



Pier Paolo Scattolin

Compositore, Direttore di coro, Musicologo

Alcuni indirizzi ed esempi della musica corale moderna

Il XX secolo e questa prima parte del XXI secolo sono stati per la musica, come per le altre forme artistiche e per la filosofia, un secolo di grande diversificazione e frantumazione dei linguaggi, di ricca esplorazione sonora, di molteplice sperimentazione e commistione formale, ma anche di straordinaria forza espressiva.

E proprio grazie a questa caleidoscopica esperienza musicale, un coro, a seconda delle proprie caratteristiche ed inclinazioni, ha la possibilità di impostare la propria attività attingendo con piena soddisfazione anche da quel grande contenitore tecnico ed espressivo che inizia dal cosiddetto "Novecento storico" e arriva fino al repertorio contemporaneo: un repertorio che ha per punti di riferimento la poesia e l'uomo così come oggi si mostrano, culturalmente complessi, diversificati, a volte anche conflittuali; un repertorio in cui il rapporto fra la tecnica compositiva e quella esecutiva/interpretativa diventa sempre più interdipendente, e dove le forme di emissione vocale, spesso diversissime e lontane fra di loro, contestualizzandosi al repertorio, assumono pari dignità e diventano un'imprescindibile base per la caratterizzazione espressiva del testo poetico e musicale.

Il Novecento è il secolo che mette in crisi e rigenera l'estetica e la tecnica compositiva: si pensi ai decivi passaggi dalla musica tonale-modale a quella seriale-dodecafonica, al minimalismo, ai ritorni del neoromanticismo, all'aleatorietà. Nella musica corale ci sono riflessi che in linea di massima corrispondono a questi indirizzi espressivi che hanno tanto inciso anche nei risultati semantici del linguaggio musicale.

Proviamo ad analizzare e a leggere nel repertorio corale iniziando dal

cosiddetto Novecento storico; c'è da chiarire che le sinergie tra la musica moderna e i suoi riflessi sulla musica corale si differenziano in vari segmenti e comportamenti diversi in Europa e nei paesi occidentali: daremo ovviamente la precedenza alla coralità europea e nello specifico a quella italiana.

Nella musica vocale e in particolare in quella corale l'uso del testo e della parola è un modo per orientarsi nel labirinto degli stili e delle forme che il Novecento con molta libertà espressiva e profondità di pensiero offre.

Nella musica moderno-contemporanea (comprendendovi in parte anche il Novecento storico) si assiste ad una differenziazione dei linguaggi dal punto di vista grammaticale, sintattico e lessicale che per qualità e quantità è difficilmente riscontrabile precedentemente: in pratica si può parlare di multiformità del linguaggio musicale con grandi innovazioni tecniche riguardo agli strumenti, con la ricerca di nuove forme espressive riguardo al tipo di sonorità e con la sperimentazione di nuovi aspetti formale che ha prodotto in alcuni casi un deciso allontanamento dalle forme classico-romantiche). Questa frantumazione costituisce l'aspetto fenomenologico più evidente che per esempio nel minimalismo ha raggiunto l'atomizzazione del suono e del ritmo.

La tecnica strumentale acquisisce nuovi elementi, la sonorità si amplia (si pensi per esempio al pianoforte "preparato"), la forma si prospetta per esempio in microforme (pezzi di pochi secondi) o macroforme costituite con piccoli elementi (il minimalismo); i processi compositivi vanno dal rifiuto delle forme classiche alla loro ripresa come il "neomadrigalismo". Come nella musica strumentale, anche la composizione corale, perché non costituisca un susseguirsi informale di avvenimenti sonori che hanno per base il fonema, va alla ricerca della forma e di un contenuto che possiamo chiamare "poetico", di astrazione dal testo, dal segno e dal suono per veicolare altri significati: uno stato emotivo, una riflessione spirituale, un proclama civile/politico, etc.

Dal punto vista del repertorio corale si possono individuare alcuni filoni principali.

Il primo corrisponde temporalmente alla prima metà del secolo¹: è un

¹ Il Novecento storico ha in genere conservato nella configurazione del ritmo un rapporto di continuità con la tradizione polifonica «classica»: come nel versante espressivo la tradizione dell'*Ars rethorica* rinascimentale trova nuova vita nell'esteti-

repertorio molto vasto che oscilla tra l'estetica del rinnovamento e della tradizione; qui troviamo compositori come Claude Debussy², Maurice Ravel, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Giorgio Federico Ghedini, Bruno Bettinelli, Ildebrando Pizzetti, Benjamin Britten, Aaron Copland³, Igor Stravinskij, Maurice Duruflè,⁴ Enrico Bossi⁵ tanto per citare solo alcuni degli autori fondamentali per lo sviluppo del linguaggio corale.

Un brano rappresentativo di questo filone è *A hymn to the Virgin* di Benjamin Britten: è un esempio di come lo stile salmodico medievale sia riproposto in una polifonia a doppio coro, che contiene alcuni aspetti della nuova espressività del Novecento: l'ambito armonico si muove in un continuo scambio fra modalità e tonalità; un crescendo lungo e sviluppato dai due cori vuole enfatizzare nella parte finale il termine "Signora Regina"; il gioco della variante strofica; la perfetta cantabilità e indipendenza di tutte le parti; il dialogo di tensione-distensione ottenuto con l'alternanza fra consonanze e dissonanze; il gioco dei colori e la grande escursione dinamica sono gli ingredienti principali di una scrittura ancora saldamente vincolata all'amplificazione della parola.

ca del repertorio novecentesco, così grande parte delle figure ritmiche del Novecento eredita dalle epoche precedenti la visione prosodica.

² La concezione estetica che sottende il rapporto testo-musica per esempio nelle da "Trois chansons d'Orléans" di Debussy è ancora di tipo "classico", con radici nella sensibilità tardorinascimentale della musica vista come processo di amplificazione sonora del testo (la seconda "prattica" monteverdiana): per esempio si veda l'esclamazione "Dieu!" nella prima delle tre chansons *Dieu! qu'il la fait bon regarder* (1898), trattata musicalmente col doppio artificio della durata e della dinamica (diminuendo); ma seppure ancora in fase di stretta adesione al contenuto poetico, comincia ad affacciarsi una nuova sensibilità: 1) la sottolineatura di un'intonazione retorica (l'esclamazione che nella retorica rinascimentale si esprimeva con il raggiungimento di un apice nell'altezza melodica e della successiva discesa) ottenuta non attraverso una linea melodica, ma agendo sulla dinamica; 2) si affaccia il senso timbrico-dinamico del suono della parola "Dieu", una sillaba isolata rispetto a tutto l'andamento ritmico del pezzo e richiamata ed amplificata solo alla conclusione.

³ Vedi la straordinaria forza espressiva dei neoclassici "Four Motets", *Help us, o Lord, Thou, O Jehova abideth forever, Have Mercy on Us, Sing ye Praises to our King*.

⁴ Alcune sue opere come *Quatre Motets sur des Thèmes Grégoriens* op. 10 per coro a cappella (1960): 1. Ubi caritas et amor, 2. Tota pulchra es, 3. Tu es Petrus, 4. Tantum ergo e *Notre Père* op. 14 per coro a 4 voci miste (1977) sono scritte nella seconda metà del Novecento e testimoniano una tendenza assai diffusa di ripresa di moduli e stili che ripristinano formalmente e armonicamente tipologie compositive tardo-ottocentesche che si potrebbero definire "neoromantiche".

⁵ Vedi la *Missa pro defunctis*, op.83.

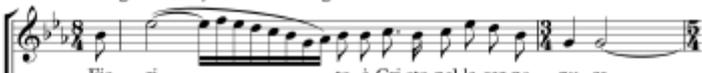
Nell'esempio che segue la scrittura in questa composizione di Ghedini si basa su elementi classici e si mescolano elementi madrigalistici di carattere solistico/virtuosistico (battuta iniziale del Soprano) a stilemi corali imitativi e omoritmici consonanti e riferiti a contenuti dell'armonia tradizionale.

Fiorito è Cristo nella carne pura

Lauda di Jacopone da Todì
musica di Giorgio Federico Ghedini

revisione di Pier Paolo Scattolin

Largamente, con intima gioia

SOPRANO  *mf* Fio - ri ma dolce - - - to è Cri sto nel la car ne pu ra,

CONTRALTO 

TENORE  *mf* or se ral

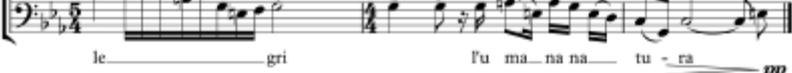
BASSO  *mf* or se ral

³

 or se ral le gri - l'u ma - na na - tu - ra *pp*

 or se ral le gri - l'u ma - na na - tu - ra *pp*

 le gri - l'u ma - na na - tu - ra *pp*

 le gri - l'u ma - na na - tu - ra *pp*

Accanto a questi esempi di magniloquenza sonora ed espressiva nel primo Novecento si afferma il gusto per la ricerca timbrica del suono vocale, inteso non solo come potentemente evocativo di grandi masse corali, ma piuttosto teso ad indagare nella struttura del suono di una vocalità anche cameristica, complessa e arricchita che si accompagna più spesso ad una forma compositiva indirizzata alla varietà piuttosto che la stroficità del *lieder* ottocentesco: uno studio del colore piuttosto che della bella linea melodica, che filosoficamente corrisponde all'abbandono dell'io fichtiano per indagare nel terreno fenomenologico, razionale della struttura contrappuntistica che riequilibra la tensione fra le parti o le sezioni vocali.

Il distacco dalla concezione romantica e operistica della vocalità si esprime con un nuovo indirizzo stilistico ed espressivo (colore e sonorità strumentali di sapore impressionista, modalità, scala per toni), ma con un preciso riferimento alla tradizione⁶ della *chanson* francese, rivissuta e rinnovata con prestiti letterari di origine medievale con le composizioni corali di Debussy, Ravel, Poulenc e di Hindemith, che opera ulteriori e significativi cambiamenti formali e sonori.

Il secondo filone, ancora erede del senso polifonico "classico", è individuabile nella ricerca e nei risultati artistici derivanti dalle sperimentazioni formali e sonore, anche semiografiche, di alcuni compositori di altissimo profilo: Arnold Schönberg⁷, Goffredo Petrassi, Luigi

⁶ Oltre alle *Chansons* di Claude Debussy (*Trois chansons de Charles d'Orléans*, 1908) e Maurice Ravel (*Trois chansons*, 1916), la tradizione della *chanson* polifonica prosegue nel Novecento con Francis Poulenc nelle due raccolte per coro misto *Sept chansons* (1936) e *Chansons françaises* (1945); il compositore utilizza nella prima un genere di scrittura molto raffinata, armonicamente complessa, ma affrontabile con opportuni esercizi; nell'altra egli concretizza uno stile più piano, con reminiscenze di temi e melodie antiche e popolari; la scrittura è più semplice ma molto espressiva. Conosciute e praticate dalla coralità amatoriale sono inoltre le *Chanson a boire* (1922), *Quatre petites prières* (1948) e le *Laudes de Saint Antoine de Padue* (1957) per coro maschile e le *Litanies à la Vierge Noire* per voci femminili o di fanciulli (1936), *Quatre Motets per un temps de pénitence* (1938-1939) per coro, *Quatre Motets per le temps de Noël* (1951-1952) per coro, *Figure humaine, Cantate* (1943) per doppio coro.

⁷ *Es gingen zwei gespielen gut* da "Drei Volkslieder" op.49 di Schönberg è un bellissimo esempio di elaborazione di canto popolare, in cui l'andamento ritmico è uno degli elementi caratterizzanti questa composizione. L'autore stesso indica un andamento altalenante fra un ritmo binario (6/4) con suddivisione ternaria e un ritmo

Dallapiccola,⁸ György Sándor Ligeti, Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt etc., sono alcuni dei compositori che, eccetto il primo, hanno sviluppato la propria produzione ed il loro stile corale nella seconda metà del Novecento: ne prenderemo in esame alcuni esempi.

Questo filone ebbe esiti molto diversi e lontani tra loro: dal “neomadrigalismo” di Dallapiccola e Petrassi, al minimalismo, alla serialità, alla complessità armonica di Messiaen e Penderecki, al “non tempo” di Ligeti.

Nel repertorio della seconda metà del Novecento i *Nonsense* di Goffredo Petrassi rappresentano una sintesi della tradizione novecentesca e si inoltrano innovativamente nell’approfondimento della parola in quanto suono e della storpiatura in questo caso del suono.⁹

Dall’estrema rarefazione dell’introversione schönberghiana di *Dreimal Tausend Jahre* si passa qui all’icasticità della rappresentazione testuale. Come, facendo un paragone letterario, la tragedia greca si esprimeva con il linguaggio più elevato, nobile, mentre la commedia faceva ricorso al linguaggio più basso, anche triviale. Sotto questo profilo i *Nonsense* adottano sicuramente un linguaggio musicale più “materiale”, sicuramente non essoterico come quello adottato da Schönberg.

ternario (3/2) con suddivisione binaria: ciò significa che ogni battuta è formata da 6 impulsi, ma che gli accenti musicali e della parola possono disporsi con metri binari o ternari con sovrapposizioni contemporanee nel tessuto polifonico. Anche questo è un chiaro riferimento ed un recupero dotto dello stile rinascimentale, secondo il quale gli accenti della parola prevalgono sullo schema ritmico musicale inteso come quadratura ritmica all’interno della battuta. Questo gioco di sovrapposizioni ritmiche rende particolare lo studio, la concertazione e la direzione di questa composizione.

⁸ Lo stile contrappuntistico della rinascimentale italiana è rinvenibile nei *Sei cori di Michelangelo Buonarroti* (a cappella 1933), in *Estate* per coro maschile (1932) e in *Tempus destruendi – Tempus aedificandi* per coro misto a cappella (1970-71).

⁹ Per esempio nel n. 3 l’introduzione dello sbadiglio con la mano davanti alla bocca, il suono scuro dei bassi con la reiterazione delle figure di accompagnamento delle parti del contralto, del tenore e del basso e l’indicazione “lento-sonnolento” suggeriscono al direttore l’atteggiamento da tenere nella produzione del suono (che ha il suo culmine nello sbadiglio); si deve raggiungere una visione quasi iperrealistica di rappresentazione del testo poetico: la parola sfrutta e si realizza attraverso le sue possibilità timbriche, foniche e metalinguistiche.

I *Nonsense* sono fra le prime composizioni in cui il suono assume importanza come realtà a sè stante. Il suono, pur rappresentando il senso del testo, gode dunque una propria autonomia. Nella seconda metà del Novecento si razionalizzano perciò alcune tipologie sonore che non rientrano nei parametri "classici" né tantomeno belcantistici; anzi i *Nonsense* rappresentano un esempio ben strutturato nel '900 di vocalità non lirica.

Nella musica del Novecento il repertorio corale seriale-atonale non ha avuto la stessa massiccia produzione di quella strumentale, perché le difficoltà dell'esecutore diventano tali da diventare un repertorio per specialisti: la coralità italiana non era pronta a recepire e diffondere in quel momento questo tipo di repertorio: gli intervalli sono proiettati fuori dal sistema tonale-modale e richiedono un sistema di percezione dell'intervallo al di fuori di punti di riferimenti quali sono quelli della tonalità.

Oggi, grazie alla crescita dei cori e alla didattica dei direttori brani come *Dreimal Tausend Jahre* di Arnold Schönberg (composizione di carattere seriale, scritta nel 1950) non costituiscono più un tabù. Qui il rapporto testo-musica diventa meno immediato; come la melodia per mezzo della serialità si "astrae" dalla tonalità, così la musica non realizza un'immediata relazione di amplificazione, di sottolineatura melodico-ritmica del testo (di tipo madrigalistico); il rapporto si fa di natura psicologica, di atmosfera, come succede nell'astrattismo pittorico, dove la forma si costruisce non attorno a un disegno che rappresenti realisticamente un oggetto, ma deve essere ricercata in una dimensione psicologica, interiorizzata; in questo pezzo la serie dei 12 suoni è divisa in due melodie di 6 suoni ciascuna in cui la seconda è il rovescio della prima. Ma nella composizione di Schönberg lo schema tensione-distensione provocato dall'alternanza di consonanza-dissonanza non appare significativamente applicabile: piuttosto si può parlare di densità e rarefazione armonica e ritmica, di opposizioni timbriche, di emergenze e compattezze sonore.

137

Soprano
Alto
Tenor
Bass

1 2

Drei - mal tau - send Jh - re seit ich dich ge - sehen,
Drei - mal tau - send Jh - re seit ich dich ge - sehen,
Drei - mal tau - send Jh - re seit ich dich ge - sehen,
Drei - mal tau - send Jh - re seit ich dich ge - sehen,

Soprano
Alto
Tenor
Bass

3 4

Tempel in Je - ru - sa - lem, Tempel mei - ner Wä - h - l! Und ihr
Tempel in Je - ru - sa - lem, Tempel mei - ner Wä - h - l! Und ihr Ker - dan -
Tempel in Je - ru - sa - lem, Tempel mei - ner Wä - h - l! Und ihr Ker - dan -
Tempel in Je - ru - sa - lem, Tempel mei - ner Wä - h - l! Und ihr Ker - dan -

Soprano
Alto
Tenor
Bass

5 6

Ker - dan - wel - len, all - bern Wä - - - ster - band, Gär - ten und Ge -
- wel - len, all - bern Wä - - - ster - band, Gär - ten und Ge - lin -
- - - len, all - bern Wä - - - ster - band, Gär - ten und Ge - lin -
- -

Soprano
Alto
Tenor
Bass

7 8 9 10 11 12

lin - da gru - nen, neu - es U - fer - land, neu - es U - fer - land,
- do gru - nen, neu - es U - fer - land, neu - es U - fer - land,
- da gru - nen, neu - es U - fer - land, neu - es U - fer - land,
- lin - da gru - nen, neu - es U - fer - land, neu - es U - fer - land,

Voce univoce univoce

13 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

19 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

25 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

31 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B: *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Lyrics (Italian):
 13. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 19. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 25. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 31. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Lyrics (German):
 13. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 19. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 25. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 31. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Un vero capolavoro di rinnovamento tenico espressivo è costituito dalle *Six chansons* (1939) di Paul Hindemith su testo Reiner Maria von Rilke. Questa raccolta è uno straordinario esempio di grande espressività nel rapporto testo-musica; in più il compositore affida alle *chansons* un preciso itinerario tecnico-vocale-espressivo. Nelle *Six chansons* di Hindemith (per esempio in *Un cigne*) appare con forza la necessità di

introspezione psicologica per restituire tutta la funzionalità della musica rispetto alla poesia. Esse si caratterizzano come un raro esempio di composizioni che sono contemporaneamente degli "studi", quindi un efficacissimo percorso didattico; qui si sviluppano i problemi inerenti l'intonazione degli intervalli melodici ed armonici, l'equilibrio dei settori, le varie possibilità timbriche e dinamiche. Il testo di Reiner Maria Rilke scritto attorno agli anni 15-20 è permeato di atmosfere simbolistiche, in cui la descrizione di animali, cose o stagioni sono in realtà una proiezione di dimensioni e stati d'animo interiori anche in questo caso di valore "esistenzialistico".¹⁰ *Lux aeterna* di Ligeti di cui diamo un breve esempio ha per caratteristica il "non tempo", cioè il dimensionamento degli avvenimenti sonori in uno sviluppo che non consenta la percezione di una scansione del tempo, come nella "battuta" della musica classica e che, in altre parole, proceda all'annullamento della sensazione del ritmo misurato e ordinato. La rarefazione ritmica di *Lux aeterna* di Ligeti rappresenta una sintesi di questa "filosofia" musicale: per ottenere quest'apnea rit-

¹⁰ Il cervo (n.1) con le sue corna che sembrano una foresta ha nel suo sguardo impaurito come un sussulto di chi ha un fremito d'innamoramento. La delicata melanconia di un innamorato è resa dallo specchiarsi di un cigno (n. 2) nell'acqua, la cui immagine è conturbata dall'incresparsi delle acque. Il rapporto testo-musica che il compositore esprime nella sua concezione compositiva è molto raffinata e si esprime in varie direzioni. *Puisque tout passe* (n. 3), per esempio, vuole nel contempo esprimere la fugacità della vita, ma anche il desiderio di godere di essa nell'essere più rapidi della morte (si tratta di una riaffermazione vissuta nella coscienza e nella sensibilità moderna del noto passo oraziano *carpe diem*; Rilke invita al canto come antidoto, mentre Orazio con linguaggio più prosaico invitava nella sua lirica ad aprire una bottiglia di buon vino). Per approfondire il rapporto estetico e filosofico di queste composizioni in senso antilirico occorre entrare in qualche dettaglio analitico. Anche con il parametro agogico della scelta della velocità il compositore mostra la chiave espressiva per risolvere un ambivalente pensiero: intimismo nella considerazione della fugacità della vita, corale e corroborante nell'invito al canto. La rapidità dell'altenanza delle sillabe (qui sfruttate non nella loro proprietà sonora ma nella potenzialità ritmica della loro scansione) e la dinamica quasi sussurrata della seconda frase, come se non si dovesse prendere in considerazione il suo significato, si accostano con grande efficacia espressiva al momento intimistico; la successiva esplosione dinamica, il ricorso ad una linea melodica rassicurante (forse un prestito della *chanson* del *cabaret* francese dell'epoca), l'andamento ritmico rallentato e l'enfasi sonora realizzano l'invito a raccogliere la sfida della morte ed ad essere più rapidi di lei (qui la rapidità è espressa nuovamente nella figurazione ritmica dell'inizio). Il tutto è giocato nello spazio di pochi secondi, cosicché aumenta ancora la sensazione del caduco e dell'ineluttabile, ma anche dell'attimo in cui la decisione positiva trascinerà dietro a sé il senso della vita.

mica le quintine e le terzine si sovrappongono e per dare questo senso dell'assenza del tempo, poeticamente cioè dell'infinito, scaglionano al proprio interno pause e suoni di notevole complessità ritmica ma superabili con alcuni semplici esercizi. Anche il linguaggio ligetiano di *Lux aeterna* riproduce una frantumazione del suono attraverso un percorso di segmentazione ritmica, che costituisce un ulteriore avanzamento nella tecnica moderna della sonorità vocalico-consonantica.

Der Saattgarter Sebels Cantaten und ihrem Leiter György Ligeti geleitet

LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ • György Ligeti, 1966
"FROM AFAR" •

Sopr. 1-4:
süß sehr weich einsetzen / all molto *mp* *pp*
Lux lux lux lux ae - ter

Alt 1-4:
süß sehr weich einsetzen / all *mp* *pp*
Lux lux lux lux ae - ter

Sopr. 1-4:
na lux ae - ter - na lux
ter - na lux ae - ter - na lux
ter - na lux ae - ter - na lux
ae - ter - na lux

Alt 1-4:
na lux ae - ter - na lux
ae - ter - na lux ae - ter - na lux
ter - na lux ae - ter - na lux
ae - ter - na lux

* Süß und können akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
Sing softly without accents: bar lines are no rhythmic accents and should not be emphasized.

Questa composizione costituisce un evidente esempio della produzione destinata al coro professionale.¹¹

Nel "minimalismo", di cui Terry Riley è il più rappresentativo compositore Americano, possiamo vedere quella tendenza al ritorno della tonalità e modalità che si produce anche in altri stili (vedi Duruflé): costituisce una sorta di reflusso verso la musica che ha come obiettivo di essere musica che piace al compositore, all'esecutore e all'ascoltatore. Nel minimalismo la ripetitività ritmica e melodica di piccole cellule "rappresenta" quella ossessionante ripetitività della macchina da produzione industriale tipica anche di certi *patterns* nella pittura, oppure di incasellamento di materiali minimi come la duplicazione dei medesimi elementi di una libreria con i suoi elementi sempre identici a se stessi. Il minimalismo ripercorre correnti filosofiche che sconfinano o si rifanno al misticismo tipico delle religioni orientali.

¹¹ Il testo è tratto dall'"Ufficio dei Morti". Il compositore ha un duplice atteggiamento nell'uso di questo testo: il primo potremmo definirlo di carattere tradizionale, in cui c'è uno scorrimento temporale e lineare, che, pur attraverso una serie abbondante di ripetizioni, consente all'espressione semantica di apparire in tutta la sua integrità. C'è un altro livello di "uso", in cui il colore delle consonanti e delle vocali in senso di fonema, hanno un'importanza fondamentale nel costruire le varie fasi formali ed espressive della composizione. All'inizio la vocale -u- della parola "lux" predomina nel tessuto sonoro ed è gradualmente sostituito dal suono del ditongo -ae- della parola "aeterna".

“Agnus Dei” di Penderecki (ancora un testo tratto dalla liturgia dei Morti) è sicuramente una delle composizioni di maggior rilievo del Novecento. In questo brano scritto nel 1980 si possono rilevare due interessanti comportamenti compositivi: il primo di carattere lessicale dovuto alla compresenza dialettica di diatonismo e cromatismo;¹² il secondo aspetto, decisamente innovativo e tipico della musica che deriva dalla produzione compositiva elettronica, si può definire “tridimensionalità sonora”: esso derivata dalla diversa distribuzione quantitativa della dinamica sui suoni, in modo che ciascuna nota abbia un rilievo individuabile.¹³

Agnus Dei

Krzysztof Penderecki
1980

The image displays a musical score for 'Agnus Dei' by Penderecki. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The score is presented in two systems of staves. The lyrics 'Agnus Dei' are written below the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

¹² Per esempio alla battuta 7 dopo una fase completamente diatonica (b. 1-6), il S1 ha un movimento melodico discendente cromatico, mentre le altre sezioni mantengono la linearità diatonica: da questo episodio nasceranno altri che contrappongono tra le sezioni polifoniche questo contrasto, come se il compositore volesse “disegnare” la lotta del Bene contro il Male.

¹³ Alla battuta 2 nell’ultimo movimento (minima col punto) ipotizzando un coro di 16 cantori equamente divisi nelle sezioni emerge questa distribuzione: S Do4 quattro voci, A1 Lab3 e Sol3 una voce per ciascun suono, A2 Fa3 due voci, T Do3 quattro voci: è evidente la volontà del compositore di avere il maggior peso fonico sulla suono DO. Nella stessa battuta sul secondo movimento si trova questa distribuzione S fa quattro voci, A mib quattro voci, T mib quattro voci che si aggiungono

“O sacrum convivium!” di Messiaen è un altro brano fondamentale nello sviluppo della composizione e conseguentemente della vocalità con procedimenti armonici assai ricchi, con l’uso di settime e none senza preparazione e l’uso di impianti modali come il *lidio*. Questa composizione si inserisce nella traccia innovativa della ricchezza armonica e timbrica iniziata con i francesi Debussy e Ravel.

O sacrum convivium!
 motet au Saint-Sacrement
 pour choeur à quatre voix mixtes
 au quatre violons
 (avec accompagnement d'orgue ad libitum)

Olivier MESSIAEN

Lento et expressif (autres les notes)

SOPRANO
 O sa-crum con-vi-vium in quo Chri-stus sa-cra-men-tum

CONTRALTO
 O sa-crum con-vi-vium in quo Chri-stus sa-cra-men-tum

TENORE
 O sa-crum con-vi-vium in quo Chri-stus sa-cra-men-tum

BASSO
 O sa-crum con-vi-vium in quo Chri-stus sa-cra-men-tum

PIANO
 Lento et expressif (autres les notes)

gr. ti. a. men-tum im-pli-tur gr. ti. a. O sa-cra-men-tum sa-cra-men-tum
 gr. ti. a. men-tum im-pli-tur gr. ti. a. O sa-cra-men-tum sa-cra-men-tum
 gr. ti. a. men-tum im-pli-tur gr. ti. a. O sa-cra-men-tum sa-cra-men-tum
 gr. ti. a. men-tum im-pli-tur gr. ti. a. O sa-cra-men-tum sa-cra-men-tum

Choral di Karleinz Stockhausen con la sua propensione allo stile contrappuntistico mostra l’idea di una ripresa delle forme classiche non dissimile da quello usato nel giovanile brano “Già mi trovai di maggio” da Bruno Bettinelli.¹⁴ Contemporaneo ai tre pezzi per coro *Chöre für Doris*

a quelle del contralto ottenendo una sonorità di otto voci che, grazie alla posizione nell’estensione del tenore, ha una maggior tensione oltre al maggior peso dinamico e differenziazione timbrica (A+T) rispetto al Fa3 dei Soprani: la tensione è momentanea perché la linea del tenore si allontana da quella nota per raggiungere il Do3.

¹⁴ Vedi l’analisi di MAURO ZUCCANTE, *Bruno Bettinelli: Tre espressioni madrigalistiche* (1939), in *Choraliter*, n.16, Gennaio-Aprile 2005, pp. 4-12.

(testo di Verlaine) in cui è evidente l'influsso bartokiano, è una delle prime opere, scritta nel 1950, che corrisponde al periodo di studio alla Musikhochschule di Colonia.

testo di Karlheinz Stockhausen Choral
a cappella Karlheinz Stockhausen

Calmò, misurato nell'espressione

soprano
Wer um trag mit Schmer - zen in dies

contralto
Wer um trag mit Schmer - zen in dies

tenore
Wer um trag mit Schmer - zen in dies

basso
Wer um trag mit Schmer - zen in dies

3
Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerz zu ü - ber-stehn.

Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerz zu ü - ber-stehn.

Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerz zu ü - ber-stehn.

Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerz zu ü - ber-stehn.

La dimensione contrappuntistica “classica” ritorna anche in una composizione di Luigi Nono:¹⁵

¹⁵ *Das Atmende Klarsein*, per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico (1980/83) con testi curati da Massimo Cacciari.

Luigi Nono
DAS ATMENDE KLARSEIN
 per piccolo coro, flauto basso, tre elettronici e riuma magnetico (1968/1)
 Testi a cura di Massimo Gacciari
 (revisione definitiva 1983)

Come nella musica strumentale, anche la composizione corale, perché non costituisca un susseguirsi informale di avvenimenti sonori che hanno per base il fonema, va alla ricerca della forma e di un contenuto che possiamo chiamare “poetico”, di astrazione dal testo, dal segno e dal suono per veicolare altri significati: uno stato emotivo, una riflessione spirituale, un proclama civile/politico, etc.

Il terzo filone, vastissimo e con impostazioni di approccio e con stili musicali molto diversificati, si potrebbe chiamare quello delle “riemergerenze” etnico-folkloriche: si tratta di quel patrimonio compositivo che si riferisce direttamente o indirettamente al canto popolare,¹⁶ dove un posto importante occupa la cosiddetta cultura subalterna, che trasmessa oralmente oggi l’etnomusicologia registra nel documento sonoro dell’informatore. Nel canto corale su questo patrimonio si è formato un vastissimo repertorio che raccoglie sia semplici elaborazioni che composizioni musicali di più complessa e libera configurazione: a scopo esemplificati-

¹⁶ Vedi PIER PAOLO SCATTOLIN, *Un secolo di canto popolare*, Choraliter n.33, Settembre-Dicembre 2010, pp. 2-15.

vo mi limiterò ai nomi di Béla Bartók, Zoltán Kodály,¹⁷ come esempio di ricercatori che contemporaneamente hanno composto un esemplare *corpus* di elaborazioni per coro. In Italia i processi sulla composizione elaborativa del canto popolare hanno prodotto infiniti stili e approcci che meriterebbero un approfondimento storico-analitico che esula dalla tematica del presente articolo.¹⁸

Qui interessa solo sottolineare che il repertorio corale legato alla tradizione orale del canto popolare ha comportato la scelta di alcune soluzioni nell'emissione sonora adottate nella realizzazione di elaborazioni di canto popolare provenienti dall'originale *sound* degli informatori piuttosto che la più diffusa ricerca astratta del bel suono rapportabile all'emissione originale. Per esempio la formazione corale femminile denominata "Il mistero delle voci bulgare" pratica un'emissione gutturale, cioè il "suono "laringeo", con una tecnica di altissimo livello, che è contaminazione tra tecnica "classica" e "popolare".¹⁹

Si può constatare quindi che i contributi della musica popolare alla

¹⁷ Béla Bartók e Zoltán Kodály sono stati fra i maggiori compositori di area balcanica che hanno prodotto elaborazioni tratti da materiali raccolti nella ricerca etnomusicologica da loro condotta e hanno trasferito molti elementi del linguaggio di quella tradizione popolare nelle strutture del proprio linguaggio compositivo. La poetica bartokiana in particolare ha costituito un riferimento stilistico-estetico che ha influenzato direttamente o indirettamente molti compositori europei come lo Stochkausen delle prime composizioni e il Ligeti dei *folksongs*.

¹⁸ Vedi PIER PAOLO SCATTOLIN, *Un secolo... cit.*, pp. 6-13.

¹⁹ Il colpo d'attacco è adottato con grande espressività per esempio dal coro "Il mistero delle voci bulgare", che, appunto, attinge moltissimo dall'emissione del canto popolare. Anche nella musica strumentale, per esempio negli archi, una particolare maniera di usare il colpo d'attacco è presente con efficacia nella strumentalità della musica sinfonica (anche romantica) e nelle maniere più disparate in quella solistica e cameristica della produzione contemporanea. Un'altra strada che nella tecnica moderna dell'impostazione vocale del coro non è l'uniformità della singola voce o tra voce e voce ma la fusione naturale fra vari timbri, quelli che ogni voce si porta dietro come tratto specifico e irrinunciabile della personalità di ciascuna persona modificando e uniformando solo la posizione dell'apparato modificatorio mobile (labbra, lingua apertura della bocca etc.). Vedi in proposito PIER PAOLO SCATTOLIN, *Valori tecnico-musicali della vocalità popolare e loro confronto con la vocalità della musica rinascimentale e della produzione contemporanea*, Atti del convegno di studi e di aggiornamento, Modena 18 ottobre 2003, *Farcoro*, 2005, 2, pp.18-23 [ndr], GIOVANNI TORRE, *La Polifonia e il Canto Popolare, Aspetti d'intersecazione tecnico - musicale*, [Relazione svolta nel Convegno di Castelfranco Emilia] Mercoledì 12 Maggio 2004, *Aspetti della vocalità popolare nel Rinascimento*.

musica corale prodotta nella musica del XX e XXI secolo si misurano non solo dal punto di vista della ricerca compositiva ma anche di quella sull'emissione sonora. A iniziare da Béla Bartók²⁰ il multiforme linguaggio compositivo del XX secolo sviluppa una particolare espressività grazie anche al contributo della ricerca nel campo dell'etnomusicologia.

Anche un compositore d'avanguardia molto attento alle ricerche compositive, che si potrebbe definire di "atomizzazione" del suono come Giacinto Scelsi, nei suoi "Tre canti popolari" usa i quarti di tono, prevede lo sviluppo musicale del rumore consonantico, di timbri vocalici con emissioni molto diverse rispetto a quelle di tipo "accademico".

Un quarto filone molto importante è quello del repertorio legato alla didattica per coro con compositori come Hindemith, Kodály, Muray, Edlund,²¹ Goitre etc. Anche in questo campo la didattica italiana ha prodotto un patrimonio molto ricco e di ottima qualità artistica.²²

C'è una componente della musica contemporanea come la ricerca del suono e dei timbri, l'introduzione del rumore (rappresentato nella musica strumentale per esempio dalle percussioni e dall'uso degli strumenti in maniera non tradizionale e che vocalmente si esprime per esempio attraverso l'uso del fonema, di suoni non intonati, ricchi di consonanti), la poliritmia, l'onomatopea, il metalinguaggio (riso, pianto, espressioni psicologiche) che attrae e affascina i bambini. L'improvvisazione e la

²⁰ I "27 pezzi per coro femminile o voci bianche" di Béla Bartók costituiscono un importante monumento tecnico espressivo della vocalità dell'est europeo. In questa raccolta si sintetizzano alcuni elementi compositivi come il canone, i suoni pedale, l'uso delle terze/seste tipiche del canto popolare sviluppate attraverso il parallelismo: ciò costituisce un approccio semplice alla sovrapposizione di due linee: un passaggio obbligato prima di passare alla proposta di linee polifoniche più complesse. Sono inoltre presenti modulazioni, intervalli melodici delicati come quinte eccedenti e settime, ma sempre inseriti in un melodizzare semplice e immediato, e le caratteristiche cellule ritmiche danzanti di grande incisività. Importante in questa raccolta è l'uso dell'agogica, della dinamica e delle varianti di carattere psicologico (mestizia, agitazione, allegria, danza): le accelerazioni e le decelerazioni, i cambi di tempo improvvisi costituiscono un fattore musicale di grande forza espressiva e di grande utilizzo nella pedagogia musicale e si uniscono alla grande varietà linguistica del senso semantico della parola.

²¹ Lars Edlund è autore di due importanti opere didattiche sul canto e sull'educazione all'orecchio *Modus vetus* che riguarda la lettura nella tonalità classica e *Modus novus* sulla lettura della musica atonale.

²² Vedi TULLIO VISIOLI, *Comporre per bambini e ragazzi: riflessioni "oblique"*, in *Choraliter*, n.24, Settembre-Dicembre 2007, pp. 6-8.

combinazione aleatoria di questi elementi costituisce un percorso efficace nella formazione musicale del bambino, aiutandolo a raggiungere elevati livelli di autonomia e di compartecipazione nello sviluppo dell'attività musicale.

Scherzo → ()

Lars Edlund

The score is divided into three systems, each with five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano). The first system is marked 'Zieldauer' and includes circled numbers 1 through 5. The second system includes circled numbers 6 through 10 and features the instruction 'cresc. e accel.' and 'vous, vocal'. The third system includes circled numbers 11 through 14 and features the instruction 'vous, vocal'.

Key performance markings include dynamics such as *f*, *pp*, *mp*, *mf*, and *fz*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including the circled numbers and some additional markings.

“Epitaph for moonlight” di Raymond Murray Schafer è un bell’esempio di come sia possibile raccogliere le principali esperienze avanguardisti-

stiche e tradurle in un linguaggio didattico alla portata della coralità amatoriale: *clusters*, fonemi ed *alea* sono riproposti in chiave semplificata, ma molto espressiva.²³

²³ In questo brano la parola si ricompone di tanto in tanto con un esito quasi liberatorio, rassicurante, catartico. L'ambientazione notturna in cui avvenne lo sbarco dell'uomo sulla luna, costruisce la forma di questo pezzo, che si avvale dei suoni (come un' introspezione psicologica) che più si prestano alla simbologia sonora (vocali u/o scure, suoni mormorati e sussurrati, suoni nasali come effetto di echi, etc.). Il brano ricorda la discesa dell'uomo sulla luna, che, a causa di ciò, in un certo senso, perde la sua inviolabilità, almeno quella simbolica ed evocativa: da qui il titolo di epitaffio al chiaro di luna. Durante tutta la composizione la parola *moonlight* è sezionata in fonemi vocalici e consonantici con suoni prolungati o ripetuti. I suoni nasali, la vocale -u- e il lento scorrimento del testo servono a delineare un'atmosfera allusiva al fascino misterioso della luna. In questa composizione il testo usato è semplicemente la parola *moonlight* ed alcune sue traduzioni in linguaggi nordamericani "indiani". Quindi la composizione non prende forma da un vero testo poetico, ma dall'uso "sonoro" dei fonemi che compongono la parola *moonlight* e da un "poetico" incontro e contatto dell'uomo con la luna.

L'ampliamento delle sfumature vocaliche, l'attacco del suono consonantico, l'intonazione (parlato, *sprechgesang*²⁴, le espressioni paralinguistiche come il riso, il pianto, l'urlo, le intonazioni retoriche come la domanda, l'interiezione) diventano espressioni della forma musicale dello stile avanguardistico. Si potrebbe parlare di «isolamento fonico», di «frantumazione sonora», di "anatomia verbale", di "introspezione psicologica dell'avvenimento sonoro": quest'alienazione del significato della parola si correla all'isolamento e all'individualità dell'uomo di questa parte finale del secolo.

Anche in altre epoche come nel Rinascimento c'erano stati esempi di un uso libero e spregiudicato della parola, del *nonsense*, della parola dialettale o storpiata, del suono onomatopeico di oggetti e di animali: ma si trattò per lo più di un modo di dare maggior rilievo all'ambientazione del testo, della sua comicità o drammaticità: il suono come amplificazione del significato della parola; nel Novecento questi elementi assumono una loro forma al di là del contesto drammaturgico della composizione.

Il repertorio avanguardistico è quello, per esempio, che fa del fonema (per es. Stockausen, Berio, Nono, Manzoni) una tecnica di emissione che porta, per certi aspetti, alla dissoluzione della parola come binomio significato-significante, per cercare nelle vocali e nelle consonanti, astratte dal loro significato, una propria vita, una propria forma: parola come puro suono.

Questa "atomizzazione" del suono e del ritmo, la visione del tempo lontana dal senso ritmico della battuta ha per corrispettivo nel pensiero filosofico la scuola sperimentale di psicologia, la fenomenologia che ebbe parte importante nella filosofia dell'esistenzialismo, la scuola analitica e quella sociologica, l'epistemologia di Popper, che si differenziano dallo storicismo crociano e dall'idealismo gentiliano del primo Novecento.

Facendo una sintesi fra le componenti innovative introdotte dalla musica contemporanea nella musica corale "moderna" sono rappresentativi del nuovo linguaggio i seguenti elementi:

²⁴ È uno stile vocale che porta a sintesi dell'espressione vocale le caratteristiche del canto e quelle della recitazione. Lo *sprechgesang* ha sviluppato forme di vocalità molto usate dall'avanguardia nella seconda metà del Novecento che in qualche caso confluiscono nell'espressività proposta dagli informatori del canto popolare e raccolta nell'interpretazione di alcuni cori che hanno per repertorio le elaborazioni di quelle melodie.

1. L'introduzione del rumore in ragione espressiva e non onomatopeica (come lo era per esempio nella tradizione *chanson* polifonica rinascimentale francese). Un caso fra i più illuminanti si trova nei *Nonsense* di Goffredo Petrassi:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The lyrics are: "Dio fac-com-pa-gni, o pun-ta del mi-o na-so!". The Basso part includes the vocalization "Ohoh ch oh".

I *Nonsense* di Petrassi, costituiscono un esempio di scelta che vede nel testo la possibilità di usare un metalinguaggio come l'“ironia” per farne un elemento poetico formale. Il compositore indica con precisione l'intenzione di voler attribuire al suono speciali “effetti”, che contribuiscono a esorcizzare l'esecuzione da qualunque tentativo serio. L'approccio col suono quindi diventa di fondamentale importanza nella concertazione se si vuol ottenere una significativa interpretazione.²⁵

²⁵ Il compositore finge che i testi siano recitati davanti ad un pubblico che partecipa, commenta, reagisce attraverso l'emissione di suoni che esprimono un contenuto emotivo. La drammatizzazione ed il rapporto dialogico inserito nel contenuto poetico costituisce la trasformazione e la nuova forma che il contenuto testuale acquisisce nella composizione musicale. La musica vuole rappresentare realisticamente un testo ironico, di contenuto quotidiano: la noia della vita si esprime come nel n. 3 attraverso il gesto musicale dello sbadiglio, della sonnolenza. È importante sottolineare questo passaggio da testi poetici di natura epica e lirica a testi “esistenzialistici” dove si raccontano alcune condizioni di vita. Generalmente ai tempi lenti o “adagio” sono legati aggettivi come “cantabile”, “espressivo”, «affettuoso» etc.; qui l'aggettivo “sonnolento” riversa sul sostantivo, che indica la tipologia del movimento, un carattere antilirico, antierico e antiletterario: gli dà una connotazione quasi banale, riconducendolo ad una espressione umana certamente non “poetica”, ma che fa parte della quotidianità, un bisogno fisiologico, insomma, che esprime uno stato psicologico di stanchezza, di alienazione. Tuttavia non si deve pensare che si

Nei *Nonsense*²⁶ la semiologia introduce segni per indicare suoni che non possono essere espressi con la notazione classica, ma richiedono simboli appositamente identificativi. È uno degli esempi più significativi della svolta «fonica» del XX secolo.

Nella seconda metà del Novecento quindi l'uso dei fonemi e dei rumori (questi ultimi introdotti in quegli stessi anni anche nella musica strumentale avanguardistica) ha modificato enormemente il rapporto testo-musica. L'uso di questi materiali si è molto diffuso: per esempio i compositori scandinavi, fra gli altri, ne fecero una vera e propria scuola compositiva. Possiamo quindi dedurre che non è tanto la qualità poetica che rende un testo interessante per la "messa in musica", quanto la maniera, cioè la forma, che il compositore riesce a dare alle sonorità che

tratti di un puro gioco, di un momento di evasione: il compositore invece trae spunto da questi *nonsense* per esprimere alcune caratteristiche dello stato psicologico dell'uomo del Novecento. Si deve trovare perciò un giusto equilibrio nella dimensione del suono, che sicuramente è molto lontano dalla tecnica classica, ma nello stesso tempo non deve diventare troppo "caricaturale".

²⁶ Per dare riscontro a questo aspetto così formalmente importante nella musica petrassiana analizziamone brevemente tre *nonsense*:

n.1. La descrizione grottesca dello strano naso di una signorina è affidata ai soprani, contralti e tenori; i bassi, come se formassero un secondo coro, cantano solamente l'interiezione -oh-, che musicalmente esprime la risata, anzi, attraverso il ritmo claudicante, la sghignazzata. Il compositore raggiunge un grande livello di icasticità del rapporto testo musica con l'esclamazione augurale "Dio" che si esprime con un accento ritmicamente sottolineato da semicroma legata ad un valore più lungo. Il testo recita: "*C'era una signorina il cui naso prospera e cresce e cresce e cresce come mai fu il caso; quando ne perse di vista la punta esclamò tutta compunta: "Dio t'accompagna, o punta del mio naso!"*"

n.3. Lo sbadiglio ed il vecchio che muore sulla sedia sono la sintesi, in chiave ironica della noia, cioè una delle malattie più evidenti della modernità. Il coro attraverso un glissato imita quasi onomatopeicamente lo sbadiglio, mentre il "solo" descrive la noia che porterà alla morte il vecchio. Dalla sonorità della vocale -o- scura, si giunge al vero e proprio sbadiglio: è come un crescendo non dinamico, ma di un processo di materializzazione sonora. Il testo recita "*C'era un vecchio di Rovigo cui doveva d'esser vivo.....*"

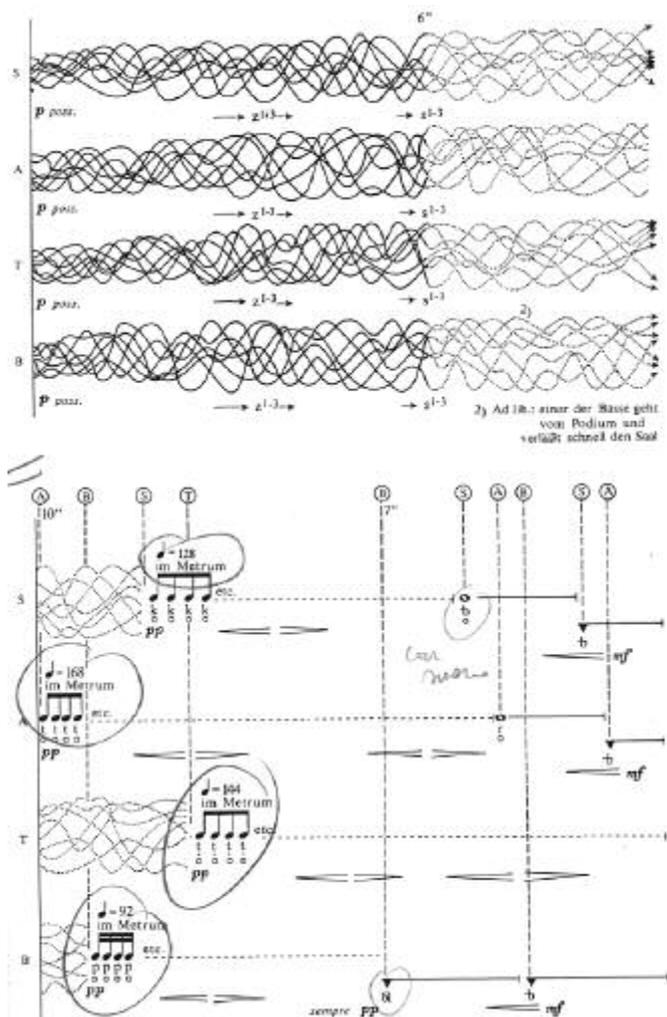
n.6. Sono introdotti i "rumori"; leggiamo le indicazioni sull'emissione: sussurrato rapidissimo, suono gutturale, "erre" tremolato con la lingua senza suono, "n" come un balbettio nasale ma staccato; le voci femminili eseguono un *continuum* di rumori e suoni onomatopeici che descrivono i rumori di una palude, le voci maschili invece configurano quegli stessi suoni onomatopeici attraverso sillabe vocalizzate, in cui cioè, rispetto al suono consonantico del coro femminile, è predominante l'aspetto del suono vocale (falsetti, glissati, staccati etc.).

ricava dal testo e il risultato espressivo che riesce ad ottenere, ricostruendo una "poesia" anche con semplici materiali come il fonema: di ciò troviamo traccia in alcune opere di Giacinto Scelsi con un esempio tratto dai "Tre canti popolari"²⁷:

The image displays a musical score for the vocal ensemble "Tre canti popolari" by Giacinto Scelsi. The score is arranged in four staves, labeled from top to bottom as Soprano, Contralto, Tenore, and Baritono. The music is written in a complex, non-traditional style, characterized by frequent use of triplets, dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte), and a focus on specific phonetic elements. The lyrics, which consist of the vowel 'E', are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A tempo marking of $\text{♩} = 76$ is present at the beginning. The score is divided into measures, with some measures numbered in boxes (e.g., 5, 10). The composer's name, G. SCELSI, is printed in the upper right corner of the first system.

²⁷ I "Tre canti popolari" (1987) di Giacinto Scelsi rappresentano il concetto compositivo del massimo distacco tra l'elaborazione e la melodia popolare: ma in realtà in queste composizioni si possono rilevare come riferimento all'emissione "popola-

2. il suono "astratto" dal significato trova una diffusa applicazione: si arriva al distacco tra significato e significante come nel caso di *Ronde* di Rabe²⁸:



re" l'uso del quarto di tono che allontana l'ambiente sonoro dalla tonalità e l'uso accentuato di alcune vocali e consonanti, come succede spesso nelle testimonianze vocali degli informatori.

²⁸ Insegnante di musica e compositore Folke Rabe è a Stoccolma nato nel 1935.

L'uso del suono fonemico è una grande opportunità che allarga le possibilità del suono vocalico. La musica acquisisce un importante aspetto di sperimentazione che crea nuove possibilità di linguaggio e di espressività. I pericoli sono di due tipi: il primo che si tratti di un risultato autistico, poco efficace sul piano della comunicazione e il secondo che si liberi ammiccante e fine a se stessa una espressività effettistica poco governabile sul piano poetico.

3. *L'alea* costituisce un elemento caratteristico e innovativo del repertorio contemporaneo: l'improvvisazione costituisce un'attività che aumenta l'autonomia musicale del cantore, lo educa ad una partecipazione responsabilizzata e aumenta le capacità di produzione diversificata del "suono": un esempio al riguardo è tratto da *Per non dimenticare* di Pier Paolo Scattolin.²⁹

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt is for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "non so se / la barca verrà / ancora con noi / in questi giorni". The piano part has a dynamic marking of "pppp". The bottom excerpt is also for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "non so se / la barca verrà / ancora con noi / in questi giorni". The piano part has a dynamic marking of "pppp". Both excerpts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings.

²⁹ Il testo è *Natale* da "L'allegria" di Giuseppe Ungaretti. Lo stile aleatorio si riflette anche sulle modalità d'impiego del testo che risulta così strutturato: 1. modulato principalmente attraverso liberi segmenti di *cantus planus*; il melisma avviene su

La musica aleatoria è una tipologia assai diffusa nella musica contemporanea. Ha un'efficace applicazione nella musica didattica per bambini, consente anche ad un coro che non legge a prima vista di sviluppare sonorità e forme musicali assai complesse e sonoramente interessanti.

Si sta sviluppando in quest'ultimo decennio con successo anche nella coralità amatoriale un repertorio che, attingendo dai risultati espressivi delle avanguardie, è riuscito a calare tale linguaggio proponendosi il problema dell'eseguibilità, senza perdere in espressività e valenza estetica. Questi temi compositivi negli anni Sessanta e Settanta furono portati avanti soprattutto da compositori di area anglosassone e scandinava. Attualmente anche la coralità amatoriale di area latina si è affacciata a questi repertori: anche in Italia alcuni giovani compositori hanno elaborato una produzione che esplora e approfondisce alcuni elementi tecnici ed espressivi che hanno radici nello stile delle avanguardie; è un repertorio che meriterebbe uno studio in quanto diffuso da alcuni anni e praticato da molti cori.

4. Oltre alla tridimensionalità dinamica e timbrica del del suono, cioè lo spessore del suono dato dalla variabilità del numero dei cantori e dalla variabilità del timbro nella produzione di un medesimo suono, un altro importante aspetto di novità nella musica contemporanea anche corale, è dato dalla musica "spazializzata" che fa della variabilità dell'ubicazione della fonte sonora un elemento formale ed espressivo assai coinvolgente.³⁰

alcune parole o anche solo su alcune sillabe, che il cantore sceglie liberamente all'interno del testo poetico, 2. recitato, 3. con *sprachgesange*, 4. parcellizzato per farne risaltare i singoli fonemi, uso del puntillismo, voce in eco. Fanno da cornice al testo materiali sonori in forma di *clusters* e di magma. La composizione si articola in alcune sezioni che indicano il percorso allusivo: "Premonizioni", "L'odio", "Il Dolore", "L'irreparabile", "La Speranza".

³⁰ Citiamo ad esempio alcune composizioni di Giovanni Bonato: *Audi, filia* (2004) per coro misto spazializzato a 8 parti, *Blason III* (2004) per otetto vocale misto, 3 percussionisti e arpa spazializzati, *Tenebrae factae sunt* (2005) per coro maschile spazializzato, *Audivi vocem...illius* (2005) per coro maschile, percussioni e cristallarmonium spazializzati.

Salvatore Sciarrino

L'ALIBI DELLA PAROLA

a quattro voci

for Hilliard Ensemble

N. 1 Pulsar

A TEMPO E SENZA TEMPO (♩=76 ca)

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with several notes, some of which are marked with a *pp* dynamic. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff having a treble clef and the third a bass clef. They contain chords and rhythmic patterns that support the vocal line. The bottom staff is a bass line with a bass clef, providing a low-frequency accompaniment.

The second system of the musical score also consists of four staves. The top staff continues the vocal line from the first system, with a *pp* dynamic marking. The piano accompaniment (second and third staves) and the bass line (bottom staff) continue their respective parts, maintaining the complex rhythmic and harmonic structure of the piece.

La musica contemporanea si porta dietro il concetto di un'altissima professionalità "strumentale" a livello di tecnica del singolo esecutore soprattutto quando si rinnestano stilemi espressivi di tipo solistico madrigalistico di alto contenuto tecnico come nel caso della composizio-

ne di Salvatore Sciarrino "L'alibi della parola" (*Pulsar, Quasar, Futuro remoto, Vasi parlanti, pittori vascolari attici*) 1994.³¹

The image displays three systems of musical notation for Salvatore Sciarrino's "L'alibi della parola". Each system consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano line, and a bass line. The first system is marked with a '2' at the beginning and features time signatures of 2/4, 3/4, and 4/4. The second system includes the lyrics "ONDE OGGI VECESTE JA" and "EMMARTO ES-DO-AC-DO". The third system includes the lyrics "A MAN JA, NELLE VE-78". The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* and *f*.

³¹ A commento e presentazione di questa opera cito l'inizio dell'esercitazione didattica del 2010 di Maurizio Guernieri (II anno del biennio di Composizione cora-

La teatralità che caratterizza molte composizioni moderne arricchite dall'uso di azioni sceniche è ben rappresentata per esempio da "Succsim" con dello svedese Møllnas³².

Una domanda che si pone è quanto di questo repertorio è praticabile dalla coralità italiana. Credo sia importante iniziare da questa semplice

le e direzione di coro presso il Conservatorio "Giovanni Battista Martini" di Bologna), *Un'ipotesi analitica de "L'alibi della parola" di Salvatore Sciarrino*: "La musica di Salvatore Sciarrino propone sempre più la rivelazione di nuove prospettive d'ascolto che accompagnano l'ascoltatore in zone di fascinazione uditiva paradossalmente inaudite eppure riconducibili ad un ambiente percettivo, anche interiore e fisiologico, familiare e istintivamente noto. La scoperta delle potenzialità percettive di ogni evento sonoro, concepito nella sua globalità e non elaborato come somma di elementi grammaticali, è, probabilmente, il vero leitmotiv della musica di Sciarrino, che procede dal momento dell'atto, sia tecnico – musicale che fisiologico, della produzione del suono, al suono vero proprio che svelando gradualmente le proprie componenti, sia singolarmente, sia insieme ad altri eventi sonori, si propaga riverberandosi nell'ambiente in cui questo suono viene prodotto. Il suono, dunque, parte già dal silenzio carico di aspettative emotive che lo precede e, nella parabola compositiva di Sciarrino, spesso a questo ritorna, in stretta connessione con il respiro fisiologico che regola le scansioni temporali della composizione in quella che Sciarrino stesso definisce "musica organica adatta a esseri organici". Nel caso di questa serie di quattro brani vocali raccolti sotto il titolo de "L'alibi della parola", il respiro fisiologico è sicuramente l'elemento generatore ed unificatore, il metronomo che regola la scansione sia degli eventi sonori presi singolarmente, sia dell'arco formale delle "frasi", se è ancora possibile usare questo sostantivo, e infine della costruzione strutturale dei singoli brani. Questo respiro parte da due modalità di realizzazione, ravvisabili a livello micro-strutturale ma riconducibili anche alla macro-struttura: la prima si basa dall'indicazione grafica che troviamo per esempio inizialmente nella parte del Contralto e che rappresenta simbolicamente il decorso fisiologico del respiro trasformato in elemento musicale che investe il suono di tutte quelle connotazioni fisiologiche che richiedono tanto la sua produzione quanto il suo ascolto; la seconda modalità è realizzata attraverso una sempre maggiore elevazione della pausa, del silenzio, al ruolo di protagonista, al pari delle note musicali, quale alternanza fisiologica del suono, così come si alternano ispirazione (pausa, silenzio) a espirazione (musica, suono). La pausa non è, perciò, intesa in senso drammatico ma come attesa, ascolto delle riverberazioni che il suono produce sia nell'ambiente che nell'ascoltatore e tanto più la pausa è lunga, tanto maggiore è il tempo di ascolto riverberato esteriore e interiore."

³² La teatralità consiste nel rendere attore ciascun cantore, che sviluppa un'azione anche autonoma nell'ambito di alcune fasi che si potrebbero definire azioni o scene. Come nella commedia dell'arte c'era il canovaccio sul quale l'interprete improvvisava, così qui l'improvvisazione rende il cantore autonomo e interprete, capace di sviluppare autonomamente alcuni frammenti musicali di base.

riflessione: la coralità amatoriale progredisce con il compositore che sa mediare fra le proprie idee musicali e quelle della realtà corale con cui si deve rapportare. Probabilmente la classificazione fra coro amatoriale³³ e professionale deve essere rivista sotto il profilo della capacità esecutiva del gruppo. È evidente che se un coro amatoriale è all'inizio del proprio percorso tecnico difficilmente riesce ad eseguire brani come quelli che abbiamo citato. Ma è altrettanto vero che anche il coro professionista non ha la possibilità di eseguire questo repertorio se non procede per uno studio metodico che lo porti per esempio ad accettare un mondo vocale molto variegato nell'emissione. Un coro professionale che abbia fatto solo musica di teatro esclusivamente con l'accompagnamento strumentale o orchestrale si troverà a disagio all'inizio per superare per esempio il problema della tenuta intonativa e dell'unisono della sezione a causa della tendenza alla vibrazione larga e costante.

Penso che il passo importante, per i compositori di musica corale, sia proprio quello di servirsi delle risorse tecnico-sonore che abbiamo cercato di analizzare per costruire un linguaggio compositivo che scervo dal descrittivismo onomatopeico e dal puro gioco sonoro privo di una visione poetica sia saldamente strutturato in una forma che tenda il più possibile alla comunicazione espressiva.

³³ Nome che viene dalla denominazione orfeonica francese dei cantori non professionali chiamati appunto *amateurs*.