



LA GIOIA DEL SUONO

LA SCUOLA VENEZIANA DAL '500 A OGGI

di Walter Marzilli

In occasione dell'Assemblea di Europa Cantat a Venezia nel 2004, il Coro Giovanile Italiano, diretto da Filippo Maria Bressan, presentava un interessante progetto a cavallo tra nova et vetera, un percorso articolato tra la musica della scuola veneziana e le suggestioni che essa evoca nei nuovi compositori contemporanei. Oggi la registrazione live di questo grande e importante evento vede la luce, mantenendo così una promessa a suo tempo formulata: arriva infatti il primo cd di Choraliter, un ulteriore impegno tangibile per la divulgazione della musica corale e, ci auguriamo, un gradito regalo per tutti i nostri fedeli lettori.

L'idea del concerto di Venezia: commissionare composizioni policorali e plurivocali da avvicinare a quelle antiche della scuola veneziana. La struttura: creare una suddivisione interna dei brani, raggruppandoli in tre nuclei, *Contemplantes, Adorantes, Jubilantes Te*. Il tutto con l'intervento prezioso di brani di organo eseguiti da Gaetano Magarelli e Roberto Loreggian, che sapientemente completano il quadro con un linguaggio e un tocco sul tasto che più pertinenti non si può. Non esiterei poi a descrivere l'approccio del direttore **Filippo Maria Bressan** e dei cantori del **Coro Giovanile Italiano**, la rilevanza del suono vocale, la maturità del fraseggio e la profondità del porgere con questa definizione: *la gioia del suono*. Le antiche partiture vocali di Claudio Monteverdi e Giovanni Gabrieli ci sono restituite con un piglio acceso e luminoso. I fraseggi coraggiosi e divertiti risultano di grande fascino. La voce mai ferma, poi, dona al suono una vivacità che difficilmente capita di sentire in altre situazioni discografiche. La scuola veneziana mostra in questo disco tutte le sue potenzialità espressive e tutto lo splendore delle sue evoluzioni melodiche, più ardite e audaci di quelle della contemporanea scuola romana. Il connubio tra antico e moderno risulta particolarmente riuscito anche perché è possibile riconoscere nelle composizioni attuali tracce della prassi compositiva antica, sapientemente citata.¹ Basta scorrere il brano *Tristis est anima mea* di **Elena Camoletto** e osservare l'elegante cadenza melodica di stampo tipicamente cinquecentesco affidata al primo coro, al quale risponde il secondo coro in imitazione. Particolarmente significativo, inoltre, risulta essere l'*incipit* del secondo coro, che colloca immediatamente l'atmosfera sonora nell'ambito di un responsorio dell'epoca tardorinascimentale della scuola veneziana. A esso è affidato il compito di avvicinare il modo antico e quello moderno di scrivere fino a congiungerli. I passaggi più cromatici e accidentati sono invece affidati in genere al primo coro. Un intelligente Giano bifronte, con uno sguardo coerente verso il passato e uno, altrettanto congruente, verso il futuro.

Si può infatti scrivere qualcosa di estremamente moderno e attuale anche utilizzando e reinterpretando un linguaggio compositivo antichissimo come quello della *modalità*. Il brano di **Mauro Zuccante** si apre in un caratteristico ambiente di *protus* trasportato in sol, con un bemolle in chiave. L'andamento melodico si appoggia inizialmente su un assetto puramente diatonico, e questa caratteristica persiste per tutta la durata del brano. C'è di più: lo stesso tema iniziale permea e pervade l'intera composizione da capo a fondo, come un *leit-motiv*. Questo legame con la modalità si configura quindi come qualcosa di molto più di una citazione (cfr. nota 1). Si può infatti immaginare che l'autore abbia voluto in qualche modo ancorare la sua ispirazione agli stilemi compositivi della musica pregressa, all'interno della quale il suo brano si sarebbe dovuto calare. Nonostante questa ricercata impostazione colta, il brano di Zuccante si configura tra i più attuali della collezione.

Il brano di **Giovanni Bonato** propone un approccio esuberante alla musica corale, con una visione spigliata e disinvolta non solo dal punto di vista grafico e formale, ma anche da quello stilistico e sostanziale (senza peraltro arrivare a una situazione di esasperata avanguardia), secondo un'ottica disinibita e libera da preconcetti. Al di là della grafia continuamente interrotta e della conseguente frammentazione del testo letterario, della particolare impaginazione e dell'attenzione al riverbero causato dalla successione delle entrate, nonché della spazializzazione del coro richiesta espressamente all'autore, si vuole fare riferimento in particolare all'uso di alcuni bicchieri intonati, scrupolosamente riportati in partitura, che dovranno essere suonati dai cantori tramite la frizione del dito sul bordo. Un *coup de théâtre* fascinoso, che si pone con coerenza accanto al linguaggio moderno e non come una trovata fine a se stessa, ben contribuendo ad aumentare la suggestione del brano.

Piero Caraba usa la dissonanza dell'intervallo armonico di seconda con grande efficacia, inserendolo provocatoriamente proprio in occasione delle parole dal significato più

La scuola veneziana mostra in questo disco tutte le sue potenzialità espressive.

suadente presenti nel suo brano (...*amabilis, ...dulcis, ...pie, ...bone*), e ottenendo sorprendentemente una ricercatissima morbidezza. Sempre in perfetto equilibrio tra la castità dell'antica *lauda* e il raggiante splendore di alcuni passaggi estremamente moderni, il brano di Caraba si regge su una struttura profondamente salda e matura, che permette all'autore di toccare atmosfere anche molto diverse tra loro, e di passare dall'una all'altra interrompendo gli episodi con lunghe pause, che però non distruggono la ricca omogeneità della composizione.

Notevole il senso di fuggevolezza ritmica che **Giuseppe Mignemi** riesce a ottenere all'interno del suo brano. Sono infatti frequentissimi i cambiamenti di tempo, non solo al numeratore ma anche al denominatore della frazione. Con questo espediente il compositore riesce continuamente a rendere sfumato e incorporeo l'incedere del fraseggio e della discorsività tematica, come fluttuante è lo *Spirito del Signore* che aleggiando si espande nell'universo. Tutto si materializza e concretizza nelle affermazioni risolutive in conclusione delle diverse frasi. Il suo brano si fa apprezzare per la brillante solarità di certe affermazioni tematiche, per l'eleganza di alcuni passaggi transitivi e per l'imponenza ben sfruttata nell'impiego delle dodici voci.

Si denota in tutti i moderni compositori una notevole e premurosa attenzione alle voci. Ognuno ha dispiegato le voci attraversando tutte le loro ricche sfaccettature sonore, sfruttandone senza preclusioni i colori, il fascino e le possibilità, ma anche senza violarne i confini naturali. Basterà dire che in tutti e cinque i brani i soprani (notoriamente la sezione che deve faticosamente arrampicarsi più in alto...) toccano soltanto due volte – e molto fuggacemente – il la sopra il rigo.

È opportuno inoltre anche riconoscere come nessuno dei cinque compositori abbia sentito il bisogno di affermare l'appartenenza delle proprie musiche alla modernità attraverso l'uso di prodotti sonori di stampo onomatopeico, allitterativo o quant'altro ricordasse qualcosa come gli studi fonetici, tanto in



voga da qualche anno a questa parte. Nonostante che alcuni passaggi testuali dei brani da musicare fornissero una ghiotta occasione per introdurre sperimentalismi fonetici, siamo grati ai compositori di non aver ceduto alla tentazione di farlo.

Se da una parte è vero che sotto certi aspetti la "sfida" compositiva poteva anche spingere gli autori a osare qualcosa di più sul piano sperimentale, dall'altra evidentemente l'equilibrio tra antico e moderno ha potuto mitigare gli estremismi, raccogliendo le composizioni all'interno di un territorio vocale percorribile, senza dover ricorrere a soluzioni astruse di improbabile eseguibilità. Astruserie, complicanze, introspezioni sospette, elucubrazioni mentali. Inutile cercarne: non c'è traccia. Non che i brani siano di facile esecuzione: un coro amatoriale, al di là del numero elevato di voci necessarie, difficilmente potrà affrontare un programma simile. Ma è anche opportuno ricordare che l'intento



LA GIOIA DEL SUONO

LA SCUOLA VENEZIANA DAL CINQUECENTO A OGGI

- O quam amabilis (a 8 v.), P. Caraba (1956)
 O Jesu mi dulcissime (a 8 v. in 2 cori), G. Gabrieli (1557-1612)
 O quam suavis (a 7 v.), G. Gabrieli
 Nisi dominus (a 10 v. in 2 cori), C. Monteverdi (1567-1643)
 Ricercar primo, G. Gabrieli
 Tristis est anima mea (a 8 v. in 2 cori), E. Camoletto (1965)
 Domine in furore tuo (a 6 v.), C. Monteverdi
 Adoramus te (a 6 v.), C. Monteverdi
 Ecce vidimus (a 8 v. in 2 cori), M. Zuccante (1962)
 Toccata del II tono, G. Gabrieli
 Spiritus domini (a 12 v. in 3 cori), G. Mignemi (1966)
 Hodie completi sunt (a 8 v. in 2 cori), G. Gabrieli
 Audi filia (per 8 gruppi e bicchieri), G. Bonato (1961)

Coro Giovanile Italiano

Filippo Maria Bressan, direttore
 Gaetano Magarelli e Roberto Loreggian, organo

Fabio Anti, Maria Cristina Battaglia, Enrico Benati, Valentina Bernardini, Marta Bonomi, Pasquale Bottalico, Nikolaj Bukavec, Alessandra Cordova, Andrea Crastolla, Barbara Crisponi, Marco Dainese, Vittoria De Leonardis, Cesare Facchetti, Jacopo Facchini, Matteo Ferrara, Davide Fior, Silvia Frigato, Emanuele

Gasparini, Simone Gentili, Fabio Biagio La Torre, Vito Lopriore, Andrea Macis, Lucia Maggi, Annalisa Metus, Maria Giovanna Michelini, Maurizio Miglioresi, Lucia Montanaro, Angela Nisi, Francesco Pittari, Sheila Rech, Nadia Romeo, Elena Rossetto, Elia Serafini, Vincenzo Spinuso, Luigi Turnaturi

Registrato dal vivo presso
 la Scuola Grande
 di San Giovanni Evangelista
 Venezia, 20 novembre 2004



di queste composizioni non era quello di essere cantate da tutti i cori, ma dal Coro Giovanile Italiano. *Conservare et promuovere*:² perché c'è un paradosso in tutto questo. È dato dal fatto che un progetto nato in ambiente laico – inteso nell'accezione più apolitica e apartitica del termine – e senza nessun interesse diretto e consapevole verso le esigenze del mondo della musica sacra, si è trovato a incarnare nel modo più efficace possibile il più importante obiettivo di tutta la riforma liturgica scaturita dal Concilio Vaticano II per quanto riguarda la musica sacra: *conservare* il patrimonio della musica sacra del passato e *promuovere* la composizione di nuove musiche.³

NOTE

1. Nel brano di Mauro Zuccante si può riconoscere un vero e proprio cammeo: la riproduzione di un passaggio da un madrigale di Monteverdi tratto dal *Sesto libro dei Madrigali: Dunque amate reliquie*, riproposto non soltanto nella parte del soprano, ma anche nelle parti sottostanti. Un ulteriore modo discreto e raffinato per collegare intimamente il proprio *novum* al *veterum*, soprattutto in considerazione del fatto che, nel concerto di Venezia, il brano di Zuccante sarebbe stato inserito dopo due composizioni di Monteverdi... Già che ci troviamo in tema di citazioni, nominiamo – stavolta sorridendo – la risposta di Monteverdi in un episodio che incorre nel suo brano *Nisi Dominus*, nel quale l'autore, mostrando sorprendenti doti di preveggenza, cita qualcosa che ricorda in modo preoccupante un passaggio del 2/2 di *Ecce gratum* dei *Carmina Burana* di Carl Orff...
2. Allocuzione di Papa Paolo VI in occasione del decimo anniversario della fondazione della *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae*, Roma, 12 ottobre 1973.
3. Cfr.: Costituzione *Sacrosanctum Concilium*, Cap. VI, nn. 114, 116a, 116b, 121, 121b.

CUM GRANO SALIS

INTERVISTA A FILIPPO MARIA BRESSAN

a cura di Sandro Bergamo

Quello del 2004 è stato non solo uno dei primi *stages* del Coro Giovanile Italiano, ma anche quello del battesimo europeo del coro, che ha cantato all'assemblea veneziana di Europa Cantat. Da dove nasce l'idea di dedicarlo alla scuola veneziana?

Tutto nasce dall'idea di proporre ai cantori del Coro Giovanile Italiano un repertorio desueto ma anche importante e impegnativo, come meritava d'essere il programma di composizioni corali oggetto di studio per l'atelier del coro. Pensando alla grande tradizione corale dei secoli passati, era evidente la scelta tra le due grandi scuole: quella veneziana e quella napoletana; la scelta sulla scuola veneziana mi è sembrata più adatta al coro giovanile anche per poter approfondire il repertorio per doppio coro che ne è la caratteristica portante. La coincidenza poi dell'assemblea di Europa Cantat a Venezia rendeva ancora più appropriata la scelta.

Gabrieli e Monteverdi insieme alle nuove composizioni di musicisti italiani viventi: stili e sonorità diverse, che sicuramente avranno posto qualche problema in più nello studio e nell'esecuzione.

Gestendo bene la prova e scegliendo opportunamente l'accostamento dei diversi brani da studiare nei vari giorni, non ci sono stati molti problemi. È vero che la tecnica di studio della musica contemporanea è completamente diversa da quella dello studio della musica antica ma è anche vero che la duttilità dei cantori che avevo a disposizione ha permesso uno studio e un apprendimento sereno e concentrato.

Come hanno reagito i coristi a questo accostamento? E il pubblico?

La reazione dei cantori era ogni volta di sorpresa e di curiosità. E anche il pubblico, devo dire, dimostrava di gradire le nuove composizioni. La musica contemporanea è una risorsa fondamentale ed è l'espressione del nostro tempo. Facendo i giusti distinguo, non è vero che la musica contemporanea è ostica da apprendere e da capire ed è di difficile ascolto, tutto sta nello scegliere le giuste composizioni adatte al gruppo che le deve eseguire, adatte al programma complessivo del concerto e adatte al pubblico al quale ci si rivolge, magari *cum grano salis*...

Basta assistere a qualche concorso, nazionale o internazionale, per rendersi conto, dal numero di brani presentati e dalle esecuzioni spesso insoddisfacenti, di come

la polifonia rinascimentale sia frequentata sempre meno dalla coralità amatoriale, che pure, per decenni, ne aveva fatto uno dei propri pilastri e, almeno in Italia, ne era l'unica interprete. Da dove nasce questa disaffezione?

Credo che molto dipenda dal fatto che negli ultimi anni la musicologia e la filologia abbiano infuso la consapevolezza che la musica antica era eseguita da piccoli gruppi vocali e non propriamente da cori numerosi, per cui, bandita già da almeno un ventennio l'esecuzione del madrigale da parte del coro, anche per la musica corale sacra ci sia ora il timore di incorrere in critiche filologiche molto spesso esagerate. Direi di lasciare da parte le posizioni integraliste dovute a un atteggiamento museale di fronte all'esecuzione musicale che ingessa gli interpreti e l'interpretazione ma di godere della musica rinascimentale ogniqualvolta si possa (con le dovute consapevolezze stilistiche) perché fonte di inesauribile piacere musicale e oltremodo formativa.

Nella tua esperienza di lavoro sono molti i contatti con la coralità internazionale, tra l'altro come direttore del World Youth Choir e, tra gli ultimi impegni, il laboratorio che hai tenuto a Utrecht, nell'ambito di Europa Cantat 2009, sulla messa per doppio coro di Martin. Vista dall'Europa, come ti pare lo stato dell'arte della coralità italiana e di quella giovanile in particolare?

Negli ultimi anni la coralità italiana ha fatto passi da gigante: ci sono molti buoni cori, il livello dei cantori è molto più alto, alla sola passione per il canto si è aggiunta una maggiore disciplina e una certa consapevolezza del "far coro" inteso nel senso formativo e sociale; insomma, siamo molto più allineati con gli altri cori degli altri paesi e anche competitivi. Il livello dei direttori è anche migliorato, particolarmente nelle forze giovani, frutto dei vari corsi che in tutta l'Italia si svolgono e si continuano a svolgere ma anche dell'entusiasmo delle nuove generazioni e delle tecnologie di ascolto, di viaggi e di comunicazione, che consentono scambi più veloci e rapide informazioni.

Abbiamo, noi italiani, un gusto per una vocalità più calda e affascinante che i paesi d'oltralpe si sognano di avere, ma anche di difficile gestione, a volte... non abbiamo ancora quella disciplina dello stare insieme (e quindi del cantare insieme) che invece è una prerogativa di molti altri paesi. Ma se guardiamo bene, tutta la nostra società italiana è poco disciplinata, quindi che dire...

Per quanto riguarda la coralità giovanile, purtroppo devo constatare che in questo l'Italia soffre uno stato di grande svantaggio, dovuto particolarmente alla mancanza di

formazione musicale nelle scuole e quindi nei giovani. Abbiamo avuto una pessima riforma della scuola, per quanto riguarda la musica, e abbiamo una insensibilità governativa sulla necessità di considerare la cultura e la formazione dei ragazzi come una risorsa da sviluppare e da sostenere in quanto espressione dell'Italia e quindi della cultura e dell'arte nel futuro. All'estero si fa a gara per partecipare a un coro giovanile – che è sostenuto da tutte le strutture pubbliche e anche private – perché si sa che in esso vi si trova formazione, cultura, socializzazione, viaggi, esperienze importanti, ecc. Tutti i direttori dei vari

cori spingono i loro coristi a partecipare a simili esperienze, perché sanno che ne va di mezzo la formazione della persona stessa ma sanno anche che poi l'esperienza di quell'artista che vi parteciperà si riverserà nel coro dal quale proveniva. Anche in Italia si sa che potrebbe essere bello cantare in un coro giovanile ma i direttori dei vari cori temono la perdita dei cantori, anziché pensare alla loro formazione... Temono che poi si montino la testa e che squilibrino il coro successivamente... Insomma, si ha paura e si nasconde tutto. E allora restano gli allievi dei conservatori, che però, dovendo fare i conti con l'insegnante di canto – che

dice loro di non cantare nei cori perché rovinerebbero la voce (!?!?!!) – non osano e perdono una bella e importante opportunità. C'è proprio una mentalità da cambiare, e bisognerebbe fare in fretta...

Nel tuo lavoro di direttore hai vissuto e vivi le dimensioni della coralità professionale e di quella amatoriale. Due mondi contrapposti? Complementari? Intrecciati?...

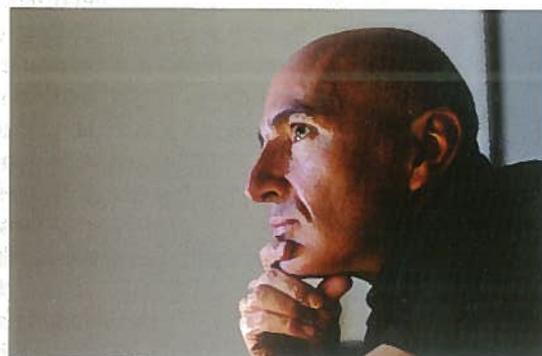
Sì, sono due mondi opposti. Come ho avuto modo di apprendere anche dal maestro Jurgen Jurgens, quando gli facevo da assistente, e in base anche alle esperienze che ho vissuto, la

Filippo Maria Bressan

Ha studiato pianoforte, canto, composizione e in particolare direzione d'orchestra a Vienna con K. Österreicher e direzione di coro con J. Jürgens e M. Brown, perfezionandosi successivamente, tra gli altri, con Sir J.E. Gardiner, F. Leitner, F. Corti. Già assistente di J. Jürgens, ha lavorato a fianco di grandi direttori come C. Abbado, L. Berio, F. Brüggen, M.W. Chung, C.M. Giulini, E. Inbal, N. Järvi, P. Maag, L. Maazel, A. Pärt, G. Prêtre, M. Rostropovich, G. Sinopoli, J. Tate, R. Vlad. Direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Savona, ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, la Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, l'Orchestra da Camera di Mantova, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra della Toscana ORT, l'Orchestra Filarmonica di Torino, la Scottish Chamber Orchestra, la Camerata Strumentale Città di Prato, l'Orchestra Scarlatti di Napoli, l'Orchestra Toscanini, l'Orchestra Sinfonica di Bari, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, l'Orchestra del Teatro Marrucino di Chieti, l'Orchestra Maderna, i Filarmonici di Verona, i Virtuosi Italiani, l'Accademia Montis Regalis, e con solisti quali A. Ballista, R. Buchbinder, M. Campanella, B. Canino, G. Carmignola, G. Cassone, B. Lupo, M. Pletnev e molti altri. Dal 2000 al 2002 è stato direttore del Coro dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia a Roma. Ha inoltre diretto il World Youth Choir in una serie di concerti in Belgio nel 2005,

ed è stato il direttore titolare del Coro Giovanile Italiano dal 2003 al 2005. Ha diretto in molti teatri e nelle principali sale da concerto d'Italia, d'Europa e del Sudamerica, ed è considerato uno dei più innovativi nuovi direttori italiani, sia nel repertorio antico che in quello sinfonico-corale. Specialista nell'opera del Settecento, ha recentemente diretto al Teatro Goldoni di Venezia e in prima esecuzione assoluta *Ifigenia in Tauride* di B. Galuppi, al Teatro Verdi di Trieste *Il mondo della luna di Paisiello e Alcina* di Haendel, al Teatro Politeama di Prato *Paride ed Elena* di C.W. Gluck, al Teatro Verdi di Padova *Orfeo ed Euridice* di C.W. Gluck, al Teatro Filarmonico di Verona *Don Giovanni di Mozart* e nei teatri di Pisa, Livorno, Rovigo e Trento, *Semiramide* di Rossini. Nel dicembre 2006 ha diretto, nella Basilica di San Marco di Venezia e in prima esecuzione assoluta, *i Vesperi di Natale* di B. Galuppi con il coro e l'orchestra del Teatro La Fenice. Ha fondato l'Athetis Chorus e l'Academia de li Musici, coro e orchestra impegnati nell'esecuzione della musica barocca, avvalendosi di testi autentici e con strumenti d'epoca, con i quali è divenuto uno dei protagonisti della rivalutazione della musica antica ed è regolarmente invitato dalle più importanti stagioni concertistiche e da numerosi festivals tra cui la Sagra Musicale Umbra, la Sagra Malatestiana, Veneto Festival, Settembre Musica di Torino, Biennale di Venezia, Festival Monteverdi di Cremona, Settimane Musicali

di Stresa, Settimana Musicale Senese e dallo scorso anno dai principali teatri di Argentina, Brasile e Cina. Si dedica allo studio della musicologia e della prassi esecutiva della musica antica, collaborando con musicisti e orchestre specializzate nel settore. Ha conseguito quattro primi e due secondi premi in concorsi nazionali e internazionali e ha ricevuto il premio della critica musicale a Gorizia nel 1994. Per la raffinatezza delle sue interpretazioni e la sua eclettica attività, ha ricevuto il premio Monacciani, a Savona e il Premio Chiavi d'Argento a Chiavenna. Ha registrato diverse prime esecuzioni assolute e concerti dal vivo per la Rai e per le radiotelevisioni austriaca, francese, slovena e brasiliana. Ha inciso per numerose etichette discografiche tra cui: Emi, Virgin, Deutsche Grammophon, Decca e per Chandos Records quattro cofanetti (*Arianna, Requiem* di B. Marcello, *Messa per San Marco* di B. Galuppi, *La Resurrezione di Lazzaro* di A. Calegari).





poetica della coralità amatoriale è completamente diversa da quella professionale. I comportamenti dei cantori, le motivazioni e le dinamiche che si svolgono all'interno dei diversi complessi – amatoriale e professionale – sono completamente differenti. Il cantore professionista segue la sua agenda e fa i suoi conti, il cantore amatoriale canta esclusivamente per passione e dopo il lavoro e la famiglia. La disponibilità di tempo del cantore professionista è legata sì alla passione per il canto, ma specialmente alla paga e ai giorni e agli orari di lavoro, quella del cantore amatoriale è di solito dopolavoristica. Gli entusiasmi possono essere molto simili ma l'atmosfera è completamente diversa. Ad esempio, come diceva anche Jurgens, quando all'interno di un coro amatoriale cominciano a girare soldi e compensi ai cantori, inizia la disgregazione e la rovina del coro. Il coro amatoriale gode di entusiasmi e del piacere nel fare musica insieme che va pari passo con le possibilità più varie del coro e delle persone, dove ognuno dà del suo meglio spontaneamente, non perché ha firmato un contratto di lavoro o ha superato un'audizione. Diversamente, nel coro professionale, pur seguendo e rispettando le regole della convivenza, della gioia della musica e del desiderio di sentirsi soddisfatti del livello alto esecutivo, ogni cantore sa di avere a fianco un professionista come lui, che deve dare una prestazione seria

e di alto livello come da contratto; le assenze vanno giustificate, decurtate dalla paga a seconda del tipo di contratto, ecc. Sono quindi le dinamiche comportamentali a farne la differenza, senza nulla togliere alla bellezza del lavoro di cantare insieme. Intrecciare amatorialità con professionalità è molto nocivo, a meno che non sia un progetto di formazione fine a se stesso e alla formazione del cantore, avendo qualcuno ad esempio... (ma a che pro? quello di vedere quanti minuti mancano alla fine della prova?). Troppo spesso si assiste a tensioni e a esiti artistici alterni in gruppi corali amatoriali che per riuscire a portare a termine un programma troppo ambizioso per il coro – ma voluto molto spesso dalla vanità del suo direttore o da qualche organizzatore senza scrupoli – assoldano cantori professionisti senza i quali non riuscirebbero a portare a termine dignitosamente il programma. Questa contaminazione della coralità, scontenta tutti: il professionista che si trova costretto, per lavorare, a cantare magari vicino a qualcuno che non è del suo livello, e il cantore amatoriale che si deprime nell'accorgersi che senza quegli aggiunti non si sarebbe riusciti a portare a termine il progetto autonomamente e bene. Questo vale anche per i concorsi, quando vi si partecipa sapendo che da soli non si sarebbe capaci di fare una bella figura (...di vincere un premio...), e per quei concerti, spesso con orchestra, che autonomamente un coro amatoriale non sarebbe in grado di affrontare.

Combatto da tempo questa scorrettezza e contaminazione, perché, oltre a tutto il resto, toglie lavoro ai complessi professionali – inserendo qua e là qualche complesso ibrido a basso costo – e snatura la bellezza e la purezza del coro amatoriale.

Non fatevi infettare dal virus della vanità e dell'ambizione smodata e malsana, rimanete integri in una posizione, qualunque essa sia, professionale o amatoriale, ma pura e duratura.