

LORENZO DONATI
*Neomadrigalismo italiano:
studiare l'antico per rinnovare il moderno*

La produzione corale italiana del Novecento, dalla riscoperta delle radici dello stile rinascimentale alla ricerca di nuove forme espressive, fino alla nascita di una nuova sensibilità vocale.

[SECONDA PARTE]

Il legame tra la ricerca compositiva e quella musicologica ha segnato, come si è visto, un importante flusso di pensiero nei primi del Novecento, basti ricordare le ricerche musicologiche di Raffaele Casimiri e di tutti gli studiosi che collaborarono con la rivista “Note d’archivio”. Questo desiderio di riscoperta e valorizzazione del patrimonio musicale italiano non poteva non coinvolgere anche l’ambiente della composizione, in particolare di quei compositori che per studi o interessi personali si erano avvicinati alla scrittura vocale. L’interesse per i processi compositivi rinascimentali e del primo barocco, pur non potendo essere definito uno stile o una scuola, divenne certamente un terreno fertile da cui attingere e un luogo d’incontro per molti studiosi e compositori. Alcuni di questi ebbero un importante ruolo sia nel campo musicologico, con la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio rinascimentale, che in quello compositivo: in particolare si impose fra gli artisti più importanti del secondo dopoguerra Gian Francesco Malipiero.

Tra i processi compositivi da cui maggiormente attinsero stimoli per i nuovi orientamenti si possono ricordare:

- lo studio del contrappunto che veniva assumendo sempre maggiore

- rilevanza nell'utilizzo rinnovato dei processi imitativi;
- il madrigalismo, con la valorizzazione del rapporto grafia-suono-significato;
 - lo studio e l'utilizzo di processi armonici legati alla modalità.

L'impiego dei modi fu, insieme con altre forme diatoniche di elusione dalle strategie armoniche del sistema tonale, un valido ed innovativo ritorno al passato che apriva le porte a tutta la musica corale contemporanea.

In questo processo di rielaborazione e rivalorizzazione del patrimonio musicale del Rinascimento e del Barocco, assume un particolarissimo valore l'attenzione alla scelta dei testi che i compositori decisero di utilizzare per le loro opere. Sia nei brani sacri che in quelli profani, spesso i compositori si indirizzeranno verso forme liturgiche antiche e a volte ormai desuete nella scrittura corale non liturgica, come i responsori (vedi Ghedini o Petrassi), ma anche verso forme madrigalistiche o laudistiche con testi del Cinquecento, come i madrigali e le laude (vedi Bettinelli o Dallapiccola). Se nell'ambito della musica profana queste opere furono destinate inizialmente all'esecuzione di pochi ensemble in grado di reggere questa nuova tendenza espressiva, nell'ambito sacro furono più evidenti i legami con la grande tradizione e quindi la riscoperta delle tecniche rinascimentali ebbe maggiore ricaduta sui cori e sui loro direttori. Dal *Requiem* di Ildebrando Pizzetti, ai responsori di Giorgio Federico Ghedini, fino alle opere dei tanti autori che composero per la liturgia, il rapporto sempre più diretto ed esplicito con il Rinascimento fu un valore aggiunto alle opere sacre, anche in contrapposizione ai percorsi stilistici legati all'opera.

Il musicista che conosce un po' il repertorio rinascimentale potrà senza troppa fatica riconoscere nei *Responsori* di Ghedini o nelle espressioni madrigalistiche di Bettinelli, ma successivamente anche nelle opere di Petrassi, Dallapiccola e Berio, molte delle caratteristiche musicali citate precedentemente, tutte fortemente collegate con l'analisi compositiva ed estetica delle opere della polifonia antica.

È stato scritto che questo atteggiamento stilistico può essere ricondotto

TRE RESPONSORI PER IL SABATO SANTO

1. RECESSIT PASTOR NOSTER

Giorgio Federico Ghedini
(1892-1965)

Lentamente, con dolore

Soprani
Re - ces - sit pa - stor no - ster, fons a - quae vi - vae, ad

Contralti
la frase è costruita in modo da non poter definire una tonalità

Tenori

Bassi
Re - ces - sit pa - stor no - ster, fons a - quae vi - vae, ad

cu - jus tran - si - tum sol ob - scu - ra - tus est.

cu - jus tran - si - tum sol ob - scu - ra - tus est.

Nam et il - le cap - tus est, qui cap - ti - vum te - ne - bat pri - mum

Nam et il - le cap - tus est, qui cap - ti - vum te - ne - bat pri - mum

p, *pp*, *cresc.*, *espr.*

© 1979, PRO MUSICA STUDIUM

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. Vietata riproduzione o duplicazione, anche parziale, senza preventiva autorizzazione.

I GIÀ MI TROVAI DI MAGGIO

(Come una Canzonetta)

Testo di Matteo M. Boiardo

BRUNO BETTINELLI

Allegretto (♩ = 160) quasi in uno

S. *mf* *imitazione (variata)* Già mi tro- vai di mag- gio u- na mat- ti- - na

C. Già mi tro- vai di mag- gio u- na mat- ti- - na

T. *mf* Già mi tro- vai di mag- gio u- na mat- ti- - na

B. Già mi tro- vai di mag- gio u- na mat- ti- - na

viene evitata spesso la risoluzione fa#-sol, il brano è comunque impostato in Tetrardus

en - tro un bel pra - to a - dor - no d'o - gni flo - re

en - tro un bel pra - to a - dor - no d'o - gni flo - re

en - tro un bel pra - to a - dor - no d'o - gni flo - re

en - tro un bel pra - to a - dor - no d'o - gni flo - re

mp so - pra un col - le - la - to a la ma - ri - na, che tut - to tre - mo -

so - pra un col - le - la - to a la ma - ri - na, che tut - to tre - mo -

so - pra un col - le - la - to a la ma - ri - na, che tut - to tre - mo -

so - pra un col - le - la - to a la ma - ri - na, che tut - to tre - mo -

la - - va di splen - do - - re e tra le *mf*

la - - va di splen - do - - re e

la - - va di splen - do - - re

la - - va di splen - do - - re

rall. *mf a tempo*

segue parte in stile imitato a 4

ad un neologismo, il Neomadrigalismo italiano. Ad alcuni il termine è apparso forzato o forse improprio, ma è certo che, pur non appartenendo propriamente ad una scuola, le composizioni corali che sono state definite tali hanno caratteristiche simili, pur provenendo da compositori con esperienze assai lontane tra loro. Se non si tratta di un'adesione ad un manifesto stilistico o culturale, si tratta di un insieme di atteggiamenti compositivi e di relazioni più o meno forti con alcune caratteristiche della scrittura musicale rinascimentale. I compositori italiani, un po' per indole un po' per formazione, si accostarono in modi molto differenti al madrigale e al mottetto rinascimentale, ma quasi tutti furono affascinati dall'enorme potenziale espressivo che scaturiva dalla riscoperta in chiave moderna di alcune peculiarità dello stile polifonico del XVI secolo.

Se partiamo dai più "fedeli" imitatori dello stile antico possiamo indicare alcune opere legate al mondo della musica liturgica, come i mottetti di Domenico Bartolucci che per tutta la vita professò un suo legame estetico e appassionato con la musica di Palestrina.

Se le guardiamo un po' da lontano le partiture di Bartolucci possono apparire opere rinascimentali per ambito vocale, lunghezza delle frasi, linearità dell'invenzione melodica, costruzione della frase e complessivo rapporto tra le sezioni. Certo l'ascolto rivela subito che l'armonia e alcuni fraseggi appartengono ad un'epoca successiva, ma il modello palestriniano resta ben compreso e proposto con raffinatezza e indubbia maestria contrappuntistica. Lo stesso Bartolucci si cimentò anche in opere profane e canti popolari, dove tuttavia, a differenza dei suoi contemporanei, pur liberato da alcuni obblighi formali e funzionali delle opere liturgiche, non osò addentrarsi in ricerche timbriche particolari. Così i suoi brani profani, spesso su testo di Pascoli o altri autori coevi, per la vicinanza al modello cinquecentesco possono essere definiti madrigali moderni, anche se del madrigale manca in essi quell'elemento di rottura formale che invece sarà punto distintivo di altri autori del Novecento aventi in comune la scelta di questo modello.

Come il musicista toscano, già maestro della Cappella Sistina, molti

Caligaverunt Domenico Bartolucci

Moderato mosso
mf

Soprano
Ca - li - ga - ve - runt o - cu - li - me - i a fle - - - -

Contralto
Ca - li - ga - ve - runt o - cu - li - me - i a fle - - - -

Tenore
Ca - li - ga - ve - runt o - cu - li - me - i a fle - - - -

Basso
Ca - li - ga - ve - runt o - cu - li - me - i a

6 *rall.* *a tempo*

S
- tu me - o qui - a e - lon - ga - tus

C
tu me - o qui - a e - lon - ga - tus est

T
tu me - o qui - a e - lon - ga - tus est a me qui -

B
fle - tu me - o qui - a e - lon - ga - tus est qui - a e - lon -

altri compositori sono stati affascinati dall'equilibrio e dalla perfezione di scrittura dei mottetti di Palestrina o dei madrigali di Marenzio e Monteverdi, con il risultato che molte sono state le opere sacre e profane del secondo Novecento, idealmente dedicate a questi grandi maestri. Come non ricordare Bruno Bettinelli, Italo Bianchi, Renato Dionisi, Orlando Di Piazza, Giorgio Federico Ghedini, Luigi Molino, Carlo Florindo Semini, Silvio Zanchetti, Terenzio Zardini e moltissimi altri compositori che hanno legato gran parte della loro produzione corale alla ricerca di quella purezza stilistica che avevano scoperto e ammirato nelle opere dei grandi del Rinascimento alle cui cadenze o figure si sono richiamati: equilibrio formale, estensioni vocali praticabili, attenzione alla comprensione del testo e prevalente diatonismo.

Non sempre tuttavia la musica di questi autori risulta di facile lettura come si potrebbe pensare ad una prima analisi fugace. Molti di questi

Elastico (in rec.) $\text{♩} =$

p dolce *rall* -----

LIE - vi VO - LA - NO NON POR - TA - TI DAL VENTO

VOCALIZZATO

VOCALIZZATO

VOCALIZZATO

a tempo

mp

LIE - vi CA - DO - NO

VOCALIZZATO

VOCALIZZATO

VOCALIZZATO

SILVIO ZANCHETTI, *Lievi volano portati dal vento*

maestri compirono infatti studi approfonditi di armonia e contrappunto che certamente un lettore attento potrà riconoscere nelle scelte di quelle che potremmo chiamare modulazioni moderne.

Dal punto di vista dell'armonia molte di queste composizioni si basano su una ricerca di allontanamento dal sistema tonale. L'allontanamento

Domine Jesu Christe

RENATO DIONISI

Calmò

soprano *p* sentito *cresc.* *mf* sonoro
Do - mi - ne Je - su Chri - ste Rex glo - ri - ae

contralto *p* sentito *mf* sonoro
Do - mi - ne Rex glo - ri - ae

tenore *p* sentito *cresc.* *mf* sonoro
Do - mi - ne Rex glo - ri - ae

basso *mf* sonoro
glo - ri - ae

5
li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in -
- li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de poe - nis in -
li - be - ra li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de poe - nis in -
li - be - ra li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de poe - nis in -

9 *p* sentito **sesta eccedente**
fer - ni li - be - ra e - as de o - re le - o - nis

p sentito
fer - ni li - be - ra e - as de o - re le - o - nis

p sonoro *p* sentito
fer - ni et de pro - fun - do la - cu: li - be - ra e - as de o - re le - o - nis

p sonoro *p* sentito
fer - ni et de pro - fun - do la - cu: li - be - ra e - as de o - re le - o - nis

è graduale in alcuni casi, dove possiamo riconoscere ancora processi di concatenazioni armoniche del sistema tonale, ma si hanno anche partiture che, pur rimanendo vicine ad alcuni degli stilemi antichi, tendono ad allontanarsi in modo più evidente dalla tonalità. Una tonalità utilizzata eventualmente per “modulare” o per creare tensioni aggiuntive in un panorama armonico che quasi sempre resta modale, intriso di cellule melodiche che si imitano, alternate a figure che si configurano come veri e propri madrigalismi. I processi armonici sono studiati con cura in un bilanciamento di forze conseguente allo studio approfondito dell'armonia classica. Anche la tessitura e il movimento delle parti richiamano quello tipico della musica antica con un rispetto elegante della prosodia e dell'accentazione delle parole.

I compositori più legati allo stile cinquecentesco si avvicinarono con grande diffidenza ai procedimenti armonici e ritmici su cui si basavano invece le opere di altri loro contemporanei. Questo non significa che non si addentrassero nelle tecniche compositive “moderne”, ma, soprattutto in ambito vocale e corale, ebbero qualche remora ad inserire elementi timbrici, ritmici ed armonici che fossero di complessa esecuzione. Lo stesso uso del coro parlato, ormai abbastanza comune in autori di altre nazioni, non fu certo motivo di attrazione per questi compositori che preferirono evitare quelle scelte timbrico-stilistiche denominate, a volte in modo dispregiativo, “effetti”. Diciamo che buona parte di questi autori si appassionò alla teoria degli “affetti” e poco a quella degli “effetti”. Sarà poi l'incontro con la nascente cultura corale dell'Est e del Nord Europa ad offrire nuove e più congrue risposte alla possibilità di fare musica anche con suoni che prescindessero dal canto. Così, anche nelle opere corali di maestri riconosciuti come innovatori, l'ambito vocale non toccò nel primo Novecento il tema della sperimentazione timbrica.

Tra i compositori che potremmo definire innovatori dello stile compositivo corale italiano, pur restando connessi ad una certa tradizione rinascimentale, certamente il primo a cercare nuove strade stilistiche e nuovi stimoli attraverso nuovi testi è stato Goffredo Petrassi. I *Nonsense* di Petrassi restano ancora oggi opere corali innovative, a volte più moderne delle odierne composizioni contemporanee, se per moderno si intende un certo

gusto per la dissonanza e per la ricerca timbrica. La scelta dei testi, originale e priva di legami storico-culturali con l'Italia, offrì al compositore la possibilità di segmentare le parole, di dare libero sfogo alla fantasia, di giustificare certe scelte stilistiche con l'insensatezza stessa espressa dai testi. Una sfida a tutta l'Italia corale e alla musica in genere, pregna di serie riflessioni sull'esistenza e sulle connessioni storico-musicali. Petrassi riscoprì il gioco musicale e l'offrì nella sua più naturale connessione fra musica e parola. Un gioco che il Rinascimento aveva ben proposto, reso evidente dalla riscoperta delle opere di autori come Banchieri, Vecchi, Croce, Striggio. Quindi una musica che poteva utilizzare il testo per rompere gli schemi e proponeva un'idea differente della musica profana. Il madrigale poteva quindi, dopo i *Nonsense* di Petrassi, aprire le porte a tutto un repertorio corale che, attraverso testi particolari, passava dal tema dell'amore al tema del gioco, dal canto dei giochi amorosi, al gioco vero e proprio e allo scherzo.

Soprattutto in ambito profano i grandi nomi della composizione italiana hanno cercato delle strategie per darsi delle strade che fossero innovative nei temi trattati, e quindi nei testi e nelle forme scelte. Tenendo sempre d'occhio la pratica e le tecniche rinascimentali, al tempo stesso nel loro lavoro di reinterpretazione del testo, hanno inserito ognuno la propria firma. Luigi Dallapiccola nei suoi *Cori di Michelangelo il giovane* ha scelto testi divertenti e irriverenti. Una certa compatta leggerezza è quello che le opere di Dallapiccola spesso lasciano intendere. Un contrappunto preciso che non si addensa in armonie troppo ardue anche se mai scontate. Una

The image shows the title page and the beginning of the musical score for 'NONSENSE' by Goffredo Petrassi. The title 'NONSENSE' is prominently displayed at the top center, with 'PER CORO & CAPPELLA' underneath. To the left is the E.C. logo and publication information: 'La "The Book Of Nonsense" di Edward Lear Traduzione di CARLO LIZZI (Edizione di Petrassi, Verona, 1962)'. To the right is the composer's name 'GOFFREDO PETRASSI (1902)'. Below the title is a small illustration of a man in a top hat and a woman in a long dress. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'I.', is for vocal parts: SOPRANI, CONTRALTI, TENORI, and BASSI. It begins with the tempo marking 'Allegretto mosso (♩ = 120)'. The piano part is marked 'Fiducioso' and 'p'. The lyrics are 'non degno, quasi estorcuto'. The second system continues the vocal and piano parts with further lyrics: 'u - na al - gam - fi - so' and 'u - na al - gam - fi - so'. The piano part includes the instruction 'ritrov.'.

struttura tematica e una cura per la densità del materiale musicale che fanno di questi cori una delle più pregevoli composizioni corali del Novecento.

In Dallapiccola si possono dunque gustare l'eleganza della forma e dei temi musicali, ma un altro grande compositore innovatore e appassionato del Rinascimento è stato Luigi Nono. Molti direttori di coro non sapranno mai chi sia stato costui perché

le sue opere – date certe caratteristiche – risultano ostiche, ma egli resta un punto di riferimento per tutti i compositori che abbiano voluto in seguito in Italia utilizzare lo spazio architettonico e sonoro come principale forma espressiva. Attualmente si fa un grande uso, in alcuni casi potremmo dire abuso, della spazializzazione del coro, ma senza l'esperienza di Luigi Nono, noi italiani, non avremmo potuto avere questa competenza derivante dalla rilettura originale della grande tradizione poliorale veneziana. Da amante di Venezia, città in cui visse, egli fu affascinato dagli studi e dalle ricerche sulla musica scritta per San Marco da Andrea e Giovanni Gabrieli e da Monteverdi. Le sue opere corali, le sue spazializzazioni di voci e strumenti hanno lasciato un segno indelebile nella nostra cultura musicale. Molte delle strategie compositive elaborate da Nono sono oggi d'uso comune. Se oggi spezziamo una parola in sillabe e la distribuiamo su più sezioni, se oggi si è riscoperto il passaggio di un suono o di un colore da una parte all'altra dello spazio, se siamo riusciti a ridurre la densità armonica, potendo rimanere diatonicamente atonali, lo si deve alle intuizioni di Luigi Nono.

b) Il coro dei malmogiati

103 Vigoroso e un poco elarlatanesco (d. 64)

SOPRANI I

CONTRALTI II

TENORI I

BASSI II

Chi in-pa - rar... vuo - le a tór mo - gliè, chi in-pa - rar, chi in-pa - rar...

100

Chi in-pa - rar... vuo - le a tór mo - gliè, chi in-pa - rar, chi in-pa - rar...

105 un poco grandioso, ma non seriamente.

Chi in-pa - rar... vuo - le a tór mo - gliè, Ma - stri e - sper-ti ec-cu-ti ec-cu-ti ec-cu-ti...

Ma - stri e - sper-ti ec-cu-ti ec-cu-ti ec-cu-ti...

Ma - stri e - sper-ti ec-cu-ti ec-cu-ti ec-cu-ti...

Nell'ala che potremmo definire "progressista" degli autori italiani che si sono avvicinati allo strumento coro, non si può dimenticare la visionaria percezione del suono e delle sfumature dell'intonazione che Giacinto Scelsi è riuscito a distillare. Un'attrazione all'essenza e al misticismo del suono che si percepisce pienamente nelle *Tre preghiere latine*, quasi la riscrittura di un moderno

canto gregoriano. Ma per scovare le reminiscenze rinascimentali nelle opere di Scelsi si deve entrare in meandri profondi che riguardano l'equilibrio vocale e la rielaborazione dell'intreccio tra motivo-parola cinquecentesco e la figurazione tardo romantica. Molto più schietta ed esplicita è invece la relazione con le forme del Rinascimento nell'opera *Cries of London* di Luciano Berio. Autore di cultura sconfinata che per tutta la vita ha curato la ricerca di una sintassi espressiva che non si allontanasse dalla grande storia della musica, Luciano Berio ha cercato, attraverso un rapporto intenso e raffinato con la grande tradizione, una strada espressiva che innovasse, senza perdere il contatto con l'ascolto. Per ascolto non si intende certamente la cosiddetta "facilità d'ascolto", ma la relazione con la percezione. Berio ci offre con *Cries of London*, scritto per i Kings Singers a sei voci e rielaborato qualche tempo dopo nella definitiva versione a otto voci, un interessantissimo esempio di relazione con il madrigale tardorinascimentale. Il titolo stesso richiama un'opera di Clément Janquin, *Le cries de Paris*, e in particolare fa riferimento a tutte quelle opere cinquecentesche che avevano una relazione con i suoni della realtà come *La caccia* o *Il cicalamento delle donne al bucato* di Alessandro Striggio e

SAUH IV

pour quatre voix de femme ou multiples

Giacinto SCELSE

The image shows a musical score for 'SAUH IV' by Giacinto Scelsi. It is written for four female voices or multiples. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system is marked 'intento' and the second system is marked 'meno f'. The notation includes vocal lines with lyrics 'v-o' and 'u' and instrumental lines.

tante altre opere di Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Clément Janequin. Queste musiche, divertenti e a volte irriverenti, trattavano sempre tematiche popolari e inserivano nei loro intarsi suoni provenienti dalla strada o dal bosco. In particolare l'omaggio di Berio va a tutte quelle opere che richiamano i richiami dei mercati con maggiore attenzione, come evidenza il titolo, al panorama acustico di un mercato londinese. Berio, da conoscitore acuto degli equilibri formali e strutturali di un'opera complessa fatta di più quadri, non si lascia scappare tutte le necessità delle voci, dai richiami melodici, ad alcuni riferimenti per l'intonazione, all'uso attento delle tessiture vocali. Ne esce un altro capolavoro assoluto del Novecento musicale corale, un'opera che per i suoi legami con la grande tradizione antica si pone al centro della produzione italiana corale, creando assieme ai *Nonsense* e ai *Cori di Michelangelo* uno straordinario trittico per coro a cappella.

Il tema del rapporto con la tradizione popolare in Berio si evidenzia anche in altre produzioni vocali, ma resta certamente centrale anche nei temi popolareggianti che egli affida alle voci in *Cries of London*. Tra questi temi ce n'è uno, il primo, che deriva da una canzone siciliana. Lo stesso tema, questa volta con un testo in dialetto siculo, riappare in un'opera molto più semplice dedicata ad Umberto Eco. *Si fussi pisci* è un breve brano dove l'elemento popolare è protagonista assoluto. Raro esempio di opera di un compositore italiano che si sia dedicato anche ad un genere molto in voga

cries of london
for eight voices (1974-76)

to gisela and frans von rossum

luciano berio (1928)

♩ = 64 Simply, like a folk tune, with a touch of ecstasy

Soprano
these are the

Alto
these are the

Tenore
these are the

Basso
these are the

Soprano
cries the cries of Lon - don town

Alto
cries of Lon - don town

Tenore
cries of Lon - don town

Basso
cries of Lon - don town

nel “ghetto” dei compositori di musica corale e cioè la rielaborazione di un tema popolare. Pochi sono stati i grandi nomi che nel Novecento si sono avvicinati all’arrangiamento di melodie popolari: sono compositori di avanguardia le cui elaborazioni si contano sulle dita di una mano, mentre enorme è stata ed è tuttora la produzione di questo genere musicale e di tutte le sue filiazioni. In Ungheria, in Inghilterra, in Francia e in tutto il Nord Europa arrangiare una melodia popolare diveniva uno stimolo per il compositore, anche per quello che scriveva per i grandi festival, in Italia solo Berio e pochissimi altri hanno avuto il coraggio di utilizzare i materiali derivanti dalla nostra tradizione. Questo vuoto è stato colmato, e lo è ancora oggi, da una produzione ampia di brani che però raramente hanno velleità di ricerca musicale anche se comunque hanno spesso una riuscita vocale ed espressiva affascinante. Resta la curiosità di cosa sarebbe successo se come Poulenc o Britten o Kodály anche i nostri grandi compositori ci avessero lasciato qualche ciclo di brani per coro su temi popolari, come invece hanno fatto Brahms o lo stesso Schönberg.

Un altro importante luogo d’incontro tra antiche tecniche compositive e moderna sensibilità è certamente la musica monodica. Se per l’ambito della musica popolare l’evoluzione della scrittura si è un po’ arenata anche a causa delle pressioni esercitate da molti cori sui compositori, con l’invito cioè a non distanziarsi da modelli ritenuti originali, per quello che riguarda l’elaborazione del canto monodico sacro gli ultimi decenni hanno visto molti tentativi interessanti. L’elaborazione di temi gregoriani è stata ed è

pour mon cher ami Henri Scarpet
CHANSONS FRANÇAISES
pour chœur d'homme a cappella Francis POULENC

4. CLIC, CLAC, DANSEZ SABOTS

Rondement ♩ = 138

TÉNORS
BARYTONS
BASSES

T.
Bar.
B.

T.
B.

1^{er} couplet

1. Mais com-ment me-ner la dan-se Quand les fuel-les n'y sont pas. Quand les bel-les

tutt'oggi una grande risorsa espressiva per i compositori e ha dato frutti musicali di grande rilievo fin dalle prime esperienze: basti ricordare il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra di Ottorino Respighi e, soprattutto, il *Requiem* di Ildebrando Pizzetti, già citato precedentemente. Il materiale modale, l'attenzione e il rispetto per la parola che il gregoriano sembra imporre con la sua aura di fascino e misticismo, la sua malleabilità, le sue radici che affondano sulla cultura della nostra civiltà, sono alcuni degli elementi che ancora oggi attraggono i compositori italiani. Se a questo aggiungiamo il fatto che per i cori, anche quelli che non hanno nulla a che fare con la liturgia, le chiese restano un palcoscenico privilegiato dove il canto gregoriano con le sue nuove elaborazioni risuona in modo meraviglioso, ecco trovato un altro punto d'unione con la storia compositiva italiana rinascimentale.

Le melodie gregoriane sono state rielaborate in molti modi. Chi avesse desiderio di studiare il repertorio corale sacro, anche lasciando fuori quello prevalentemente liturgico, si troverebbe ad affrontare dal secondo dopoguerra una miriade di brani che hanno una qualche relazione con i temi gregoriani dei testi che elaborano. Una ricerca di questo tipo dovrebbe certamente delineare alcuni grandi insiemi che delimitino alcune tipologie di rielaborazione o utilizzo delle melodie gregoriane. Per delineare alcuni di questi insiemi possiamo aiutarci con dei modelli importanti che ci offre il grande compositore francese Maurice Duruflé, autore che all'elaborazione del canto gregoriano ha dedicato parte della sua produzione compositiva.

Modello *Ubi caritas*

Tutte quelle opere in cui la melodia gregoriana è percepibile facilmente, affidata prevalentemente, ma non totalmente alla voce superiore.

Modello *Tota pulchra es Maria*

Opere nelle quali il tema gregoriano si fonde con altre elaborazioni simili alla melodia principale, tanto da creare un intreccio che rende meno evidente la sua riconoscibilità.

Modello *Tu es Petrus*

Tutte quelle opere in cui l'incipit o altre parti della melodia gregoriana divengono materiale stesso della propria elaborazione, creando così un tutt'uno tra melodia principale e riverberazioni della stessa.

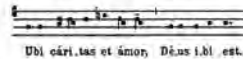
Modello *Tantum ergo*

Opere nelle quali il tema gregoriano è dato al soprano, mentre le altre voci, in modo più o meno autonomo accompagnano, sostengono e colorano il tema principale.

Oltre a questi possibili modelli che chiaramente possono essere anche alternati tra loro all'interno della stessa opera, si sono sviluppati in questi ultimi decenni alcuni procedimenti derivanti dallo studio delle possibilità espressive, sonore e di spazializzazione, che hanno le voci di un coro. I quattro modelli derivanti da Duruflé potranno essere così ampliati con l'inserimento dell'elemento aleatorio che potremmo chiamare modello *Ponetemente* in riferimento all'opera omonima di mia composizione,

I. Ubi caritas

pour 4 voix mixtes
(Deux chœurs d'Altos alternés)



Andante sostenuto (♩ = 66)

SOPRANOS (Div.) 1^{er} Chœur d'Altos
ALTOIS U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi
TÉNORS (Div.) U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi
BASSES (Div.) 1^{er} Basses U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi

est. U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi
est. U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi
est. U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi

Alli loro...

Requiem aeternam

per coro misto a cappella

Franco Dominutti
(1995)

♩ = 72

S.1 *pp*
S.2 *pp*
T.1 *pp*
T.2 *pp*

C.1
C.2
T.1
T.2

del procedimento di “delay” che potremmo chiamare *Dominutti* in riferimento alla tecnica usata nel *Requiem* di Franco Dominutti, modello Bonato della serie di elaborazioni e riverberazioni del materiale modale che propone Giovanni Bonato.

Per un'analisi completa dei tanti esiti, in alcuni casi straordinari, che la musica corale italiana contemporanea propone, servirà un lavoro molto vasto di ricerca, che non dimentichi le tantissime opere liturgiche che hanno avuto un riferimento melodico esplicito alla tradizione gregoriana. Ma questo approfondimento vuole solo mettere in risalto come tutta questa produzione, collegata alle melodie di una tradizione antichissima ed estremamente legata all'Italia, tenga certamente presenti le opere dei compositori rinascimentali dei padri, riconosciuti come modelli anche da chi poi sceglie elaborazioni più stravaganti e/o di ricerca.

Tanti sono i Maestri italiani che ci hanno lasciato in eredità un capitale enorme di esperienza compositiva e arte. Un testimone che i direttori di coro e i compositori non possono tralasciare facendosi trascinare in un neoromanticismo sdolcinato legato alla musica di consumo che ascoltiamo giornalmente, ma non alla linfa vitale della cultura italiana ed europea. Questi grandi maestri ci lasciano come strumento l'attenzione all'equilibrio nella relazione tra motivo e parola. Un motivo-parola che lasci libero il compositore di esprimere e cercare le strade espressive che riterrà più corrette, consapevole che le radici culturali non sono zavorra da tagliare.

Altra grande eredità che ci arriva dal Novecento e dalla riscoperta del Rinascimento è il tema del suono e quindi della voce con cui il cantante

Cruce fidelis (introduzione) Venanzio Bonato (sec. VI) -
Giovanni Bonato (1961)

(spazializzato)

N.B. Il segno — indica il prolungamento, con diminuzione, del relativo suono.

1. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

2. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

3. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

4. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

5. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

6. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

7. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

8. Cruce fide - lis, inter omnes An - bor u - na ro - bi - lis: Nulla tu - len sil - va pro - fert, Fron - de, fo - ris, ger - mi - re.

deve eseguire queste nuove composizioni. Se ancora il *Requiem* di Pizzetti o i brani di Dallapiccola e Petrassi possono essere legati ad una vocalità professionale e quindi, facendo riferimento all'epoca in cui i brani sono stati scritti, ad una vocalità di ambito lirico, moltissime delle opere della seconda parte del XX secolo hanno obbligato, ed obbligano i direttori di coro a porsi il problema del suono. Se questa musica fa riferimento al Rinascimento forse anche la voce deve essere impostata seguendo le linee guida vocali che da almeno trent'anni anche in Italia si sta cercando di portare avanti. Quindi l'opera visionaria dei compositori, come spesso accade ai creativi, aveva visto avanti, ed è venuta chiedendo da almeno sessant'anni ai direttori e ai cantanti una riflessione sulla vocalità.

In principio, dal Nord Europa per la musica contemporanea e dall'Inghilterra per il Rinascimento tentarono di dare una risposta, attraverso una tecnica vocale meno vibrata, con un canto fermo che privilegiasse il controllo dell'intonazione. Da qualche decennio anche in Italia si è percorsa questa strada, senza perdere di vista l'espressività latina ed oggi un direttore di coro che si approcci alla musica contemporanea deve giustamente chiedersi che tipo di suono potrà essere necessario per interpretare quest'opera al meglio. Ora abbiamo gli strumenti che spesso, a livello vocale, sono molto vicini al canto rinascimentale. E così si chiude un cerchio della storia che riporta l'uomo ad un rapporto più naturale con il respiro.

Ora non ci resta che aspettare l'Umanesimo, un neo-Rinascimento di cui Giorgio Gaber cantava nell'ultima sua canzone. Partiamo dalla musica corale, è una buona pratica per riscoprire l'Uomo.