



SPUNTI DI RIFLESSIONE

Pag. 3 Mons. Giancarlo Boretti

Quando il canto s'innalza verso l'"alto": la bellezza del cantare

Pag. 7 Luciana Leone

Il suono, il senso, l'armonia: musica, canto, preghiera nell'esistenza del cristiano

Pag. 9 Monastero Benedettino di Santa Caterina in San Sisto

Il canto liturgico nella tradizione monastica e il canto gregoriano

Pag. 13 Roberta Frameglia

Nella voce l'Essere. Riflessioni antropologiche sulla voce

Pag. 19 Roberta Frameglia

L'esperienza del repertorio di Taizé nel canto assembleare: possibilità e limiti

Pag. 23 Roberta Frameglia

Nozioni di Fisiologia Vocale

Quando il canto s'innalza verso l'Alto La bellezza del cantare

Mons. Giancarlo Boretti

In una piccola scultura di legno un'allodola spicca il volo e due parole latine l'accompagnano: «Elevata canit». Così in una abbazia del nord Italia Quasi ad indicare il distacco, faticoso ma necessario, dalla terra per salire verso l'alto: incontro alla bellezza. **La bellezza del cantare nella Liturgia è un elevarsi, non sempre facile e istintivo, verso la Bellezza: verso il Mistero che si dona a chi "si innalza" per aprirsi all'incontro.**

A proposito di canto e di musica nelle celebrazioni leggiamo norme e suggerimenti nelle Introduzioni al messale e ai libri liturgici, il cui senso - a ben capirlo - è proprio nella linea di una bellezza "rituale" che non è imprigionata dalla bellezza "estetica"; da questa la prima si distacca perfino sfuggendole (quasi annullandola): come in un "bel" canto eseguito da tutta un'assemblea dalle voci spontanee e disparate, in un momento liturgico festoso; come in un vigoroso «Noi canteremo gloria a te» o in un intercalato «Gloria in excelsis Deo»: che cosa ormai di più noto e di più abituale? Si tratta di un canto "estheticamente" bello? Eppure ... è bello! È "bello" allora il canto o l'azione del cantare, la musica o il rito con quella musica?

C'è da credere che la sapienza celebrativa (v. Sinodo diocesano 47°, 52) conduce il cantare - insieme al parlare - verso la bellezza e verso l'*alta* qualità celebrativa, la quale non potrà che essere un'*umile* qualità celebrativa nella ricerca e nell'accoglienza del Mistero santo di Dio. E l'alto-umile celebrare non è forse semplicemente il celebrare *vero*, con o senza grandi segni liturgici (musicali e non), come scrive il nostro Arcivescovo? «*Il primo e ineludibile passo da compiere è che il rito stesso appaia in tutta la sua bellezza e si svolga secondo la sua verità*» («Mi sarete testimoni», n. 43). Eminenza, le Sue parole mi invogliano a parlare di meno dell'"alta qualità" celebrativa e di più della "semplice verità" celebrativa! Per un celebrare "alto", ad esempio, non occorre necessariamente e comunque una "grande" musica (che non deve pretendere posti di privilegio enfatico, ma neppure soffrire esclusioni aprioristiche); come manifesta un'alta qualità celebrativa la Messa "bassa" - senza incenso ma anche senza sciatteria - con le poche note di un Alleluia o di un Santo, celebrata con moderata lentezza e con rispetto dignitoso dei riti, dei testi e dell'assemblea. Appunto: «Celebrare in spirito e **verità**», come titola il sussidio-base teologico-pastorale per la formazione liturgica.

Il "bel" cantare nelle azioni liturgiche ha il proprio senso originario in quel vario modo di proclamare raccomandato minuziosamente da «Principi e norme del Messale ambrosiano»: «Nei testi che devono esser pronunciati a voce alta e chiara dal sacerdote, dai ministri, o da tutti, la voce deve corrispondere al genere del testo secondo che si tratti di una lettura, di un'orazione, di una monizione, di un'acclamazione, di un canto; deve anche corrispondere alla forma di celebrazione e alla solennità della riunione liturgica. Nelle rubriche e nelle norme che seguono, le parole "dire" oppure "proclamare" devono essere intese in riferimento sia al canto che alla recita...» (n. 18). Di passaggio, ci vien da pensare: se presbiteri e animatori laici andassimo a rileggere con attenzione le

Introduzioni ai libri liturgici, vi troveremmo tutti i “principi” oltre che le “norme” per celebrare bene la Liturgia in spirito e verità, in umile ed alta qualità celebrativa! Il Papa ce lo suggerisce per l’Anno dell’Eucaristia: *«Il mistero va ben celebrato: un impegno concreto di questo anno potrebbe essere quello di studiare a fondo in parrocchia i principi e le norme per l’uso del Messale»*.

Volendo cercare di offrire una descrizione o di rilevare il significato della bellezza del cantare nella Liturgia, possiamo paragonarla a un mosaico dalle tessere policrome che nel loro insieme fanno emergere un’“alta qualità” musicale-liturgica. Essa si evidenzia attraverso più elementi.

IL MOMENTO RITUALE

Il valore di un canto, la sua bellezza originaria, sta innanzi tutto nella correttezza teologica, liturgica e letteraria del suo testo, collocato nel posto rituale giusto: intendiamo riferirci principalmente ai canti di ingresso, di offertorio, di comunione e per il rito ambrosiano ai canti dopo il vangelo e allo spezzare del pane. **Non basta la sola scelta di una “bella musica”, se il testo non ha quella triplice correttezza e se la sua collocazione rituale non è pertinente.** È questa degna “incarnazione” che spesso manca a molti canti destinati - o comunque eseguiti - nella Liturgia, dai contenuti generici o ambigui e (non raramente) dal formato letterario di basso livello. Nella costituzione del repertorio nazionale fu proprio questa “dignitosa pertinenza” a guidare la scelta dei canti da proporre a tutte le diocesi italiane. In questo senso, la bellezza o la bruttezza del testo di un canto lo avvalora o lo avvelena; dall’altra parte, la giusta o sbagliata collocazione di un canto nello svolgimento liturgico eleva o abbassa la “bellezza” - la verità - del canto stesso.

LA FORMA MUSICALE

Conseguenza di quella “incarnazione” è certamente la necessaria diversità di linguaggi della musica per la Liturgia. **Le forme o i generi musicali introdotti nelle celebrazioni devono seguire le norme canoniche (e prima ancora interiori) che reggono i vari tessuti celebrativi:** inno, responsorio, litania, acclamazione, dialogo fra ministri e assemblea, fra solisti e tutti, fra coro e popolo, fanno parte di quella policromia musicale che, ben dosata e alternata, porta all’alta qualità del celebrare di una Chiesa che è nata canora, come scrive P. Gélineau riferendosi a Paolo in Col 3,16 e Ef 5,18-19: **«L’autore intende: cantate fra voi ogni genere di canti, sia più melodici sia più ritmici, purché ciò avvenga nello Spirito santo.** Questo programma è anche il nostro: canti di forma varia, utilizzati con fede illuminata, sostenuti dai gemiti ineffabili dello Spirito, nel nome di Cristo, per la gloria del Padre. Ora, che dire della nostra pratica?». Non è questa la prima vera bellezza della musica sacra, richiesta alla nostra “pratica”?

L’EQUILIBRIO STRUTTURALE

C’è un’armonia dell’azione celebrata che deve apparire dall’intreccio dei segni liturgici, in tutta la loro varietà e nel loro succedersi: **parola, canto, musica strumentale, silenzio, gesti e movimenti devono dialogare senza prevaricarsi o scomparire nell’ordo rituale della Messa,** degli altri sacramenti, della Liturgia delle ore. “Ordo”: dice anche struttura ordinata nella successione dei vari momenti e delle diverse componenti

rituali. È l'“armonia” che si ascolta e che si vede nella Liturgia «*insieme seria, semplice e bella* - dicono i nostri Vescovi - *che sia veicolo del mistero*». Quando la Liturgia è così, c'è trasmissione spirituale, partecipazione favorita anche dal raccoglimento, perfino piacevolezza di visione e di ascolto. Non è chi non veda come in questa serietà, semplicità e bellezza il canto e la musica abbiano una grande parte. Al di là della qualità musicale, soprattutto nelle domeniche e nelle feste occorre puntare ad una calibratura che sappia unire ampiezza musicale a sobrietà celebrativa. Ecco alcuni rischi e qualche suggerimento. I riti di introduzione accusano pesantezza quando a un solenne canto d'ingresso segue il canto dei Kyrie nell'atto penitenziale e del Gloria. Un canti troppo lungo (con tutte le sue 8 strofe o versetti) non ingenera percezione di bellezza ma noia e rallentamento dell'azione liturgica; più canti alla comunione - per “riempire” il tempo della distribuzione dell'Eucaristia - tolgono spazio al silenzio accompagnato o no da interventi strumentali; una celebrazione con eccessivi canti “propri” non è che assicuri una migliore autenticità e bellezza rispetto a quella in cui si dà la precedenza ai dialoghi, alle risposte, alle brevi acclamazioni dell'“ordinario”. E perché non dare più posto agli strumenti in funzione solistica, per esempio, con brevi interludi (magari ben “improvvisati”) fra una strofa e l'altra di un inno? La regia, il ruolo degli attori musicali, la possibilità di scegliere in un ampio repertorio, la sapienza nel tessere fra di loro i riti grandi e piccoli, una premurosa dedizione al ruolo del coro ma anche alla partecipazione dell'assemblea: ecco sulla tavolozza liturgica i colori che dipingono la Liturgia “insieme seria, semplice e bella”.

IL CANTARE “GRADEVOLE”

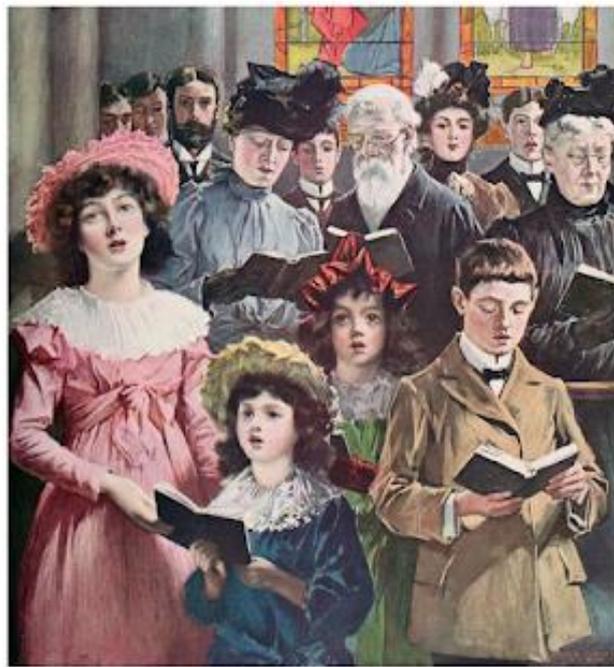
Questo aggettivo, per esprimere una certa bellezza del cantare (e in genere del fare musica) nella Liturgia, è sicuramente improprio, ma può essere utile per dire una sensazione globale in chi partecipa alla celebrazione, sia come esecutore che come uditore. Innanzi tutto la successione melodica dei canti deve essere complessivamente “appagante”, benché in qualche modo diversa e distaccata dalla musica invasiva abitualmente ascoltata e praticata “fuori chiesa”. La tensione verso il Mistero (non ridotto alle proprie dimensioni - dice Giovanni Paolo II - ma accolto con profonda apertura) induce a un altro orecchio, ad una specie di gusto musicale superiore. Tale gradevolezza deve essere prodotta in particolare da **una esecuzione il più possibile corretta e garbata, da un “cantare bene” regolato da una buona interpretazione e conduzione del canto, non abbandonato a se stesso**, specialmente quando al canto è chiamata tutta l'assemblea liturgica: insomma, un “cantare decoroso” come si addice al popolo di Dio che con la sua partecipazione esprime una preghiera nobile e rispettosa: «Domine, dilexi decorem domus tuae» (Signore, ho amato il decoro della tua casa).

IL CANTARE “EDUCATO”

Se nella Liturgia il parlare deve variamente adeguarsi alla diversità dei testi, ed in particolare corrispondere alla santità della Parola, così da esigere una pedagogia che alleni intelligenza e voce, ancor più rigoroso deve essere l'impegno nell'esecuzione del canto e della musica in genere. Da qui la preoccupazione di elevare il più possibile il livello musicale delle nostre assemblee e specialmente dei loro animatori: scholae cantorum, guide del canto, salmisti, solisti, strumentisti. Il termine “schola” (apprendimento, insegnamento) dice il paziente e costante esercizio per conoscere il

“mestiere” della musica, per affinare la voce, per assimilare il repertorio. Certamente, chi più chi meno. Pensiamo a un’assemblea introdotta ai propri canti con brevi “prove”, ma prima di tutto alla sua guida, al suo coro, al suo organista tanto preparati da accompagnare con voce e con mano sicura (in bellezza esecutiva) lo svolgimento dell’intera celebrazione. A quasi mezzo secolo dall’inizio della riforma liturgica conciliare, il *pressappochismo* e lo *spontaneismo* sembrano non preoccupare più di tanto le nostre comunità cristiane e i loro responsabili, almeno nella musica sacra! Valga il forte richiamo dell’Arcivescovo agli “operai del Vangelo”: «*Amino sinceramente e sviluppino con fedeltà generosa la loro opera formativa*» («Mi sarete testimoni», n. 96); si tratta di una “vocazione” e di una “missione”: «***L’obiettivo fondamentale della formazione? La scoperta sempre più limpida e precisa della propria vocazione e la disponibilità sempre più pronta e matura a viverla nel compimento della propria missione***» (Ib, n. 96)). «*Questo diciamo nel segno d’una precisa e irrinunciabile responsabilità*» (Ib, n. 97). Il tono e la sollecitazione sono davvero incisivi: tanto richiede anche la bellezza del cantare per un’alta qualità celebrativa. La verità è che nella Liturgia ci apriamo alla BELLEZZA, come dice il canto di un nostro “foglietto” domenicale: «Tu sei bellezza eterna nei cieli».

In una rivista per gli animatori musicali della Liturgia, parlando di “una certa bellezza” l’autore scrive: «Il canto non è un soprammobile, ma il vertice del gesto celebrativo: in lui si sintetizzano espressione e comunicazione, ampiezza e respiro, festa dell’orecchio e del cuore, pienezza di partecipazione. Ne nascono (ne dovrebbero nascere) il solenne, il festivo, il gioioso, l’unanime, ricchi di calore (“pietà”) e di profonda adesione (“fede”). Ogni deficit, ogni lacuna in questa calorosa partecipazione imbruttisce l’evento, è una vera ferita alla bellezza» (E. Costa).



Il suono, il senso, l'armonia

Musica, canto, preghiera nell'esistenza del cristiano

Luciana Leone

(Musicista, Direttrice corale e Capo Redattrice editoriale delle *Edizioni RnS*)

...Una delle proprietà più significative del canto e la capacità di trasmettere efficacemente uno stato d'animo, un sentimento, un pensiero, un ideale. La bellezza di un canto, oltre a nascere da un esercizio della creatività ben riuscito e da una pregevole melodia, è strettamente collegata alla trasmissione verbale di un messaggio.

Allo stesso modo, quel messaggio, che viene sublimato dalla musica, assume alla sua forma più bella e più alta. Lo dimostrano i canti che ci vengono tramandati dalla Sacra Scrittura: il *Magnificat* è un esempio di come un contenuto altissimo venga proferito in canto, perché sia elevato ancora di più dalla forma musicale.

Ogni soggetto messo in musica diviene più comprensibile e più toccante, più facilmente memorizzabile, più efficace, diretto non solo all'intelligenza, ma al cuore, alla sensibilità dell'uomo. Così accade anche per i contenuti di fede e, allo stesso modo, per la preghiera che acquista nel canto un senso più profondo, coinvolgendo intimamente chi prega cantando.

Afferma Agostino: «Chi canta una lode, non soltanto canta ma ama colui che canta» (In Ps 72, 1), che indica le due azioni contenute nel canto, la lode e l'espressione dell'amore per Dio (forse da questa espressione è stato desunto l'aforisma "chi canta bene prega due volte", attribuito al Vescovo di Ippona).

Questa consapevolezza della nobiltà della preghiera in canto è attestata in tutta la tradizione della Chiesa.

Oltre alla grandissima e ben nota attenzione rivolta da sant'Agostino al tema della musica, molti Padri della Chiesa ne hanno spesso scritto con notevole incisività.

San Benedetto, per esempio, dà ai monaci una regola tratta dal Salmo: "Davanti agli angeli voglio cantare a te o Signore" (cf 138, 1). Egli vuole trasferire ai monaci la consapevolezza che quando si canta non lo si fa da soli, ma ci si unisce a tutta la corte celeste, agli angeli, ai santi, ai martiri, ci si pone in unità con la sinfonia del cielo.

Solo in questa chiave possiamo comprendere il rigore di una meditazione di san Bernardo di Chiaravalle che, per giudicare il canto brutto dei monaci, usa la decisa espressione *regio dissimilitudinis*, ovvero la "regione della dissimilitudine". Bernardo mutua questa espressione da Agostino, il quale l'aveva utilizzata in riferimento alla sua disordinata situazione interiore e di vita prima della conversione (cf Confessioni, VII, 10.16).

Agostino, rifacendosi a sua volta alla filosofia platonica, aveva affermato che l'uomo, creato a somiglianza di Dio, nel momento in cui se ne allontana, precipita in tale zona della dissimilitudine, nella quale non solo diventa sempre più dissimile da Dio ma, in fondo, anche da se stesso.

Pensare che Bernardo di Chiaravalle ricorra a questa espressione così forte proprio per indicare i canti mal eseguiti, colpisce molto: sembra volerci dire che in una cattiva pratica musicale ci si allontana non solo e non tanto da Dio, ma dal proprio essere uomo creato a immagine di Dio. In tal senso, questo "cantare male" può essere inteso non solo come

un canto sgradevole o tecnicamente imperfetto, ma anche come un canto che non nasca dall'intimo, che sia frutto cioè solo di labbra e non del cuore. Ecco, tale canto provoca una dissomiglianza da Dio e una caduta dell'uomo lontano da sé stesso.

Sappiamo che fu sant' Ambrogio a introdurre nella Chiesa di Milano il canto degli inni. Agostino sottolinea dicendo che si trattava di una «pratica consolante e incoraggiante di cantare **affratellati**, all'unisono delle voci e dei cuore, con grande fervore» (*Conf IX, 7, 15*). Il termine "affratellati" restituisce proprio la capacità che ha il canto di avvicinare tra loro i membri del popolo di Dio. E proprio sant' Ambrogio che, nel commento al Salmo 1, osserva come alle volte quando qualcuno parla, anche di cose importanti, si crei distrazione, disunità: «Quanta fatica, in Chiesa, per ottenere silenzio quando si leggono le letture! Quando uno parla tutti gli altri fanno chiasso ...». Questo, però, non avviene quando si canta: «Nella sua totalità il popolo si raduna in un unico coro. Diseguali sono le corde della cetra ma unica la sinfonia ...» (*Exp. Ps 1, 9-11*). Gli inni scritti da Ambrogio possiedono una forza poetica, una sensibilità, un'intelligenza fuori dal comune.

Uno dei più acuti studiosi della prosa e dell'innografia di Ambrogio, Jaques Fontaine, osserva come questi coniugasse la sua spiccata capacità lirica alla sua ottima oratoria. Così, la forma della sua poesia non era mai difficile, ma semplice, vitale, essenziale, chiara, volta a fare imprimere nel cuore le misteriose e talvolta complesse verità di Dio. La preghiera e la spiritualità cristiana, la vita liturgica, la tradizione musicale e culturale dell'Occidente cristiano, sono state forgiate incredibilmente dall'innografia ambrosiana, che ancora, dopo oltre 1600 anni, può dirci molto. Scrive Fontaine che Ambrogio ha composto un'innodia «concepita come uno strumento scelto di un'educazione permanente della fede, come l'esercizio personale e collettivo di un'autocatechesi, perseguita nell'unanimità ecclesiale del canto» (J. Fontaine, *Naissance de la poesie*, p. 140).

Cantando, l'assemblea imparava, si ammaestrava, penetrava il mistero e dunque celebrava, e si nutriva di un'unità e di una comunione speciali. In un altro suo testo, *Hymnes*, Fontaine arriva a dire che l'unità della Chiesa si costituisce nel canto, nel senso che la Chiesa «nel canto corale prende coscienza della sua unità» (p. 50).

Il canto contribuisce a formare il senso dell'unanimità nel popolo dei fedeli. Non è finalizzato a pura estetica, al godimento personale, ma è a servizio della teologia, quanto alla sua capacità di ammaestrare, è a servizio della Chiesa, quanta alla sua capacità di unire.

Il canto liturgico nella tradizione monastica e il canto gregoriano

Monastero di Santa Caterina in San Sisto
(Monache Benedettine Potenza Picena), 2015

Il Canto liturgico è presente nella tradizione monastica fin dalle origini del monachesimo perché presente all'interno del cristianesimo come aspetto rilevante nel servizio di Dio. Il monaco è al servizio di Dio e la sua donazione diventa anche servizio liturgico, canto di lode, offerta viva espressa in vari modi, tra i quali il canto liturgico. Come siano nati i primi canti cristiani, per chi li consideri soltanto dal lato tecnico, è questione ancora dibattuta: da una parte i canti ebraici, dall'altra i canti greco-romani offrirono ai canti cristiani, fondendosi e compenetrandosi, le basi sulle quali ulteriormente si svilupparono.

Nella tradizione monastica dai primi secoli del Medioevo, la preghiera e il lavoro, ordinate in sé stesse alla gloria di Dio e alla santificazione personale, hanno rapidamente varcato la soglia del chiostro dando vita a manifestazioni culturali ed economiche che hanno trasfigurato la cristianità. Dopo la liturgia della vestizione e della professione, il monaco o la monaca vive la liturgia quotidiana dell'opus Dei, della preghiera comunitaria ordinata secondo una legge minuziosa. L'unificazione degli usi liturgici si può dire che avviene con la Regola di San Benedetto, il quale dispone il numero e lo schema delle ore canoniche, mentre prima si può assistere ad una disposizione piuttosto fantasiosa specialmente in Gallia e in Spagna.

Il canto ha una posizione capitale nella spiritualità e nel rituale monastico. Questo attaccamento risale alle stesse origini. Da veri ebrei, abituati a santificare tutte le azioni con un testo sacro unito a una melodia espressiva, Gesù e i suoi apostoli avevano continuamente cantato in comune. E gli esegeti amano ricordare il momento solenne in cui, nel cuore della notte che precede la Passione, il Salvatore, al termine della Cena, intona un inno di azione di grazie. Le prime comunità religiose si sono soprattutto nutrite di salmodia, che era i loro occhi, secondo l'espressione di san Gregorio di Nazianzo, "il preludio della gloria celeste". Queste preghiere ispirate, di una stupenda varietà, capaci di esprimere tutti i sentimenti dell'uomo di fronte a Dio, per di più canonizzate dall'autorità ecclesiastica, erano messe in risalto da una melodia tradizionale, dunque a un tempo ufficiale, permanente e praticata da tutti i fedeli. Melodia abbastanza ieratica per assicurare la dignità della preghiera pubblica: grazie alla sobrietà e all'apparente monotonia di questo canto, l'emozione restava interiore e ognuno poteva trovarvi il suo proprio profitto, senza turbare il raccoglimento dell'assemblea. Quando i salmi furono tradotti in greco, poi in latino, per un pubblico estraneo alla cultura ebraica, furono subito ornati di una melodia, in armonia con le tonalità greche: il tono frigio in re, il tono dorico in mi, il tono ipolido in fa, il tono ionico in sol; ma il principio giudaico della salmodia fu salvaguardato: emissione monocorde di ogni versetto, con lieve abbassamento della melodia in principio, a metà e alla fine di ognuno: il canto conservava la discrezione nella varietà.

Il canto dei Salmi, essendo associato a testi della Scrittura e in uso in tutto il mondo cristiano, conserva la sua forma primitiva. Ma gli si aggiunsero un po' alla volta antifone e inni, che variavano con i luoghi e le personalità degli autori. Fu per questa via che l'originalità poetica poté penetrare nella fissità della tradizione, soprattutto attraverso gli

inni, le cui parole erano scritte da contemporanei e la cui musica era conforme alla sensibilità popolare del tempo. Tuttavia, anche in questo caso, l'ispirazione individuale, grazie alla fede e alla pietà, si metteva al servizio del raccoglimento. In Occidente, dal IV secolo, vescovi, monaci e uomini di mondo si volsero con grande slancio al canto liturgico. I Gallo Romani manifestarono il loro genio nel canto detto gallicano, del quale si sa poco, perché ciò che ne resta si presenta trasformato secondo le regole del gregoriano. In Irlanda i toni greci subirono presto le trasformazioni imposte dalle tradizioni celtiche. A Roma vi furono maestri di canto liturgico almeno dal II secolo, visto che Tertulliano (155-245) ci mostra già chierici che apprendono l'arte di padroneggiare la voce. La prima scuola pontificia di canto sacro pare che sia una iniziativa di san Silvestro I (313-335), il contemporaneo di Costantino. Pietro di Orvieto, che riferisce il fatto nella sua vita di Leone IV, nota che non c'erano abbastanza chierici e monaci per assicurare tutti gli uffici liturgici.

S'ignora se in questa epoca si cantava anche qualcosa d'altro oltre ai salmi nei monasteri romani. Si conosce in compenso l'importanza dell'opera liturgica di sant'Ambrogio (333-397) a Milano: importanza tale che il canto di cui gli si attribuisce l'invenzione, l'ambrosiano, è considerato il canto sacro dominante, forse l'unico, nell'Italia settentrionale e centrale prima di san Gregorio Magno. Musicista nato, S. Ambrogio mette a punti tutti i canti della sua chiesa cattedrale le sue melodie, inni. Parti della messa; e dalla chiesa cattedrale le sue melodie emigrarono nelle altre chiese e soprattutto nei monasteri, di cui s'è fatto il protettore. E' a lui che si attribuisce l'introduzione in Italia del canto alternato, cioè diviso tra due cori che si rispondono. Ma è soprattutto con i suoi inni che sant'Ambrogio apparve nel suo secolo un grande poeta e un grande liturgista: per il genere e per il contenuto. Un genere popolare, in principio, capace di attirare la folla alle verità eterne, ma un contenuto così profondo, così teologico, che i contemporanei e i monaci li adottarono un po' alla volta. San Benedetto da Norcia li introdusse nella liturgia monastica. Due secoli dopo, San Gregorio Magno procede alla riforma liturgica, ma non si può dire che c'è una comunanza melodica tra la Francia gallicana, l'Italia ambrosiana e altri popoli e culture. C'è però una fortissima unità nella tecnica di composizione dei pezzi versificati. E' a questo insieme che San Gregorio apporta una trasformazione radicale. Musicologo e abate, egli sperimenta dapprima questo cambiamento nel suo monastero di Sant'Andrea con grande successo. Come Papa lo estende alla sua diocesi di Roma, poi a tutta la Chiesa d'Occidente. Così il canto liturgico proprio della Chiesa prende il nome di "gregoriano".

Il canto gregoriano affonda le radici dunque nel primitivo canto cristiano progressivamente sottoposto a diverse evoluzioni tra i popoli e tra le varie culture. Come base conserva i testi ispirati dalla Sacra Scrittura e la melodia vocale semplice, senza sostegno di strumenti musicali. San Gregorio Magno per assicurarsi la perfetta unità della riforma, istituisce a Roma la Schola cantorum, la scuola dei cantori, alla quale unisce l'istituzione dei pueri cantores. Il Canto gregoriano viene esportato tra gli Anglo-Sassoni, ultimi convertiti al cristianesimo e ultimi iniziati al monachesimo. Il Canto di San Gregorio si diffuse con la Regola di San Benedetto nel resto dell'Inghilterra e del Galles, in Germania per opera di Bonifacio (745).

Ma per comprendere la riforma gregoriana bisogna considerare due aspetti importanti. Due elementi caratterizzarono la riforma del Canto liturgico operata da San Gregorio Magno: l'elemento disciplinare e l'elemento estetico. L'elemento disciplinare consistette nell'istituzione di un corpo di melodie tipiche, ordinate e fissate una volta per tutte e destinate a essere adottate dall'insieme della cristianità, almeno nella sua parte soggetta

al rito latino. A questo effetto, papa Gregorio, nonostante i gravami e le preoccupazioni che pesavano su di lui, compì un lavoro da gigante: riprese tutti i pezzi dell'anno liturgico, li revisionò e li riscrisse in un suo proprio sistema musicale. Pubblicò il tutto in un grande Antifonario, il monumento più completo e più unitario che si fosse mai visto in questo campo. Come suo padre Benedetto, conferì diritto di cittadinanza e molto largamente a gli inni. Lui stesso ha certamente composto un certo numero di pezzi per sostituire quelli che gli sembravano insoddisfacenti come gli Introiti delle domeniche di Avvento.

Per quanto riguarda l'elemento estetico si deve dire che San Gregorio semplificò le melodie liturgiche trasformando la parte poetica da metrica a ritmica. Inoltre operò il passaggio dal cromatico al diatonico, rendendola più raccolta e accessibile alle folle. La riforma gregoriana non è una semplice correzione del canto sacro ma dal punto di vista disciplinare è un atto papale, che unifica la preghiera sulle dimensioni della cristianità, di modo che, in Italia, in Gallia, in Gran Bretagna, i cristiani possano cantare a una sola voce. Dal punto di vista estetico, è un atto pastorale che rendendo semplici le melodie liturgiche, consente alla maggioranza, ai piccoli, alla folla, ai barbari, d'innalzare facilmente, per mezzo di esse, il loro cuore a Dio. Ed è anche un atto monastico che, eliminando le forme torbide o manierate del canto, purifica la preghiera. E' a questi ultimi caratteri che si applica la qualifica di canto piano: un canto piatto, regolare, non solo perché uguaglia le note, ma perché apporta calma alla sensibilità proscrivendo le alterazioni.

Nel Medioevo il canto piano veniva considerato come la "lode unanime". Il canto sacro ha la stessa essenza dell'architettura sacra: per condurre l'anima verso l'alto c'è bisogno di un grande spogliamento. Ma questa povertà modale è compensata da una grande fecondità spirituale, che è la vera ricchezza dell'uomo religioso. Il canto gregoriano che oltre alla povertà e semplicità presenta anche l'aspetto dell'austerità, è essenzialmente il canto liturgico che ha la duplice e inseparabile missione di rendere gloria a Dio e di purificare l'anima di colui che gli rende gloria. Il canto gregoriano è un canto monastico che può essere definito come un'arte universale, un'arte missionaria e popolare, un'arte che conviene a ogni cristiano nell'assemblea orante, un'arte che esprime la tensione alla santificazione di ogni anima alla ricerca di Dio.

(Elaborazione da: Ivan Gobry, Storia del monachesimo, Città Nuova 1991, Volume II)



Federico Moja - Lezioni di musica, olio su tela, 1844

Nella voce l'Essere

Riflessioni antropologiche sulla voce

Prof.ssa Roberta Frameglia

E' più importante che nella voce ci sia l'Essere o che l'Essere abbia voce? E per Essere cosa intendiamo?

Oggi rifletteremo insieme su due aspetti che riguardano la voce: la **sua unicità** e come l'unicità **possa esprimere** non solo noi stessi, ma ciò in cui crediamo, o le nostre aspirazioni, o come ci rapportiamo agli altri e tanti altri aspetti della nostra personalità.

Vorrei partire da un racconto di Italo Calvino dal titolo "**Un re in ascolto**", accompagnandolo con alcune riflessioni della filosofa veronese Adriana Cavarero, contenute in un libro molto interessante dal titolo "A più voci. Filosofia dell'espressione vocale".

Scritto nel 1982 e musicato addirittura da Luciano Berio nel 1986, "Un re in ascolto" fa parte di una raccolta di 3 racconti dedicati ai cinque sensi. Il nostro in questione si concentra sull'udito e narra di un re che, rimanendo immobile sul suo trono, governa il regno solo ascoltando ciò che lo circonda, cercando di individuare indizi di fedeltà o congiura. Il problema è che il re è prigioniero del suo stesso sistema, viste le sue paure, i suoi sospetti che lo portano ad una veglia ininterrotta.

Il suo ascolto però si riduce alla materialità sonora: le parole non contano per la loro valenza semantica, ma solo per la loro sostanza fonica. Al re non interessa ciò che i sudditi dicono; lui ne spia il timbro vocale, il quale, senza semantica, risulta sempre freddo e falso.

Le cose cambiano quando il re sente una voce di donna che canta: il re non rimane colpito dalla canzone sentita altre volte, né dalla donna che non ha mai visto, bensì dalla "voce in quanto voce, come si offre nel canto". Ciò che lo attira è "il piacere che questa voce mette nell'esistere, nell'esistere come voce, ma questo piacere porta [il re] a immaginare il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra quanto diversa è la voce".

Il re insomma scopre l'unicità di ogni essere umano, così come essa viene manifestata dall'unicità della voce. Anzi, scopre qualcosa di più: perché "la voce potrebbe essere l'equivalente di quanto la persona ha di più nascosto e di più vero", una sorta di nucleo invisibile, ma immediatamente percepibile nell'unicità.

La voce, per il re, prima era un segnale acustico fra gli altri, un rumore spersonalizzato da captare e decodificare, senza rivelare nulla di umano. Ora gli si rivela l'unicità che fa di ognuno un essere diverso da tutti gli altri: "Quella voce viene certamente da una persona unica, irripetibile come ogni persona", sono le parole del re stesso.

Lo sguardo è lo specchio dell'anima, si dice abitualmente; con Calvino iniziamo a pensare che anche (e mi permetto di dire soprattutto) la voce può rivelare ciò che una persona ha di più nascosto e più vero. Tale rivelazione però ha bisogno di un riscontro per rivelarsi appieno: essa implica una relazione. Da tesoro intimo a relazione verso... un orecchio. E più la rivelazione vocalica è vera, è limpida e sincera, più la relazione sarà vera, limpida e sincera, e meglio percepita. E perché la relazione sia ancora più attuata serve che anche quell'orecchio risponda. Infatti, tornando a Calvino, il re vorrebbe che il suo "ascolto" fosse udito, vorrebbe essere lui stesso una voce, udita da quella voce che lui ode.

Lui però non sa cantare. Ma non si abbatte e prova. E una voce esce. Lui stesso può essere una voce. E ora lo è (rif. Film “**Il discorso del Re**”: film del 2010 con Colin Firth [Oscar], Geoffrey Rush [Nomination], 4 Oscar, ispirato a una storia vera che ruota attorno ai problemi di balbuzie di re Giorgio VI e al rapporto con il logopedista Lionel Logue, che l'ebbe in cura, prima della II Guerra Mondiale).

Ciò che lui ha sempre rifiutato ora vive e gli permette di instaurare una connessione di fiducia con qualcun altro. Lui stesso dice “quello che nessuno sa che tu sei, o che sei stato o che potresti essere si rivela in quella voce”. La voce ha una funzione rivelatrice. Anzi, più che rivelare, essa comunica. E ciò che comunica è l'unicità vera, vitale, percepibile di chi la emette. Ma questa unicità non è fine a sé stessa, ma è una relazione a un'altra unicità. E' un chiamarsi a risponderci.

Qualcuno prima di Calvino, molto prima di lui, aveva già espresso questa idea. Nell'Antico Testamento sia la creazione che l'autorivelazione non vengono dalla parola di Dio, bensì dal suo respiro (*ruah*), lo *spiritus* latino, inteso come alito vivificante, come forza creatrice, e dalla sua voce (*qol*), inteso più come effetto acustico. Il *qol* si distingue quindi dalla *ruah* per il suono. Entrambi però appartengono ad una sfera fondamentale di senso che viene prima della parola.

Pensiamo alla creazione: essa è descritta come un evento verbale di Dio: “sia luce”. E la luce fu (Genesi 1,3). Il verbo “dire”, sapete meglio di me, si trova in molti passi della Bibbia, dove viene per lo più usato nel caso di una comunicazione che presuppone un ascolto e, spesso, una risposta. Ma nei primi capitoli Dio è voce, o anche soffio, non parola. Egli diventa parola attraverso i profeti che gli prestano la loro bocca, di modo che il *qol* (il soffio) divino si faccia lingua articolata. Il profeta non fa parlare Dio, perché nel momento in cui apre la bocca, già parla Dio. Ma è fondamentale che emerga la veridicità del suono della voce del profeta, perché solo così il *qol* di Dio potrà a sua volta emergere in verità.

C'è un altro racconto nella Bibbia che evidenzia non solo l'unicità della voce, ma anche come possa essere capovolto il primato della voce rispetto alla parola.

Vorrei infatti riprendere la storia di **Isacco, Esaù e Giacobbe** (Genesi, 27). Ricordiamo la vicenda: Isacco, vecchio e cieco, benedice il primogenito Esaù. Rebecca camuffa anche l'altro figlio Giacobbe perché sia benedetto anche lui e l'inganno alla fine si compie, così Isacco non riconosce Giacobbe e lo scambia per Esaù. Tranne che per un particolare: la voce. “Sono Esaù, il tuo primogenito”, dice Giacobbe presentandosi al padre. Isacco tuttavia dice: “la voce è la voce di Giacobbe, ma le braccia [pelose, come da travestimento per opera della madre] sono di Esaù”.

Il racconto dimostra che, al contrario del tatto, la voce non inganna. La voce appare qui come l'unico elemento estraneo al piano della menzogna.

Come afferma in modo sintetico ed efficace la Cavarero, «la voce non maschera, smaschera piuttosto la parola che la maschera». La parola può dire tutto e il suo contrario. La voce, al contrario, qualsiasi cosa dica, comunica prima di tutto e sempre un'unica cosa: l'unicità di chi la emette.

Di nuovo torniamo al discorso iniziale: ogni voce è unica e precisamente per questo, una volta conosciuta, può essere riconosciuta. Soffiando il fiato nella loro bocca, Dio crea esseri unici: e unici li rivela appunto la loro voce, in cui la Sua voce vibra. La Cavarero conclude dicendo che «nell'inespresso della parola si esprime l'inespresso in quanto voce ed esso rivela l'unicità degli umani che canta la gloria di Dio».

Cerchiamo ora di appropriarci di questi spunti per delle considerazioni più concrete, che

ci riguardano da vicino.

Prima di iniziare a stendere questi pensieri, ho riflettuto molto sul titolo della mia parte di relazione. Mi serviva qualcosa che potesse rappresentare pienamente ciò su cui rifletto da anni e ho scelto “nella voce l’Essere”. Questo termine, “Essere”, racchiude molte sfumature: in primis è l’Essere identificato con Dio:

Io sono colui che sono (Es 3, 14).

In verità, in verità vi dico: prima che Abramo fosse, io Sono (Gv 8, 58).

Nella mia voce è presente l’Essere supremo, o meglio l’Essere supremo è la mia voce.
In secondo luogo è inteso come verbo: essere in quanto espressione di esistenza e di identità. Nella voce c’è la mia persona, il mio essermi preso in mano, nella mia voce è espresso il mio vivere, il mio esistere.

Ma per esprimere tutto questo serve che impari a conoscerla e per farlo devo accettare che essa esprima chi sono. La voce, afferma il “professore di voce” **Serge Wilfart**, è la quintessenza del corpo, della psiche, e dello spirito che cerca di aprirsi un varco. In ogni voce c’è un aspetto genesico, affettivo, spirituale. Il nostro compito consiste nel trovare un equilibrio interiore perché questi aspetti riescano ad essere espressi in verità, coerenza e naturalezza.

“**Lo Zen e il tiro con l’arco**” è il primo libro che la mia insegnante di canto mi ha fatto leggere al Conservatorio, dopo neanche un mese che ero entrata. Che c’azzecca il tiro con l’arco col canto lirico? L’ho capito strada facendo.

Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar (Antonio Machado).
(Viandante, la strada non c’è. La strada si fa percorrendo).

Il tiro con l’arco è una pratica molto impegnativa che non viene esercitata solo per colpire il bersaglio; come il Tai Chi, la tecnica di combattimento delle arti marziali cinesi che non viene usata solo per colpire, ma perché la coscienza si accordi armoniosamente all’inconscio. La conoscenza tecnica non basta: la tecnica va superata, così che l’appreso diventi un “arte inappresa” che sorge dall’inconscio. Nel caso del tiro con l’arco questo significa che il tiratore e il bersaglio non sono più due cose contrapposte e distinte, ma una sola realtà.

L’uomo è un essere pensante, ma le sue grandi opere vengono compiute quando non calcola e non pensa. Come i bambini: dobbiamo pensare eppure non pensare. Dobbiamo non pensare a ciò che siamo, perché quel che siamo lo siamo già. Questo è il grado di sviluppo “spirituale” a cui dobbiamo ambire: l’Essere in verità, cancellare gradualmente l’apparire per sostituirlo con l’Essere. Si tratta di imparare a manifestare con naturalezza ciò che già siamo.

Comincia a delinarsi l’obiettivo di questo percorso. Siamo partiti dall’unicità della nostra voce. Questa unicità deve avere una risposta, un orecchio che la ascolti, quindi serve una relazione. Ma perché questa unicità emerga deve essere allenata. Deve esprimere la sua verità, deve poter trasmettere in modo naturale ciò che è, ciò in cui essa crede, il percorso interiore fatto, il suo sviluppo spirituale. Se questo non esce, la relazione non si compie e rischia di essere “estetica al posto dell’etica”.

I cantanti (quelli con la “C” maiuscola), concentrano tutti i loro sforzi sulla loro voce, ma così facendo, dice di nuovo **Wilfart**, frenano inconsciamente la loro evoluzione personale. Non esistono voci brutte. Esistono timbri che non piacciono, ma non voci brutte se esprimono con verità ciò che stanno cantando. La Callas ad esempio: non aveva una bella voce secondo i canoni estetici tradizionali, ma *come interpretava lei nessuno mai.*

Si dice che abbia fatto da spartiacque: il pre e il post Callas, proprio per questo motivo. Non era importante avere la “voce d’angelo” della sua antagonista, la Tebaldi, come era stata soprannominata da Toscanini, ma era fondamentale la sua duttilità interpretativa, che riusciva a trasmettere visceralmente.

Cosa frena di solito dal cantare da soli? la paura di sbagliare, la paura che la voce non esca, la consapevolezza di avere una voce insignificante, la vergogna che gli altri mi guardino/ascoltino/giudichino.

Cosa accomuna tutti questi punti? Sono io il soggetto. Io salgo all’ambone e, se sbaglio o non esce la voce, mi guardano tutti, mi giudicano. Non è quello che devo cantare importante, non è quello che posso dire a qualcuno che mi ascolta importante. E’ importante che io non fallisca.

Ma io già fallisco, ho già fallito e chissà quante altre volte fallirò. E chi ho di fronte vive la stessa cosa. Quello che io sono chiamato a fare è essere un messaggero, uno strumento; non sono io il soggetto, ma chi mi ha scelto. E’ prestare la mia voce come i profeti la prestavano a Dio. Ma è Dio il soffio divino che si fa lingua articolata, come abbiamo detto all’inizio: il profeta non fa parlare Dio, perché nel momento in cui apre la bocca, già parla Dio. Ciò che dimentichiamo quando cantiamo, da soli o meno, è proprio questo: che il nostro corpo è completo nella nostra spiritualità. La nostra spiritualità, l’Essere, lo riempie. Come ci sediamo, come ci muoviamo, come ci esprimiamo col corpo e di conseguenza con la voce deve esprimere ciò che siamo realmente, ciò in cui crediamo, ciò che ci ha formato e ci plasma in ogni momento. «Le parole dicono perché il corpo parla», dice **Giuliano Zanchi** (in “La forma della Chiesa”, Ed. Qiqajòn). Io aggiungo che il corpo parla perché le parole dicono. Il modo con cui le cose vengono dette appartiene in profondità al contenuto che esse vogliono dire.

Quello che rende chiaro il senso vero delle parole è normalmente nascosto nella luce degli occhi, nella mimica del volto, nei movimenti del corpo, nel timbro della voce. «L’ambone più bello è, in fondo, un uomo che in piedi offre la sua testimonianza», dice ancora Zanchi. La testimonianza è un’esperienza vera vissuta nel profondo, è un voler condividere ciò che siamo. Ecco di nuovo l’Essere, stavolta verbo. Ma un verbo rafforzato dalla mia vita, da quel soffio originario.

Arrivati a questo punto potrebbero sorgere dei dubbi sulla modalità del canto nel concreto. Partiamo dalla **lettura**. Possiamo classificarla in due sottogruppi: quella silenziosa e quella ad alta voce. La prima, mentale, non riproduce suoni, ma si concentra sui contenuti semantici. La seconda, quella recitata, avvalendosi dell’ausilio della voce, del timbro, delle corde vocali, fa risuonare le parole attraverso proprio i suoni. Si serve quindi di un linguaggio verbo-corporale in grado di amplificare sensazioni e suoni. C’è un potenziamento, e al tempo stesso una semplificazione, della carica espressiva del contenuto e quindi un accesso più agevolato al significato.

Anche i **modi di leggere** possono essere suddivisi in due categorie. Da un lato il tipo che segue pedissequamente l’andamento sintattico, con le virgole, i punti ecc. Dall’altro quello che rispetta lo stile letterario: pensando alle Scritture sarà più intimistico per i dialoghi caritatevoli di Gesù, come alla Samaritana, al Centurione ecc, oppure più solenne (pensiamo alle Beatitudini, ecc).

Tutto questo può essere interessante per una trasmissione teatrale dei concetti, non necessariamente in senso negativo, ma con l’intenzione di rispettare la veridicità degli scritti. Tuttavia non è sufficiente.

E nel canto? Se una melodia è ben scritta per la voce, l'andamento melodico sottolineerà l'intenzione del testo. Ma anche questo non sarà sufficiente.

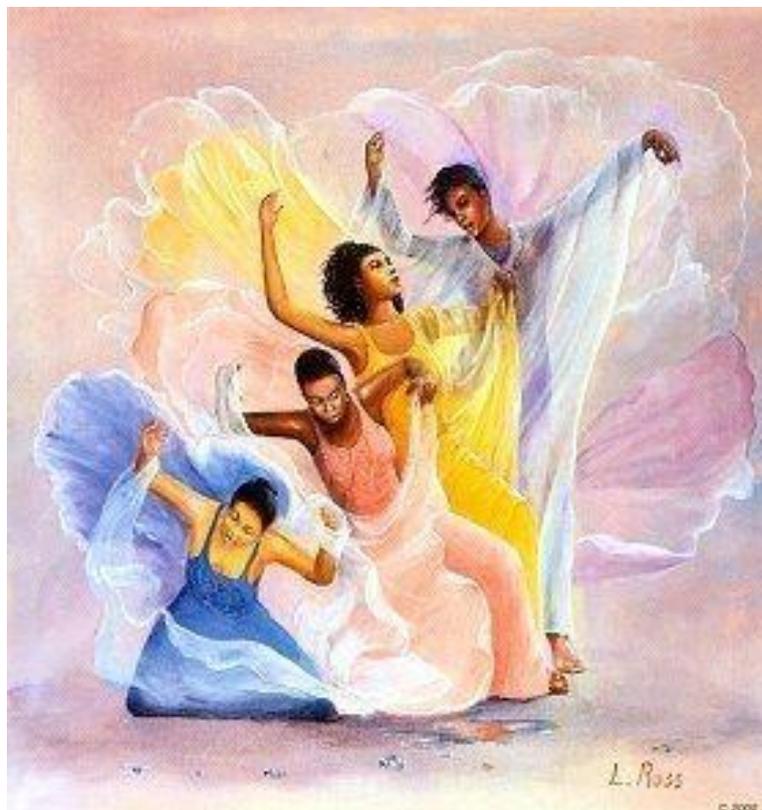
Il fatto che si siano potute udire e riconoscere tutte le parole non significa che le frasi abbiano potuto prendere senso, sia per chi ci ascolta, sia per noi stessi.

Isadora Duncan (1877 –1927), la grande ballerina classica, una volta aveva raccomandato: “Non guardate me, non sono io, è l’Idea”. Era il suo modo di rendere testimonianza a una presenza più grande di lei in cui accettava di cancellarsi per raggiungere le vette più alte della perfezione artistica.

Una cosa simile l’ha scritta nella sua biografia **Liliana Cosi** (1941), l’*etoile* italiana del “Teatro alla Scala”, ora consacrata. La sua visione è quella di una donna di fede. Scrive che dal momento che provava profondo disagio di fronte al successo, volendo rimanere il più umile possibile, un’amica le disse che era normale che la gente lodasse un talento che Dio le aveva dato. Ma che mentre prendeva gli applausi avrebbe potuto mentalmente dire grazie a Dio per questo suo dono che dava gioia a tanti.

Senza arrivare a queste esperienze straordinarie, possiamo lo stesso capire quanto siamo in ogni momento strumento del soffio di Dio. E’ una grande responsabilità. Ma è nello stesso momento una de-responsabilizzazione. O meglio, è un decentrare la nostra attenzione da noi stessi: siamo strumenti, non soggetti, e siamo strumenti di una salvezza incarnata che si incarna ogni giorno.

Se sappiamo non perdere di vista questo, tutto sarà in verità, coerenza e naturalezza.



L'esperienza del repertorio di Taizé nel canto assembleare: possibilità e limiti

Dalla rivista online *Psallite!* – maggio 2018

Prof. ssa Roberta Frameglia

La prima volta che andai a Taizé fu nel 1996. Mi ero trasferita a Milano da un anno, mi aggregai però al gruppo giovani della mia parrocchia nativa, penso più per simpatia per i miei compagni che per un reale desiderio di fare un'esperienza comunitaria, né avevo troppa idea di cos'avrei visto e vissuto. Ero giovane, frequentavo il Conservatorio, avevo elementari conoscenze di liturgia e idee non credo molto precise sulla musica liturgica.

Il primo ricordo, limpido come se non fossero passati anni, riguarda il momento in cui entrammo in chiesa a Taizé. Ci sedemmo in silenzio su un enorme tappeto in mezzo ad altri sconosciuti. La liturgia era già iniziata perciò rimanemmo in fondo. Centinaia di

persone erano sedute o inginocchiate davanti ad uno strano altare di mattoni sparsi illuminati di rosso e arancione. All'entrata ci diedero un libretto colorato. Non lo aprii subito, non serviva, c'era silenzio. Quello che in un attimo mi lasciò senza fiato furono quelle centinaia di voci che iniziarono a cantare insieme sommessamente e lentamente, intonando ognuno attorno a me la propria linea melodica: un



basso mi era dietro, dei tenori poco più in là davanti, altre voci si intersecavano armoniosamente, ognuno col suo timbro, le sue capacità, il proprio fiato, la propria cadenza linguistica. Pochi leggevano sul libretto, molti erano ad occhi chiusi, tutti cantavano come potevano, ma tutti cantavano. Il canto durò a lungo e così i canti successivi. Sembravano corali, che rimanevano in sospensione, poi risolvevano, poi si slanciavano di nuovo, per tornare alla risoluzione iniziale e si ricominciava. Nessuno sarebbe potuto rimanere indifferente a quel canto, a quelle voci sospese nell'aria. Io neanche respiravo.

Poche parole, pochi gesti, solo l'incontro personale con Dio: non prego Dio, lascio che sia Dio ad entrare in me. La reiterazione dei testi cantati, i lunghi momenti di silenzio, le poche letture scandite lentamente e la ripresa di nuovi canti per altrettanti lunghi minuti è l'interpretazione moderna dell'*esicasmo*, la pratica monastica dell'Oriente cristiano: la

ricerca della pace interiore in unione con Dio, mediante la ripetizione di una stessa formula che lentamente entra in relazione col ritmo del proprio respiro. Tutto questo è Taizé.

Migliaia di giovani da tutto il mondo e di diverse confessioni tre volte al giorno si riuniscono per pregare e cantare con la comunità che, dal 1940, conta oggi un centinaio di *frères*. “Che tu sia in mezzo agli uomini un segno di gioia e di amore fraterno”, è uno dei moniti della Regola della Comunità di Taizé (dalle “Fonti di Taizé”) e la comunità stessa è segno di riconciliazione tra i cristiani divisi, tra i popoli separati, come “parabola di comunione”. E uno dei modi più evidenti per esprimere questa fraternità è la condivisione del momento più importante, che è la liturgia, e perché la liturgia sia vissuta con spirito comunitario serve che sia **accessibile**. Frère Roger (1915-2005) ha costantemente vigilato perché tutto della liturgia a Taizé fosse avvicinabile da ogni ospite, credente e anche non credente, dai testi letti ai movimenti e ai gesti, dall’arredamento liturgico ai canti. Ma è proprio attraverso un certo stile musicale che la liturgia a Taizé assume una connotazione liturgica precisa e facilmente identificabile: i canti sono semplici, formati da una sola frase ripetuta a lungo, in lingue diverse, tratta da salmi o passi biblici, con andamento sillabico (una sillaba per ogni nota), con poche eccezioni melismatiche (due note per una sillaba), estremamente orecchiabili, ma basata su armonie non scontate, rapidamente memorizzabili e quindi facilmente interiorizzabili. Ogni sospensione armonica risolve, in un andamento circolare etereo che avvicina all’ascetismo e che si attua proprio nella reiterazione del modulo.

“Restiamo su un versetto, lo meditiamo insieme, lo lasciamo risuonare e trovare in noi le esperienze che metterà in luce.” (dal sito *taizé.fr*)

Il carattere meditativo e ripetitivo è un dolce obbligo ad uscire da sé, a svuotarsi, interiorizzando la Parola di Dio e la sua bellezza.

“Io mi domando talvolta se il nostro modo di cantare non sia come una piccola introduzione alla *lectio divina*, a quella lettura attenta della Parola che fa spazio per lasciar risuonare il testo in tutte le sue dimensioni. Gli ebrei dicono “masticare” la Torah. Uno dei rabbini citati in una raccolta di testi ebraici dei primi secoli dopo Cristo diceva: “Gira e rigira la Torah in tutti i sensi, poiché tutto vi è racchiuso; essa sola ti donerà la vera conoscenza. Invecchia in questo studio e non l’abbandonare mai; non v’è niente di meglio che tu possa fare.” (Mishna Abot 5, 25). A Taizé, la ripetizione dei canti si richiama a questa masticazione, a questo respirare la Parola.”

(dal sito *taizé.fr*)

Un altro punto di forza della preghiera a Taizé è la **comunitarietà**: ogni momento è vissuto nell’intimo del proprio cuore, ma raggiunge pienezza nella condivisione con altre voci. Individualità nella collettività, tante voci in una sola voce rivolta verso un’unica direzione. Nessuno è spettatore passivo, ma è invitato ad andare oltre se stesso. Anche i 7 minuti di silenzio, cronometrati da un *frère*, dopo la lettura della Parola di Dio, permeano fisicamente il corpo di ognuno in un’unione di respiri, forse anche più del canto.

Spostiamo ora la riflessione sulle celebrazioni nelle nostre comunità parrocchiali per capire se è possibile inserirvi i canti di Taizé e come fare. Partiamo da alcuni illustri moniti:

“a tutti i fedeli è raccomandato il canto e tutti i fedeli dovrebbero essere istruiti, affinché non canti solo il piccolo gruppo, ma l'intera assemblea” (Ceï, *La messa dei giovani*, n. 12)

“non è da approvare l'uso di affidare per intero alla sola *schola cantorum* tutte le parti del Proprio e dell'ordinario, escludendo completamente il popolo dalla partecipazione al canto”
(*Musicam Sacram*, n. 16)

Riassumendo al massimo l'esperienza musicale a Taizé, possiamo asserire che essa raggiunge la sua attuazione nella **reiterazione individuale, ma collettiva** del canto. Se portiamo tale pratica in una celebrazione meditativa di qualunque tipo, della Parola, di adorazione eucaristica, penitenziale, ecc, si possono utilizzare efficacemente molti canti della tradizione di Taizé. Pensando invece ad un suo impiego in una liturgia eucaristica domenicale in una nostra parrocchia, essa potrebbe risultare magnifica e auspicabile, ma ad oggi impraticabile, poiché verrebbe falsata dal suo intento originario: il silenzio e la reiterazione prolungata associate ai momenti eucaristici già completi, farebbero di ogni celebrazione un momento dilatato e molto impegnativo, ad opinione personale bellissimo, ma per il quale le nostre comunità non sono pronte né educate. *Alleluia* o *Kyrie* possono perfettamente essere utilizzati nei momenti della messa adatti e l'efficacia dello stile non viene persa. Anche i canoni più brillanti possono essere pensati per la conclusione della celebrazione. In altri momenti però l'utilizzo potrebbe risultare a mio avviso improprio, come ritornello ad esempio per le intercessioni o come canto di Offertorio. Un breve ritornello (penso a *Bonum est confidere, Misericordias Domini, Confitemini Domino*) potrebbe fungere da intercalare fra le preghiere di intercessione, ma verrebbe snaturato il senso originario del canto, come da analisi suddetta. Lo stesso discorso vale per l'Offertorio: il rischio è che la scelta cada su un canto meditativo per rispettare il momento raccolto, dimenticando il significato stesso del momento (in quanto offerta dei frutti del lavoro dell'uomo). Un discorso diverso si può fare per la Comunione: l'assemblea è in movimento, senza che nessuno abbia con sé il libretto dei canti, perciò serve un brano da memorizzare facilmente e che accompagni gli spostamenti, ma anche l'avvicinarsi al corpo di Cristo.

Concludendo riporto una riflessione di Joseph Gelineau (1920- 2008) che tanto dei suoi carismi ha donato alla Comunità di Taizé:

“Nella liturgia, anche se la chiesa è povera, anche se il predicatore è modesto, anche se le voci dei cantori non sono né molto intonate né ben fuse, il miracolo può sempre prodursi: ciò che l'occhio non può vedere, l'orecchio non può udire, ciò che le nostre mani non possono fare, capita qui e ora, grazie alla fede comune dei fratelli radunati e attraverso il soffio dello Spirito che fa sorgere la creazione nuova del Cristo risorto. (...)

E' da un certo raccoglimento che scaturirà l'inno. E' lo spirito desto che ascolterà la parola.

E' da un desiderio insaziabile che sorgerà lo slancio della preghiera”.

(Joseph Gelineau, *I canti della messa*, Edizioni Messaggero Padova, 2004, pp. 119-121).

NOZIONI DI FISIOLOGIA VOCALE

A cura di Roberta Frameglia

[A solo uso personale]

Pavia, 2023

PREMESSA: l'espressione vocale

“La voce non maschera, smaschera piuttosto la parola che la maschera” (Adriana Cavarero, “A più voci. Filosofia dell'espressione vocale”). La parola può dire tutto e il suo contrario. La voce, al contrario, qualsiasi cosa dica, comunica prima di tutto e sempre un'unica cosa: l'unicità di chi la emette. La voce, afferma il “professore di voce” Serge Wilfart, è la quintessenza del corpo, della psiche, e dello spirito che cerca di aprirsi un varco. In ogni voce c'è un aspetto genesico, affettivo, spirituale. Il nostro compito consiste nel trovare un equilibrio interiore perché questi aspetti riescano ad essere espressi in verità, coerenza e naturalezza.

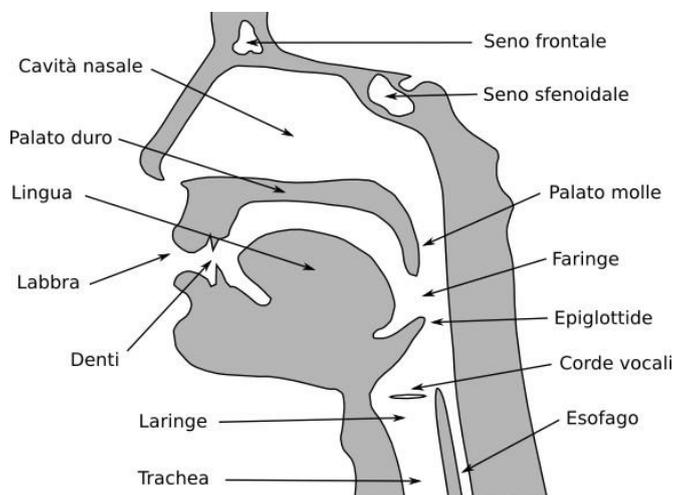
Ma questa unicità deve avere una risposta, un orecchio che la ascolti, quindi serve una relazione. E perché questa unicità emerga deve essere allenata. Deve esprimere la sua verità, deve poter trasmettere in modo naturale ciò che è, ciò in cui essa crede, il percorso interiore fatto, il suo sviluppo spirituale. Se questo non esce, la relazione non si compie e rischia di essere “estetica al posto dell'etica”.

1. ANATOMIA

La voce umana è il suono prodotto nella laringe dalla vibrazione delle corde vocali per effetto dell'aria espirata dai polmoni mediante la chiusura della glottide. Il timbro vocale è influenzato principalmente dalle caratteristiche morfologiche delle corde vocali, ma anche dalla conformazione del viso e da quella fisica in generale; può però essere artefatto e questa capacità è sfruttata da attori, imitatori e altre categorie di professionisti della voce.

Nel canto la voce di petto si usa in prevalenza per i suoni gravi e quella di falsetto per le note acute. I due registri ('di petto' e 'di testa') possono combinarsi tra loro, anzi è bene che non si senta il passaggio fra un registro e l'altro.

A fianco un'immagine che elenca e mostra le parti che ci interessano dell'apparato fonatorio superiore.



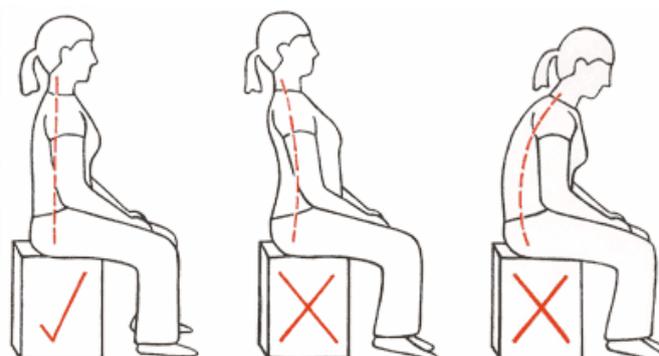
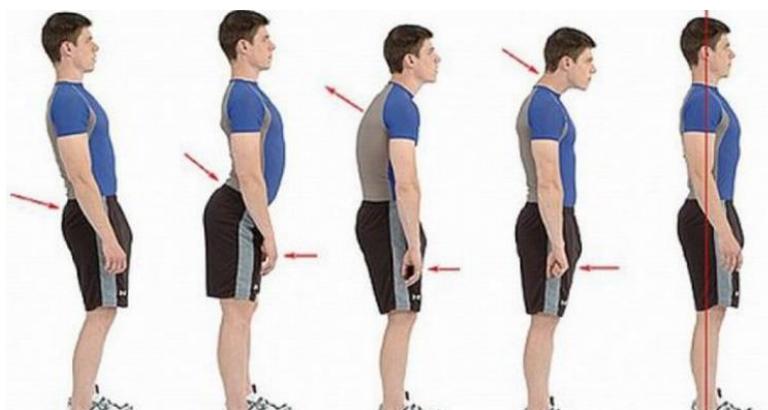
Per emettere un suono, che sia parlato o cantato, è indispensabile che ci sia un impiego più o meno importante dell'aria. La base di tutto sta quindi nella respirazione.

A. LA RESPIRAZIONE

Una premessa importante da fare è che ciò che verrà espresso di seguito riguarderà una respirazione di tipo artistico, che, per forza di cose, è anche fisiologicamente diversa da quella puramente istintiva, poiché il periodo musicale sarà più lungo di quello parlato e sorge quindi la necessità di una maggiore riserva di energia e di un maggior rendimento di emissione. La respirazione istintiva è l'azione di inalare ed esalare l'aria come azione naturale per la vita, nel canto artistico invece la respirazione è volontaria e cosciente ed è necessario potenziarne le abilità.

La respirazione può essere 1. addominale b. costale-diaframmatica (la più corretta per un cantante) 3. clavicolare (dannosissima!).

Per prima cosa bisogna assumere una **valida postura**, cioè un giusto allineamento del corpo che sia adatto al canto: in piedi col peso su entrambe le gambe, con la testa alta e "fiera" e lo sguardo medio-alto, il collo diritto, le spalle rilassate, la cassa toracica non rigida, come il bacino e le ginocchia. Tutto il corpo è in tensione, cioè pronto per cantare, ma non rigido. La stessa cosa vale se dovessimo cantare seduti: l'appoggio è sul bordo in avanti della sedia, facendo attenzione che non si crei un arco lombare, le gambe faranno un angolo retto.



Basta una minima variazione dell'appoggio del peso o della posizione della testa per memorizzare cattive abitudini e rischiare di compromettere l'igiene motoria del nostro strumento. Solo i cantanti più esperti, e non senza allenamenti specifici, possono permettersi di rispondere a regie in teatro che richiedono di assumere posture particolari durante il canto.

La respirazione si compie in due tempi: **l'inspirazione** (al momento dell'attacco va fatta col naso, perché più salutare (aria riscaldata e purificata dalle vibrisse) e profonda; durante l'esecuzione con la bocca, rapida e leggera, senza perdere la postura corretta - rabbocco) e **l'espirazione**, che richiede movimenti gradualmente e misurati. L'attenzione va posta anche su un terzo momento, fondamentale per la buona tenuta del fiato: l'apnea prima dell'espirazione. L'**apnea** è quell'attimo di sospensione, di attenzione che precede qualunque attacco, che permette concentrazione emotiva e mentale, ma anche fisica, per calibrare con cura l'attacco del suono. All'inizio non sarà semplice, ma l'obiettivo è far fatica subito per non farne più in seguito.

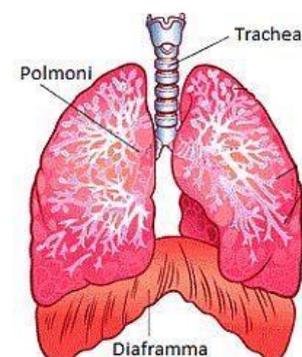
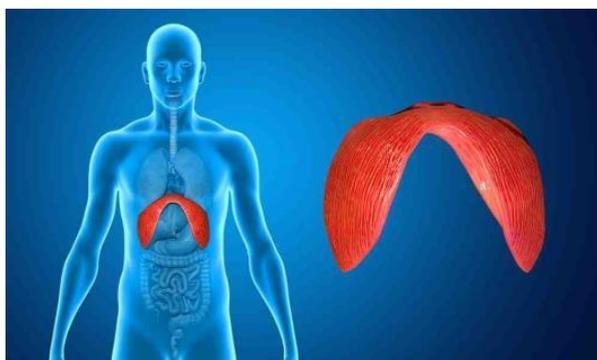
L'inspirazione e l'espirazione – grazie alle quali l'aria entra nel nostro corpo carica d'ossigeno ed esce carica di anidride carbonica – avvengono per effetto dell'espansione e della contrazione della gabbia toracica che si verifica grazie ai vitali **muscoli respiratori**, che si dividono in primari (muscoli involontari, non sotto il controllo diretto della nostra volontà) e secondari o accessori (muscoli volontari, che possiamo controllare).

Prima di conoscere quali sono i muscoli che ci interessano per la respirazione, bisogna ricordare che i polmoni sono nel torace e non nell'addome! È sul torace coi suoi diversi muscoli che va posta la prima attenzione, mentre l'addome si sposterà lievemente durante l'inspirazione, senza particolari attenzioni o di movimenti attivamente imposti. Ma andiamo con ordine.

I muscoli respiratori fondamentali sono:

- 1. Diaframma:** muscolo a forma di cupola che separa la cavità toracica dalle viscere.

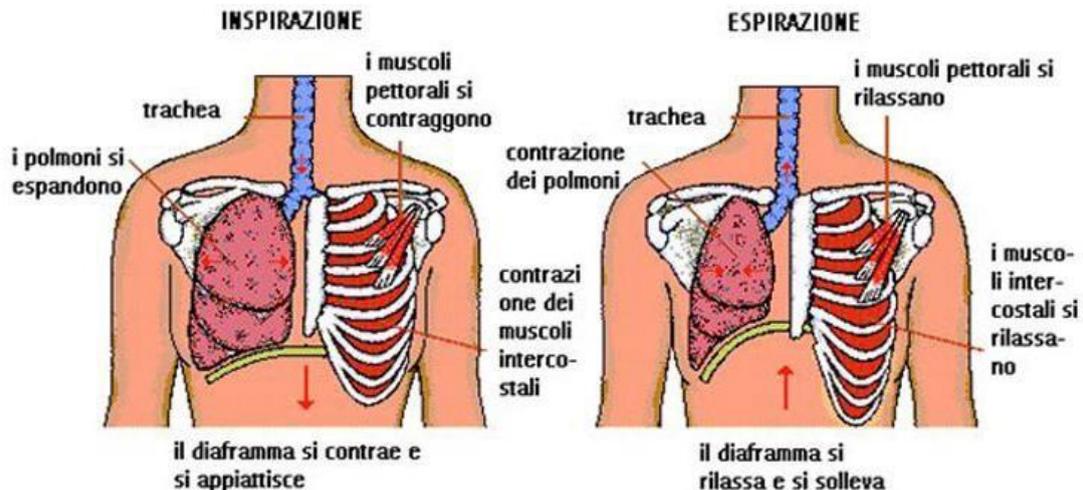
Durante l'inspirazione si contrae in modo **involontario** abbassandosi, per lasciare spazio all'aria che va a riempire i polmoni (e di conseguenza la cassa toracica), dilatandoli.



**2. Muscoli Intercostali, Muscoli Sternocleidomastoidei (innalzano lo sterno),
Muscoli Scaleni (sollevano le prime due coste).**

L'espiazione avviene in modo passivo per rilassamento del diaframma e degli altri muscoli.

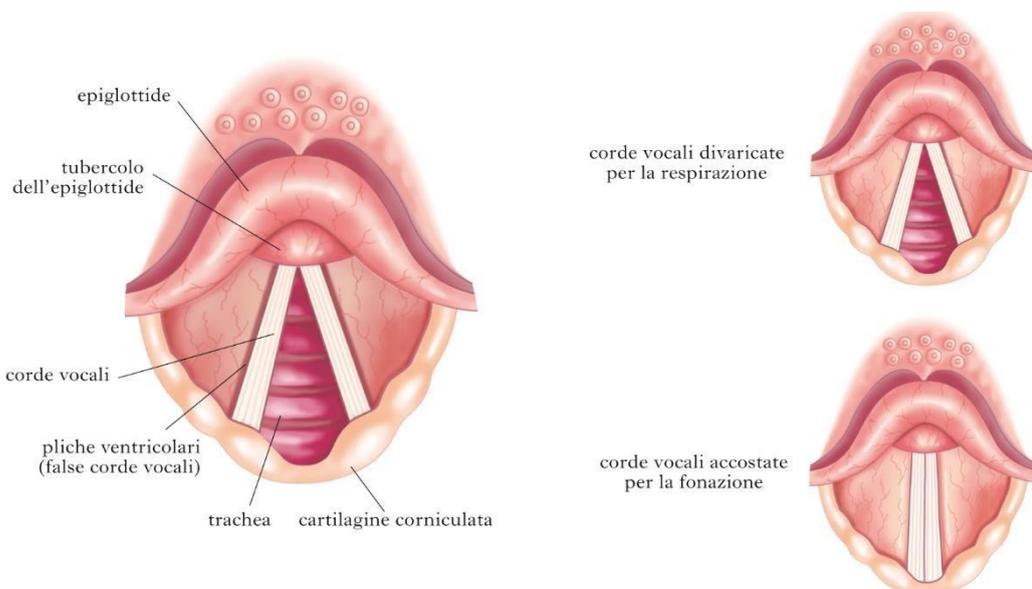
La seguente immagine serve a chiarire il movimento dei diversi muscoli.



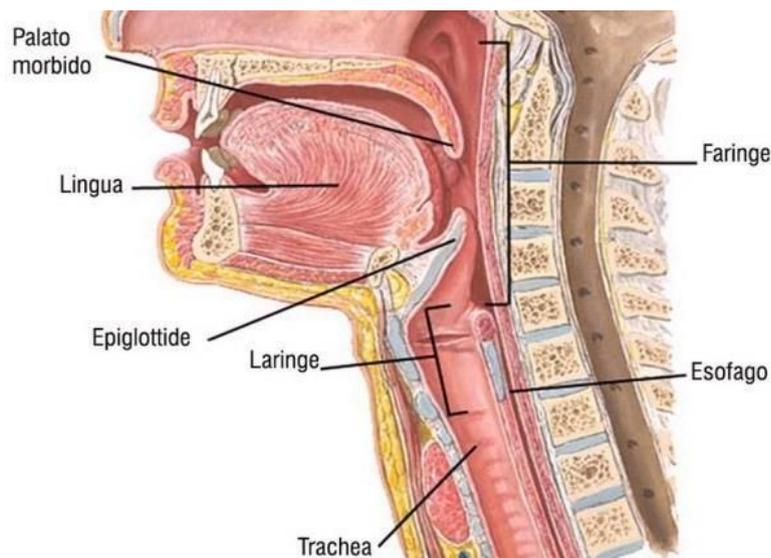
La respirazione corretta è quindi una combinazione di equilibri fra il diaframma che si abbassa naturalmente mentre l'aria entra e lo stesso che si alza mentre l'aria esce. Il discorso però è più complesso se si deve usare la voce in modo più articolato: perché l'aria non esca velocemente (e quindi l'emissione canora non sia sufficientemente sostenuta) bisogna che, attraverso il controllo dei muscoli intercostali che manterranno la cassa toracica e il petto aperti e la muscolatura ipogastrica dell'addome in tensione, il diaframma risalga gradualmente e lentamente. Il diaframma quindi, per fugare i tanti dubbi dati da retaggi di scuole di canto che non avevano alla base dei chiari studi di anatomia e che insistevano sull'uso del diaframma in modo diretto, essendo un muscolo involontario, basa la sua azione non tramite la volontà, ma solo, semmai, attraverso meccanismi automatici nei quali questo muscolo si trova coinvolto. E' proprio sul controllo di questi altri muscoli che possiamo influire sui suoi movimenti.

B. LA FONAZIONE

Il processo della fonazione avviene quando l'aria, spinta dai polmoni in direzione della trachea verso la laringe, sospinta dall'attività del diaframma e dei muscoli del torace, passa con forza sufficiente attraverso le corde vocali facendole vibrare. L'organo che produce il suono quindi è la **laringe**, dove sono poste le **corde vocali**, due lamine spesse, ma elastiche che, mosse dall'aria, come due anse vibrano, generando il suono. Le corde vocali sono unite davanti e divergenti verso la parte posteriore del collo e durante la fonazione si avvicinano l'una all'altra senza toccarsi e grazie alla pressione dell'aria entrano in vibrazione e producono il suono. Tale suono poi risale attraverso le cavità di risonanza (faringe e cavità orale, comprensiva di fosse nasali).



La **faringe** è l'altro organo molto importante per la risonanza della voce. In gergo comune si chiama "gola" ed è il condotto che inizia sopra le corde vocali e arriva fino al retro della bocca e alla parte posteriore delle fosse nasali.



C. L'ARTICOLAZIONE

Dopo lo studio della respirazione e la comprensione dei movimenti nella fonazione, la messa a punto più complicata è l'articolazione, che avviene per il connubio della vocale con la consonante. Tutto si basa sulle vocali, perché, come diceva il Garcia nel suo "Trattato completo dell'arte del canto", è necessario "prolungare la voce da una sillaba all'altra, da una nota alla seguente, senza scosse e senza affievolimento, come se l'insieme formasse un suono uguale e continuo", ma ci permettiamo di aggiungere che sono le consonanti che fanno da "buttafuori" alle vocali. E' qui che si deve giocare col fiato, che non comprometta i legati con stacchi innaturali.

In sunto un corretto uso di vocali e consonanti insieme permette la comprensione del testo, l'igiene vocale e la buona riuscita del canto in generale. Va aggiunto anche che una corretta articolazione stimola il gioco dei muscoli facciali nella loro unità funzionale e ravviva tutta la fisionomia del cantante, specchio delle sue emozioni.

RAPIDI ELEMENTI DI DIZIONE

L'ortoepia (dal greco antico ὀρθοέπεια, composto di ὀρθός «retto, corretto» e ἔπος «parola») è la corretta pronuncia di una lingua, considerata sia nel proprio sviluppo orale sia in rapporto con la scrittura.

Tradizionalmente, la variante della lingua italiana presa come riferimento ortoepico è basata sulla pronuncia fiorentina, o più largamente su quella della Toscana e del resto dell'Italia centrale. La pronuncia di una parola italiana secondo tale standard solitamente non viene insegnata a scuola; per conoscerla si può ricorrere ad un vocabolario che per ciascun lemma ne riporti la trascrizione fonetica IPA*

*L'alfabeto fonetico internazionale, in sigla AFI (in francese *Alphabet phonétique international*, API; in inglese *International Phonetic Alphabet*, IPA), è un sistema di scrittura alfabetico utilizzato per rappresentare i suoni delle lingue nelle trascrizioni fonetiche.

L'AFI nasce a partire dal 1886 per iniziativa dell'Associazione Fonetica Internazionale al fine di creare uno standard con cui trascrivere in maniera univoca i suoni linguistici (foni) di tutte le lingue; ad ogni simbolo dell'AFI corrisponde uno e un solo suono, senza possibilità di confusione. Nel territorio dello stato italiano e nei territori italo-foni esteri sono tuttavia sovente usate, in primis dai madrelingua, pronunce delle parole italiane non afferenti allo standard.

Le principali caratteristiche delle diverse pronunce usate dagli italo-foni possono essere:

- la posizione dell'accento tonico: sono frequenti parole con varianti di accentazione, ritenute più o meno accettabili
- il valore vocalico o semiconsonantico della I (/i/ o /j/) e della U (/u/ o /w/)
- il grado di apertura della E (/e/ o /ɛ/) e della O (/o/ o /ɔ/), dette "chiuse" o "aperte"
- la sonorità della S (/s/ o /z/) e della Z (/ts/ o /dz/)

La maggior parte delle regole ortoepiche riguardano le vocali toniche [e] / [o], la cui pronuncia aperta o chiusa può talvolta determinare una differenza di significato, e alcune consonanti quali la [s] e la [z]. Sono in genere le origini latine del vocabolo a determinare il grado di apertura o di chiusura. Come ogni parola che termina in -endo, -ente, -enso (derivata dalle terminazioni latine -aendo, -aente, -aens) presenta una vocale aperta, così le vocali derivanti da una vocale chiusa (come "legno", da *lignum* o "messa" da *missa*) ereditano la medesima caratteristica. Come in latino, inoltre, le parole che terminano in consonante hanno in genere una vocale tonica aperta.

Principi eufonici univoci regolano la maggior parte delle parole della lingua, con un numero di eccezioni e casi controversi nell'ordine di poche centinaia, sugli oltre 150.000 vocaboli che compongono la lingua italiana.

In alcuni casi l'apertura o chiusura della vocale distingue due termini, determinandone il significato, come per i due **omografi**, ma non **omofoni**, pèsca (il frutto) e pésca (l'azione).

Da fissare alla mente:

<u>Accento</u> ACUTO = chiuso / GRAVE = aperto \	<u>Esempio</u> <i>perché, sónda</i> <i>caffè, còllo</i>
<u>Esse</u> SORDA = s SONORA = z	<u>Esempio</u> <i>sale, sóle</i> <i>asilo, base</i>



Raddoppiamento fonosintattico

È un fenomeno di fonosintassi, legato alla fluidità della catena parlata, che consiste nel rafforzamento della consonante iniziale di parola in determinati contesti.

Dopo tutti i monosillabi con accento grafico (*dà, è, lì, né, più*)

Dopo alcuni monosillabi senza accento grafico

(*a, blu, chi, che, do, e, fu, fra, ho, ha, ma, me, no, o, qua, qui, re, sa, so, sto, sta, tra, tr e, tu*)

Dopo tutte le parole tronche: *città, perché, senti, cantò...*

Dopo *come, qualche, sopra*.

Es. *Sarò franco* si pronuncia correttamente *Sarò ffranco*

Perché mai? → *Perché mmai?*

Città santa → *Città ssanta*

Ave Maria → *Ave Mmaria*

È giusto → *È ggiusto*

A Dio → *A Ddio*

Più tardi → *Più ttardi*

Là sopra → *Là ssopra*

A merenda → *A mmerenda*

Che fai? → *Che ffai?*

Come te → *come tte*

Qualche cosa → *qualche ccosa*

Quando tra due o più elementi c'è univerbazione, il raddoppiamento sintattico è registrato anche dalla grafia

sopra + tutto ► *soprattutto*

così + detto ► *cosiddetto*

né + pure ► *neppure*

da + prima ► *dapprima*

o + dio ► *oddio*.

USI

Il raddoppiamento sintattico è un fenomeno proprio del toscano e dell'italiano centromeridionale.

In particolare, il toscano presenta alcune forme specifiche di raddoppiamento sintattico, ad esempio dopo *dove, come* (anche quando è avverbio interrogativo) e *da*

Dove vvaì?, Come vva?, Da ccasa

A eccezione delle forme ormai consolidate nella grafia, nell'italiano settentrionale le consonanti vengono pronunciate mantenendo per lo più la pronuncia con una sola consonante. Per una dizione corretta è bene raddoppiare dove è necessario.

STORIA

C'è una precisa motivazione storica per la quale avviene il raddoppiamento sintattico.

Nel passaggio all'italiano, molte parole hanno perso la consonante finale: ad esempio, *ad* è diventato *a*, *tres* è diventato *tre*, *iam* è diventato *già*. In realtà, questa perdita è soltanto grafica, perché la consonante finale non è scomparsa ma si è unita alla prima consonante della parola successiva rafforzandola

a ccasa, tre ggatti, già ffatto.

Successivamente, il raddoppiamento sintattico si è esteso anche a parole che etimologicamente non avevano una consonante finale, come *tu* e *chi*, che derivano dal latino *tu* e *qui*
tu pparli, chi ssei?

D. LE VOCI

Una classificazione pratica delle voci si può riassumere in voci femminili, voci maschili e voci bianche (bambini fino alla muta della voce), qui precisate dalle più acute alle più gravi:

VOCI FEMMINILI	VOCI MASCHILI	VOCI BIANCHE
Soprano (S)	Tenore (T)	Soprano (S)
Mezzosoprano (MS)	Baritono (Bar)	Mezzosoprano (MS)
Contralto (A)	Basso (B)	Contralto (A)

I registri vocali sono classificazioni che vengono associate alla voce in base all'estensione, ma anche ad altri parametri che possono variare a seconda dell'epoca e della cultura di appartenenza, come la struttura fisica del cantante e la struttura delle sue corde vocali, confrontando la voce parlata con quella cantata o identificando il punto di passaggio fra i registri (che con l'esercizio può variare). E' importante non classificare una voce con superficialità o fretta e affidarsi ad orecchi esperti.

Il passaggio di registro avviene fra la voce di petto e quello di testa. E' un punto delicato nella voce e se il cantante non è educato si sentirà un vero e proprio "gradino" fra i due registri, con un'emissione faticosa e rotture della voce. Si usa il verbo "coprire" per chiarire la morbidezza usata nel passaggio fra un registro e l'altro.

Il **falsetto** è una modalità di canto, un registro della voce adottato sia dagli uomini che dalle donne (più comunemente chiamata *voce di testa*) ed è in pratica l'emissione di suoni acuti con volume e intensità più leggera rispetto alla voce piena. Grazie alla minore tensione muscolare, con il falsetto è possibile raggiungere facilmente note più acute rispetto alla voce di petto. Il falsetto si può produrre anche con la semplice voce parlata, ed è la voce caratteristica con cui un attore maschio imita burlescamente la voce femminile o infantile. Proprio per le sue caratteristiche si denominò 'falsetto' questo registro, a indicare che si tratta di una voce 'falsa', non naturale.