

Un breve sguardo all'ormai millenaria storia che la nostra civiltà può vantare è sufficiente per comprendere quanto la musica corale sia stata in essa vivamente presente: sappiamo ad esempio che grandissima importanza aveva il coro nella tragedia greca, ed anche presso il popolo ebraico gli avvenimenti salienti si celebravano con manifestazioni di canto corale: basti citare il famoso cantico di gloria intonato da Mosè e da tutto il suo popolo dopo il passaggio del Mar Rosso. Certo il canto in generale è una delle più spontanee ed antiche forme di espressione musicale, ma il canto collettivo rappresenta in più un momento di aggregazione particolarmente intenso, e svolge una funzione sociale importantissima. Se è vero che ormai da millenni il canto fa parte del linguaggio espressivo dell'uomo, il canto collettivo rappresenta uno dei modi più naturali e spontanei dello stare insieme. Soprattutto i momenti 'forti' del vivere conoscono tale sfogo nel canto, e basti pensare alle pur primitive espressioni di tifo negli stadi, agli allegri canti d'osteria o all'intera tradizione dei canti degli alpini per rendersi conto di quanto tale aspetto sia ancora radicato nell'uomo moderno.

Ma non solo il canto corale rappresenta un forte elemento di aggregazione: un altro aspetto importante bisogna tenere presente. Se infatti è per mezzo del canto che gli aspetti più profondi dell'umano sentire sanno trovare piena espressione - non a caso molte culture hanno posto proprio nella voce la vera identità di ogni essere dotato di vita -, se è vero che la musica vocale non è soltanto una semplice forma di espressione artistica, ma una vera e propria esigenza dello spirito, sentita da chiunque voglia manifestare con totale immediatezza ciò che veramente sente in se stesso, è altrettanto vero che attraverso la coralità tali aspetti assumono portata universale. In poche parole, se il canto individuale rappresenta l'intima essenza di un singolo spirito, il canto corale tende a rappresentare la profonda identità di una collettività, e, in definitiva, dell'intera umanità. Questa è la ragione per cui la musica sacra liturgica è per lo più musica corale: perché attraverso di essa l'uomo si presenta a Dio come *umanità*, e in questo modo viene sottolineato il carattere universale del rito. L'esempio più evidente ci è dato dall'immenso patrimonio medievale del canto gregoriano, oggi poco apprezzato proprio perché l'odierno individualismo predominante stenta a riconoscersi in forme espressive nelle quali è invece il carattere universale e collettivo ad imporsi.

Proprio il multiforme rapporto tra individuale e universale costituisce uno dei cardini fondamentali attorno al quale si è sviluppata la musica corale della nostra civiltà occidentale: in questo senso infatti si possono interpretare le complesse strutture polifoniche che dal Rinascimento in poi essa ha elaborato. È importante quindi che qui spieghiamo brevemente cosa si intende per *polifonia*, dal momento che in tale termine è racchiuso il senso di buona parte del repertorio corale non solo qui presentato, ma di tutta la nostra cultura.

Come si è detto, la musica corale è sempre stata eseguita fin dai tempi più antichi: vi erano i cori nelle tragedie greche, vi erano le *scholae cantorum* nel medioevo, e così via. Il senso, come abbiamo detto, era di riunire una collettività: tanti individui si aggregavano, e insieme cantavano un unico testo su un'unica melodia. Era un canto *monodico*, come se fossero cioè una sola voce. La grande invenzione degli ultimi secoli del medioevo, fu quella di esprimere gradualmente il senso della *molteplicità* nella collettività. Non più dunque una sola voce su un solo testo, ma il canto di un'umanità varia e differenziata, che si esprime con voci diverse e perfino con testi diversi, anche di lingue diverse. Ecco dunque la *polifonia*, nella quale lo spirito di aggregazione resta, resta il carattere universale, ma esso è frutto di un accordo di parti diverse che esprimono il loro autonomo canto individuale. Attraverso le leggi del *contrappunto*, che altro non sono che leggi di buona convivenza, le tante voci diverse riescono, cantando insieme pur senza rinunciare alla loro individualità, a realizzare l'espressione universale di un'umanità che è riunita in un unico accordo ma che soprattutto conosce quello stretto dialogo all'interno delle parti che è l'elemento fondamentale di ogni civile convivenza. Ecco dunque il duplice aspetto della polifonia, importante da tenere in considerazione per un ascolto consapevole: da una parte l'insieme, il tutto, il coro dunque come collettività, dall'altra l'andamento delle singole parti, i comportamenti individuali delle singole voci, che procedono apparentemente indipendenti ma che in realtà intrecciano un controllato dialogo con le altre parti, a volte imitandole, a volte seguendole, a volte ancora ponendosi in loro contrapposizione.

Naturalmente la musica corale degli ultimi secoli non è necessariamente tutta polifonica, e non sempre essa si presenta sotto forma di complessi intrecci contrappuntistici. Ma a partire dalla fine del Medioevo la polifonia si è subito imposta come uno dei più interessanti atteggiamenti compositivi ed è infatti da lì che inizia quel lungo percorso artistico durato più di cinque secoli che ha portato la musica occidentale a livelli mai precedentemente raggiunti. L'epoca del Rinascimento fu anzi l'epoca della polifonia per eccellenza, quasi come se i musicisti, presi da una sorta di euforia per la nuova invenzione, intendessero sviscerarne a fondo tutte le possibilità, concentrando in essa tutte le loro energie creative. Solo più tardi, come vedremo, tale euforia lasciò lo spazio ad un uso più moderato e meno rigido del contrappunto, e si iniziò ad usare il coro in forma più libera. Ma converrà procedere per gradi, seguendo con attenzione i brani qui presentati, che rappresentano appunto alcune tappe significative di un percorso artistico durato mezzo millennio e in realtà non ancora concluso.

## Guida all'ascolto

I primi brani presentati nel disco offrono un'interessante panoramica di quella polifonia rinascimentale che rappresentò poi per secoli un vero modello di perfezione compositiva. Grazie soprattutto all'atteggiamento puntiglioso e perfino cerebrale dei compositori fiamminghi (e chi non conosce la coeva pittura dei van Eyck, dei Bosch, dei Memling, precisa al limite del pignolo, a volte addirittura 'jacovittesca' nel suo pullulare di piccole figure, come una sorta di intricato contrappunto figurativo?), ogni idea veniva elaborata contrappuntisticamente, e affidata ad un coro desideroso di frammentare ogni immagine in un controllatissimo dialogo tra le parti, tali che nessuna di esse prevalesse mai sulle altre, ma non per questo venisse soffocata. Tale atteggiamento portò alla prassi in uso di elaborare composizioni (in particolare quelle relative alla Messa, il cui testo, invariabile, offriva pochi spunti e lasciava dunque piena libertà all'andamento musicale) utilizzando come tema di partenza quello di altri brani musicali. Si prendeva dunque una melodia nota (spesso dal repertorio gregoriano, ma a volte anche da canzonette di strada o da composizioni di altri autori), e sopra di essa si costruiva un elaborato intreccio polifonico, che rappresentava l'elemento primario della composizione. Ecco allora la Messa di Guillaume Dufay, costruita sulla melodia *Ecce ancilla Domini*, cioè sull'antifona cantata in occasione della festa dell'Annunciazione, o la Messa di Josquin Des Prez, che prende spunto dall'inno *Ave Maris Stella*, o ancora la Messa di Frescobaldi *sopra l'aria della Monica*, il cui elemento di partenza, come recitava il titolo, era meno nobilmente costituito dall'allora popolare melodia della canzonetta "Madre non mi far monaca [o monica] / che non mi voglio far". Tale stratagemma, essendo utilizzato regolarmente per tutte le diverse parti della Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), garantiva fra l'altro una certa unità stilistica alla composizione, e questa è la ragione per la quale tutti ne fecero tanto uso e la prassi rimase in voga per molto tempo: basti ricordare che tra la Messa di Dufay e quella di Frescobaldi (ambidue non datate con precisione) intercorre un arco di tempo di quasi due secoli.

Qui però non vorremmo sottolineare tanto le questioni riguardanti la composizione o la collocazione storica delle opere, quanto l'atteggiamento dell'*ascolto* che al musicofilo (magari neofita) ci sembra opportuno consigliare. Va subito detto che il linguaggio polifonico non è tra i più facili da seguire, sia perché spesso non vi è la presenza di veri e propri temi 'orecchiabili', né di un andamento ritmico spiccato che coinvolga quasi 'meccanicamente' l'ascoltatore, sia perché ad un approccio non particolarmente attento il procedere sembra essere troppo uniforme, privo di quegli elementi di sorpresa e di 'effetto' che aiutano a tenere desto l'interesse per l'opera eseguita. Va dunque subito raccomandata una grande concentrazione nell'ascolto, alla quale effettivamente si è forse oggi poco abituati - e questa è forse la ragione principale della scarsa diffusione tra il grande pubblico di questo genere di musica: ma il compenso con cui si viene ripagati di tale fatica è veramente la scoperta di un mondo ricchissimo di elementi interessanti, che rendono la musica un universo davvero degno di essere esplorato.

Il brano di Dufay con il quale si apre la rassegna di questo disco è ottimamente indicato per cominciare ad entrare nel complesso mondo della polifonia. In tale composizione, infatti, ci sembra particolarmente evidente il procedere contemporaneo di parti musicali diverse, la sovrapposizione di vere e proprie *linee* musicali che intrecciano i loro disegni quasi indipendentemente l'una dall'altra; soprattutto la sezione centrale del brano offre un chiarissimo esempio di questo aspetto puramente 'lineare' della musica, nella quale determinante non è l'aspetto timbrico, né il pulsare ritmico, né alcun effetto di nebulosa chiazza sonora, ma solo ed esclusivamente il libero fluire di diverse linee melodiche dai contorni precisi e determinati, quasi come se fossero incise nel rame. In questa musica non bisogna ricercare passionali effetti di crescendo o diminuendo, o giochi di particolare tensione e distensione, ma solo riuscire a lasciarsi trasportare contemporaneamente da queste linee diverse, senza dare preponderanza all'una o all'altra di esse. Cogliere pienamente questo aspetto della *contemporaneità* di diversi piani sonori in musica è già di per sé una notevole conquista, che può offrire interessanti esperienze di ascolto. E aggiungiamo anche che tale atteggiamento risulta forse più facile proprio se sono meno evidenti quegli aspetti ritmici, e tematici, o dinamici di cui dicevamo prima: in questo modo l'attenzione non viene attratta da questo o da quell'elemento, ma riesce a cogliere con maggiore imparzialità i diversi piani sonori.

Le composizioni che su questo disco seguono l'Alleluja di Dufay offrono la possibilità di sperimentare più a fondo tale esperienza della polifonia. Sia il brano dalla Missa di Josquin des Prez sia quello dalla Missa di Byrd mostrano ad esempio con chiarezza la graduale entrata, all'inizio, delle 4 voci, proprio come se quattro diversi livelli sonori si sovrapponevano uno sull'altro creando una sorta di 'stratificazione' musicale che poi procede per tutto il pezzo, anche se a volte solo l'orecchio più allenato riesce a cogliere i particolari movimenti delle singole parti. Proprio per ovviare a questa evidente difficoltà, almeno all'inizio le quattro entrate delle quattro voci si realizzano sugli stessi incisi melodici, in modo da essere più facilmente riconoscibili. Mentre un elemento di virtuosismo, che si traduce poi in un'interessante esperienza di ascolto, è presente nell'*Agnus* di Desprez, dove compare un vero e proprio canone: con un lieve ritardo una voce ripete ciò che viene proposto da un'altra voce, e crea così un effetto di continua imitazione, o se si vuole di inseguimento tra una voce e l'altra che solo un ascolto attento può cogliere.

Con gli esempi di Marenzio e Frescobaldi l'esperienza polifonica ha ormai toccato il suo apice e certamente si è perso quel carattere di scarna essenzialità che aveva facilitato l'ascolto di un brano come quello di Dufay. Il problema dell'accompagnamento strumentale resta ancora oggi difficilmente risolvibile (il fatto che le musiche stampate non riportassero indicazioni sugli strumenti musicali potrebbe significare o che gli strumenti non venivano assolutamente

utilizzati, o che al contrario il loro uso fosse talmente ovvio da apparire scontato), tuttavia qui risulta chiaro che in queste composizioni la presenza dell'organo risulta solo un ulteriore elemento di sostegno per una polifonia che già di per sé ha raggiunto livelli di arricchimento inusitati. Ora l'andamento musicale non è più così rigidamente composto, ma si colora di effetti nuovi, creati con i diversi giochi degli impasti sonori, delle numerose imitazioni, del continuo variare degli 'spessori' musicali, di un procedere insomma sempre meno 'monotono' e sempre più ricco di elementi nuovi. Cresce forse la difficoltà di un ascolto consapevole, ma crescono anche i motivi di interesse.

Il barocco era ormai alle porte, e con esso comparvero nuovi atteggiamenti compositivi, nuovi modi di pensare e realizzare la musica. Anche il trattamento riservato alle formazioni corali si arricchì di elementi nuovi. L'esempio di Bach qui riportato, che risale probabilmente agli anni '30 del '700, mostra con solare evidenza la totale diversità nell'uso del coro rispetto ai casi fin qui considerati. Il brano è in realtà una bellissima aria solistica, nella quale un basso dialoga con un violino, mentre l'intervento del coro è limitato a brevi intercalari che per alcuni momenti sembrano interrompere tale dialogo. Sia il basso solista che il coro esordiscono con le parole "Welt, ade, ich bin dein müde" (Addio, mondo, sono stanco di te), e davvero il coro sembra intervenire a commentare ciò che il vero protagonista, il basso, esprime. Ciò che colpisce l'ascoltatore, tuttavia, non è soltanto il ruolo quasi 'accessorio' affidato al coro, ma anche il trattamento musicale che ad esso viene riservato: in esso non compare infatti alcuna 'stratificazione' polifonica, ma tutti gli elementi procedono in perfetto unisono, come davvero fossero una voce sola. Una sola parte del coro viene del resto impiegata, ed è quella di soprano (spesse volte affidata alle voci bianche dei bambini), così che di fatto tale parte potrebbe essere tranquillamente affidata al canto di un solo individuo. La presenza del coro si giustifica però in maniera diversa: la melodia che gli è affidata è infatti un cosiddetto *corale*, cioè una delle melodie tradizionali che in Germania i fedeli protestanti conoscevano bene (in questo caso il corale "Welt, ade, ich bin dein müde" venne composto nel '600 da Johann Rosenmüller), melodie che, come dice la parola stessa, venivano appunto cantate in coro. Quella di Bach è dunque una vera e propria 'citazione', e considerato il carattere universale che allora aveva il corale, possiamo interpretare tale intervento come una sorta di commento dell'intera umanità alle personali vicende espresse dal solista.

Certo fin qui abbiamo sempre considerato la musica corale come particolare e privilegiata espressione della musica sacra. Ma in campo teatrale vi è uno sfruttamento del coro che può presentare caratteristiche totalmente diverse da quelle assunte nel repertorio sacro. Gli esempi qui proposti di Mozart mostrano due dei numerosi atteggiamenti che tale formazione può assumere presentandosi sulla scena. Il primo intende effettivamente rievocare una situazione di austera e composta sacralità, nella quale i sacerdoti non lasciano trasparire alcun atteggiamento passionale ma nemmeno quel distacco e quella freddezza che impediscono un autentico sentimento religioso: il tono caldo e pacato con cui i sacerdoti si esprimono non esclude infatti del tutto la presenza di elementi anche contrastanti (si badi attentamente al gioco dei *piano* e *forte*, dei crescendo e diminuendo), quasi come se nella loro preghiera non restasse ignorato l'eterno conflitto tra bene e male, ma l'atmosfera generale che si coglie resta di luminosa e rassicurante trasfigurazione. Il secondo brano, tratto da *Così fan tutte*, coglie invece come in una breve istantanea lo spontaneo esultare di una folla per la vita militare: contrariamente a quanto si era considerato più sopra riguardo all'antica polifonia rinascimentale, qui Mozart con sottile umorismo affida al coro un andamento ritmico marcatissimo, una vera e propria marcia nella quale, fra l'altro, non mancano vere e proprie 'esplosioni' musicali che chiaramente alludono alle bombe e ai cannoni.

Ma per tornare alla musica sacra, che è il regno prediletto del repertorio corale, gli esempi di Cherubini e di Schubert ci lasciano chiaramente comprendere i livelli raggiunti dalla cultura europea del primo Ottocento: il coro non si esprime ormai più 'a cappella', cioè senza alcun accompagnamento strumentale, ma è costantemente sorretto da un'orchestra perfettamente malleabile, che non si contrappone ad esso ma al contrario tende a fondere le proprie sonorità con quelle del complesso vocale, arricchendolo di colorazioni nuove, di sottili sfumature, di infinite possibilità espressive: il 'coro e orchestra' è ormai un tutt'uno, un grandioso strumento capace di realizzare con la più profonda naturalezza ogni impasto timbrico e ogni gradazione di intensità sonora, e per conseguenza ogni più sottile sfumatura dell'umano sentire. È proprio su questa naturalezza di linguaggio, su questo perfetto fondersi della voce umana con il suono degli strumenti, su questo saper nascondere polifonia e contrappunto per lasciar trasparire solo atmosfere espressive ricche di sfumature, che vorremmo attirare l'attenzione. La musica sacra ha ormai fatto proprie tutte le conquiste del repertorio profano e della musica puramente strumentale, e nell'economia complessiva di un'opera di tale genere la presenza del coro rappresenta soltanto uno degli aspetti costitutivi determinanti la composizione.

Con il secondo Ottocento la musica sacra fece propria anche tutta quella carica di passionalità che il romanticismo aveva portato. Gli esempi più eclatanti sono rappresentati in questo disco da alcune straordinarie pagine di due capolavori che portano la firma, certo non a caso, dei due più grandi geni teatrali che l'Italia dell'Ottocento abbia prodotto: Rossini e Verdi. Si tratta forse di pagine che possono in un certo senso essere considerate da qualcuno 'anomale', dal momento che ai loro autori si affiancano più spesso titoli quali *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Rigoletto* o *Traviata*. Tuttavia sono pagine queste tutt'altro che minori, e la grandiosità del respiro impressovi è troppo palese perché debba essere qui evidenziato. Non è infatti necessario ricordare quanto le potenzialità dell'insieme coro/orchestra siano qui rese manifeste nella loro totale pienezza: non solo la strumentazione e la dinamica offrono gamme espressive mai raggiunte in precedenza con tanta esplicita chiarezza, ma il completo sfruttamento del contrappunto, alternato a massicci e a volte quasi granitici blocchi accordali nei quali coro e orchestra si muovono in perfetto unisono, dimostra quanto ogni tecnica compositiva venga qui utilizzata a fondo. È insomma il gioco dinamico e

degli aperti contrasti, il procedere su vistosi ed efficaci chiaroscuri, ad offrire gli elementi più facilmente identificabili di tale repertorio, il cui valore consiste proprio nella sua effettiva e profonda drammaticità, mai scadente in banale vaniloquio. Pagine dallo *Stabat Mater* rossiniano come il drammatico *Inflammatum et accensum*, come il maestoso *In sempiterna saecula*, costruito su un contrappunto dal respiro veramente grandioso, o pagine come il terrificante *Dies Irae* o lo sfavillante *Sanctus* del *Requiem* verdiano rappresentano certamente alcuni dei capitoli di più sicura presa dell'intero repertorio sacro di tutti i tempi.

Che un tale linguaggio così esplicitamente espressivo avesse le sue origini vicine o lontane nel repertorio teatrale può essere facilmente dedotto ascoltando il brano proposto tratto dal verdiano *Don Carlo*, opera truce e a tinte forti, nella quale bene si ambienta questa pagina ricca di elementi di impressionante spettacolarità. Nel teatro, come nella musica sacra e nei grandi affreschi sinfonico-corali, il coro conobbe dunque nel tardo Ottocento un pieno sfruttamento, soprattutto in termini di maestosità e di profonda espressività. Di tale patrimonio si fece naturalmente erede il Novecento, e gli esempi qui riportati dimostrano come queste composizioni richiedano in questo senso una profusione di energie non indifferente. Già la cantata *Dona nobis pacem* per soli, coro e orchestra di Ralph Vaughan Williams, composta nel 1936 su testi di varia origine, pur con un linguaggio che non si può definire spregiudicatamente modernista, mostra tuttavia un atteggiamento diverso da quello ottocentesco di un Verdi o di un Rossini: l'effetto complessivo sembra essere infatti di una musicalità più controllata e meno passionale, più distaccata e, sebbene di grande effetto, non sempre così 'trascinante' come nei precedenti autori. Certo il nostro secolo ha presentato un graduale distacco dagli appassionati accenti romantici, ma la modernità di Vaughan Williams era ben più moderata rispetto a quella dei contemporanei musicisti di spicco sul continente: il carattere ancora fortemente espressivo della cantata tradisce dunque senza dubbio una matrice di origine appunto tardo-romantica, e si noti in proposito come esempio il grido quasi lamentevole del coro sulla prima parola 'Dona'. Il brano tratto dall'opera *Peter Grimes* (1945) di Benjamin Britten dimostra come questo graduale distacco espressivo, pur senza sfociare in forme linguistiche di esasperata avanguardia, potesse comunque dare frutti di particolare interesse, senza in ogni caso rinunciare a quella ricchezza di mezzi che ormai era patrimonio comune di tutti i compositori. In questo caso la massa corale ed orchestrale si esprime con un andamento ansimante e quasi singhiozzante, tanto il respiro musicale è reso frammentario, sia per l'andamento ritmico-melodico delle frasi musicali, sia per la frantumazione polifonica del coro, ridotto ad una miriade di voci che si accavallano creando effetti quasi confusionari.

Infine, lo Stravinsky dell'*Oedipus Rex* segna un punto d'arrivo nel cammino di graduale purificazione dai pressoché inevitabili influssi dell'ormai consumata stagione romantica: la maestosità dei mezzi impiegati ha infatti perduto ogni elemento di espressività, per assumere toni ieratici, quasi di abbagliante freddezza, e per questo di una modernità fino ad allora davvero inesplorata. L'oratorio dal quale il brano è tratto è un'opera complessa e ricca di spunti, tuttavia nell'insieme intesa a recuperare atteggiamenti e forme ispirati alla classicità del teatro antico, proprio di quel teatro dal quale, come abbiamo visto, la musica corale aveva mosso i suoi primi e più significativi passi: con Stravinsky, dunque, un grande cerchio durato 2500 anni si chiude, e forse con esso si è così completato il cammino di un'intera tradizione musicale.

Ottavio de Carli