



## *Coro Polifonico* *"Salvo D'Acquisto"*

**Coro Interforze della Famiglia Militare**

CON L'ALTO PATRONATO DELLO

**ORDINARIATO MILITARE PER L'ITALIA**

RICONOSCIUTO UFFICIALMENTE DA ASSOARMA

- CONS. NAZ. PERM. DELLE ASS. D'ARMA -

CONVENZIONATO CON L' **A.GI.MUS.**

- ASSOCIAZIONE GIOVANILE MUSICALE -

Salita del Grillo, 37 - 00184 ROMA

Promotore e Presidente Onorario

**Gen.C.A. CC Antonio Ricciardi**

Presidenti Onorari

**Gen.C.A. CC Salvatore Fenu**

**S.E.Card. Angelo Bagnasco**

**Prof. Alessandro D'Acquisto**

**S.E.Arcives. Santo Marciàno**

**S.Em.Card. Pietro Parolin**

Presidente

**Gen.C.A. CC Antonio Ricciardi**

Direttore artistico

**Gen.B. CC Roberto Ripandelli**

Maestro del Coro

**M° Antonio Vita**

**Don Michele Loda (liturgie)**

Segretario

**Dott. Giuseppe Todaro**

Tesoriere

**Lgtn. CC Tommaso Treglia**

Consiglieri

**Cav. Daniele Zamponi**

**Dott. Ettore Capparella**

Rappresentante di ASSOARMA

**Gen.B. Sergio Testini**

Rappresentante di A.Gi.Mus.

**Pres. Raffaele Bevilacqua**

Soci Fondatori

**A.Ricciardi A.D'Acquisto**

**S.Fenu M.Frisina A.Frigerio**

**F.Manci P.Trabucco F.Anastasio**

**S.Lazzara B.Capanna G.Risté**

**V.Tropeano S.Lembo M.Razza**

**L.Baceli L.Susca**

*Atto costitutivo*

sottoscritto il 22 dicembre 2003

a S. Caterina da S. in Magnanapoli

*Atto Patronato*

concesso dall'Ordinario Militare

al Coro della Famiglia Militare

aperto a tutto il personale delle

**Forze Armate e della G.d.F.,**

in servizio e congedo, con Familiari e Amici.

**Prove: martedì, ore 20,30 - 22,30**

[www.coropolifonicosalvodacquisto.com](http://www.coropolifonicosalvodacquisto.com)

anche su: [www.facebook.com](http://www.facebook.com)

[contatti@coropolifonicosalvodacquisto.com](mailto:contatti@coropolifonicosalvodacquisto.com)

## Come già nel 2015, è stato chiesto a tutti i cantanti di esprimere la preferenza **RIPROPOSTO IL REFERENDUM TRA I CORISTI** *Cinque nuovi e innovativi repertori per il prossimo programma di Studi&Progetti*

Roma, 1° luglio 2018

Nel 2015 fu chiesto ai *Coristi* di scegliere, tra vari progetti presentati dal *Comitato di Gestione*, quello preferito, che maggiormente rispondesse ai gusti e alle aspirazioni del Coro.

All'epoca, con scelta plebiscitaria, fu approvato *Opera, Operetta & Musical*, un progetto di grande successo, con riscontri molto positivi anche da parte del pubblico in occasione dei tantissimi concerti in cui è stato presentato, tanto da avere un prosieguo nel successivi due anni.

E non solo, perché l'appetito vien mangiando e, quindi, ancora tantissimo ci sarebbe da scegliere e fare nel filone del bel canto.

Ma è anche bene, a questo punto, ricondurre le decisioni a tutti i singoli *Coristi*, per coinvolgere, ora come allora, ciascuno nelle scelte di repertorio.

Da qui l'idea di approntare ben *cinque* nuovi progetti, con l'esatta indicazione dei brani che li compongono (per i quali sono già disponibili gli spartiti nella versione polifonica), affinché ogni *Corista* possa trovare realiz-

zati i propri sogni nel cassetto, magari quello che lo ha portato anche inconsciamente a cimentarsi nell'arte canora.

### **OPERA, OPERETTA & MUSICAL - 4ª parte**

*12 nuovi brani ripartiti tra le tre sezioni, che proseguono la scelte artistiche ancora in corso, proponendo però titoli di grande suggestione e affini ai repertori portati in concerto in questi ultimi anni. E' la prosecuzione ma anche il coronamento della felice intuizione condivisa da tutti nel 2015.*

### **QUANTO SEI BELLA ROMA**

*15 bellissimi canti e stornelli della più antica tradizione romanesca, ma non solo, perché contiene anche canzoni più o meno recenti che cantano della bellezza della nostra amatissima città e dei suoi abitanti.*

### **LE REGIONI D'ITALIA**

*12 brani notissimi e orecchiabili, che tutti abbiamo cantato almeno una volta ma certamente ascoltato nei momenti più lieti della nostra vita, percorrendo l'Italia da Nord a Sud*

senza tralasciare le isole.

### **LE CANZONI DI NAPOLI**

*16 brani immortali, dalla più antica tradizione (e chi non li conosce?), sino a Pino Daniele.*

### **LE CANZONI ITALIANE**

*17 canzoni che fanno parte della nostra storia anche personale, dagli anni '30 ai giorni nostri.*

Una scelta molto difficile che volentieri il *Comitato* ha girato a tutti, dopo la lunghissima attività di ricerca di titoli e spartiti e la preventiva condivisione con il M° Antonio Vita per un primo sommario giudizio di fattibilità.

Una volta scelto il progetto, si procederà all'approfondimento tecnico dei brani da porre allo studio e allo loro presentazione, non escludendo che il Maestro possa incidere ulteriormente sui titoli e sui tempi di preparazione.

Infatti, sin da settembre il *Coro* si impegnerà anche per l'ampliamento del repertorio natalizio, facendo tesoro del lavoro che già da un anno sta encomiabilmente portando avanti *Pablo Cassiba* nei giovedì dedicati alla preparazione del repertorio liturgico.



*Il M° Antonio Vita avrà l'onere di definire nel dettaglio il repertorio che sarà scelto dai Coristi.*

# CORO, MUSICA CORALE, POLIFONIA

## Storia, Tecnica, Approfondimenti, Curiosità

...per saperne sempre di più!

Liberamente tratto da Wikipedia

### IL CORO NELLA STORIA DELL'OPERA

*Nella struttura di un'opera lirica, oltre alla presenza dei personaggi principali, è prevista quella del coro.*

Esso può avere diverse funzionalità drammaturgiche: rappresentare la collettività, intesa come un gruppo di sacerdoti, contadini, ninfe dei boschi ecc., che commenta le azioni dei protagonisti o crea la cornice sociale per l'ambientazione delle vicende narrate. Può anche rappresentare la voce del popolo, inteso come personaggio, che lotta coeso contro le forze esterne avverse, quali il Male o la dominazione di un invasore straniero.

I coristi possono cantare all'unisono o dividersi in due, tre o spesso quattro parti vocali differenti. La divisione classica delle voci è caratterizzata dai registri di Soprano, Contralto, Tenore e Basso.

Occasionalmente la divisione di un brano corale d'Opera può consistere in cinque, sei, sette o otto parti differenti, scindendo le voci in due o più sottogruppi.

#### Dal XVII al XVIII secolo

Con l'esordio dell'opera fiorentina del '600, i cori assunsero un ruolo importante, soprattutto nell'offrire una variante al prevalere della monodia del recitar cantando. I brani d'Opera corali dell'epoca, fiorentini, romani e mantovani, ereditarono dal Madrigale la loro forma (ad esempio il *Ahi, caso acerbo* dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, del 1607).

Potevano inoltre avere forma strofica, dove le strofe identiche musicalmente venivano ritornellate da sezioni strumentali (ad esempio *Vanne Orfeo* sempre dell'*Orfeo* di Monteverdi): in questo caso, i coristi cantavano divisi in quattro voci, in stile omofonico.

Le funzioni drammaturgiche del coro d'opera barocco erano per lo più quelle di commento alle situazioni, di supporto ai protagonisti, per esprimere

emozioni condivise da tutti, per accompagnare i numeri di danza.

A Roma, intorno alla metà del secolo, il coro era ancora una delle regolari componenti dell'Opera, spesso chiudendo gli atti o fungendo da finale, strutturato in forma di lunghi concertati (ad esempio il finale del *Palazzo incantato* di Luigi Rossi, del 1642). Diversamente, nello stesso periodo ma a Venezia, il coro ebbe un'importanza decisamente marginale, ritenuto un optional troppo costoso dagli impresari dei teatri a pagamento.



Una sorte diversa spettò ai cori d'opera francesi, che divennero una caratteristica fondamentale sia delle *tragédies lyriques* sia degli altri generi operistici principali, come l'*opéra-ballet*, a partire da Jean-Baptiste Lully. Nell'opera francese, il compositore combinava insieme effetti prodotti dal canto monodico, dalla danza, dai cori omofonici e dalle spettacolari macchine sceniche. Sulla base della convinzione che la Francia non generasse contralti, essi venivano sostituiti nei cori dai tenori acuti chiamati *haute-contre*. Fino all'800, pertanto, la struttura del coro francese risultò composta da: soprani (*dessus*), tenori contraltini (*hautes-contre*), tenori (*tailles*) e bassi. Tali strutture drammaturgiche rimasero in vigore anche nel secolo successivo, largamente utilizzate da Jean-Philippe Rameau.

In Inghilterra, i cori d'opera di Henry Purcell derivavano dai madrigali cinquecenteschi italiani e dall'esempio francese: cori strofici e a canone coesistevano con i modelli francesi di *rondeaux coro-solo* (ad esempio *Dido and Aeneas*, 1689). In seguito, nel XVIII secolo, le opere di Haendel presentavano solo il coro finale, cantato in forma di concertato dai protagonisti.

A seguito della riforma d'opera, di primo '700, voluta dagli Accademici dell'Arcadia, tra cui i poeti Apostolo Zeno e Pietro Metastasio, e dalla scuola degli operisti napoletani, tra i quali Alessandro Scarlatti e Giovanni Battista Pergolesi, i cori scomparvero rapidamente dagli impianti drammaturgici. Con la generazione successiva, però, gli operisti iniziarono a integrare il modello napoletano post-riforma con quello francese. I cori divennero perciò, una particolarità distintiva della produzione operistica italiana degli anni '60-'70.

Tale formula si espanse subito in altre parti d'Europa: a Parma, Tommaso Traetta compose una serie di *Opere serie*, i cui libretti erano desunti da quelli di Lully e Rameau, e conseguirono successo in tutta Europa.

L'Opera d'ispirazione francese di quegli anni fu eseguita alla corte di Vienna, in quella di Prussia, di Sassonia e in quella di Baviera, fino a raggiungere San Pietroburgo. Tra i compositori di questo periodo troviamo: Niccolò Piccinni, Traetta, Baldassare Galuppi, Giuseppe Sarti, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa.

Qui i cori appaiono singolarmente, in combinazione con solisti e insiemi orchestrali e come componenti di scene spettacolari, introduzioni, scene complesse e finali. Dopo il 1780 il coro fu reintegrato all'interno delle rigide strutture della riforma dell'Opera seria *metastasiana*. Con l'*Alceste* di Gluck (1786), il coro conobbe il momento di maggior coesione con l'azione drammaturgica. Nell'*Orfeo e Euridice* di Gluck, invece, effetti speciali, pantomime e danze vengono sapientemente uniti in un unico meraviglioso spettacolo.

Dopo il 1790 essi vennero ripresi anche dell'Opera Italiana, fino a divenire un elemento abituale, dopo quasi cento anni di assenza. **-Continua.**

sione delle celebrazioni per il centenario della morte di Ludwig Van Beethoven, che ebbero luogo a Vienna. Due anni dopo, nel 1929, alla fondazione della Reale Accademia d'Italia, Mascagni venne incluso tra gli Accademici, insieme, tra gli altri, a Luigi Pirandello, Guglielmo Marconi, Gabriele d'Annunzio ed Enrico Fermi.

Nel 1932 si iscrisse al Partito Fascista.

Il 16 gennaio 1935 venne rappresentata, alla Scala, *Nerone*, l'ultima sua fatica, su libretto del sempre fedele Targioni Tozzetti. In occasione del cinquantenario di *Cavalleria rusticana* (1940) l'opera fu incisa su disco. L'anno successivo diresse le celebrazioni per il cinquantenario dell'Amico Fritz, col tenore mascagnano Ferruccio Tagliavini.

Tra il 1943 e il 1944, ormai ottantenne, Mascagni terminò la sua carriera di direttore al Teatro Adriano di Roma. Già nel 1943, subito dopo il bombardamento di Roma, in una sua lettera ad Anna Lolli scriveva: *Rendiamo grazie a Dio, il Fascismo è finito! Il sole della libertà splende su di noi!*

Il 2 agosto del 1945, Pietro Mascagni moriva nel suo appartamento al Grand Hotel Plaza di Roma (sua residenza stabile dal 1927): il Presidente del Consiglio dell'epoca, Ferruccio Parri, gli negò i funerali di Stato. Radio Mosca fece un minuto di silenzio e la folla si accalcò per salutare la salma.

Ancora oggi si può visitare il suo sepolcro al Cimitero della Misericordia di Livorno, dove le sue spoglie furono trasferite nel 1951.



## LA STORIA DEI PIÙ GRANDI MUSICISTI

# VIVA D'ARTISTA

NOTIZIE & CURIOSITÀ liberamente tratte dal Web

### PIETRO MASCAGNI (1863-1945)

#### La fama mondiale

Dal 1899 al 1900 le sue tournée in qualità di direttore d'orchestra portarono Mascagni a Pietroburgo, Vienna e negli Stati Uniti.

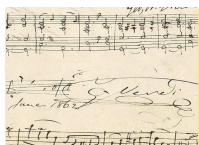
Dopo il debutto poco lusinghiero de *Le Maschere* (1901), che avevano esordito in contemporanea in ben sei città diverse (Roma, Milano, Venezia, Torino, Genova, Verona), il compositore livornese andò a Vienna su invito di Gustav Mahler, dove, al Teatro Imperiale, diresse il *Requiem* di Verdi, per ricordare la recente scomparsa del musicista emiliano.

Seguirono altre tournée in Europa e negli Stati Uniti, fino a che, nel 1903, assunse la carica di direttore della Scuola Nazionale di Musica di Roma, alla quale affiancò, a partire dal 1909, anche la direzione artistica del Teatro Costanzi di Roma.

Questo doppio incarico non impedì a Mascagni di continuare i suoi viaggi di lavoro per il mondo, comprese due tournée in Sud America, di diversi mesi.

Nel 1927 Mascagni ricevette la delega dal Governo in qualità di rappresentante dell'Italia, in occa-





## Approfondimenti sul nostro repertorio LE GRANDI OPERE MUSICALI

Ricerche storico e artistiche sui brani cantati

### LA TRAVIATA

Liberamente tratto dal Web

Opera in TRE atti di **Giuseppe Verdi**  
su libretto di **Francesco Maria Piave**.

Dalla pièce teatrale di **Alexandre Dumas (figlio)**  
"La signora delle camelie"

Prima rappresentazione al

**Teatro La Fenice** di Venezia, il 6 marzo 1853.

### I RUOLI VOCALI

#### Caratteri generali della vocalità verdiana

La vocalità delle opere verdiane presenta caratteri che variano dai primi agli ultimi lavori.

All'inizio della sua carriera, *Verdi* fu soprannominato *Attila delle voci*: la critica lo accusava di

non saper comporre per i cantanti, di non essere in grado di gestire il rapporto tra strumenti e voci e di esser fuori dagli schemi compositivi che avevano caratterizzato le opere degli altri autori (*Donizetti*, *Bellini*, *Rossini*). A differenza dei suoi colleghi compositori, *Verdi* prediligeva timbri realistici, considerandoli più espressivi. Tra i suoi primi modelli vi furono *Bellini* e *Donizetti*, ma ben presto se ne discostò adottando criteri del tutto nuovi, che rivoluzionarono anche le tecniche di canto.

*Verdi* indicò un nuovo modo di fare teatro in musica: l'azione scenica drammatica e l'elemento interpretativo avrebbero dovuto avere il sopravvento sulla purezza melodica, sul suono cristallino e sulla prassi belcantistica.

Le melodie verdiane costituiscono ciò che più tocca l'esecutore e il pubblico; la loro funzione teatrale consiste nella raffigurazione di stati d'animo, pensieri, sentimenti vissuti dai personaggi e ciò viene espresso dai fraseggi, dal ritmo, dal materiale tematico.

La varietà di colori e d'intensità costituiscono gli elementi principali per costruire un corretto fraseggio, elementi peculiari dello stile verdiano. *Verdi* pretendeva che i cantanti fossero attori e inserì, nelle partiture, indicazioni precise di ciò che egli esigeva dagli interpreti rispetto al fraseggio, ai colori, ai suoni, agli accenti, perché apparisse chiaro quale fosse la vocalità appropriata.

#### La vocalità di Violetta

Per rendere al meglio la psicologia del personaggio di *Violetta* si richiedono tre tipi di vocalità. *Verdi* riutilizza il modello del soprano lirico drammatico d'agilità avendo necessità di mettere in luce caratteristiche differenti nei diversi atti.

Nel *I atto* si richiede una vocalità scattante, vivida, capace di piegarsi a civetterie salottiere: la vocalità di soprano leggero (personalità di una prostituta).

Nel *II atto* la vocalità di riferimento è quella di soprano lirico (di una donna innamorata costretta a rinunciare al suo grande amore).  
-Continua.



### Informazioni liberamente tratte dal Web

## PICCOLA TECNICA DEL CANTO

Curiosità e consigli per la nobile arte

*Posizione* e *apnea* sono due elementi fondamentali e simultanei dello stesso processo che è il canto cosiddetto *sul fiato* o *appoggiato*, tramite il quale la voce risulta, a chi ascolta, raccolta *in maschera*, vale a dire con una risonanza atta ad ottenere il massimo volume con il minimo sforzo, e il suono sembra letteralmente galleggiare.

La giusta *posizione* si ottiene tramite un controllo mentale costante della sorgente sonora sulle corde, al fine di mantenere larga la gola, senza mai spostare il suono ad esempio avanti nel volto o nel naso (falso concetto di canto nella maschera), cose che comportano in realtà una risalita immediata del diaframma, una chiusura della gola, una contrazione muscolare, e che si verifica ad esempio quando si grida o si canta male, anche la musica leggera, o quando si produce un suono muto forzato nel naso.

L'*apnea* consente invece nel trattenere il fiato grazie al gioco della cintura muscolare costale e addominale, frenando la risalita del diaframma: attraverso l'azione simultanea di queste due spinte contrastanti, si realizza il perfetto *appoggio* del suono (vale a dire un suono emesso col controllo dell'espansione). Le corde vocali entrano allora in vibrazione senza dispersione di fiato (laringe ab-

bassata ma non in modo forzato e muscoli del collo rilassati, labbra raccolte per consentire il rilassamento della mandibola), lo stesso suono dà al cantante la sensazione di essere decisamente *sganciato* dalla zona della gola e *agganciato* alla maschera (fra gli occhi) per tutta la lunghezza della frase da cantare. È un'operazione delicata e lunga, spesso frutto di anni, che si raggiunge più con esercizi *sul piano* che *sul forte* o *sul mezzoforte*.

La giusta posizione e l'aggancio sul fiato permettono di rinforzare o diminuire l'intensità del suono sulla stessa *apnea*, senza mai spostare né l'apertura della gola né la risonanza *in maschera* (che sarà molto alta nella testa): è la cosiddetta *mesa di voce*,

vera prova del nove della voce correttamente impostata. Si parla, per indicare lo stesso metodo, anche di *gola aperta*, ma si tratta anche in questo caso di una terminologia gergale, che non corrisponde affatto a una banale apertura della gola tramite il fiato né in inspirazione né tantomeno in espirazione.

Per *gola aperta* si intende invece l'emissione di un suono che, tramite la tecnica dell'*appoggio*, risuoni subito *in maschera* creando nella zona posteriore una *cavità*: essa può essere raggiunta più facilmente con suoni *chiusi*, prime fra tutte la vocale U, o addirittura con una U a bocca chiusa.

È in quella stessa posizione vibratoria che poi andranno messe tutte le altre vocali, fino alla I, che sarà la vocale più adatta a far percepire invece la cosiddetta *punta* del suono, emessa però con la gola nella stessa posizione di U.

Analogamente per gli acuti, il loro corretto raggiungimento, al fine di emettere suoni ricchi di armonici, morbidi, e se necessario in piano o in pianissimo, si ottiene mantenendo la stessa posizione mentre si sale, e facendo stirare maggiormente le corde col solo aiuto del meccanismo respiratorio *costale-diaframmatico*, senza far intervenire muscoli del collo o facciali. L'apertura lievemente più ampia in verticale della bocca sarà solo una conseguenza della maggiore ampiezza di suono interno, che induce a mollare la mandibola, ma non è affatto con la bocca più aperta che si ottiene l'acuto, bensì con una maggiore pressione e allargamento interno del suono sul fiato e sulla gola aperta.





La musica è un *messaggio universale*  
che dona *benessere e serenità*  
anche nel *disagio e nella sofferenza*

### **LA CONSAPEVOLEZZA DEL RISCHIO DI SFORZO VOCALE NEI CANTANTI PROFESSIONISTI**

in *Share.18*, di *Rosanna De Vita*

Ponendo l'attenzione sull'importanza della consapevolezza del rischio di sforzo vocale del cantante professionista e volendo rendersi conto di quanto realmente egli ne sia informato, è nata l'idea di un lavoro, che abbiamo portato avanti presso l'*Ambulatorio di Foniatria del Policlinico Umberto I di Roma*, pensato con l'obiettivo di mettere in evidenza quanto i cantanti siano consapevoli dell'aspetto medico che accompagna la loro professione e quanto, durante la gestione della loro professione, pongano attenzione a determinati aspetti di rischio: dunque, la prevenzione delle disfonie professionali.

L'indagine, inoltre, ha avuto l'intento di sensibilizzare il professionista affinché si renda conto quanto risulti importante sottoporsi a controlli periodici dal medico foniatra e quanto sia possibile una integrazione tra le conoscenze mediche e le conoscenze della didattica del canto.

Il cantante deve rendersi consapevole del proprio comportamento vocale affinché possa scongiurare la comparsa di problematiche che interferiscano negativamente con la sua professione. Molte volte, infatti, ci si trova a dover affrontare una improvvisa disfunzione, vissuta come destabilizzante, senza conoscere in pieno gli eventi che l'hanno determinati.

Ciò genera preoccupazione, frustrazione e un danno materiale a chi fa del canto unica fonte di guadagno. Importante, dunque, l'intervento della medicina nella professione artistica della voce.

Un comportamento vocale consapevole permette di sviluppare una qualità della voce adeguata alle proprie esigenze professionali e assicura una costante

prevenzione alle future patologie disfunzionali e organiche. Abbiamo elaborato, dapprima, un questionario informativo destinato alla distribuzione in un campione di cantanti professionisti, suddiviso in 4 aree: 1. dati generali del performer; 2. informazioni sullo stato di salute; 3. informazioni sul comportamento vocale; 4. attività extra-professionali.

Tale questionario è stato consegnato a *Conservatori, Scuole di musica e Insegnanti di canto*, permettendo di formare il campione di cantanti professionisti, formato da 84 cantanti professionisti, di cui 30 uomini e 54 donne.

Il campione ha provveduto anche alla compilazione del *Classical Singer Handicap Index (CSHI)* e del *Modern Singer Handicap Index (MSHI)*, al fine di poter valutare l'autopercezione da parte del cantante. A tutti i cantanti che hanno aderito alla compilazione dei questionari è stato proposto di sottoporsi ad una visita foniatrica non onerosa, in cui avrebbero potuto sottoporsi a *fibrolaringoscopia* e ad *analisi spettrografica* della voce tramite MDVP (*Multi-Dimensional Voice Program*).

Da evidenziare che fattori di rischio, come le patologie dell'apparato respiratorio presenti nel 34,5% del campione, le allergie presenti nel 32%, il RGE presente nel 24%, il fumo presente nel 26% e l'uso di bevande a contenuto alcolico presente nel 15%, spesso sono concomitanti tra loro nei soggetti, aggravando così il quadro di rischio in cui si trovano i professionisti presi in considerazione.

Altro dato che mette in evidenza quanto sia importante che i professionisti vengano sensibilizzati alla prevenzione, è quello che riferisce che soltanto il 18% del campione si è sottoposto, almeno una volta, a una visita foniatrica e, di questo, il 14% lo ha fatto a fronte di una problematica a cui è seguito un intervento logopedico.

Da evidenziare che durante l'esame *fibrolaringoscopico*, quasi tutti i cantanti, maggiormente quelli di giovane età, hanno dimostrato una misconoscenza dell'apparato vocale, e una necessità di richiedere informazioni e chiarimenti.

È necessario un connubio tra conoscenze mediche e conoscenze didattiche, affinché vi sia una tutela di salute e di interessi. Il cantante professionista deve rendersi consapevole del proprio comportamento vocale affinché possa scongiurare la comparsa di problematiche che interferiscano negativamente con la sua professione.

È fondamentale che il supporto dato ai cantanti professionisti dal medico foniatra e dal logopedista non venga vissuto come una interferenza alla didattica del canto e che l'intervento della medicina sia considerato importante non solo nella cura di una eventuale patologia, ma nella prevenzione del manifestarsi della stessa, nella gestione della propria vocalità e nella guida verso una gestione sempre più consapevole che permetta il potenziamento delle singole abilità.

È necessario, quindi, che le conoscenze della didattica e della medicina si fondano, affinché il cantante possa essere sempre in grado di adattare la propria gestione della voce a situazioni di volta in volta diverse.

La prospettiva più auspicabile deve essere quella di un'interazione tra maestri di canto, foniatri e logopedisti, ognuno con le rispettive competenze, per un lavoro comune che abbia come scopo unico l'interesse e l'attenzione verso il cantante che fa della propria voce strumento di espressione.

## **AVVISI**

**LE ATTIVITA' DEL CORO  
SONO SOSPSE IN LUGLIO  
E AGOSTO PER LE  
PREVISTE FERIE ESTIVE.**

**LE PROVE DEL CORO  
RIPRENDERANNO  
MARTEDI' 12 SETTEMBRE.**

**BUONE MERITATE  
VACANZE A TUTTI!!!**

*Coro Polifonico "Salvo D'Acquisto"*

*Coro Interforze della Famiglia Militare*

CON L'ALTO PATRONATO DELLO  
**ORDINARIATO MILITARE PER L'ITALIA**  
RICONOSCIUTO UFFICIALMENTE DA ASSOARMA  
- CONS. NAZ. PERM. DELLE ASS. D'ARMA -  
CONVENZIONATO CON L' **A.GI.MUS.**  
- ASSOCIAZIONE GIOVANILE MUSICALE -  
Salita del Grillo, 37 - 00184 ROMA

[contatti@coropolifonicosalvodacquisto.com](mailto:contatti@coropolifonicosalvodacquisto.com)  
[www.coropolifonicosalvodacquisto.com](http://www.coropolifonicosalvodacquisto.com)  
anche su: [www.facebook.com](http://www.facebook.com)

Il foglietto è **aperiodico e gratuito**

*Il Corobiniere news*

per uso interno dei Soci del  
Coro Polifonico "Salvo D'Acquisto".

Serve per la diffusione delle notizie indispensabili al miglior  
funzionamento delle attività sociali previste dallo Statuto.

**DISPONIBILE SUL SITO UFFICIALE DEL CORO**

*Nel depliant illustrativo delle strutture dell'Arma viene annoverato anche il nostro Coro*

### **GRAZIE SIGNOR COMANDANTE GENERALE**

Gli ospiti della cerimonia per la *Festa dell'Arma 2018*, lo scorso 5 giugno nella bellissima caserma di *Tor di Quinto*, hanno trovato, come da tradizione, il depliant illustrativo delle strutture e delle attività dei *Carabinieri*, con la presentazione di tutte le componenti che operano sul territorio.

Un'attenzione particolare è stata dedicata alla *Banda* e alle *Fanfane*, che tanto lustro danno all'Istituzione, e in questa sezione sono stati anche annoverati come componenti preziose della *Benemerita* i due *Cori* che sono portavoce dei sentimenti e dei valori dell'Arma, il *Coro "Virgo Fidelis"*, fondato nel 1996 e incardinato nel *Comando Generale*, e il *Coro "Salvo D'Acquisto"*, nato nel 2003 con l'Alto Patronato dell'*Ordinariato Militare*.

Nati con gli stessi sentimenti e i medesimi propositi, le due formazioni hanno poi diversificato le scelte di repertorio e, soprattutto, gli ambiti in cui operare, con una diversa apertura nei confronti del mondo militare, ma di certo entrambi araldi della cultura che è propria della nostra amata Istituzione.

La volontà del *Comandante Generale*, il *Gen.C.A. Giovanni Nistri*, di far esplicita menzione dei *Cori* tra le strutture dell'*Arma*, manifesta la sua sensibilità per l'arte ma, soprattutto, l'attenzione con cui segue le nostre attività.

Ricordiamo che il *Generale Nistri* da *Comandante della Scuola Ufficiali*, nel 2014, invitò il nostro Coro per il concerto di chiusura dell'Anno Accademico.



Grazie *Signor Comandante generale* per una decisione e una iniziativa che non era affatto scontata, e anche per questo il *Presidente del Coro*, *Gen.C.A. Antonio Ricciardi*, ha proposto al *Comitato di Gestione* il conferimento per il 2018 al *Generale Nistri* del titolo di *Socio Onorario del Coro*.