

LA MUSICA VOCALE

Che il canto costituisca una delle più spontanee ed antiche forme di espressione musicale non è difficile intuirlo né constatarlo. L'uomo di ogni razza e cultura, da che si sa, ha sempre cantato: dalle ninnananne per l'infanzia ai tradizionali canti di lavoro, dagli aulici inni sacri alle più allegre espressioni conviviali, la vita di ogni tempo ha sempre trovato almeno in qualche occasione un immediato sfogo nel canto. Solo attraverso di esso infatti gli aspetti più profondi dell'umano sentire sanno trovare piena espressione, e non a caso molte culture hanno posto proprio nella voce la vera identità di ogni essere dotato di vita. È un tema vasto e interessantissimo che richiederebbe ben altri approfondimenti e che qui non intendiamo - né potremmo - sviluppare: ricorderemo solo come il canto accompagni sempre i momenti salienti di ogni esistenza, soprattutto quando la vita sembra esprimersi nella sua pienezza, nell'amore, ad esempio, nella gioia o anche nella malinconia. Ciò dimostra quanto la musica vocale non sia 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.

Queste considerazioni, lo ripetiamo, ci porterebbero davvero lontano, ma almeno un accenno era necessario perché a ben vedere il tema dominante che accomuna i brani presentati in questo disco e che costituisce una sorta di filo conduttore pur nella diversità delle forme e delle epoche è proprio la constatazione di quanto la cultura occidentale abbia saputo superare gli aspetti di semplice spontaneità del canto, per elaborarlo in una forma di espressione raffinatissima che meglio risponde alle nostre esigenze di razionalità e di lucido autocontrollo. Certo il canto è ancora la voce dell'anima, ma con l'andare dei secoli esso si è sempre più lasciato ingabbiare dalle esigenze di una cultura che ha sempre cercato di controllare il sentimento con la ragione, e che ha sentito il bisogno di ordinare l'esistenza degli uomini, delle loro conoscenze, del loro agire, del loro sentire attraverso un pensiero consapevole e controllato. Il dominante razionalismo dell'uomo occidentale ha piegato a se stesso anche una delle espressioni dello spirito più spontanee, e attraverso un lungo cammino culturale ha saputo infondendogli forme e significati nuovi, pur senza rinnegare la sua vera natura, che è ancora quella di esprimere l'inesprimibile, di raccontare l'irraccontabile, di rappresentare i lati più profondi dell'umano sentire.

Certo, l'uso non mediato della voce umana esclude quelle imposizioni esterne che la musica strumentale per ragioni di carattere tecnico presenta. Il cantare, in altre parole, è naturale e addirittura innato, mentre suonare uno strumento richiede in ogni caso un tirocinio più o meno lungo. D'altra parte la musica vocale deve subire, per la stragrande maggioranza dei casi, il limite (o, se si vuole, lo stimolo) imposto dalla parola cantata: non è naturalmente necessario, ma nella nostra tradizione il canto è per lo più inteso come espressione di un testo dai significati ben precisi, e proprio questo è uno dei principali aspetti che stanno alla radice di quella evoluzione verso il razionale che è tipica di ogni espressione artistica della nostra cultura occidentale.

Se dunque si vuole comprendere a fondo la musica vocale di quella tradizione colta che ha segnato la storia degli ultimi secoli, è necessario valutare con molta attenzione non solo l'aspetto prettamente musicale (spesse volte la semplice melodia, il cosiddetto *motivo*), e nemmeno quello prettamente letterario (il testo della canzone), ma il *rapporto* più o meno stretto che esiste tra questi due aspetti della composizione. In questo senso, l'abitudine di fischiettare i motivi dimenticando i testi, o viceversa quella di valutare le canzoni sulla base dei testi e non della musica che li accompagna, è dannosa per una corretta comprensione di gran parte della musica vocale. Purtroppo oggi l'incontrastato predominio di canzonette di basso livello, nelle quali testi e melodie vengono per lo più affiancati senza alcuna reciproca relazione e spesso perfino sostituiti senza alcuno scrupolo, ci ha privati della capacità di ascoltare con attenzione e consapevolezza nella maniera corretta. E così gran parte dei significati e in definitiva del valore artistico di un'opera ci sfugge completamente.

Guida all'ascolto

Si prenda il primo brano inciso nel disco: un madrigale che per diversi decenni fu - diremmo noi oggi - in vetta alla *hit parade* del tempo, e che costituisce ancora oggi uno degli esempi più convincenti e famosi di questo genere di repertorio. La composizione si apprezza pienamente solo se si colgono le sottili relazioni che intercorrono tra musica e testo. Alcuni riferimenti sono precisi ed espliciti: ad esempio su 'cantando more' la melodia si spegne significativamente sulla parola *more*, e lo stesso avviene su 'giung'al fin del viver mio'; alla frase 'et io moro beato' un piccolo arabesco sonoro (realizzato dalla parte più acuta) sottolinea la parola *beato*; su 'morte che nel morire' la melodia scompare per lasciare spazio solo ad un pesante e stanco procedere della musica sulla stessa nota, mentre viceversa, su 'di mille mort'il di' il concetto di *mille* è espresso attraverso una moltiplicazione della melodia, non più cantata dalle quattro voci sullo stesso ritmo, ma frammentata nelle diverse parti. Ma oltre a questi riferimenti precisi, che prendevano il nome di *madrigalismi*, altri aspetti più sottili e raffinati fondono perfettamente la melodia al testo. Si noti ad esempio l'incedere maestosamente elegante e tranquillamente ascendente dell'andamento musicale all'inizio della composizione: quasi un ritratto del cigno maestoso ed elegante, che si erge in tutta la sua meravigliosa regalità (addirittura su *Il bianco* la musica procede in tutte le parti su note bianche, secondo un procedimento simbolico comune a quel tempo): l'effetto complessivo risponde perfettamente al senso espresso dal testo, quello cioè di una esistenza condotta all'insegna dell'eleganza, della bellezza e della calma regale tipiche appunto del cigno.

Non tutte le composizioni naturalmente presentavano una così perfetta e raffinata fusione tra testo e musica: il *song* di John Dowland *Awake sweet love* è ad esempio addirittura costruito su una melodia originariamente strumentale (più precisamente una Gagliarda, ossia una danza), e in ogni caso la struttura strofica della musica (cioè la stessa melodia per più strofe del testo) non poteva consentire un preciso riscontro in ogni punto della composizione; ciò non toglie tuttavia che essa calzi perfettamente al senso del testo, esprimendo quell'intima gioia provata solo da chi ritrova l'amore.

In realtà avvicinandosi al Seicento (*The First Booke of Songes*, da cui è tratta *Awake sweet love*, venne pubblicato nel 1597) i musicisti si orientarono preferibilmente verso l'espressione musicale degli stati d'animo, dei sentimenti, delle situazioni psicologiche espresse dal testo, ed abbandonarono gradualmente la rappresentazione puntuale e quasi pignola delle singole parole e dei singoli concetti, procedimento che abbiamo riscontrato ne *Il bianco e dolce cigno* e che rischiava facilmente di rendere frammentaria la composizione.

'Affetti' venivano detti questi stati d'animo, e tutta la musica si orientò sempre più verso la rappresentazione di queste situazioni psicologiche, procedimento che permetteva una maggiore libertà di movimento e al tempo stesso una più intima e convincente adesione al testo: ciò che contava, infatti, era ricreare gli stessi 'affetti', le stesse situazioni psicologiche.

L'esempio qui presentato del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi è tipico e rappresentativo del nuovo modo di concepire il rapporto con il testo: la musica, pur muovendosi con coerente indipendenza, è in realtà perfettamente sottostante al significato espresso dal testo, non solo nei dettagli (molti *madrigalismi* sono ancora presenti: il piede fermo, il cozzare delle spade, ecc.), ma soprattutto nell'*atmosfera* che i versi intendono ricreare. Nel caso specifico, l'andamento così concitato della musica risponde perfettamente alla situazione del drammatico duello descritto dal testo, e stando così le cose lo stesso giudizio critico che ne possiamo dare deve necessariamente muovere da premesse diverse da quelle dell'estetica corrente. Non ha più molto senso infatti chiedersi se la composizione sia oggettivamente 'bella', ma solo se realizzi una piena corrispondenza con i significati espressi dal testo. A tale proposito, si noti come Monteverdi per raggiungere i propri scopi non esiti a servirsi di un ricco accompagnamento strumentale (*Il bianco e dolce cigno* era integralmente senza strumenti come del resto l'intero repertorio madrigalistico del Cinquecento) e ciò in realtà segnava l'avvento di una nuova era musicale, quella barocca, nella quale appunto sempre più l'apporto strumentale entrava a far parte della musica vocale. Anche nel repertorio sacro, del quale *Ego flos campi et lilium convallium* tratto dal *Cantico dei Cantici* e pubblicato nel 1624 è un breve ma significativo saggio, la purezza della voce 'scoperta', cioè sola, senza accompagnamento, venne spesso e volentieri abbandonata, e si perseguirono effetti timbrici più ricchi e 'sensuali' attraverso l'ausilio degli strumenti.

Si devono tenere presenti in proposito due aspetti importanti: innanzitutto che a quel tempo il concetto di 'naturalità' così come lo intendiamo oggi doveva ancora affermarsi, ed anzi una emissione 'innaturale' della voce era tutto sommato preferita, soprattutto nel repertorio sacro nel quale si ricercava proprio l'espressione di ciò che rappresentava l'ultraterreno (e da qui la giustificazione dell'uso di voci 'asessuate', angeliche). In secondo luogo, l'aspetto che per tradizione vedeva la donna lontana da tutto ciò che riguardava la partecipazione al sacro faceva sì che la voce femminile fosse sostituita da falsettisti (o anche da bambini) che costituirono una vera e propria categoria di cantanti che spesso oggi viene ripristinata nelle esecuzioni storicamente più attendibili.

Come nelle altre arti, il barocco segnò anche in campo musicale un avvento diffuso e generalizzato della 'sensualità', e dunque una maggiore attenzione verso gli aspetti timbrici, cioè a dire quelli più propriamente 'fisici' del suono. La voce umana fu utilizzata in forma meno 'astratta' e si iniziò a valutarla anche per le sue caratteristiche qualità timbriche. Proprio l'accompagnamento strumentale contribuì ad evidenziare tale valore timbrico della voce, e a tale proposito gli esempi qui proposti di Johann Sebastian Bach sono abbastanza illuminanti: nel primo, tratto dalla Cantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1 (destinata alla festa dell'Annunciazione di Maria), la parte dell'oboe, 'concertando' (cioè dialogando) con quella del soprano, costituisce un vero e proprio duetto nel quale l'elemento caratteristico è determinato proprio dall'elemento timbrico. Nel secondo, tratto dalla Cantata *Ich habe genung* BWV 82, è ancora l'oboe ad emergere come controparte della voce, ma questa volta è inserito in un contesto orchestrale più ricco ed avvolgente.

Al tempo di Bach, le parti vocali, pur già singolarmente bene caratterizzate, erano ancora abbastanza intercambiabili, tanto è vero che lo stesso compositore rimangiò in seguito la Cantata *Ich habe genung* almeno tre volte, affidando la parte solistica a un soprano e a un mezzosoprano: ma i testi relativi alla musica sacra raramente hanno riferimenti soggettivi che presentino inequivocabili suggerimenti riguardo al tipo di voce da utilizzare. Fu piuttosto il teatro a orientare i compositori verso una precisa individuazione timbrica delle parti vocali: era il carattere dei personaggi a far suscitare tale esigenza, e come principio generale ci sembra opportuno qui ricordare quanto sia importante, nell'ascoltare un'opera posta in musica, valutare innanzitutto quale sia la tessitura affidata ai singoli personaggi, per individuare più correttamente quale sia il carattere loro attribuito dal compositore.

Gli esempi di Mozart sono tipici a questo riguardo, in ossequio ad una tradizione che coinvolge nei suoi principi fondamentali tutto il melodramma del Settecento e dell'Ottocento. Ma l'aspetto per il quale il compositore salisburghese fu senza dubbio insuperabile in quanto a raffinatezza e capacità di allusione fu soprattutto quello del trattamento delle

voci in relazione all'orchestra: attraverso un sottile gioco di accenni, di riferimenti, di velate allusioni, di espliciti richiami, soprattutto attraverso il gioco cangiante dei 'colori' orchestrali, con poche battute e con mezzi relativamente scarsi egli seppe ritrarre mirabilmente personaggi e situazioni in modo tale che essi assunsero di fatto tutte quelle sottili sfaccettature di carattere che si riscontrano nelle persone e nelle situazioni reali. Se prendiamo ad esempio l'Aria 'Come scoglio immoto resta', tratta da *Così fan tutte*, un'attenta considerazione della musica ci può portare a identificare con precisione il carattere del personaggio al quale è affidata, la giovane e bella Fiordiligi. Per provarne la fedeltà, il fidanzato Ferrando si è presentato sotto mentite spoglie e le ha dichiarato il proprio amore: il brano qui proposto presenta la reazione della giovane, ed è principalmente la musica, il trattamento della voce, più che le parole dette, a farci capire che tipo di persona essa sia: per nulla frivola Fiordiligi risponde infatti in modo severo e distaccato, con un tono da opera seria più che da opera buffa, con un andamento musicale più drammatico che comico o lirico. Le 'arie di paragone', nelle quali si tiravano in ballo venti e tempeste, costituivano del resto una forma tipica dell'opera seria del tempo, e anche il pieno sfruttamento delle doti della cantante alla quale era affidata la parte nella prima esecuzione, la signora Ferraresi del Bene, famosa per la straordinaria estensione della sua voce, evidenzia il carattere drammatico (anche se in realtà sottilmente ironico), del personaggio.

Anche il duetto tra Guglielmo e Dorabella, sorella di Fiordiligi e vittima della stessa burla, affida all'impostazione musicale la vera narrazione di quanto avviene sulla scena: dopo ripetuti attacchi, Dorabella cede alle profferte amorose dello sconosciuto soldato che altri non è se non il fidanzato Guglielmo. Tale cedimento è in realtà di natura musicale, come un ascolto attento può dimostrare: i timbri delle voci sono naturalmente diversi, ma Dorabella segue per il resto completamente le orme di Guglielmo e le frequenti pause sottolineano il sottile gioco di esitazioni e di attese che la situazione presenta (si noti anche il palpitare della musica che rappresenta il palpitare del cuore).

Ancor più caratterizzante dal punto di vista della tessitura vocale è l'aria della Regina della notte tratta dalla *Zauberflöte* (il *Flauto magico*): anche in questo caso Mozart sfruttò le doti della prima interprete, la cantante Hofer, ma furono soprattutto esigenze di carattere drammatico a determinare lo stile utilizzato. Anche qui, come nel precedente esempio di Fiordiligi, lo sguardo è tutto rivolto all'opera seria, giustificato questa volta dal fatto che il regno della misteriosa Regina della notte è il freddo e scintillante cielo stellato (l'opera seria, rigida nelle sue convenzioni, costituiva un mondo totalmente estraneo alla realtà); in contrasto con la natura quasi demoniaca della Regina della notte, sottolineata dall'andamento guizzante dell'aria, vero e proprio fuoco d'artificio sonoro, il tono morbido e caldo di Sarastro mostra un carattere più nobilmente umano, e delinea un personaggio consolatore e paterno che riflette quei principi di fratellanza universale che Mozart come massone perseguiva.

Dal punto di vista della vocalità, l'impostazione melodrammatica si impose nel Sette-Ottocento anche nel repertorio sacro, e nonostante le evidenti differenze esteriori, soprattutto riguardo ai testi utilizzati, davvero minima divenne la differenza tra i diversi generi. Soprattutto i musicisti che si erano imposti soprattutto come autori di teatro, nel dedicarsi a composizioni sacre erano naturalmente condizionati dal loro stile abituale: e così un'opera quale lo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini venne aspramente criticato proprio per il suo carattere eccessivamente teatrale. In verità ad un esame più attento non sarebbe difficile cogliere in questo lavoro caratteristiche che non figurano nelle opere dello stesso autore e per rimanere all'esempio qui registrato si potrebbe già considerare che di fatto un duetto tra due soprani non favorisce una caratterizzazione particolarmente drammatica del pezzo; tuttavia è innegabile una influenza almeno generica dello stile operistico.

Più indipendente dall'influsso melodrammatico è lo stile del *Lied*, la canzone popolare di tradizione tipicamente tedesca, che grazie al contributo di Franz Schubert raggiunse le più sublimi vette dell'Arte. In tale genere di musica vocale si torna ad avere uno stretto rapporto con il testo, ma esso è realizzato attraverso un perfetto bilanciamento tra il canto e lo strumento accompagnatore (quasi sempre il pianoforte). *Gretchen am Spinnrade* (Margherita all'arcolaio), il cui testo è tratto dal *Faust* di Goethe, è uno dei capolavori del genere, incredibilmente composto in un sol giorno da uno Schubert appena diciassettenne. Naturalmente la comprensione del testo è necessaria: Gretchen è sola nella sua stanza, lavora all'arcolaio e pensa alla propria situazione di innamorata infelice; ripete tra sé: "La mia pace l'ho persa, ho un peso dentro il cuore" ("Mein Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer"). Ecco allora l'andamento monotono, stanco e rassegnato del canto, ma sempre tenero e segretamente appassionato, mentre il pianoforte accompagna meccanicamente ripetendo un disegno circolare che raffigura musicalmente l'arcolaio che inesorabile gira, come la ruota del destino. All'immagine del bacio ("Und ach, sein Kuß!", 'Ah e il suo bacio!) la ruota improvvisamente si ferma, come se il tempo stesso si fermasse, per poi subito riprendere il suo regolare movimento circolare. È un semplice quadretto raffigurato con una semplice melodia, dove tutto però è perfetto e compiuto, e dove nulla è espresso in forma plateale ed esasperata, ma sempre con il pudore delle cose più intime.

È esattamente il contrario di quanto avviene nella musica di Giuseppe Verdi, autore melodrammatico per eccellenza e per il quale l'aspetto teatrale è sempre preponderante: in 'Pari siamo!...', tratto da *Rigoletto* (senza dubbio una delle sue opere più popolari), perfino i pensieri del buffone Rigoletto sono resi in maniera teatrale, e tramite la musica a noi è svelato ogni segreto movimento del suo animo, ogni sua paura, ogni suo intimo sentimento. Fin troppo famoso è il terribile presentimento che più volte riemerge nella mente del giullare ('Quel vecchio maledivami') e che ogni volta è accompagnato da un brivido di paura: è l'orchestra qui che colora di tinte inquietanti i pensieri di Rigoletto, ma anche il tipo di vocalità affidato al personaggio ne rivela la profonda umanità, il carattere complesso e ambiguo. Al

paragone, la figura del Duca di Mantova ('Parmi veder le lagrime') risulta molto più lineare, facile e in definitiva superficiale. Il Duca è un tradizionale tenore come lo erano da sempre tutti gli amanti innamorati detentori di una parte secondaria nella trama dell'opera, ma la sua figura è ugualmente importante come elemento di contrasto all'interno del dramma.

In un certo senso l' 'Agnus Dei' tratto dalla *Messa da requiem* ci riporta a quanto si è già affermato riguardo allo *Stabat Mater* rossiniano. Verdi fu uomo di teatro, e anche la sua musica sacra è tutt'altro che immune da influssi melodrammatici. Ben più ampia trattazione richiederebbe un argomento così delicato, ma in fondo l'alternanza continua tra soli e coro è un elemento di contrasto che può essere interpretato come elemento drammatico, anche se, per contro, l'abbinamento soprano/mezzosoprano, così come era per i due soprani dello *Stabat Mater*, non rimanda affatto ad aspetti vistosamente teatrali. Certo il *Requiem* verdiano, nella sua forte carica di passionalità, non si può definire propriamente ascetico, tuttavia il brano riportato dimostra che le voci soliste non per questo divengono 'personaggi', non acquistano cioè quella individualità che è caratteristica del teatro e non della musica sacra.

Anche Puccini, come Verdi, fu compositore eminentemente teatrale, ma mentre Verdi era portato verso i toni drammatici, Puccini si esprimeva soprattutto con accenti lirici. Troppo nota è la sua pagina tratta da *La Bohème*, 'Si. Mi chiamano Mimì', nella quale la giovane protagonista si presenta svelando la sua fragile anima di fanciulla malata. Si noti in proposito l'andamento timidamente ascendente del famoso tema, debole slancio che subito si smorza privo di energie, espressione di un anelito, di un desiderio di vivere che la miseria soffoca impietosamente. Ancora una volta è la musica che descrive, che delinea i personaggi, che infonde loro una vita interiore e li rende universali.

Con Manuel De Falla si è ormai nel pieno Novecento, e anche l'uso della vocalità ha subito un'ulteriore evoluzione. Sfruttate fino all'esaurimento le tradizionali risorse del melodramma, i compositori soprattutto delle regioni culturalmente periferiche si orientarono verso il repertorio popolare come spunto per la propria arte. Le *Siete canciones populares españolas*, delle quali qui si presenta la seconda, costituiscono appunto un rimaneggiamento di materiale popolare, come evidenzia la struttura semplice, l'andamento marcatamente folkloristico e l'uso di una vocalità tecnicamente meno esasperata. È un tentativo di ritorno ad un'arte più immediata, più facilmente comprensibile anche ad un vasto pubblico, soprattutto in quanto profondamente radicata in una tradizione culturale da tutti riconosciuta ed accettata. Molti compositori intrapresero questa strada del recupero di materiale tradizionale, e senza dubbio tale tentativo molto spesso produsse ottimi risultati. Igor Stravinsky scelse però un'altra via, e abbandonato anzi quel 'colore' tipicamente russo che si riscontra nelle sue prime e più conosciute composizioni, si orientò verso un neoclassicismo musicale che guardava sì al passato, ma non alle tradizionali espressioni popolari, bensì alle più dotte e raffinate manifestazioni della cultura prodotta dagli intellettuali. L'*Oedipus Rex*, tratto da una tragedia di Sofocle, rappresenta infatti una rilettura del teatro classico greco, attraverso l'utilizzazione di forme e strutture musicali mutuata dalla tradizione colta occidentale, dal barocco di Bach e Haendel all'Ottocento di Verdi e di altri operisti, in una sintesi personalissima e magistrale. Il risultato è un' 'Opera-oratorio' (come Stravinsky stesso la definì) dal carattere statico, ieratico e impersonale, nel quale i personaggi non si muovono con il calore delle passioni ma si presentano con la fissità dei monumenti, freddi e distaccati dal mondo della nostra vita reale. È proprio il tono 'monumentale' e distaccato che caratterizza la breve aria di Edipo qui presentata, e si noti come Stravinsky ottenga tali risultati attraverso un linguaggio musicale tutto sommato abbastanza elementare, e comunque con mezzi ridotti (il brano, dall'effetto così monumentale, dura meno di tre minuti).

Infine, un saggio di vocalità contemporanea è offerto dal brano del compositore inglese Oliver Knussen (nato nel 1952), tratto da *Whitman Settings op. 25*, versione musicale composta nel 1991 di una serie di quattro poesie di Walt Whitman. Anche qui si è ben lontani da quel gusto per la piena cantabilità che abbiamo ormai pienamente assimilato dalla tradizione ottocentesca, e appare piuttosto prevalente una particolare attenzione per le 'atmosfera' sonore che si vengono a creare, per il gioco degli effetti timbrici, per un linguaggio altamente controllato in tutti i suoi dettagli, frutto di un lavoro compositivo forse non cerebrale, ma certamente nemmeno istintivo. Come gran parte dell'attuale produzione musicale colta, anche questa composizione richiede più che mai concentrazione, intelligenza e consapevolezza non solo al creatore ma anche all'ascoltatore.

Ottavio de Carli