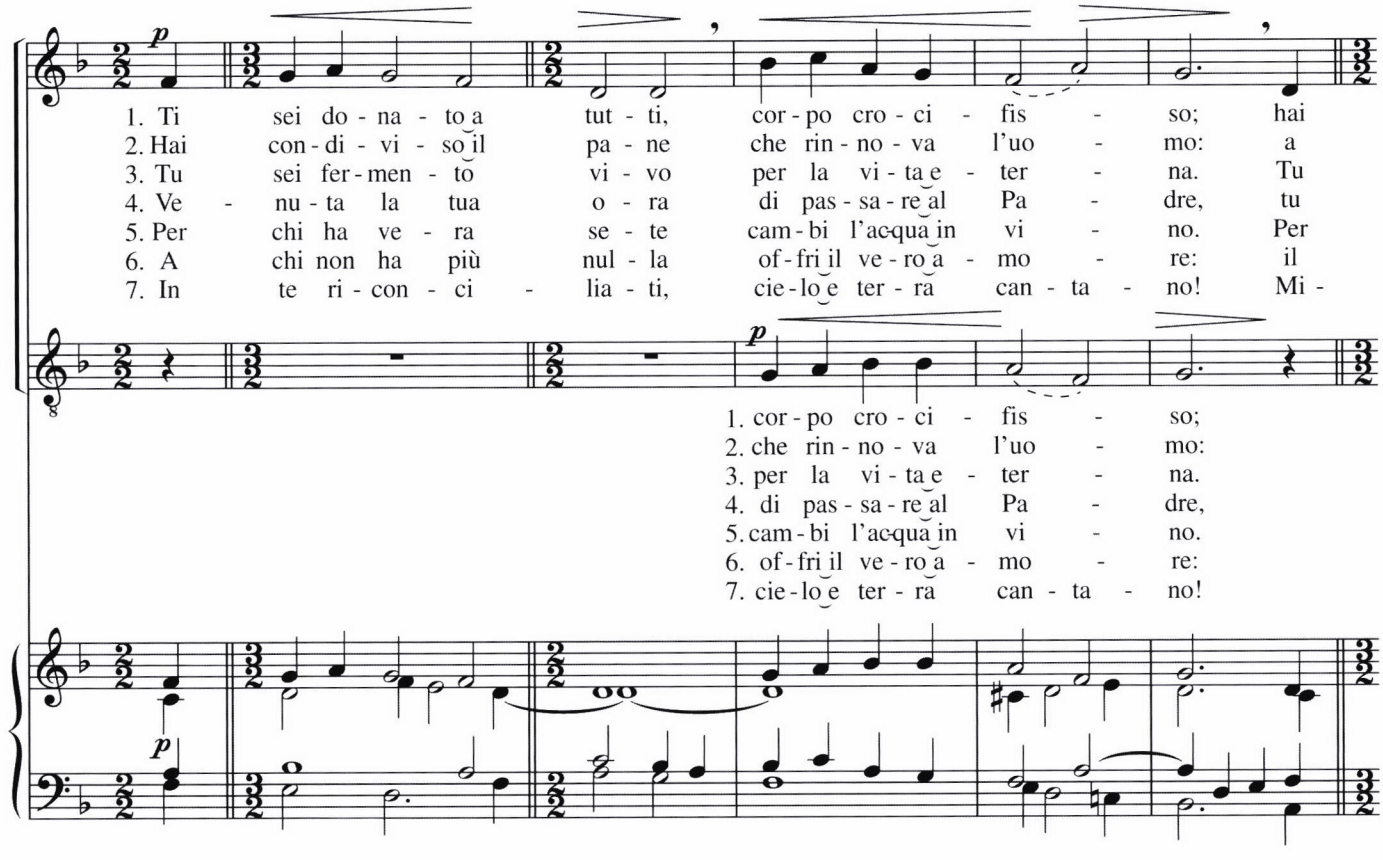


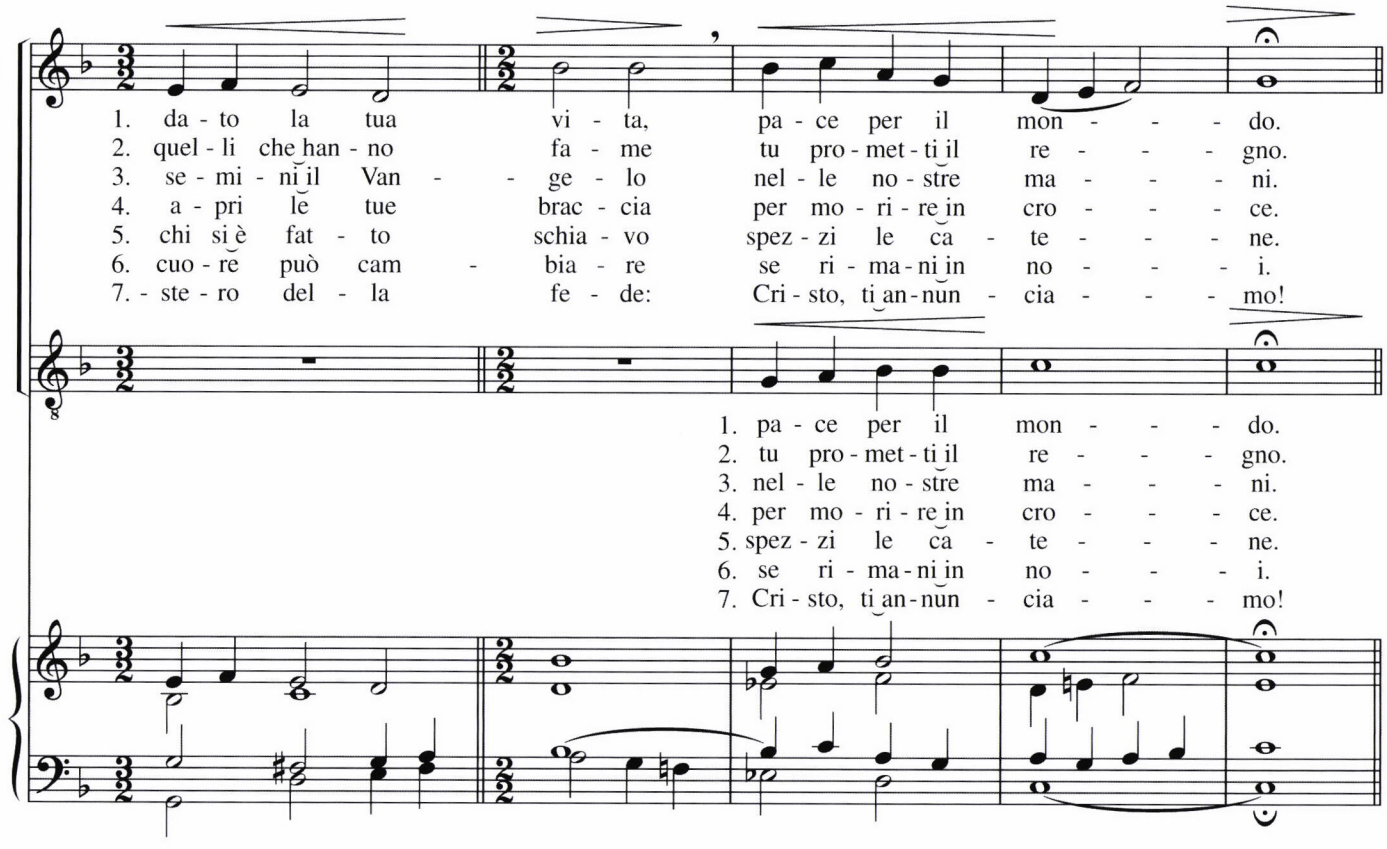
ELABORAZIONE DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 2 VOCI PARI (SC)



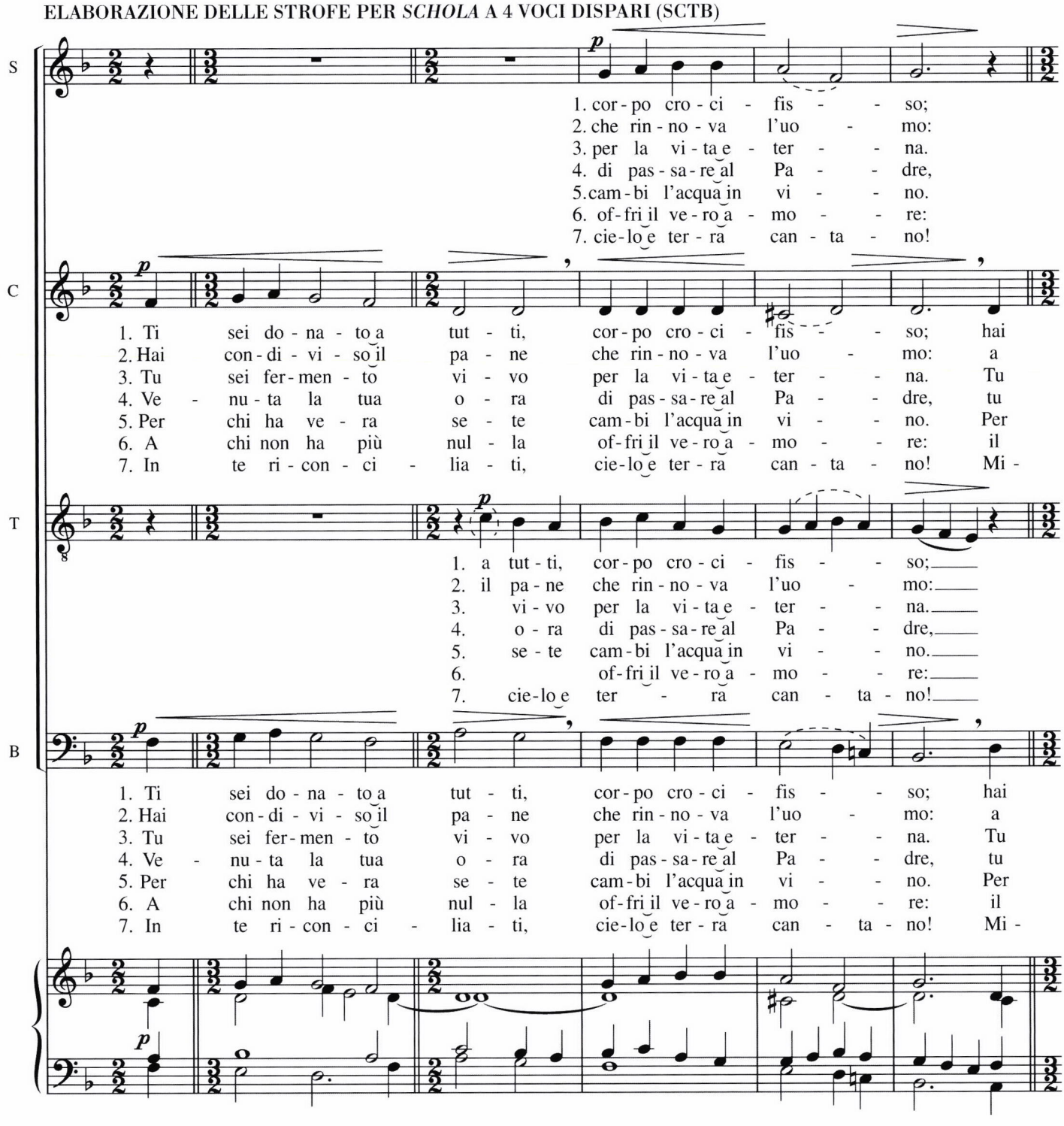


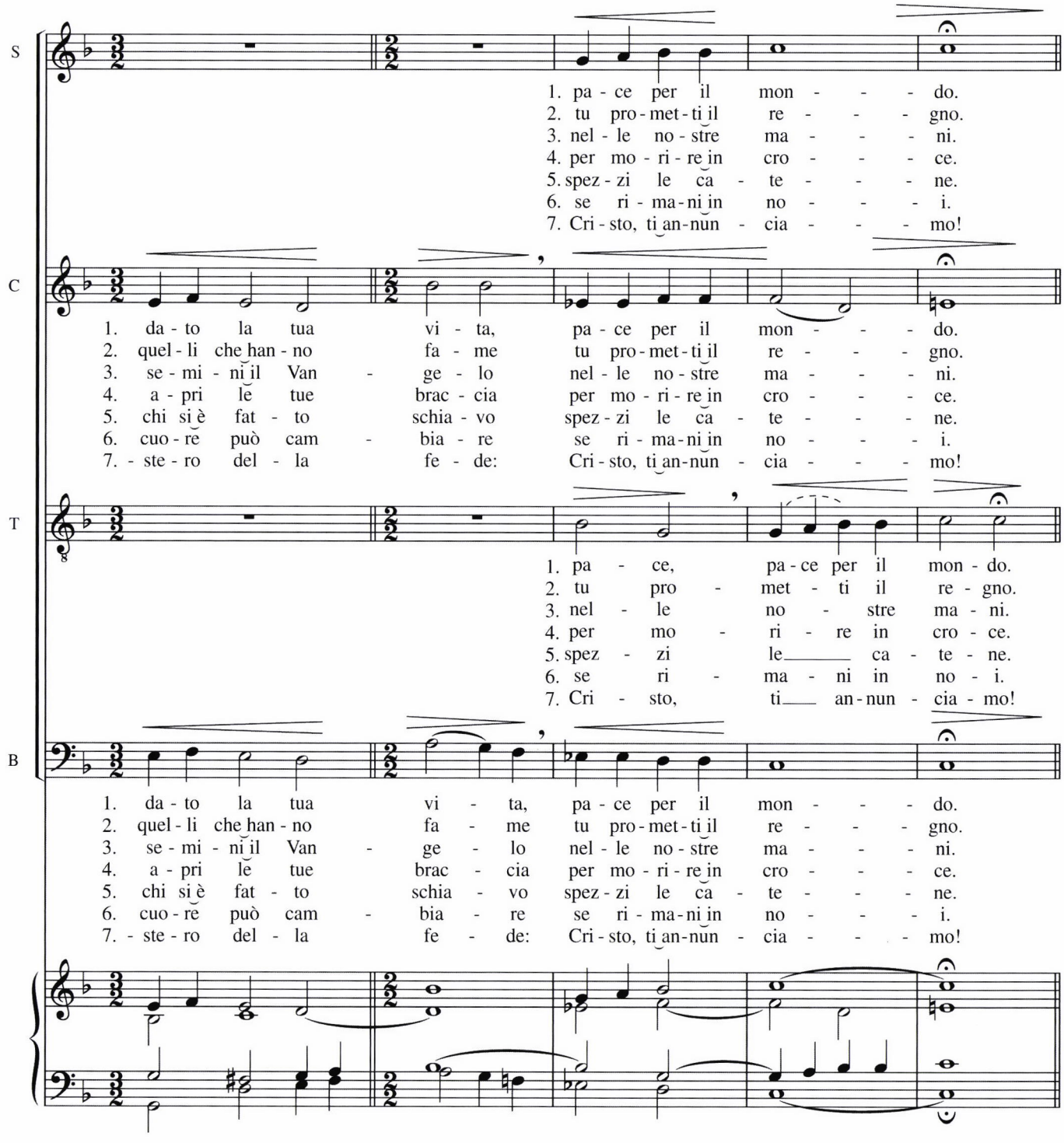
ELABORAZIONE DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 2 VOCI DISPARI (ST)



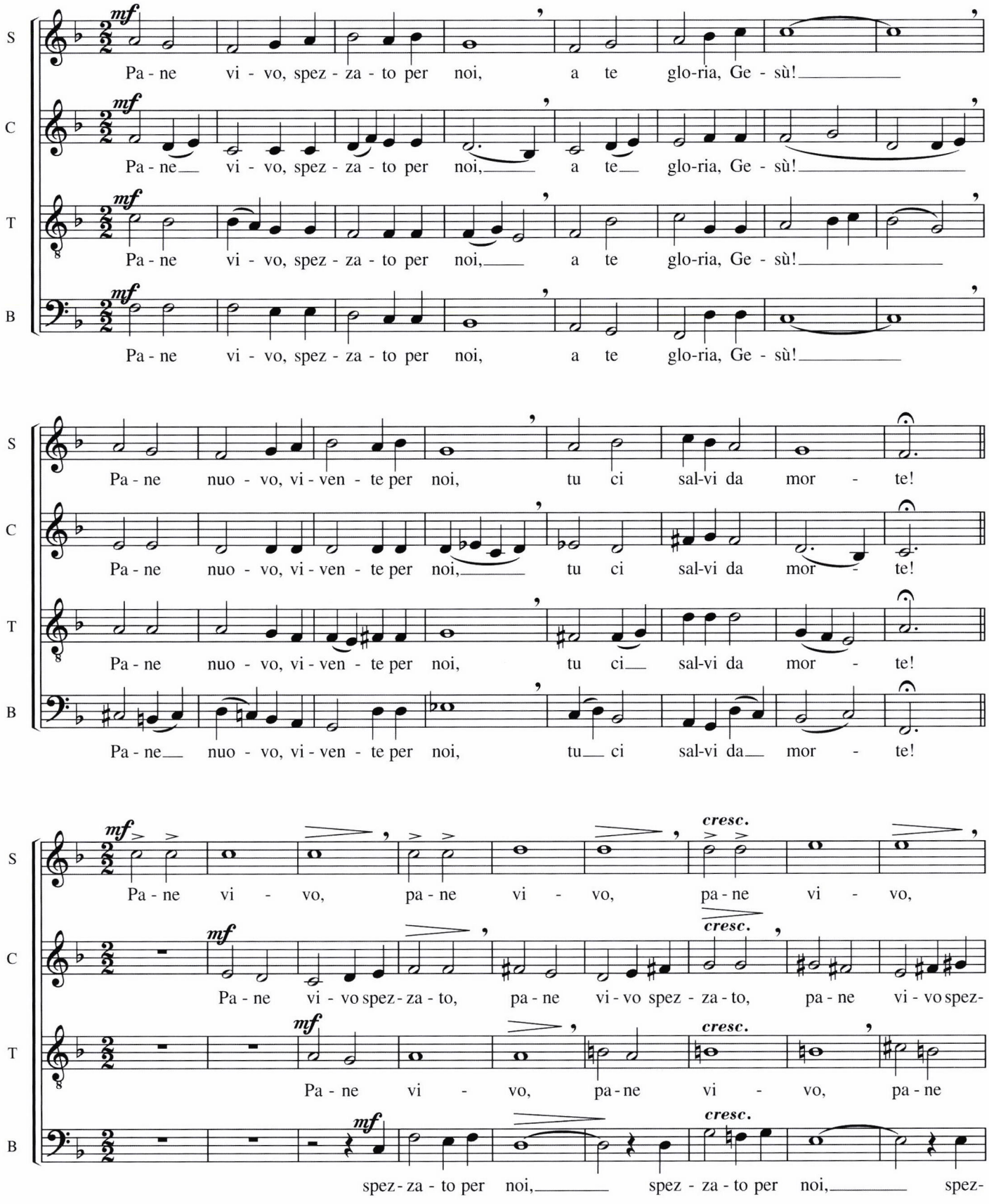

S
1. da - to la tua vi - ta, pa - ce per il mon - - - do.
2. quel - li che han - no fa - me tu pro - met - ti il re - - - gno.
3. se - mi - ni il Van - - ge - lo nel - le no - stre ma - - - ni.
4. a - pri le tue brac - cia per mo - ri - re in cro - - - ce.
5. chi si è fat - to schia - vo spez - zi le ca - te - - - ne.
6. cuo - re può cam - bia - re se ri - ma - ni in no - - - i.
7. - ste - ro del - la fe - de: Cri - sto, ti an - nun - cia - - - mo!
T
1. pa - ce per il mon - - - do.
2. tu pro - met - ti il re - - - gno.
3. nel - le no - stre ma - - - ni.
4. per mo - ri - re in cro - - - ce.
5. spez - zi le ca - te - - - ne.
6. se ri - ma - ni in no - - - i.
7. Cri - sto, ti an - nun - cia - - - mo!

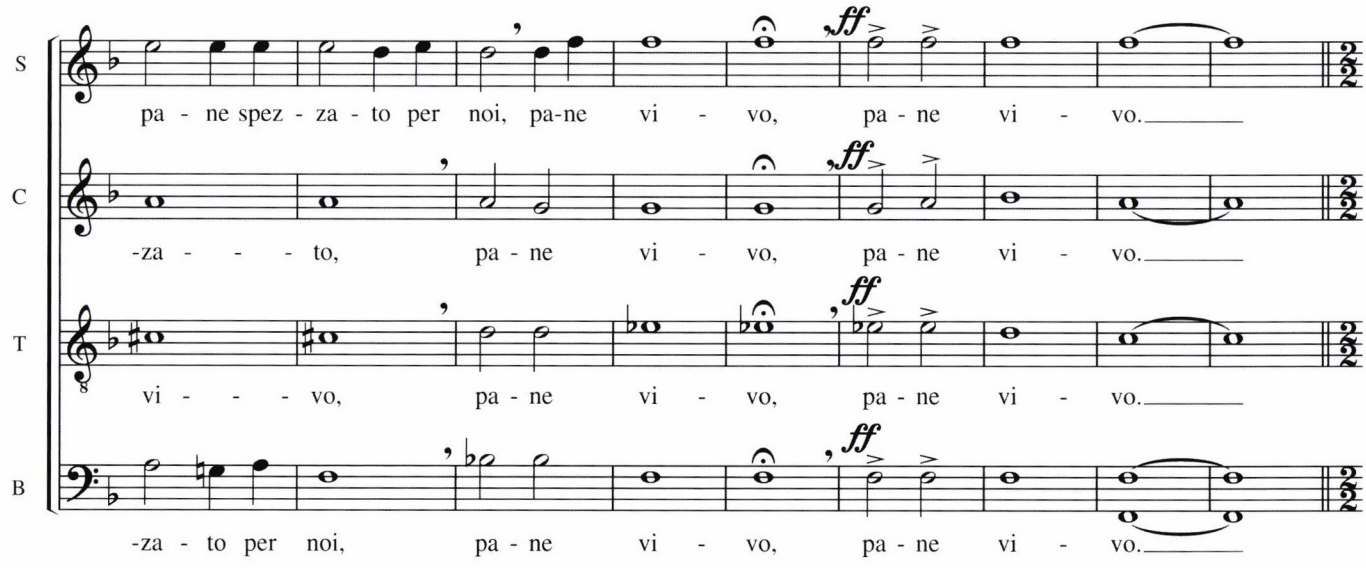
ELABORAZIONE DELLE STROFE PER *SCHOLA* A 4 VOCI DISPARI (SCTB)




S
1. pa - ce per il mon - - - do.
2. tu pro - met - ti il re - - - gno.
3. nel - le no - stre ma - - - ni.
4. per mo - ri - re in cro - - - ce.
5. spez - zi le ca - te - - - ne.
6. se ri - ma - ni in no - - - i.
7. Cri - sto, ti an - nun - cia - - - mo!
C
1. da - to la tua vi - ta, pa - ce per il mon - - - do.
2. quel - li che han - no fa - me tu pro - met - ti il re - - - gno.
3. se - mi - ni il Van - ge - lo nel - le no - stre ma - - - ni.
4. a - pri le tue brac - cia per mo - ri - re in cro - - - ce.
5. chi si è fat - to schia - vo spez - zi le ca - te - - - ne.
6. cuo - re può cam - bia - re se ri - ma - ni in no - - - i.
7. - ste - ro del - la fe - de: Cri - sto, ti an - nun - cia - - - mo!
T
1. pa - ce, pa - ce per il mon - do.
2. tu pro - met - ti il re - gno.
3. nel - le no - stre ma - ni.
4. per mo - ri - re in cro - ce.
5. spez - zi le ca - te - ne.
6. se ri - ma - ni in no - i.
7. Cri - sto, ti an - nun - cia - mo!
B
1. da - to la tua vi - ta, pa - ce per il mon - - - do.
2. quel - li che han - no fa - me tu pro - met - ti il re - - - gno.
3. se - mi - ni il Van - ge - lo nel - le no - stre ma - - - ni.
4. a - pri le tue brac - cia per mo - ri - re in cro - - - ce.
5. chi si è fat - to schia - vo spez - zi le ca - te - - - ne.
6. cuo - re può cam - bia - re se ri - ma - ni in no - - - i.
7. - ste - ro del - la fe - de: Cri - sto, ti an - nun - cia - - - mo!

ELABORAZIONE DEL RITORNELLO PER *SCHOLA* A 4 VOCI DISPARI (SCTB)

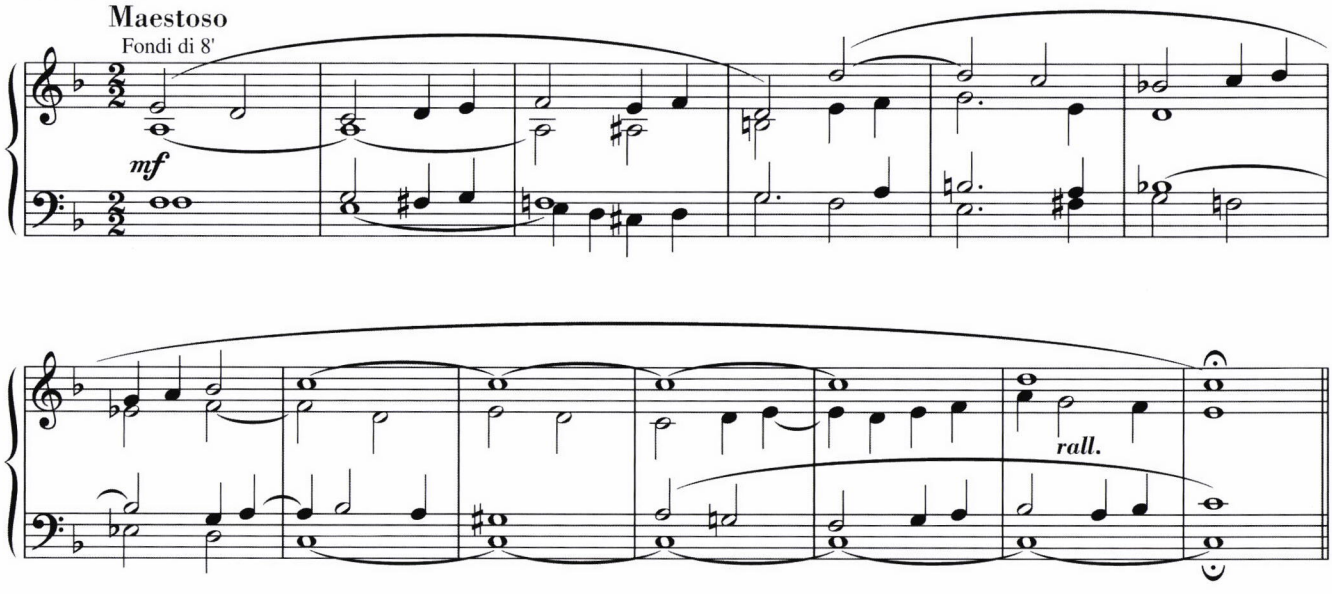




PRELUDIO

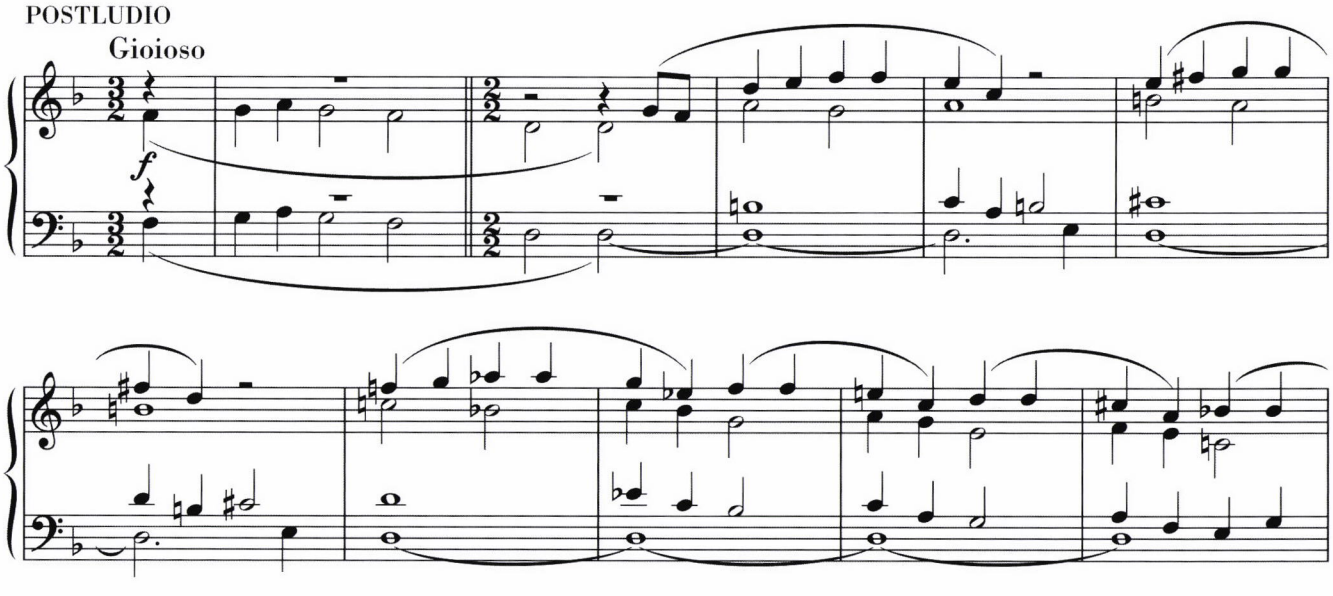
Maestoso

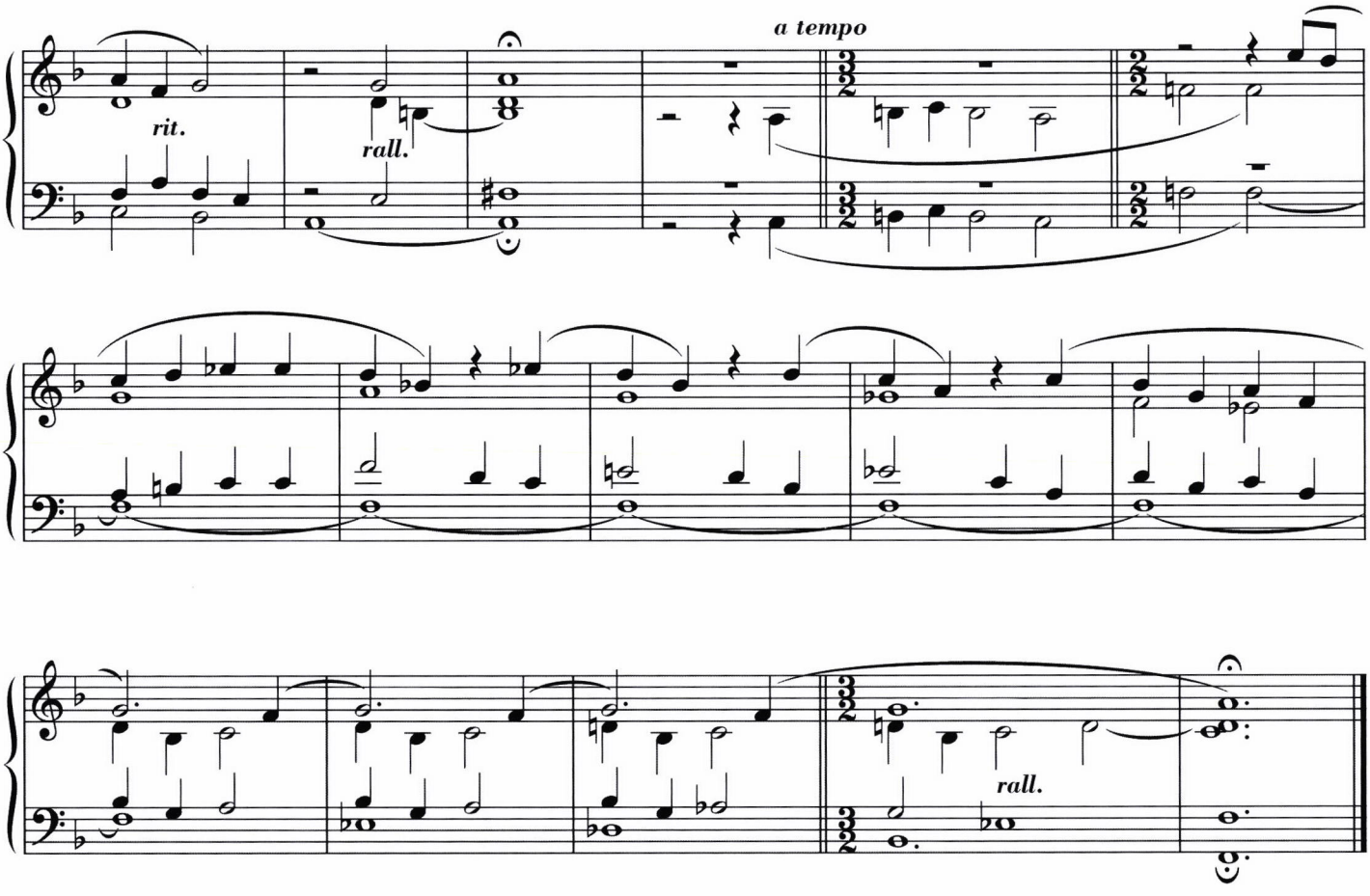
Fondi di 8'



POSTLUDIO

Gioioso

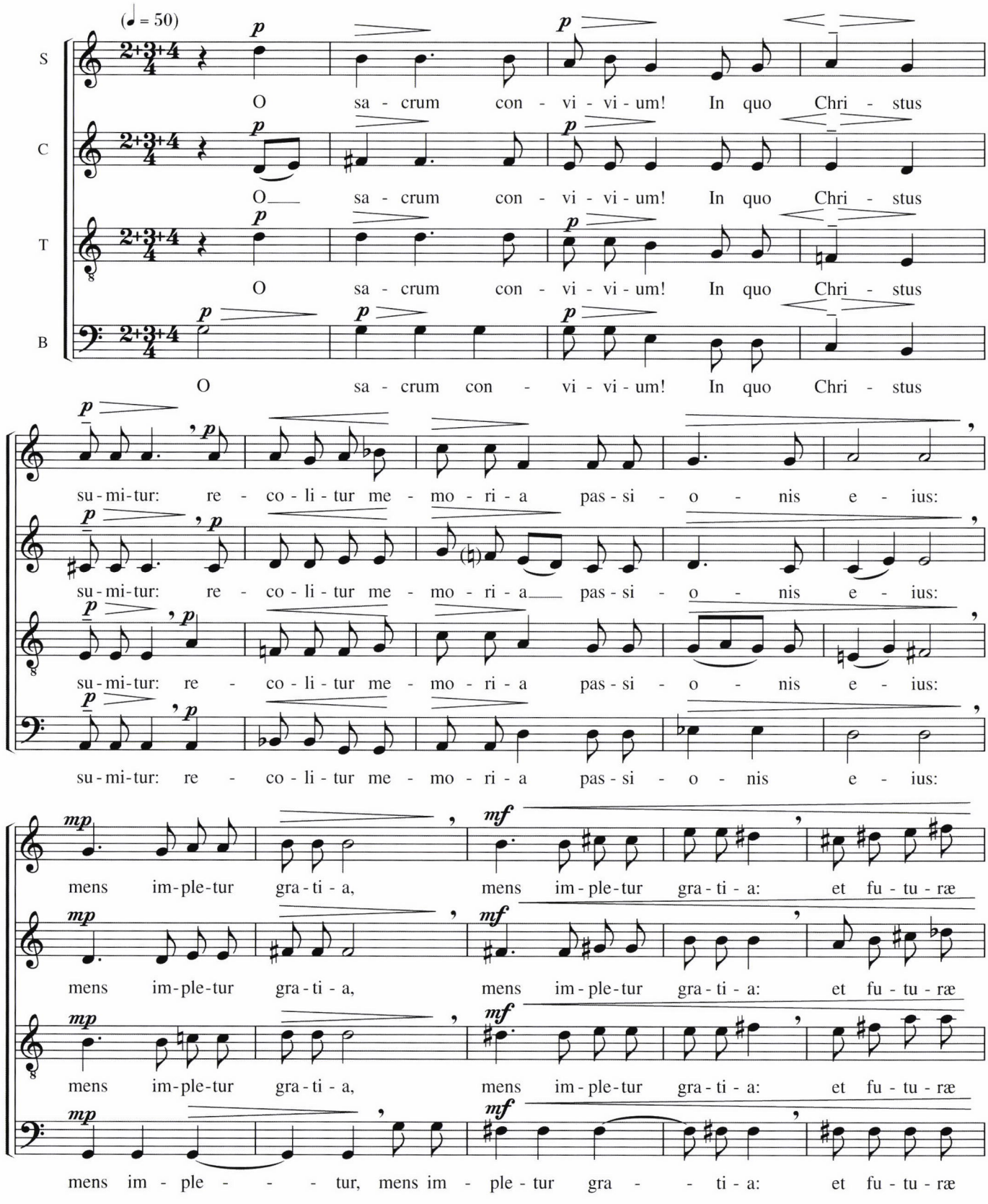


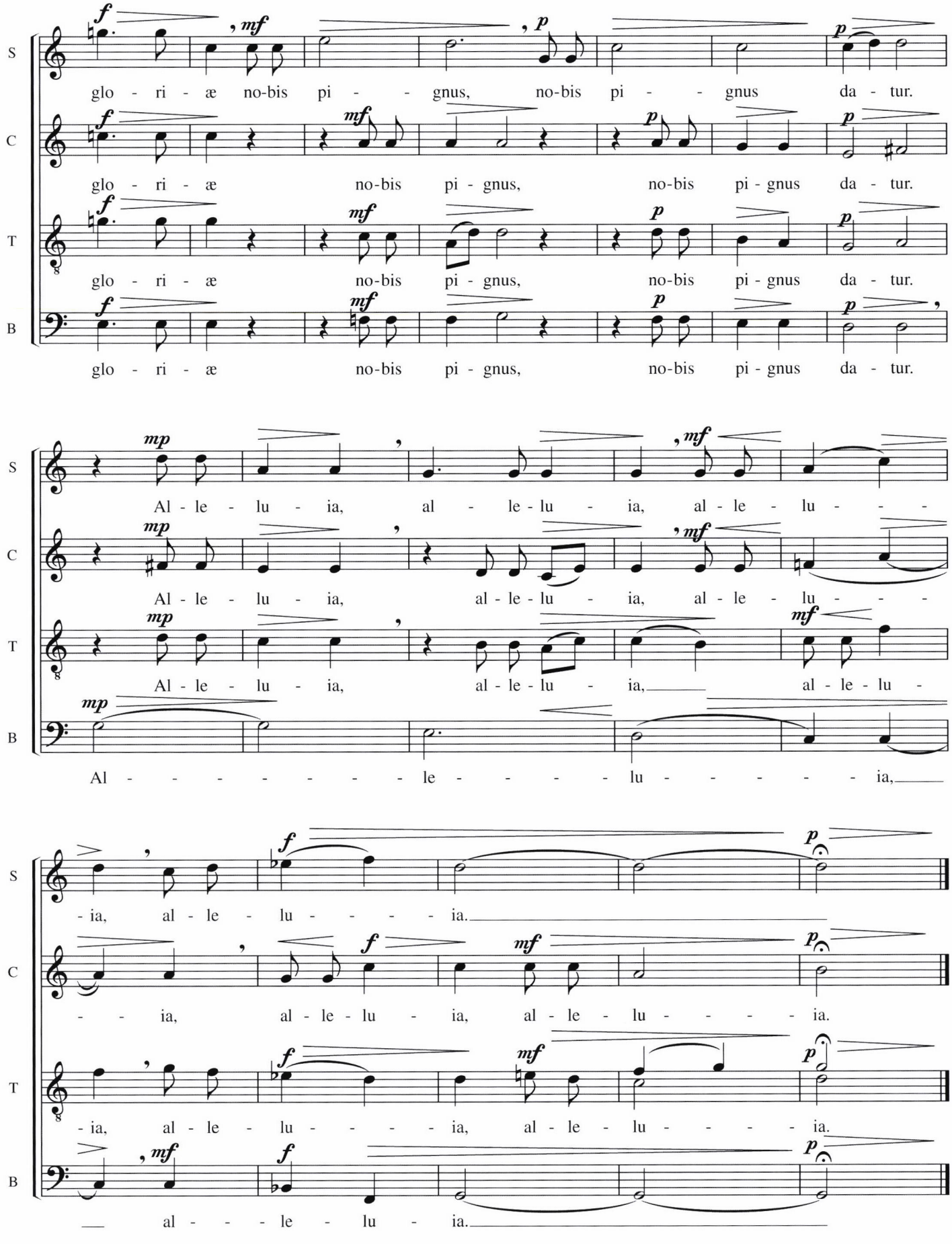

rit.
rall.
a tempo
rall.

O sacrum convivium

T: Liturgia
M: Massimo Palombella

O sacrum convivium! In quo Christus sumitur:
recolitur memoria passionis eius:
mens impletur gratia:
et futuræ gloriæ nobis pignus datur.
Alleluia.




S
C
T
B
glo - ri - æ no-bis pi - - gnus, no-bis pi - - gnus da - tur.
glo - ri - æ no-bis pi - gnus, no-bis pi - gnus da - tur.
glo - ri - æ no-bis pi - gnus, no-bis pi - gnus da - tur.
glo - ri - æ no-bis pi - gnus, no-bis pi - gnus da - tur.
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -
Al - - - - - - - - le - - - - - lu - - - - - - ia,
- ia, al - le - lu - - - - - ia.
- - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.
- ia, al - le - lu - - - - - ia, al - le - lu - - - - - ia.
al - - - le - lu - ia.

Santi, non pe-santi

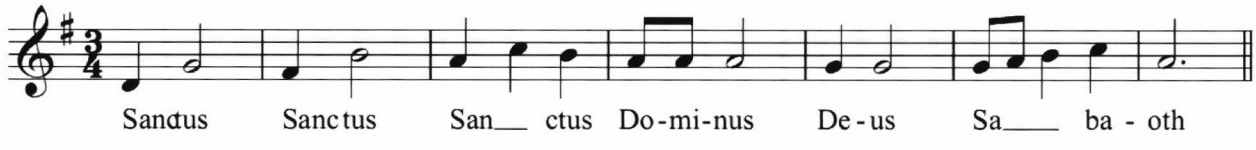
Cogliendo l'occasione che tra aprile e maggio Torino ha offerto, facciamo riferimento a un canto di acclamazione composto dal maestro Ruo Rui, collaboratore attivo di questa rivista; per chi fosse interessato a sentirlo, si tratta di un brano inserito nella messa cantata " Nobile Icona", scritta per l'ostensione della Sindone da vari compositori. L'analisi comparata tra questo Sanctus e ad altri in circolazione può essere utile per valutare con maggior consapevolezza i canti durante la Messa; lo prendiamo come riferimento principale perché è ben scritto ed aiuta ad entrare nell'atmosfera della preghiera .

Il "Santo" è l'acclamazione più importante della messa, e vi partecipa coralmente tutta l'assemblea, celebrante compreso; si trova all'interno della preghiera eucaristica, cioè di quella parte della messa che prepara e prolunga il momento sacro della consacrazione e del memoriale dell'Ultima Cena. Come momento di raccordo tra le due parti di questa preghiera, il santo assolve la funzione di esprimere l'unione della lode di tutte le creature verso Dio. Nel IV prefatio comune si ricorda infatti come "...ti lodano gli uomini da Te redenti, ti benedicono unanimi gli angeli e i santi. E noi ci uniamo con gioia..."; si tratta quindi di una lode cosmica che unisce il cielo alla terra, dal tono ampio e glorioso. L'aspetto laudativo è sostenuto però da un preciso fondamento teologico; la creatura, infatti, prende qui coscienza della sua relazione con Dio, e lo fa "santificandolo". A loro volta le schiere angeliche amplificano questa lode che parte dall'universo in due modi: con le tre acclamazioni isaiane del Sanctus (cantate dai serafini), e con l'inserto del Benedictus (cantata dalle "Ruote"angeliche, descritte nella visione dal profeta Ezechiele). Tutto ciò ci spinge a valutare bene la scelta musicale opportuna per questo momento, che va adeguatamente preparato e sottolineato.

- Preparato: attraverso una chiara dizione del dialogo iniziale, che può anche concludersi con una cantillazione (il termine tecnico è "ecfonesi": cioè una esecuzione semicantata, da parte del celebrante, dell'ultima frase del prefatio, che precede il santo vero e proprio: è una forma esecutiva di transizione che però prepara opportunamente l'assemblea al canto);
- Sottolineato: con un adeguato apparato strumentale (ripieno di organo, qualche strumento a fiato), ed ovviamente con una melodia opportuna;

Oggi esistono nel repertorio corrente delle parrocchie molti "santi" popolari, ritmici, ma non sempre queste caratteristiche rispondono a ciò che la liturgia richiederebbe. Il santo del maestro Ruo Rui presenta, al riguardo, un inizio interessante ed evocativo. Le prime parole, tratte dalla triplice esclamazione della visione di Isaia (6,3) suggeriscono un moto ascensionale già solo a causa della loro ripetizione:

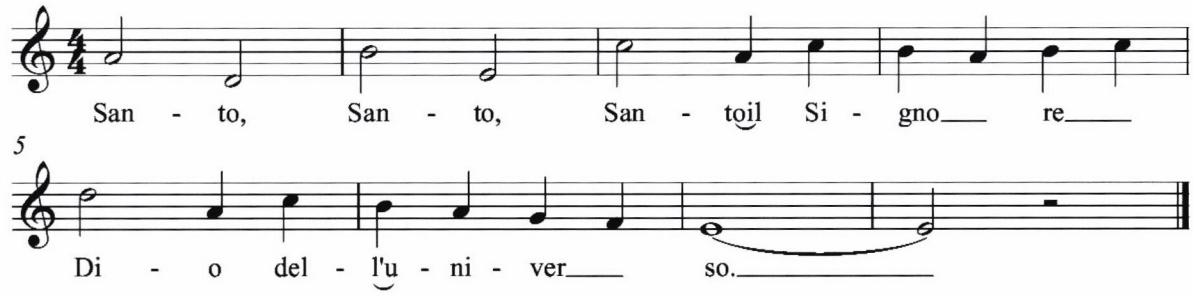
Es. 1 Ruo Rui Sanctus



Qui il senso di questa tensione è pienamente rispettato, grazie alla progressione degli intervalli di quarta iniziali, coronata da una terza ripetizione più melodica (ma che suggerisce ancora una "ascensione" melodica).
I Sanctus gregoriani perlopiù si adeguano abbastanza a questo principio (carattere ascensionale dell'*incipit* iniziale: vedere ad esempio la messa seconda, quarta, undicesima), ed anche molti autori moderni lo applicano alle loro composizioni.

Ad esempio il santo di Pedemonti inizia in questo modo:

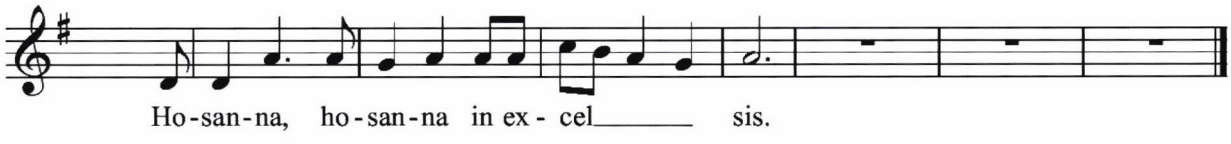
Es. 2 Santo Pedemonti



A questo esempio possiamo affiancare quello di altri autori, come Picchi, Migliavacca, Lecot (il famoso Santo di Lourdes),Causani, Rossi; ma non si tratta di una regola assoluta. Ad esempio il santo CdP 326, tratto anch'esso dal repertorio gregoriano, non si adegua, pur mantenendo la sacra nobiltà tipica di tale acclamazione.

Tornando al Santo Ruo Rui, non sarebbe male, per mantenere un'omogeneità melodica, utilizzare nella acclamazione successiva (il "Mistero della fede") il CdP 330, che comincia con lo stesso intervallo melodico; ciò consentirebbe, tra l'altro, anche di variare scelte che di solito si concentrano su moduli noti ed abusati. Ricordiamo che anticamente la parentela tematica tra le varie parti cantate della messa era ricercata dai compositori stessi: oltre che essere segno della loro maestria compositiva, conferiva alla struttura musicale della messa stessa una maggiore omogeneità.
Se continuiamo a scorrere lo spartito iniziale notiamo una buona sintonia tra il testo liturgico e la linea melodica. Dopo un inserto scorrevole (*Coeli sunt pleni...*) si arriva infatti all' "*Osanna in excelsis*", dove la flessibilità della linea melodica corona proficuamente l'invocazione della Parola.

Es. 3 Ruo Rui Sanctus



Per gli amanti dell'armonia, pur non presentata qui, vale la pena di notare l'eleganza con cui si giunge ad una cadenza sospesa finale; proprio un simile trattamento accordale corrisponde al senso di ineffabilità tipico della dimensione celeste, aperta al mistero insondabile.
Non bisogna sottovalutare le scelte del repertorio da eseguire durante la preghiera eucaristica: proprio per il carattere laudativo che le è proprio, questa si sposa felicemente con la dimensione musicale. Ecco perché sono possibili modalità esecutivo/musicali differenziate: oltre al dialogo parlato si usa infatti la cantillazione, l'acclamazione, fino all' Amen finale. E' naturale che in un momento rituale così significativo, dove le parole devono proiettare gli uomini ai vertici del "Sacro" , la musica debba essere all'altezza della sua missione, quale messaggera dell'indicibile.
Perché "dove le parole finiscono, lì la musica ha inizio". Heinrich Heine aveva capito la bellezza del mistero.

Gianni Bagnoli

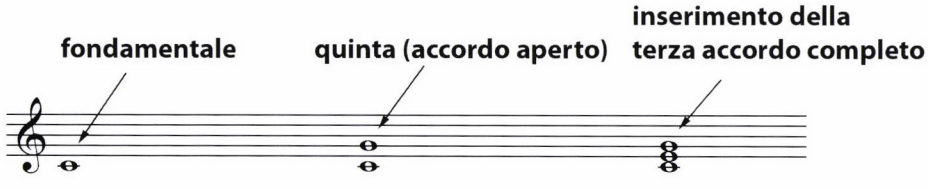
Il coro parrocchiale e le necessità del direttore

La figura del Direttore di coro parrocchiale si inserisce in un contesto più ampio, legato alla riforma liturgica del Concilio Vaticano[1] II. Se da una parte rende l'assemblea parte attiva della celebrazione, dall'altra impone importanti cambiamenti alle corali, dovendo creare *ex novo* un rapporto tra le corali stesse e l'assemblea. Questo cambiamento investe in prima persona il Direttore di Coro, che prima di tutto deve essere una persona formata, preparata e assolutamente non improvvisata.

Ma procediamo per gradi. Stiamo vivendo un momento in cui abbiamo l'opportunità di attingere ad una enorme letteratura antica, come a tanti brani composti negli ultimi cinquanta anni. Ciò che probabilmente difetta sono i maestri sensibili ad attingere a tutte queste possibilità. Il maestro del coro dovrebbe fare una formazione liturgico-musicale permanente, che gli consenta di poter fare sempre delle scelte appropriate rispetto al momento liturgico. Questo non significa dover aggrapparsi necessariamente alla musica antica disprezzando quella moderna. Molti compositori hanno scritto brani estremamente moderni e attuali anche utilizzando e reinterpretando un linguaggio compositivo antichissimo come quello della modalità: *nova et vetera*. Mons Bartolucci diceva che la musica sacra liturgica sarà veramente funzionale solo se sarà Vera e Grande Arte... «Non si fa il musicista di Chiesa accontentandosi di stuzzicare le orecchie con facili melodiette o col comporre musichette scolastiche; e il Maestro direttore di Coro non si accontenti di esecuzioni nelle quali non vibri il palpito di una commossa interiorità che si riversi nei partecipanti alla liturgia. No ad una musica all'apparenza funzionale: pronta e precisa nel suo intervento, magari piacevole e lusingante, ma che non abbia le caratteristiche sopraccitate, che la elevino ad Arte»[2].

La voce umana è certamente il primo strumento musicale, quello che identifica la nostra presenza, che consente di proclamare i testi o di cantarli; fra i compiti del direttore, però, esiste quello di allestire un gruppo di persone che abbiano un forte desiderio di condividere la musica sacra, e che siano disposte a fare qualche sacrificio per rendere il risultato il più dignitoso possibile.

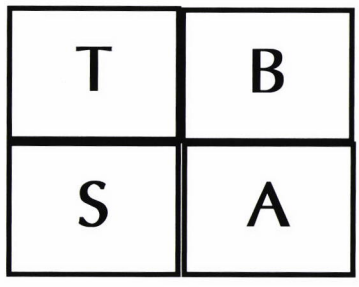
Ma la prima vera difficoltà in cui si imbattono i direttori è il fatto che un coro parrocchiale è formato generalmente da amatori, e solo raramente vi sono persone con specifiche competenze musicali. Questo rende la gestione della prova molto più difficile rispetto a quando si ha a che fare con un coro musicalmente preparato. Normalmente una delle prime cose che si percepisce all'ascolto è che il coro non mantiene l'intonazione, oppure che alcune voci "escono" dall'amalgama della propria sezione. Questa serie di problemi è eliminabile o migliorabile con una buona gestione della prova. Per l'intonazione prima di tutto è necessario fare dei vocalizzi, iniziando anche da semplici intervalli costruiti sulla nota fondamentale dell'accordo per poi aggiungere di seguito la quinta ed infine la terza, dando ampio spazio all'ascolto, perché la voce si forma più velocemente se il nostro orecchio sa ascoltare. Il direttore deve aiutare la varie sezioni ad intonare gli accordi: possono iniziare i Bassi cantando la fondamentale, per poi aggiungersi i Soprani con la quinta ed infine i Contralti e i Tenori cantando la terza maggiore dell'accordo (molto difficile da intonare correttamente), là dove è possibile, è sempre bene evitare tale tipo di esercizi raddoppiati dal pianoforte, che è uno strumento temperato e obbliga il coro alla sua intonazione.



Un'altra cosa molto utile sono gli esercizi di respirazione, che aiutano i coristi a sostenere la voce e soprattutto a non essere mai stanchi. Una buona respirazione fatta con il diaframma, una volta acquisita, diventa l'arma in più per tutto il coro. Per cominciare a respirare bene è necessario immettere nei polmoni una certa quantità d'aria cercando di non gonfiare la cassa toracica e non alzare le spalle. Successivamente si deve spingere l'aria ispirata verso la pancia percependo la sensazione di avere un palloncino che si gonfia nel nostro addome, in questo modo si convoglia l'aria inspirata anche nella parte bassa dei polmoni, costringendo il diaframma a spostarsi verso il basso a causa dell'allungamento dei polmoni. Per questo motivo l'addome si rigonfia portandosi in avanti, le costole inferiori si aprono lateralmente sotto la spinta dell'aria contenuta nella zona bassa dei polmoni. Per verificare una corretta emissione, possiamo svuotare i polmoni emettendo la consonante "S", la cui occlusione dentale al momento della fuoriuscita dell'aria contribuisce a creare l'appoggio, e a prendere coscienza della sua esistenza. È anche possibile che il direttore di coro non sia in grado di avere questo tipo di approccio con il coro, allora è necessario affidarsi periodicamente a qualcuno esperto di vocalità che possa aiutare il coro a risolvere questo tipo di problemi.

Un altro grande pericolo è legato al fatto che, come già detto, spesso ci imbattiamo in cantori impreparati in materie musicali, quindi senza la minima idea di quale suono associare ai "simboli incomprensibili" che si trovano nelle partiture. Esistono due scuole di pensiero a questo proposito: ci sono coloro che sostengono che il coro parrocchiale debba avere solo i testi dei canti che deve eseguire, e c'è invece chi ritiene utile che i cantori abbiamo le partiture complete, note annesse. Se vogliamo che il coro cresca è indispensabile che i coristi abbiano le partiture complete di notazione musicale, perché pur non comprendendola pienamente, il cantore può avvalersi dei suggerimenti del direttore, il quale può sempre dare dei semplici rudimenti riguardo alla durate delle note, all'altezza dei suoni e agli intervalli. Il percorso in questo senso è tortuoso, ma alla fine non privo di risultati. Il coro che impara questi primi elementi velocizza non di poco la prova del direttore.

La conduzione del coro è quindi l'unione di tutta una serie di elementi che solo alla fine si concretizza con l'esecuzione durante la celebrazione. Se poi i coristi non sono abbastanza numerosi nulla vieta che il coro canti all'unisono; in un secondo momento si potranno dividere le voci ad esempio in maschili e femminili e solo alla fine, quando tutti i cantori avranno acquisito più sicurezza, sarà possibile dividere il coro secondo i quattro registri classici. Questa è la così detta polifonia, una grande risorsa che rende le liturgie più solenni, esprime la bellezza generata da voci diverse, che in armonia esprimono cantando la loro preghiera. Il coro che canta in polifonia non vuole arrogarsi alcun monopolio nei confronti dell'assemblea, la *Sacrosanctum Concilium*[3] definisce a riguardo i ruoli all'interno della celebrazione liturgica, e ciascuno deve fare ciò che è di propria competenza. L'assemblea non deve essere annullata, ma nemmeno tutti devono o possono cantare tutto. Il direttore deve conoscere il ruolo del coro parrocchiale, in particolare i momenti in cui deve necessariamente dialogare con l'assemblea[4], come ad esempio *l'alternatim*[5] in brani come il Gloria. Il direttore di coro, si trova anche a dover scegliere un duplice "ruolo geografico" del coro, il primo al suo interno, il secondo a riguardo della sua collocazione durante le celebrazioni. Il primo aspetto è di fatto la così detta classificazione delle voci e la loro disposizione (ovviamente questo problema si pone per quei cori che cantano la polifonia). Esistono varie possibilità, quella che noi proponiamo tiene conto della disposizione orchestrale, con i primi violini che sono a sinistra e quindi in relazione con i soprani.



È anche possibile tenere il coro esattamente invertito rispetto a questa disposizione, o addirittura disposto in unica fila. Questa ultima disposizione è consigliabile in particolar modo per i direttori di coro principianti, poiché gli permette di leggere le quattro voci nell'ordine in cui si trovano nella partitura:

Esiste anche la questione della disposizione delle singole voci all'interno della sezione, che il direttore deve gestire con molta attenzione. Di solito è opportuno creare dei piccoli gruppi formati da due o tre persone che conoscano bene le loro parti, e che soprattutto siano "sicure". Queste possono costituire il nucleo centrale, ai cui lati possono trovare sistemazione gli elementi meno preparati. Il risultato finale della collocazione dei vari coristi, deve essere una soluzione che dia tranquillità al coro, ma anche allo stesso direttore.

Infine analizziamo il secondo aspetto geografico, ovvero quello della collocazione del coro durante le celebrazioni. Spesso e volentieri la presenza dell'organo sulla parete della chiesa opposta all'altare fa sì che il coro venga collocato vicino allo strumento, cercando un posto nel quale l'acustica ambientale sia favorevole. Questa scelta può comportare delle difficoltà dal punto di vista visivo e di comunicazione, ma anche difficoltà nel coordinamento, poiché la corale non sente bene le risposte dell'assemblea. È preferibile scegliere, là dove possibile, una soluzione con il coro posizionato in uno dei lati vicino all'altare. Il tutto senza dimenticare il *munus* ministeriale attribuito al coro dai documenti della Chiesa, e anche la necessità che i cantori debbano far parte dell'assemblea.

Il "cantiere" vero e proprio di tutto il lavoro è rappresentato dalle prove, che sono la parte più importante per quanto riguarda la vita di una corale. Affinché si possano avere dei risultati soddisfacenti è importante saper gestire bene le prove con cadenza almeno settimanale. Il primo elemento da considerare è il luogo. Molte corali provano nei locali parrocchiali o direttamente nelle chiese: il luogo deve essere accogliente, ma soprattutto deve avere un'acustica che non penalizzi il lavoro che si deve fare. Il direttore deve anche esigere il rispetto dell'orario: i coristi che non sono puntuali penalizzano il lavoro di tutti gli altri, e generano disturbo nel momento in cui arrivano, distraendo tutti gli altri cantori. Tale situazione è molto delicata... fare troppo i duri potrebbe voler dire perdere questi coristi ritardatari, quindi è opportuno far capire in buon modo gli effetti negativi che questo loro ritardo produce in tutto il gruppo. La prova principalmente deve rappresentare un momento di lavoro e di preparazione impegnativa, ma in un clima disteso e di svago. Molti cantori arrivano a questo momento dopo una lunga e intensa

giornata lavorativa, a volte una battuta può smorzare un po' il clima e aiutare tutti ad un breve momento di relax.
È buona norma iniziare la prova con dei vocalizzi, che possono servire per stabilire un momento di concentrazione e per cominciare a creare il suono dei brani da affrontare.
È buona norma procedere con brevi frasi del brano oggetto di studio, proposto a tutte le voci, per poi provare da subito la polifonia; questo per evitare che alcune sezioni passino un tempo troppo lungo senza fare niente. Il direttore deve cantare le parti, facendo sentire da subito l'effetto che vorrà alla fine. Poiché difficilmente dei coristi che cantano per imitazione potranno cambiare molto quello che gli verrà insegnato la prima volta, è necessario essere precisi ed avere soprattutto le idee molto chiare. Il direttore, quando il testo dei brani non è quello della lingua parlata dal coro, deve introdurre il nuovo brano spiegando la traduzione del testo, in tutti gli altri casi il suo significato e il momento liturgico a cui questo dovrà essere associato. Infine non è possibile fare a meno di una pausa durante la prova: servirà ad interrompere eventuali tensioni che si siano venute a creare, soprattutto quando il coro è vicino ad impegni importanti. Di contro, una pausa mal gestita crea delle enormi difficoltà per ricreare il clima giusto della prova.

La differenza fra i vari cori, non si sente solo dall'esecuzione finale, ma anche dall'organizzazione e dalla progettazione del lavoro che il coro stesso ha fatto con il proprio direttore. Il direttore deve fare un progetto serio magari con il parroco) per quanto riguarda i brani che saranno oggetto di studio durante l'anno.

Il castello fin qui descritto non ha senso di esistere se non c'è un direttore di coro. Molti sono i modi per diventarlo, non occorre un diploma al conservatorio. Raramente i cori liturgici sono diretti da maestri professionisti, le comunità parrocchiali non hanno a disposizione molti fondi e ormai sono lontani i tempi in cui ogni chiesa aveva il suo maestro di cappella, ma è possibile attivare almeno a livello diocesano, dei corsi per direttori di coro parrocchiale affidandosi ad esperti del settore. Spesso si diventa direttore di coro per puro caso, dovendo rimpiazzare il maestro precedente. In questo caso è opportuno frequentare dei corsi di formazione, ma una buona palestra può essere ad esempio cantare come corista sotto la guida di un direttore competente, in modo da apprenderne la metodologia e parte della gestualità. Passare da corista a direttore di coro rappresenta un profondo mutamento. A causa dei problemi di amalgama della propria voce nella sezione di appartenenza si diventa attenti ascoltatori di tutte le sezioni del coro, dall'essere cantore che canta si diventa colui che dirige (meglio senza cantare!).

Il direttore, deve avere il senso del ritmo, padronanza dei movimenti e un buon orecchio, infine deve saper cantare da solo in modo corretto tutte le parti del coro, per poter fare da modello. Deve anche possedere delle spiccate doti pedagogiche per contestualizzare i brani, per saper gestire i tempi della prova e soprattutto capire tutte le difficoltà personali che spesso si generano nel gruppo. La pazienza è una dote indispensabile, ma non si deve mai trasformare in tolleranza ed accettazione passiva. Il maestro deve sentire completamente sua la partitura oggetto di studio, per trasmettere al coro la propria sicurezza, la passione, la sua immagine stabile rispetto al movimento delle braccia.

Un direttore di coro non si deve piegare ad ogni pulsazione, non deve battere il piede per darsi il tempo. Lo strumento principe della comunicazione del direttore con il coro è rappresentato dalla gestualità delle sue braccia e delle sue mani che traducono il fraseggio, l'espressività, il contenuto dei brani. I gesti della direzione sono un aspetto molto complesso, la cosa più semplice è quella di scandire la pulsazione del brano, quello che anticamente era definito il *tactus*[6], la pulsazione si produce ad intervalli regolari di tempo e serve come base di tutte le

direzioni, dopo poco non sarà difficile marcare in modo più evidente le pulsazioni che corrispondono agli accenti principali della linea melodica. Non è questa la sede di un corso di direzione ma l'attenzione si deve obbligatoriamente soffermare su due aspetti: l'attacco e la fine del pezzo. L'attacco è il momento cruciale di un pezzo, esige grande precisione e sicurezza. Il gesto di partenza ha una serie di funzioni: favorire la respirazione sincrona di tutti i cantori, indicare il carattere con cui deve iniziare il brano, fare in modo che il coro inizi a cantare simultaneamente avendo già capito la velocità da tenere. Se l'attacco del brano è in battere si può semplicemente fare un unico movimento di preparazione, ma se è in levare è consigliabile battere i 2 o 3 tempi di pausa a vuoto. Il gesto di fermata è sicuramente più semplice del gesto d'attacco: nel momento in cui la mano compie un movimento circolare che la riporta nel punto dove ha pulsato per l'intero brano, lì avviene la chiusa. La condotta del pezzo va bene anche con entrambe le mani in modo simmetrico, ma quando le mani acquisiscono indipendenza allora normalmente la mano destra indica il tempo, mentre la sinistra si preoccupa dell'espressività e del fraseggio. Un coro parrocchiale che si trova di fronte un direttore preparato risponde meglio e assume una tranquillità diversa nelle proprie esecuzioni.

La liturgia è un'arte, come lo sono tutti gli elementi che la compongono, e la musica lo è in modo particolare. Siamo quindi chiamati ad un compito importante, difficile, ma sicuramente raggiungibile. Il coro parrocchiale difficilmente si esibisce al di fuori di momenti liturgici, e il successo del coro insieme al proprio direttore è quello di rendere le celebrazioni più belle attraverso il bel canto. Sant'Agostino diceva "chi canta bene prega due volte", e il bene non è cosa da poco.

Gianni Bagnoli

[1] Il Concilio ecumenico Vaticano II è stato il ventunesimo e ultimo dei concili della Chiesa cattolica. Si svolse in nove sessioni e in quattro periodi, dal 1962 al 1965, sotto i pontificati di Giovanni XXIII e Paolo VI. Promulgò quattro Costituzioni, tre Dichiarazioni e nove Decreti.
[2] Domenico Bartolucci, Liturgia e composizione musicale, Relazione al Primo Congresso Nazionale dei Compositori, Levico Terme, 3-6 ottobre 1991.
[3] SC 28 «In celebrationibus liturgicis quisque, sive minister sive fidelis, munere suo fungens, solum et totum id agat, quod ad ipsum ex rei natura et normis liturgicis pertinet».
[4] A questo proposito l'Ordinamento Generale del Messale Romano risulta molto chiaro e dettagliato.
[5] Alternatim è il termine latino che fin dal tardo medioevo indica l'alternanza nel canto liturgico tra coro e organo: in pratica, i versetti di un Inno o di una parte della Messa venivano alternativamente cantati dalla schola ed eseguiti dall'organo. Nata per Antifone e Inni, tale prassi venne applicata anche alle parti dell'Ordinarium Missae. Con l'avvento della polifonia divenne implicita l'usanza di alternare il cantus planus con il cantus figuralis affidato al Coro o all' Organo.
[6] Il tactus era la pulsazione ritmica scandita dal battito cardiaco, ovvero dal polso, e corrisponde a una battuta musicale.

Gli strumenti: un coro di timbri

Fatto salvo ciò che si è detto sulle possibilità elaborative rispettivamente applicabili al coro e all'organo, notiamo che la disponibilità di altri strumenti amplia e arricchisce la tavola dei timbri e delle modalità esecutive. Le vie praticabili sono diverse e saranno attuate secondo i casi, anche in relazione al livello degli esecutori, alla sicurezza dell'insieme e, soprattutto, alle necessità rituali. Proveremo a prendere in esame varie soluzioni: parti aggiuntive, discanti, uso di strumenti concertanti.

A – gli strumenti svolgono un ruolo di supplenza e rinforzo delle parti.

Potrebbe sembrare un po' limitativa questa prospettiva di lavoro. Ma non ne parliamo tanto per osservare che anche nel repertorio più antico era assai frequente che lo strumento sostituisse o sostenesse la singola parte, rispettandone l'estensione ed il registro. Quel che ci interessa, e che costituisce la prima chiave verso il mondo dell'orchestrazione, è notare come molte famiglie strumentali siano strutturate come un coro polifonico: un gruppo completo di viole da gamba, come uno di saxofoni, comprende il soprano, l'alto, il tenore, il basso. Vi sono poi gruppi di forte omogeneità: il quartetto d'archi tratta abitualmente il I e II violino rispettivamente come il soprano ed il contralto, la viola è il tenore del gruppo, il violoncello si occupa del basso (ove l'eventuale presenza di un contrabbasso costituisce un rinforzo o un'alternativa per tale ruolo). Anche i gruppi di ottoni, pur radunando strumenti di origine differente, si dispongono spesso secondo un criterio corale, dando alle trombe il ruolo delle voci acute, al corno ed al trombone le parti intermedie, al bassotuba la parte più grave. Vi sono poi formazioni che presentano un'indubbia eterogeneità ma che, abitualmente, riconoscono ai singoli componenti un ruolo simile a quello corale nella disposizione armonica (es un quartetto di legni con flauto, oboe, clarinetto e fagotto vede spesso associare a tali attori il ruolo dato rispettivamente dall'acuto al grave in un coro). Queste esemplificazioni richiamano le soluzioni più praticate, evidentemente non possono in questa sede dar conto delle innumerevoli soluzioni che la tecnica degli insiemi ha sviluppato nella storia.

Un esempio di come la presenza di strumenti sia rapportata alle voci ci viene dai corali di Bach utilizzati nelle cantate e ne vediamo degli esempi. Al termine della cantata BWV 140 – ove gli strumenti che citeremo hanno avuto un ruolo concertante, cioè con parti melodiche proprie molto elaborate – il corale conclusivo a 4 parti vede questi abbinamenti: col soprano suonano le parti di violino I, il corno (strumento differente dai corni di oggi), l'oboe I e, all'8a superiore, il violino piccolo (strumento adatto a tessiture acute). Con il contralto suonano il violino II, l'oboe II, con il tenore suonano la Viola ed il Taille (oggi si usa il corno inglese ma questo termine indicava uno strumento a fiato genericamente adatto alla tessitura... del tenore). Il basso è raddoppiato da tutti gli strumenti che hanno concorso a realizzare il continuo: fagotto, violoncello, contrabbasso. L'organo qui utilizza la tecnica derivata del basso seguente e raddoppia tutte le parti.

Es. 14 Da J.S.Bach Corale coclusivo dalla cantata n. 140

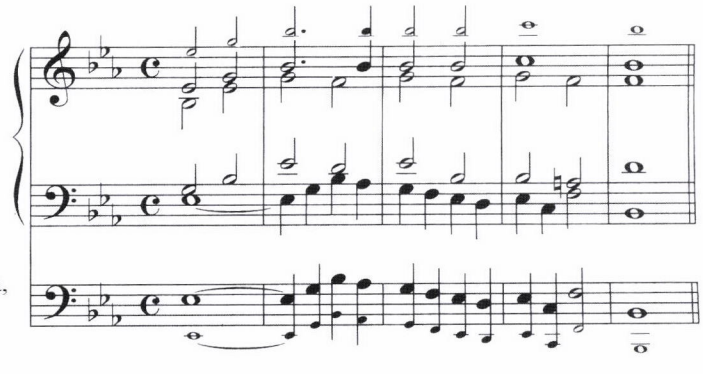
SOPRANO con Violino piccolo in 8a, Corno, Oboe I, Violino I

ALTO conOboe II e Violino II

TENORE con Taille e Viola

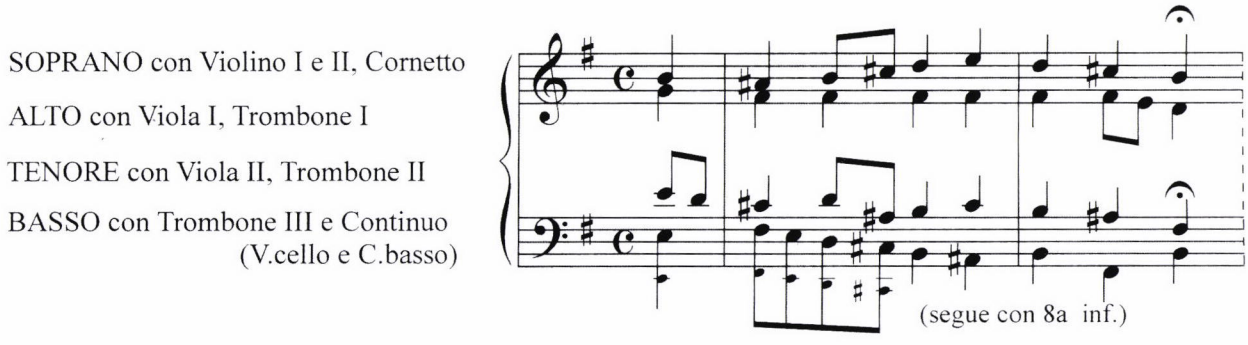
BASSO

B. Continuo (Fagotto e V.Cello 8a scritta, C.basso e pedale dell'organo all'8a)



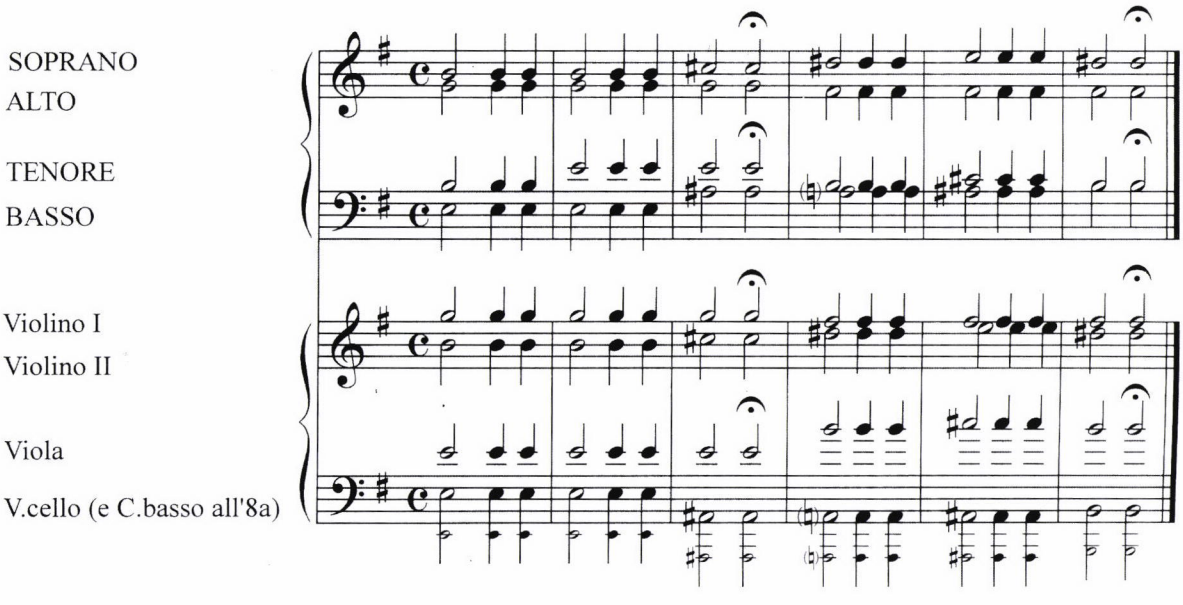
Ne ricaviamo uno spunto operativo semplice e fondamentale: in una scrittura affine al corale **lo strumento si aggrega al registro vocale che è più congruo alla sua estensione.** Unica precauzione è mantenere la disposizione armonica delle parti nella veste originale: la parte più acuta può essere raddoppiata alle ottave superiori, la più grave alle ottave inferiori, le parti intermedie stanno rigorosamente nella posizione originale. Un altro esempio ci mostra come la disponibilità di una parte di viola in più vada a ridistribuire i pesi, sempre a vantaggio della melodia principale.

Es. 15 Da J.S.Bach Corale conclusivo dalla Cantata n. 4



È il caso di notare che, se gli strumenti dispongono di estensioni più ampie, possono permettere di ripensare la disposizione delle armonie (ma, se pure la posizione degli accordi può cambiare senza troppi problemi, la rivoltabilità delle parti melodiche è faccenda per mani sicure di compositore!); così la fiorente tecnica violinistica italiana portava Vivaldi ad assegnare la voce di soprano al violino II, dando al violino I la parte del contralto portata all'ottava superiore. Questa disposizione, più "lata" è indubbiamente più brillante e rispettosa della natura strumentale.

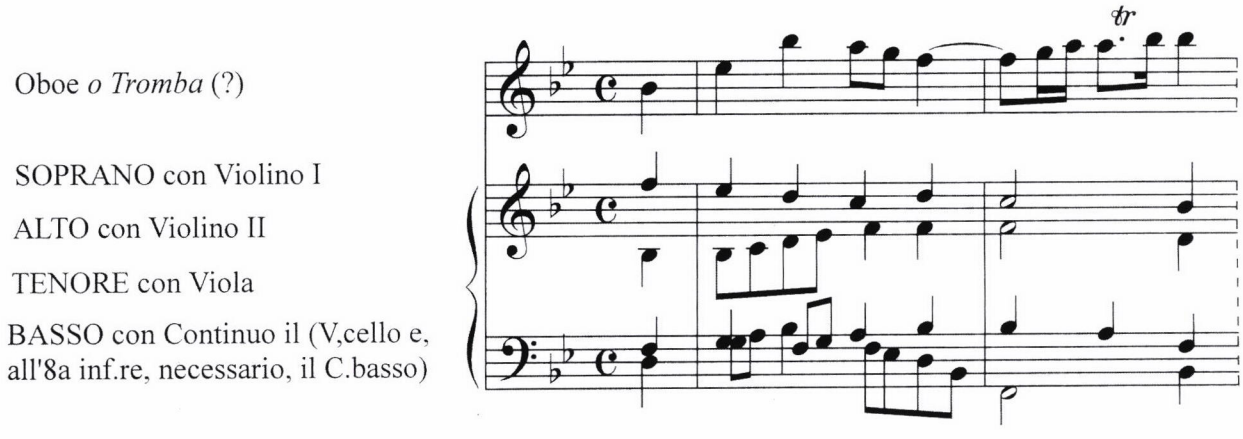
Es. 16 Da A.Vivaldi Gloria RV 589 n. 4 Gratias agimus tibi



Se gli esempi sin qui riportati sono applicati ad una scrittura omoritmica, sarà oltremodo interessante analizzare alcuni grandi lavori barocchi (consigliati: di Bach i cori del Magnificat, di Händel i cori del Messiah) per constatare come questa interazione tra registri vocali e strumentali sia applicata dai grandi maestri anche agli intrecci tematici più acrobatici e complessi. Si tenga poi presente che il modello Händeliano non restò circoscritto alla sua epoca ma, con il perpetuarsi delle esecuzioni dei grandi oratori, dilagò nel XIX secolo ed oltre, stabilendo un modello per certi versi ancora attuale.

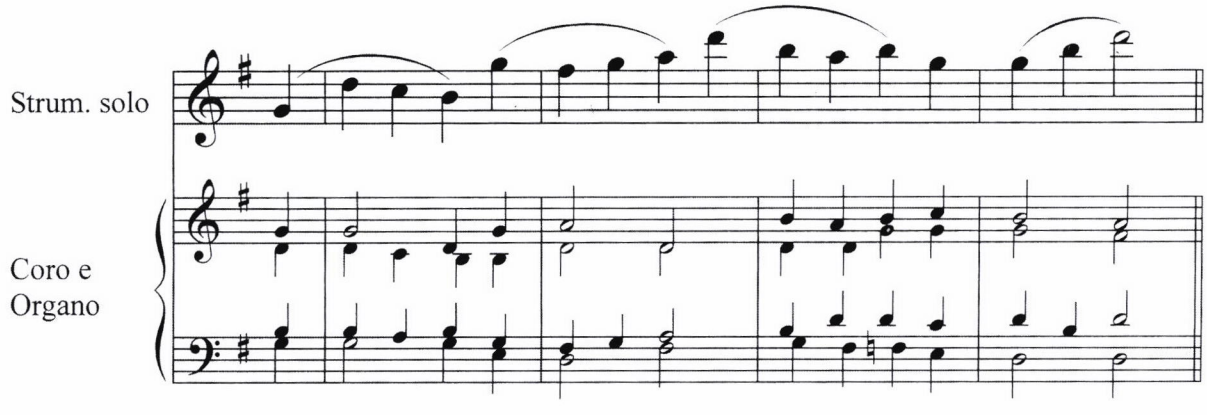
B – gli strumenti svolgono un ruolo affine e complementare alle voci.
Sviluppando le informazioni del paragrafo precedente ricordiamo che nel repertorio barocco noi abbiamo anche esempi di corali "ornati" dalla presenza di ruoli strumentali autonomi. Nell'esempio seguente Bach utilizza ancora in funzione di coloritura lo strumento che precedentemente ha svolto un ruolo protagonistico nello svolgimento della cantata (l'attribuzione della parte alla tromba è, in questo caso, improbabile).

Es. 17 Da J.S.Bach Corale conclusivo dalla Cantata n. 12



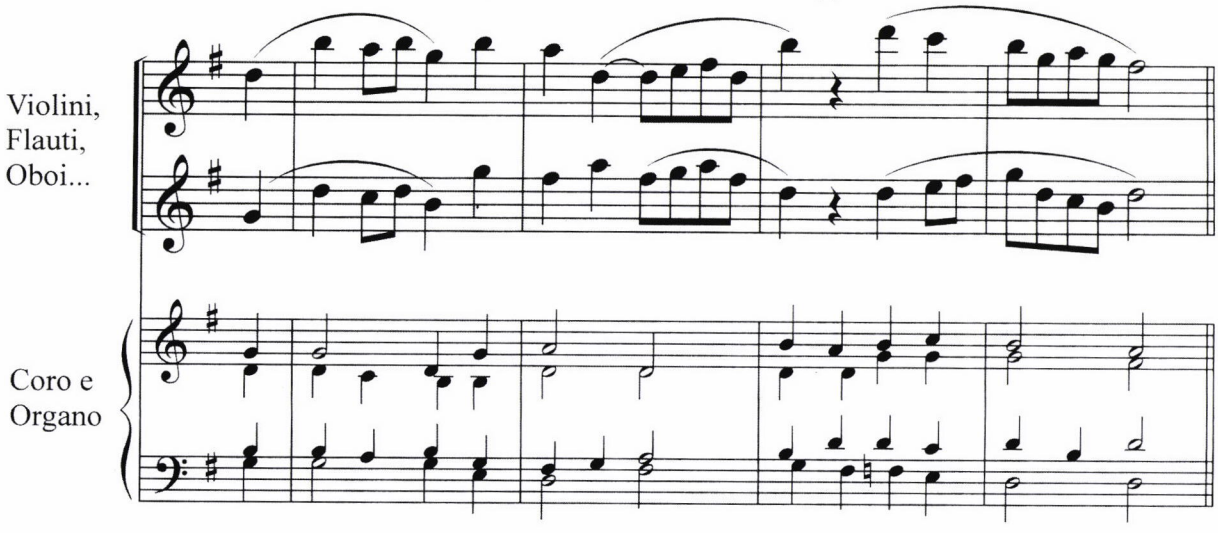
Ma, per cogliere le potenzialità di un possibile lavoro sui nostri repertori ed esercitarci con gradualità, torniamo a lavorare sul noto inno che ha accompagnato le nostre prime esemplificazioni.
Partiamo dall'ipotesi di disporre di uno strumento acuto (oboe, violino o simile) la cui estensione ottimale è un poco al di sopra delle parti di soprano. Una possibile linea melodica può nascere anche semplicemente dalla cucitura di segmenti esistenti nelle parti dal coro.

Es. 18 - parte desunta dal tenore, dal contralto, dal soprano, ancora dal tenore.



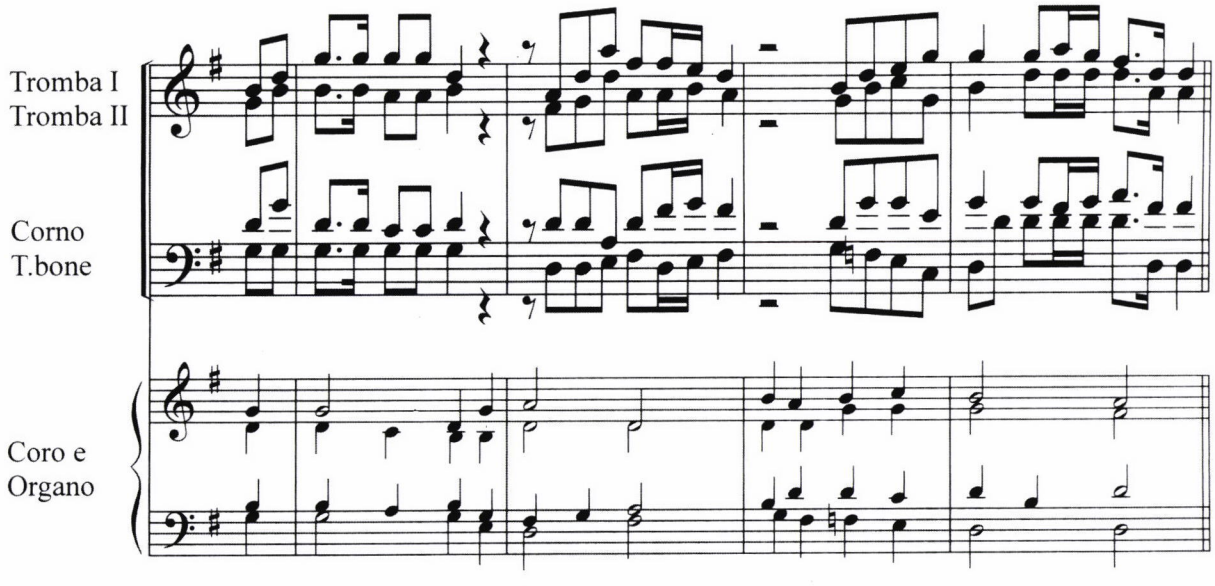
Proviamo ad andare oltre: gli strumenti in gioco sono due, desumono dalle armonie il materiale per il proprio ruolo e puntano a muoversi quando il coro (e, supponiamo, l'organo a sostegno) sta più fermo e viceversa.

Es. 19 - discanti desunti dalle parti ma con fioriture e maggiore autonomia.



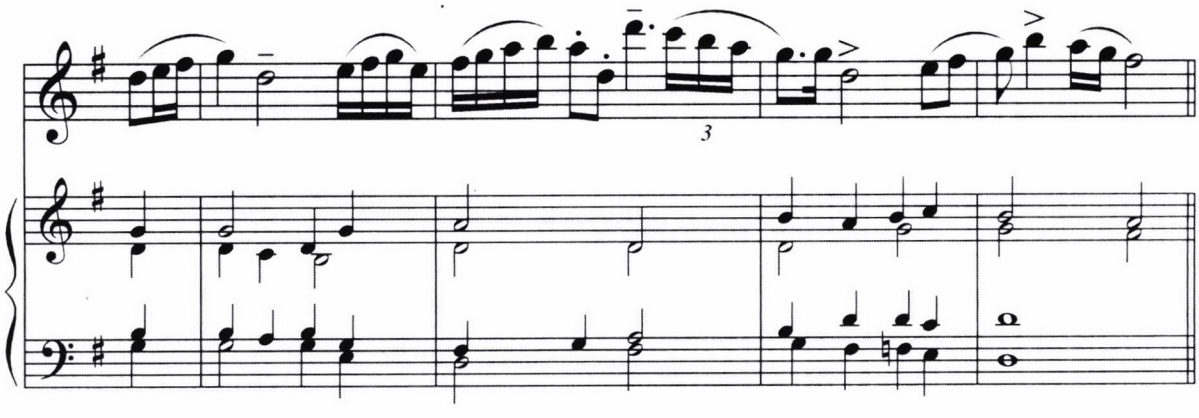
Infine proviamo a mettere in gioco un intero gruppo strumentale, qualche articolazione di ritmi adatta alla tecnica specifica di quegli strumenti, un gioco ricorrente di motivi e risposte. Si genera così un secondo livello di invenzione sonora che, con gli opportuni accorgimenti dinamici, non verrà a disturbare la percezione del testo principale ma ne costituirà un sensibile arricchimento.

Es. 20 - gruppo omogeneo (ottoni, ma anche archi) in ruolo complementare.



Infine ecco un esempio di discanto totalmente autonomo: ornamentazione e varietà ritmica rendono la parte strumentale assai differente dal tessuto corale. Una tale soluzione può evidentemente funzionare ancor meglio se la melodia a cui opporsi è una sola o prevalente; infatti se le parti intermedie non corrispondono a sezioni vocali ma semplicemente costituiscono il riempimento del tessuto armonico (organo) allora è ancora maggiore la libertà operativa, dato che si stabilisce una gerarchia: canto, basso, discanto, parti armoniche. A questo punto si fanno strada due constatazioni di ordine generale: a) la proliferazione degli ornamenti impone che le parti in gioco non siano troppe, per evitare soluzioni inutilmente difficili; b) l'elaborazione armonica è spesso inversamente proporzionale all'invenzione contrappuntistica Si intende cioè che la complessità delle soluzioni armoniche non lascia troppo spazio al moltiplicarsi di melodie cordiali. Anche su questo punto, però, il genio dei grandi musicisti sa trascendere ogni limite!

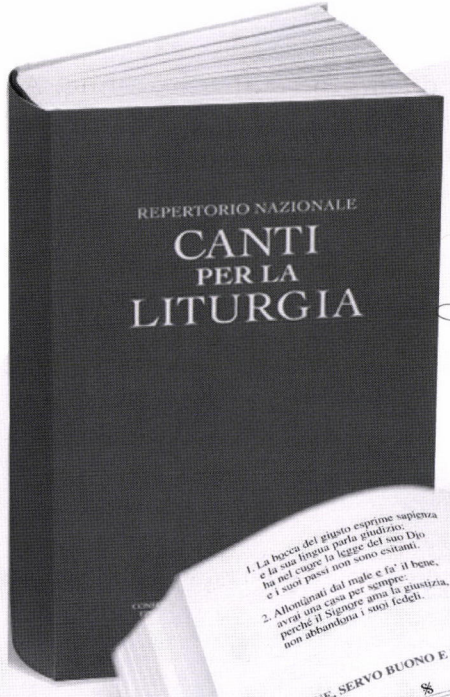
Es. 21 - discanto tematicamente autonomo su canto principale e organo.



Conferenza Episcopale Italiana

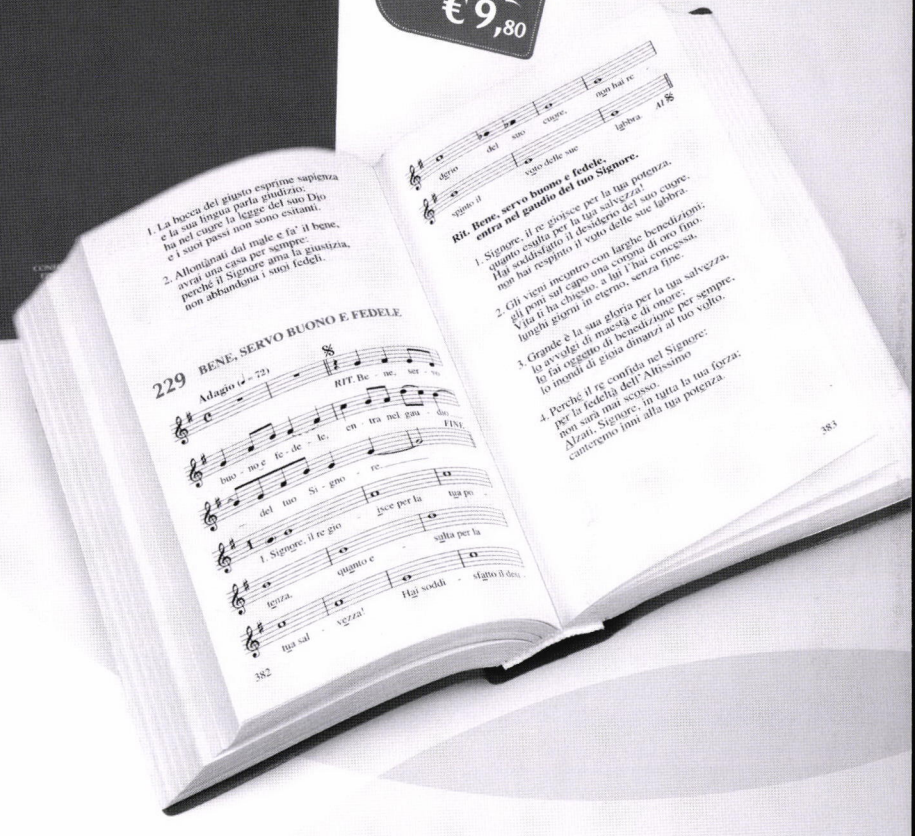
Repertorio nazionale. Canti per la liturgia

Questo repertorio ufficiale per la Chiesa italiana raccoglie 384 canti, mettendo a disposizione delle comunità un consistente numero di composizioni che rispondono alle esigenze liturgiche, con l'obiettivo di coniugare la dignità dei testi e delle musiche con la cantabilità, al fine di sostenere e promuovere la partecipazione attiva dell'assemblea. Senza sostituirsi ai repertori esistenti e approvati, intende assumere un carattere di esemplarità, favorendo la diffusione di un patrimonio ricco e unico.



Libro con i testi e le melodie musicali. Pagine 672

€ 9,80



Partitura per l'accompagnamento dei canti con l'organo. Pagine 504

€ 47,00

Cd con i canti in formato Mp3.

€ 69,00

Edizioni personalizzate per le diocesi.

ARMONIA DI VOCI

Grande MUSICA

COLLANA

Una nuova prestigiosa collana di CD, con esecuzioni di musica e canto sacro, dalla ricca produzione classica e moderna.
Un invito all'ascolto, un aiuto per la formazione musicale di gruppi e comunità, un'opportunità di aggiornamento per chi dirige cori e gruppi musicali.

I primi tre CD:

€ 10,00

O magnum mysterium

Undici canti della tradizione natalizia dal Gregoriano a Bach, da Sant'Alfonso a Gruber. Esecuzioni del Coro Interuniversitario di Roma.

€ 12,00

Pascha nostrum Christus est

La Quaresima e la Settimana Santa nella tradizione polifonica della Scuola Romana: musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gregorio Allegri e Domenico Bartolucci. Esecuzioni del Coro Interuniversitario di Roma.

€ 12,00

Musica saeculorum

Dieci brani della tradizione polifonica eseguiti dal Nuovo Quartetto Vocale Romano. Musiche di Domenico Bartolucci, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Lorenzo Perosi, Baldassarre Donato.

editrice **ELLEDICI**
www.elledici.org
vendite@elledici.org
Corso Francia, 214 10098 CASCINE VICA · TO Tel. (+39) 011.95.52.111 Fax (+39) 011.95.74.048

2010 NOVITÀ

Domenico Machetta
Fraternità di Nazareth

Appuntamento a Betlemme
La novena di Natale

Libretto per i fedeli con testi e melodie musicali.

Pagine 48, € 3,00

Partitura per l'accompagnamento con l'organo.

Pagine 32, € 7,00

Cd musicale con i canti.

€ 12,00

Una Novena di Natale nel solco della tradizione.

Profezie, inni, letture, polisalmi, riflessioni, Magnificat per vivere nella celebrazione l'attesa di Gesù.

Le musiche seguono una linea semplice, secondo lo stile tradizionale dell'atmosfera natalizia.

ELLEDICI

www.elledici.org
Corso Francia 214 – 10098 Cascine Vica TO
Tel. 011.9552111 – Fax 011.9574048 – *E-mail vendite@elledici.org*

ARMONIA DI VOCI

Proposte di musica per la liturgia

Armonia di Voci, rivista di musica per la liturgia, offre un prezioso servizio alle assemblee parrocchiali di tutta Italia con:

- Testi nuovi e musica nuova in ogni fascicolo nella dinamica fedeltà alla riforma liturgica del Concilio Vaticano II
- Canti di qualità accessibili ad ogni assemblea (eseguibili da un Coro o dalla sola assemblea)
- Elaborazioni per Coro (strofe, ritornello) e interludi organistici di ogni canto
- Presentazione delle fonti di ogni canto circa il testo e la sua collocazione liturgica
- Stretta collaborazione con l'Ufficio Liturgico della CEI.
- Fruibilità della Rivista anche su web.

Ad ogni numero della Rivista è allegato un CD dove un ottetto vocale (Coro Interuniversitario di Roma) esegue tutto il materiale musicale che si trova nel fascicolo.

Programma 2010

❶ Repertorio Liturgico Nazionale CEI: **il tempo Quaresimale**

❷ Repertorio Liturgico Nazionale CEI: **il tempo Pasquale**

❸ Verso il Congresso Eucaristico Nazionale: **il Culto Eucaristico**

❹ Verso il Congresso Eucaristico Nazionale: **la Celebrazione Eucaristica**

ABBONAMENTO AI 4 FASCICOLI + 4 CD

ITALIA € 55,00 - ESTERO € 64,00

I SINGOLI NUMERI (FASCICOLO + CD) SONO ACQUISTABILI

A € 15,00 CIASCUNO

editrice ELLEDICI
www.elledici.org
Corso Francia, 214 10098 CASCINE VICA · TO Tel. (+39) 011.95.52.111 Fax (+39) 011.95.74.048

ISBN 978-88-01-04608-3

€ 15,00