

SOMMARIO

ASSOCIAZIONISMO

A.E.R.CO.
il significato di
essere Associazione

Carla Massi
Giovanni Poletti

pag. 3

ANALISI

Strumenti per
l'analisi della
Polifonia

Michele Peguri

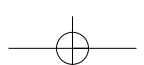
pag. 5

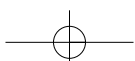
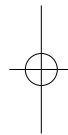
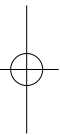
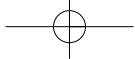
CORALITÀ POPOLARE

La Coralità Popolare
in Italia:
in progresso o
in regresso?

Paolo Bon

pag. 37





ASSOCIAZIONISMO

A.E.R.CO.: IL SIGNIFICATO DELL'ESSERE ASSOCIAZIONE

Carla Massi
Giovanni Poletti

Oggi più che mai il fenomeno della nascita di formazioni corali è divenuto un segno evidente della diffusione della cultura del canto, della vocalità e della musica in genere nelle sue più differenziate espressioni. Tale fenomeno al presente sembra rispondere in maniera ancora più attenta ad una esigenza di vivere direttamente la musica nel suo farsi come momento di crescita culturale e come conoscenza ed espressione di sé pur nella collettività, attraverso un linguaggio assolutamente universale. In un tempo, quello della contemporaneità, in cui il contatto tra le diverse etnie è diventato sempre più una costante per vivere, pur nella difficoltà della convivenza, la musica si propone come elemento unificatore di comprensione e di dialogo che trascende le particolarità etniche.

Proprio per questo motivo il far coro diventa un momento educativo e di grande coesione dove la diversità non è concepita come opposizione e il confronto come conflitto, ma come espressioni di un pluralismo sostanziale entro il quale possono trovare spazio forme, contenuti, generi e tradizioni di ogni matrice.

In questo contesto trova più ampio senso anche il fenomeno dell'associazionismo corale come terreno di maggiore

unificazione delle singole individualità corali e come vera e propria opportunità di sviluppo teso anche alla condivisione delle diverse esperienze e alla risoluzione di una individualità che può molte volte degenerare nell'isolamento. Il senso reale di una associazione regionale di cori fonda le proprie ragioni d'essere in questi presupposti traendo linfa vitale da un rapporto basato su una circolarità delle relazioni e della comunicazione tra i cori associati e l'Associazione medesima.

L'essere associati non esaurisce e non risolve in maniera costruttiva il rapporto associativo al punto che proprio dalla partecipazione attiva alla vita associativa si possono cogliere elementi comuni tra le diverse realtà corali anche quando questi siano di natura problematica. La scoperta, nel confronto, di somiglianze in quelli che sono dei passaggi fisiologici quasi obbligati, genera, pur nelle difficoltà, la coscienza di potere trarre dall'esperienza altrui elementi per una risoluzione dei problemi e quanto meno consapevolezza di non essere soltanto isole ma di far parte di un arcipelago.

È chiaro che se si pensa all'Associazione solo come ad una sorta di entità astratta in grado di risolvere singoli quesiti o specifiche esigenze contingenti, senza stabilire rap-

porti di interscambio, si giunge naturalmente alla negazione dell'Associazione stessa la cui esistenza dipende direttamente dalla partecipazione attiva delle singole realtà consociate in un rapporto che non è di verticalità ma di orizzontalità. Più costante e vicino è il rapporto tra le diverse formazioni corali e l'Associazione che le raggruppa, maggiore sarà la rappresentatività, la forza e la credibilità dell'Associazione presso le istituzioni; maggiore sarà la sua capacità nello scambio di informazioni negli ambiti specifici riguardanti il mondo della coralità regionale e nazionale.

L'Associazione è tale nel momento in cui si verifica il reale incontro non solamente con i rappresentanti delle diverse Delegazioni Provinciali ma con i rappresentanti dei singoli cori e, ancora di più, con i Maestri, nella prospettiva di un effettivo scambio e confronto sul piano perfettamente artistico per far sì che le singole esperienze possano diventare patrimonio comune di conoscenza a cui attingere.

Solo in questa direzione l'Associazione sarà veramente quello che ciascun coro associato si aspetta che essa sia e lo potrà essere solo nella maniera in cui ciascun coro lavorerà perché questo si realizzi.



CANTO

IL SESTO LIBRO
DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI,
con vno Dialogo a Sette,

Con il suo Basso continuo per poterli concertare nel Clauacembano, & altri Stromenti.

DI CLAVDIO MONTEVERDE
Maestro di Cappella della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco.

Nuouamente compolti, & dati in luce.
CON PRIVILEGIO.



In Venetia appresso Ricciardo Amadino,
MDCXIV.

ANALISI

STRUMENTI PER L'ANALISI
DELLA POLIFONIA

Michele Peguri

PREMESSA

Per chiunque desideri avvicinarsi all'opera musicale deve risultare chiaro che la comprensione di un brano passa attraverso diversi aspetti: da quelli più diretti e *perceptivi* (l'ascolto), ad altri più *teorici* (la lettura degli elementi sintattico/grammaticali) a quelli realizzativi (*l'esecuzione*). Un ulteriore momento cognitivo coinvolge l'elaborazione creativa ed è rappresentato dalla *composizione*.

Attorno all'oggetto musicale si radunano poi tutte quelle discipline di natura storiografica, musicologica, estetica e sociologica che si propongono di relazionare l'opera con l'ambiente culturale cui appartiene.

Sebbene profondamente diversi possano essere i motivi d'interesse attorno al componimento musicale (si pensi ai differenti obiettivi del musicologo rispetto al musicofilo) è oramai assodato che, per chiunque abbia a cuore la propria preparazione musicale, uno dei veicoli d'apprendimento più efficace sia rappresentato dall'analisi. Questo significa trovare i *giusti strumenti* per lo scopo che ci si prefigge (esecuzione, conoscenza stilistica, approfondimento tecnico compositivo, etc.). Per esempio, se volessimo *eseguire* -con cognizione di causa- un brano popolare, sarà indispensabile conoscerne la *storia*: zona d'origine, autore (quando conosciuto), la funzione e la destinazione per la quale è stato composto, l'inflessione dialettale, il carattere, se il brano da monodico ha subito armonizzazioni. In sostanza tutto

ciò che si riesce a conoscere riguardo al brano diviene testimonianza preziosa, compreso, qualora possibile, l'ascolto di esecuzioni registrate nel luogo d'origine.

Se invece volessimo porci come obiettivo la *conoscenza di caratteristiche compositive* di un brano della polifonia classica, dovremo spostare l'attenzione su un tipo di documentazione di natura storico-compositiva: manuali, trattati, ricerche, biografie, articoli, oltre ad una certa confidenza con la materia, saranno sussidi indispensabili per questo tipo di obiettivo. La vastità e la varietà di questioni giustificano la particolare attenzione che in questo intervento abbiamo dedicato al repertorio polifonico. In realtà il percorso indicato non è condizionato a nessuna tipologia compositiva, essendo stato concepito come *possibilità metodologica*, applicabile quindi a qualsiasi brano.

MODALITÀ E CRITERI PER L'ANALISI DELLA POLIFONIA

Si è cercato di tracciare un percorso utile a evidenziare, con logica sequenziale, ogni elemento costituente l'opera. Spesso, comunque, non si entrerà nel cuore delle singole questioni poiché i presenti appunti propongono una *metodologia* che trova in diversi ambienti, compreso l'ambito scolastico, una applicazione e funzionalità efficace (prova di analisi polifonica è infatti richiesta nel compimento medio del corso della scuola di Composizione e soprattutto nel diploma di Musica corale e

Direzione di coro).

Naturalmente prima di passare alla partitura si dovrà individuare il contesto culturale cui l'opera appartiene. In seguito ci si occuperà della reale conoscenza della partitura, che passa dalla fase di *lettura* a quella della *comprensione* tramite dei passaggi che consentono di evidenziare gli elementi costitutivi del pezzo.

L'ordine metodologico è il seguente:

A - Acquisizione materiale

(documentazione e bibliografia)

B - Sussidi esemplificativi (grafici)

C - Osservazioni generali (forma del materiale testo e musica, particolarità formali)

D - Lettura del linguaggio musicale

(caratteristiche dell'ambiente sonoro: modalità, tonalità, ecc.)

E - Aspetti tecnico-compositivi (parametri del *texture* in relazione con il testo; problematiche inerenti alla retorica)

F - Conclusioni

DOCUMENTAZIONE E BIBLIOGRAFIA

Sebbene in sede d'esame scolastico non sia ancora previsto avere disponibilità di *testi di supporto* (biografie, dizionari ecc.) è fuor di dubbio che condizione primaria è la collocazione storico-estetica del brano. La "biografia del brano"¹⁾ deve essere inquadrata quanto prima per poter anteporre delle premesse, dei requisiti necessari a sottintendere alcune questioni di fondo ed evidentemente escludere

ANALISI

ne altre: l'estetica della cosiddetta *seconda prattica* monteverdiana, ad esempio, presuppone una chiave di lettura concettualmente diversa rispetto ad un madrigale di stampo palestriniano.

Quando possibile e in presenza di biblioteche storiche è auspicabile l'accesso e l'esame delle relative *riproduzioni antiche*⁽²⁾.

Quest'ultimo è un lato che pur presentando delle difficoltà dovrà divenire patrimonio dello studioso di polifonia. La graduale confidenza con le stampe dell'epoca, ovviamente supportata da letture,⁽³⁾ dà una più reale luce alla conoscenza della musica del passato. Si eviti, per logica, di cadere ingenuamente in letture del testo trascritto in modo filologicamente non corretto: questo altera la profonda comprensione dell'opera.

SUSSIDI ESEMPLIFICATIVI

Si dimostra di grande utilità per il

nostro scopo l'uso di *grafici*. Questo sussidio permette disposizioni schematiche di parametri diversi, evidenziando in modo visibile e quanto mai istantaneo eventi di natura diversa.

Nella Tavola I il grafico rappresenta una sorta di *scrittura non musicale* del mottetto *Super flumina Babylonis* di Palestrina. Dall'alto si distinguono livelli diversi: le dimensioni, la distribuzione del testo, le cadenze principali quelle secondarie e loro caratteristiche. Sotto è trascritto il testo.

OSSERVAZIONI GENERALI.

Acquisito il materiale e gli strumenti scelti per l'analisi il primo passaggio è quello che pone in relazione i due aspetti portanti della composizione -testo e musica- nelle principali singole peculiarità, ovvero forma e metrica del testo *in relazione* con sezioni o

suddivisioni (cadenze) musicali. Tale *confronto parallelo* sarà sempre sotto la nostra osservazione: infatti ogni evento musicale sarà riferito ad un frammento testuale e al suo significato, o meglio all'*affetto* che esso esprime.

Pur essendo la forma polifonica una struttura cosiddetta *aperta* può, preservando tale libertà formale, prevedere delle consuetudini costruttive. Queste prerogative possono riscontrarsi ad esempio nel cosiddetto mottetto-responsorio (forma a-b-a1): vedi l'analisi di questo aspetto in *O vos omnes* di T.L. Da Victoria (Esempio 1).

Analoghe situazioni si riscontrano in forme madrigalistiche palestriniane: vedi ad esempio *Vergine Bella* (Esempio 2).

Esempio 1:

MOTTETTO RESPONSORIO (*O vos omnes*, Da Victoria)

TESTO

O vos omnes, qui transitis per viam
Attendite et videte
*/Si est dolor similis, sicut dolor meus

Attendite universi populi
Et videte dolorem meum

Si est dolor similis, sicut dolor meus

FORMA MUSICA

A) Responsorio

B) Versetto

A1) Ripresa parziale

* La parte che sarà soggetta alla ripetizione è spesso già *separata* dal contesto configurandosi come un ritornello.

⁽¹⁾ Questa terminologia sia di stimolo per ogni pezzo che studieremo, soprattutto per quel repertorio che per propria natura rischia di "perdere" la propria identità biografica; pensiamo a taluni canti popolari la cui trasmissione scritta può essere per forza incompleta o non completamente chiarificante per poter ad esempio riprodurla esecutivamente in modo efficace. Per estensione si immagini che un buon direttore d'orchestra per cogliere appieno certi ammiccamenti, modalità o sonorità nelle partiture orchestrali (ad esempio Mahler nei richiami di Landler nelle sinfonie o Verdi nelle sonorità bandistiche) non esita ad andare in loco per ascoltare "quelle" sonorità "quei" caratteri che l'autore evidentemente voleva direttamente trasporre nella partitura.

⁽²⁾ Esemplicazioni pratiche sono contenute in Guido Gasperini, *Storia della semiologia musicale*, Ed.Hoepli, Milano, 1905; M.N. Massaro, *La scrittura musicale antica*, ed. Zanibon, Padova, 1979; e nell'importante W.Apel, *La notazione della musica polifonica*, Ed Sansoni, Firenze, 1984.

⁽³⁾ G. Acciai propone fin dai primi numeri della rivista *La cartellina* ed. Suvini Zerboni, Milano, nella rubrica *musica prattica* un esauriente percorso per la conoscenza, trascrizione, e pressé esecutiva della musica rinascimentale. In particolare i numeri 2, 3, 4, 21, 24, 25 de *La Cartellina* sono utili per un approccio a questo argomento.

ANALISI

Esempio 2:

MADRIGALE SPIRITUALE ** (*Vergine bella*, Palestrina)

TESTO	FORMA MUSICA
Vergine bella, che di Sol vestita Coronata di stelle al sommo Sole Piacesti sì che in te sua luce ascose	A)
Amor mi spinge a dir di te parole Ma non so comiciar senza tu'aita Colui che amando in te si pose	A)
Invoco lei che ben sempre rispose	B)
Chi la chiama con fede Vergine s'a mercede	C) C1)
Miseria estrema dell'umane cose Già mai ti volse, al mio prego t'inchina Soccorri alla mia guerra Bench'io sia terra e tu del ciel regina	D)

**In questo esempio le sezioni A e C vengono letteralmente ritornellate.

Articolazioni anche più elaborate possono costituire l'equilibrio formale di madrigali dell'ultimo periodo, specie in Monteverdi. Ripetizioni testo-musicali e

simmetrie spesso derivate dalle forme strumentali dimostrano un'idea compositiva che tende sensibilmente verso una strutturazione organizzata in modo

sempre più unitario. Si veda nell'esempio seguente il madrigale *Si ch'io vorrei morire* dal IV libro dei *Madrigali a cinque voci* di C. Monteverdi:

TESTO	FORMA MUSICA
1 Si ch'io vorrei morire	A
2 Hora ch'io bacio amore,	B
3 La bella bocca del mio amato core.	C
4 Ahi car'e dolce lingua,	D
5 Datemi tant'humore	E
6 Che di dolcezz'in questo sen m'estingua.	F
7 Ahi vita mia, a questo bianco seno	G+H
8 Deh stringetemi fin ch'io venga meno!	I
9 Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua, torn'a dire.	L
10 Si ch'io vorrei morire	A

Musica e testo 1 e 10 identici assumono caratteristica di cornice formale

ANALISI

Le precedenti esemplificazioni dimostrano la grande libertà di realizzazione musicale in relazione a qualsiasi forma letteraria.

In costruzioni ampie, come la Messa, ogni autore, pur considerando le principali

consuetudini legate alla suddivisione concettuale e formale del testo, può modellare in modo personale sia le singole sezioni (Kyrie, Gloria ecc.) sia l'intera Messa. Osserviamo due esempi emblematici di come

sia stato realizzato il brano più esteso *dell'ordinarium missae*. Il testo è abitualmente articolato in quattro sezioni, in corrispondenza dei principali passaggi narrativi:

(Credo in unum Deum)

da *Patrem omnipotentem a descendit de caelis*,

da *Et incarnatus est a et homo factus est*

da *Crucifixus a et sepultus est*

da *Et resurrexit a Et vitam venturi saeculi Amen.*

Il *Credo in mi per coro e archi* di A. Vivaldi (quest'opera è a se stante, non è inserita in una messa) è costituito da 4 brani distinti: il primo e l'ultimo (sezioni A e D) sono musicalmente analoghi, il *Crucifixus* (come il testo richiede), è pregno di una forte carica *patetica*: diviene un vero e proprio pannello pittorico con procedimenti musicali atti ad evidenziare la drammaticità del momento; qui viene enfatizzata la

forza espressiva dei singoli termini. Il materiale è trattato in contrappunto, le linee melodiche tendono a raffigurare *simbolicamente* il testo: il cromatismo discendente (*passus*), le asperità melodiche (*Crucifixus* contiene un salto di quarta diminuita e un salto di sesta minore ascendente in corrispondenza di *etiam*)⁽⁴⁾, il procedere spigoloso per dissonanze e per salti di *et sepultus* e soprattutto il *tactus* ritmi-

co (non a caso paragonato ad un faticoso incedere del Cristo sotto il peso della croce verso il Golgota) sono i principali mezzi tecnico-musicali che costituiscono il materiale compositivo.

In sintesi: se nelle parti estreme la narrazione è resa fluida da un divenire musicale scorrevole (sempre in omoritmia tranne che alla fine del *Et resurrexit*) il *Crucifixus* è il *climax* espressivo del tutto.

- Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
- A) Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.
- B) Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.
- C) Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.
- Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.
- Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex patre Filioque procedit.
- Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.
- D) Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.
- Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
- Et exspecto resurrectionem mortuorum.
- Et vitam venturi saeculi.
- Amen.

⁽⁴⁾ Vedi Tavola II, a) e b)

ANALISI

Nella *Missa brevis* S. *cti Joannis de Deo* di J. Haydn il *Credo* è un unico brano. La suddivisione del testo conserva i medesimi criteri creando quattro sezioni col-

legate. Data la denominazione *brevis*, viene escogitato un espediente per accorpare più testo possibile nelle sezioni A e D. Ogni voce (vedi sotto) pronuncia un

testo e una linea melodica diversa; questo simultaneamente alle altre, sì da risultare quattro testi procedenti contemporaneamente. (Vedi anche Tavola III).

- A) **Sop)** Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
Bas) Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Contr) Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.
Ten) Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.

L'*Et incarnatus* si innesta senza soluzione di continuità, ma con un deciso cambio ritmico (Adagio in $\frac{3}{4}$) e di scrittura. Le voci ora pronunciano il medesimo testo e gradualmente si allineano ritmicamente.

- B) Imit. a gruppi di 2 v. Omoritmia Unisono Omoritmia (valori lunghi)
 Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est, (homo factus est)

Tutto ciò è sottolineato da un percorso armonico più intenso: si prepara l'*atmosfera* per il *Crucifixus*.

- C) Solo bassi Tutti imit. a gruppi di 2 v.
 Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est et sepultus est

In modo analogo a com'era successo per l'*Et incarnatus*, l'attacco dell'*Et resurrexit* avviene in modo repentino e senza cesure: si ritorna al tempo Allegro (sempre in $\frac{3}{4}$).

Il trattamento del testo è analogo alla parte A ma la scrittura musicale qui si richiama ad un'altra parte della medesima messa (il *Gloria*). Nella seconda sud-

divisione avviene un'ulteriore novità. Il coro canta all'unisono, però con testi diversi.

- D) **Sop)** Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.
Con) Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis
Ten) Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex patre Filioque procedit.
Bas) Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.
 indi
Sop+Cont) Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. } Unisono con testi diversi
Ten) Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. }
Bas) Et exspecto resurrectionem mortuorum. }
Tutti) Et vitam venturi saeculi. } Formule cadenzali
 Amen }

ANALISI

Questi esempi dimostrano due possibilità estreme di dilatazione e condensazione del medesimo materiale letterario.⁽⁵⁾

I brani dove la forma è strofica (corali, spesso il lied, il repertorio polifonico di derivazione meno erudita, il repertorio popolare ecc.) la relazione testo-musica non tende ad una simbiosi assoluta: parole diverse percorrono più volte musica simile e perciò di volta in volta si dovrà cogliere come avvenga l'identificazione espressiva musicale del messaggio testuale.

In molti repertori spesso l'*affetto* musicale è rappresentato dal carattere generale del brano. Questo traspare già nei titoli: balletto, villanella, ecc., dimostrando pure una precisa funzionalità e destinazione compositiva. Il testo letterario diventa quasi il *pre-testo* per l'uso della voce. Non a caso questi brani posseggono un'incisività ritmica di stampo strumentale e possono avere il testo intercalato con liberi *nonsense*, come il *Fa-la-la* per il balletto.

Nel repertorio popolare l'onomatopea assume rilievo strutturale divenendo *ritornello*: *Ninna oh* delle innumerevoli *Ninna nanna*, l'*effetto Jodler* di cori sudtirolesi: insomma il *refrain* è il

carattere del brano.

Il rapporto testo-("rumore")-musica-voce viene rivisitato in modo radicale nel repertorio contemporaneo. La voce, forse ora più strumento timbrico-sonoro oltre che vocale-articolatorio, moltiplica la disponibilità in favore della creatività del compositore. Gli esempi sono infiniti e un inventario delle possibilità vocali e combinazioni timbriche-foniche corali è sicuramente impossibile: cluster, magma, cori parlati, alea più o meno controllata, ecc., sono alcune tra le tecniche adoperate.⁽⁶⁾

PRINCIPALI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO MUSICALE

1) Scrittura modale

Un aspetto successivo è il riconoscimento del linguaggio sonoro. Nella polifonia classica la *modalità* rappresenta l'*habitat* fonico-estetico; il riconoscimento avviene individuando:

Il modo strutturale

Le deviazioni modali coincidenti nelle cadenze (che oggi nomineremmo modulazioni) in relazione al modo d'impianto

Considerando che il metro intervallare medievale e rinascimentale è l'*esacordo* e che la maggior parte dei pro-

cedimenti musicali trova la logica in quest'ottica (che a noi purtroppo ancora sfugge) è evidente che questioni già affrontate ampiamente in ambiente di ricerca musicologica (solmisazione, musica ficta, tactus, ecc.) per lo studioso che desidera un approfondimento accademico devono risultare sempre più abituali.⁽⁷⁾

Nelle osservazioni generali il confronto testo-musica ci consente di determinare le principali sezioni del componimento: la punteggiatura determinata da cadenze e clausole più o meno enfatiche permette una sezionatura musicale ancora più capillare che coinvolge emistichi, parole e addirittura monosillabi.

Altro elemento è la possibile derivazione da elementi preesistenti che possono plasmare alcune caratteristiche del brano in oggetto: cantus firmus, parafrasi, parodia, o incipit analoghi. Ad esempio ne *Il bianco e dolce cigno* a 5 voci O. Vecchi inizia e conclude il madrigale con un ossequio stilistico al celebre predecessore Arcadelt parafrasandone il medesimo materiale musicale.

In effetti può divenire fulcro di un lavoro d'approfondimento il confronto tra un pezzo polifonico e il brano

⁽⁵⁾ Per l'architettura della messa vedi Dionisi Zanolini, *La tecnica del contrappunto vocale nel '500*, Suvini Zerboni, Milano 1979, pag. 215 e segg.

⁽⁶⁾ Oltre a suggerire un ascolto di autori contemporanei, si veda A. Solbiati e G. Riva, *Il coro a cappella nell'avanguardia italiana*, in *La Cartellina* n° 113 e 115, 1998

⁽⁷⁾ Oltre agli articoli di *La Cartellina* curati da G. Acciai si consulti Dionisi Zanolini, *La tecnica del contrappunto vocale nel '500*, op.cit.

ANALISI

da cui può essere derivato. Chiaro esempio è la mole di messe parodia con tenor, come *l'homme armè* di Palestrina, Desprez, Dufay, ecc. (vedi Tav. IV) o parafrasi (vedi *Missa Ave Regina caelorum* di Palestrina).

Questo tipo di osservazione permette di cogliere in quale misura (sia nella forma che nel linguaggio) il materiale preesistente ha “condizionato” o se vogliamo “guidato” la creatività del compositore.

2) Scrittura tonale

Se il pezzo che analizziamo è nel linguaggio tonale dobbiamo conformare il tipo di

osservazione alle conseguenze derivate dalla stabilizzazione della sensibilità armonica. La scrittura è organizzata in modo che tutte le componenti concorrano all'affermazione tonale. Ogni elemento costitutivo è interdipendente e funzionale ad un organismo strutturalmente compatto. Ne consegue che le linee melodiche saranno connesse al *percorso armonico*, a sua volta organizzato in *funzioni armoniche* (Tonica, Sottodominante, Dominante) che sanciscono la forza delle infinite *possibilità modulative*. Le *modulazioni* si distin-

gueranno più o meno vicine rispetto ad un *tono d'impianto*, fulcro magnetico dal quale si libererà per poi esaurirsi una *forma musicale*. Quest'ultima, a seconda dei casi, avrà come referenti l'esperienza teatrale (arie bipartite o col da capo etc.) o strumentale (forme bi-tripartite, fughe, rondò, concerto, etc). Il testo poi dovrà confrontarsi con gli accenti metrici della *misura* e della *fraseologia* strutturandosi inesorabilmente in una realizzazione più o meno *simmetrica*.



ANALISI

ASPETTI

TECNICO-COMPOSITIVI

L'inquadramento generale, come visto, si può interpretare come una fase preliminare, la cornice della nostra indagine. Si focalizza un aspetto per volta (tecnico, grammaticale, ecc.) e via via si contestualizza l'osservazione nel complesso del discorso. Il criterio per procedere nell'esame segue una logica

per livelli: da quello più in *superficie* e visibile, a quello più *profondo*. È utile ricordare che, per la stretta adesione parola-musica l'esame tecnico compositivo prevederà continuamente il riferimento testuale dal quale è concepito.

Caratteristiche della scrittura in relazione alle sezioni.

Definite le sezioni principali

si individuino la scrittura caratterizzante (omoritmica, imitativa, mista) e se questa, oltre che al procedimento della cadenza, viene determinata da formule di particolare interesse (pause generali, cesure, ecc.). Questo può essere il momento di esaminare più in dettaglio il modo e la natura delle cadenze già sopra identificate sommariamente.

Es.

G.P. da Palestrina

mottetto *Dies Sanctificatus* (modo tritus)

Testo	Scrittura	Cadenze
{ Dies sanctificatus	imitativa } “	Autentica a Sol (incastro con sezione successiva)
{ Illuxit nobis		
{ Venite gentes	“ } “	Frigia a Mi (con cesura)
{ Et adorare Dominum		

PAUSA GENERALE

{	Quia hodie	omoritmica (con articolazioni)	Autentica a Do (incastro)
	Descendit lux magna in terris	imitativa	Plagale a Re (incastro)
	Haec dies quam fecit Dominus	“	Autentica a Sol (con cesura)

CESURA E CAMBIO RITMO (TERNARIO)

{	Exsultemus, et laetémur in ea,	omoritmica	Plagale a Sol
---	--------------------------------	------------	---------------

Sillabazione e prosodia

La relazione testo-musica è soggetta a norme ritmico-articulatorie.

Nel comparare parole e musica, la strutturazione ritmico-musicale delle linee, essendo condizionata alla prosodia, assume tratti ed articolazioni nel rapporto fra

sillabe toniche ed atone e nel peso espressivo delle parole. Nel descrivere la personalità ritmica dei *motivi-frase* e *motivi-parola*⁽⁸⁾ potremo rilevare tendenze e particolarità meritorie di osservazione (ad esempio il melisma si applica a parole con particolare significato









oppure in coincidenza di accento tonico, ecc.). Nell'esempio seguente ci limitiamo alle considerazioni più evidenti delineando le parti salienti dei motivi tematici.

⁽⁸⁾ Si adottano i termini *motivo frase* o *motivo parola*, oramai abituali, per indentificare una entità compiuta testo-musica. Vennero usate sistematicamente nel manuale Dionisi-Zanolini, *La tecnica del contrappunto cinquecentesco*, op. cit.

ANALISI

G.P. da Palestrina, *Dies Sanctificatus*

TESTO

- 1) Di- es san- cti- fi- cà- tus (mis. 1 cantus)

- 2) Il- lu- xit nò bis (mis. 5 altus)

- 3) Ve- ni- te gèn tes (mis.18 cantus)

- 4) Et a- do- ra- te Dò- mi- num (mis. 26 cantus)

- 5) Qui- a hò- di- e (mis. 37 bassus)

- 6) De- scèn- dit lux mà gna in ter- ris (mis. 39 altus)

- 7) Haec dì- es Quam fe- cit Dò- mi- nus (mis.52 cantus)

- 8) E- xsul- tè- mus, et lae- tè- mur in e- a (mis.72 cantus)


ANALISI

I profili ritmici qui incolonnati (le sillabe sottolineate sono portatrici di melisma) ci permettono di osservare che:

-Gli episodi nascono alternativamente in tesi (versi dispari) e anacrusi (versi pari escluso l'ultimo)⁽⁹⁾

-Il melisma è sempre su una sillaba tonica tranne che sulla parola *descendit*

-Il melisma nasce per i primi 5 episodi su quarto puntato

-Il primo e l'ultimo *motivo-frase* sono totalmente sillabici

-L'ultimo episodio (ternario) è su piede ritmico trocaico in ostinato (scrittura di danza che sottolinea il significato di *exsultemus*)

-Il melisma viene applicato a parole di particolare importanza.

N.B. S'è voluto omettere il segno moderno di misura per raffigurare la plasticità del ritmo *libero* di questo stile.

Linearità-motivi frase

In questo paragrafo si concentra l'attenzione sulla materia in modo prettamente tecnico musicale. Esso è particolarmente utile per identificare *motivi o strutture ricorrenti* nella composizione del brano in oggetto. Il materiale musicale (solo temporaneamente disgiunto dal testo) viene esaminato

sotto un'ottica più *statistica*. Identificati i motivi (melodici e/o ritmici) che caratterizzano le sezioni, è sufficiente trasporli incolonnati in un foglio pentagrammato. Questo raffronto permetterà in modo efficace quanto veloce di vedere se nella costruzione l'autore è ricorso a poche o molte formule.

Una osservazione attenta svolta tra le pieghe della scrittura è fonte non solo di profonda conoscenza tecnico-sintattica ma può rivelare aspetti costruttivi inaspettati. L'incolonnamento dei motivi tematici del mottetto *Super flumina Babylonis* di Palestrina ci dimostra l'estrema economia germinale dalla quale scaturisce un capolavoro (vedi Tavola V). A e B rappresentano le cellule melodiche dalle quali scaturiscono i motivi strutturali del mottetto. La linea B si presenta trasportata anche una quarta sopra. Nel grafico, a capo di ogni sistema, la voce che intona la linea e la misura in partitura.

Melodicamente si può notare che

-A traccia spontaneamente una cadenza (discesa di grado verso la finalis *la* e oscillazione con la sua subfinalis *sol diesis*)

-B percorre la tipica stringa melodica tra la repercussio del modo *deuterus* autentico (do) scendendo di grado verso il mi e disegnando in questo modo

il tipico percorso della cadenza *frigia*.

In questo caso s'è evidenziato un percorso sostanzialmente melodico; in realtà ogni parametro può essere motivo di analisi (cellule ritmiche, archi e culmini melodici, tessitura di ogni motivo ecc.). Allo studioso, e soprattutto allo scopo che esso si pone, il compito di estrapolare ed esaminare aspetti che risultino effettivamente come *dati analitici*, ossia che abbiano in misura più o meno evidente *correlazione costruttiva* con il resto. Rilevare un procedimento e contestualizzarlo (perciò motivarlo) equivale a cogliere il suo significato intrinseco.

Accordalità

Il percorso musicale, specie nel repertorio profano, è caratterizzato dall'omoritmia. Nel caso di repertorio di derivazione meno dotta (canzonetta, villanella ecc.) questa scrittura è addirittura la costante, perciò il ritmo (spesso in formule cicliche derivanti dalla danza) risulta l'elemento di propulsione e agglutinante. L'omoritmia collocata in un brano a scrittura imitativa assume forte alternanza articolatoria (vedi rapporto con il testo nel *Dies Sanctificatus* sopra descritto). In queste sezioni si osserverà sia l'aspetto lineare, ma ancor più il percorso armonico e l'oggettiva gerarchizzazione nei ruoli

⁽⁹⁾ Ogni minima rappresenta un *tactus* divisibile in 2 fasi (equalis): tesi e arsi.

ANALISI

delle voci (basso in genere per salti, voci interne in riempimento, voci superiori con linee portanti). (Vedi Tavola VI).

Articolazioni di diversa natura

Ogni brano musicale possiede quasi sempre uno o più elementi che, presentandosi sistematicamente, assumono fisionomia di *persistenza*.

Questo può coinvolgere ogni elemento: pause, sequenze ritmiche, modo di condurre le cadenze, accordi, ecc. Per questo tipo di osservazione il poter trasportare il materiale musicale (la partitura) in una dimensione diversa da quella che ci appare dimostra la funzionalità del grafico. Osservando la Tavola I (*Super flumina*) risulta che in questo brano assume qualità di persistenza l'uso della *cadenza*. I due livelli relativi a questa osservazione (cadenze principali e secondarie) permettono di cogliere che alcune risultano prioritarie (in corrispondenza della fine del verso), altre sono più interlocutorie. Essendo il brano in modo *frigio* (deuterus) s'è voluto segnalare il percorso del basso, nelle cadenze appunto frigie. Da questo punto si può procedere in due direzioni:

- Elaborare ulteriori considerazioni sul parametro *cadenza* (altre osservazioni sulla qualità, i gradi che coinvol-

ge, la corrispondenza con il testo)

- Scendere ad uno strato analitico più profondo ed evidenziare un elemento diverso, linearità delle melodie, oppure particolari aggregati accordali o ritmici ecc. (Vedi Tavola XX).

Il grafico di Tavola VII è impostato analogamente: la natura del madrigale *Ch'ami la vita mia* manifesta altre qualità:

- l'ampiezza e la distribuzione dei singoli versi e delle strofe: la ripetizione integrale dei versi f e g fa trasparire come l'autore abbia volutamente sbilanciato verso l'ultimo distico le proporzioni musicali risultando così una *sproporzione* tra la terzina e la quartina (in relazione ovviamente al significato della parole);

- le cadenze più importanti (coincidenti con le strofe) e le ridondanze alla quali sono soggette per tre volte (pleonasma);

- al livello inferiore abbiamo indicato l'elemento di persistenza che è risultato dall'osservazione accordale, un autentico *attributo identificativo* di questo madrigale: l'accordo di quinta eccedente, e suo utilizzo sintattico-musicale.

Strumentazione-vocalità

Le osservazioni si spostano qui sullo strumento. Ogni sezione musicale sfrutta il gruppo vocale, o parte di

esso, in base a diverse ragioni. La stessa scelta dell'organico risponde a determinate necessità foniche o espressive, come per esempio la scelta del quintus (voce acuta o media). Per le infinite possibilità di utilizzo dell'*ensemble* vocale è forse superfluo cercare di prevedere ciò che la partitura stessa fa trasparire in modo molto più efficace; è d'altro utile trovare, quando la strumentazione si fa interessante, una chiave di lettura organica. Come una buona orchestrazione sfrutta al meglio i gruppi e i registri degli strumenti, colore vocale e peso fonico saranno il tramite sonoro più consono che l'autore sceglierà per l'esplicazione musicale-espressiva del suo pensiero. Per il repertorio con orchestra l'osservazione dovrà rilevare quale rapporto dialettico si instaura tra voci e strumenti. Abitualmente si verificano 2 possibilità:

1) *Raddoppio strumento/voce*: ogni sezione vocale viene associata ad un gruppo strumentale che ne raddoppia il percorso. Questo spesso succede quando la scrittura tende all'elaborazione contrappuntistica; chiarezza e sicurezza della voci vengono "garantiti" dagli strumenti. Infiniti gli esempi. Sempre dal *Crucifixus* del *Credo* di Vivaldi (vedi Tavola II) abbiamo le seguenti associazioni:

Soprani=Violini primi
 Contralti=Violini secondi

ANALISI

Tenori=Viole
Bassi=Violoncelli e Cb
Il basso continuo (organo o cembalo) riassume il percorso armonico.

E' evidente poi che l'orchestra sola può avere momenti introduttivi, di collegamento e conclusivi.

L'associazione strumento/voce può essere molto severa oppure più *fiorita*. In questo caso lo strumento s'insunna liberamente nella linea melodica, segnando i punti più determinanti.

Nell'esempio di Tavola VIII lo strumentale assolve una doppia funzione: contemporanea sottolineatura melodica di più voci (muovendosi per arpeggi) e propulsione ritmica.

2) *Voce + strumenti*. Con la compattezza del gruppo corale è usuale emancipare il compito dell'orchestra che da semplice sostegno assume ruolo concertante. Un esempio di particolare interesse è il rapporto tra coro e strumenti nei cori del *Magnificat* in Re Maggiore di Bach. Alla scrittura corale, tecnicamente virtuosistica, si sottopone una strumentazione altrettanto vivace, ma non in raddoppio con le voci: i rispettivi percorsi musicali di coro e orchestra concorrono in modo complementare al risultato globale. Si potrebbe dire che al coro a 5 voci si somma un

coro *orchestrale* assolutamente interdependente, ma chiaramente fondamentale. (Vedi tav. IX)

E' ovvio che in letture di questo tipo la scrittura dell'orchestra richiede un'ulteriore analisi, da realizzare con conoscenze di strumentazione.

La retorica

Una costante che riguarda la musica dalle origini al barocco è la tendenza compositiva che esalta l'*affetto* come identificazione dell'opera artistica.

L'analisi polifonica, in genere, trova per questo una chiave interpretativa esauriente solo se pone come condizione il fatto che il rapporto parole-musica vive di una relazione *affettiva* nelle piccole e grandi situazioni. In effetti si potrebbe giungere a motivare un'analisi applicando osservazioni in chiave esclusivamente *ermeneutica*⁽¹⁰⁾, spostando per questo l'attenzione su un terreno prettamente linguistico ed estetico. D'altronde sono ragioni *poetiche* e non *teoriche* che plasmano la forza compositiva della scrittura monteverdiana riferita alla cosiddetta *seconda pratica*.

L'approfondimento delle problematiche dell'*ars rhetorica* trascende la destinazione del presente scritto: necessiterebbe di un corso monografico di taglio uni-

versitario coinvolgente aspetti musicologici e letterari. Si consideri inoltre che la vastità e la trasformazione dell'*ars* nei secoli giunge ad una capillarità che sconfinava spesso in questioni e dissertazioni squisitamente speculative.

Per il musicista che affronta il repertorio vocale è rilevante la comprensione delle principali figure retorico-musicali, oltre alla conoscenza dei principi della *teoria degli affetti*.

Da Tavola X a XIX si esemplificano alcune delle principali *figure*⁽¹¹⁾.

Un'analisi di tipo retorico-formale permette di identificare cellule musicali (linee, accordi, ecc.) che qui vengono lette come *disegni* (*figure retoriche*), ossia *cliché* poetico-musicali pronti all'uso del compositore. La collocazione di queste osservazioni richiede un'attenzione particolare in quanto essa coinvolge *tutti* i parametri che per metodologia abbiamo mantenuto separati.

In sede di stesura letteraria (tema o tesina) si può procedere in più direzioni:

a- creare un capitolo *rhetorica* e riportare in senso temporale tutte le figure che compongono il brano, correlandole con lo scorrere del testo letterario;

b- conglobare all'interno di ogni parametro d'osservazione (creando perciò una

⁽¹⁰⁾ Si legga P.P. Scattolin, *La parola come veicolo espressivo della musica tardo rinascimentale e barocca*, in *Farcoro*, Gennaio-Agosto 1995 e M. De Natale, *Teoria e/o ermeneutica*, in *Analisi* ed. Ricordi, Milano

⁽¹¹⁾ In G. Radicati, *Retorica*, in Deumm, UTET, Torino si propone una pratica suddivisione in sette gruppi: a) iterazione b) imitazione c) strutture dissonanti d) particolari o successioni di intervalli e) figure pittoriche (ipotiposi) f) strutture sonore e scissioni di accordi g) interruzioni e/o pause

ANALISI

forma di sottocapitolo ogni volta) i principale atteggiamenti di natura *retorico-affettiva* che informano il procedimento stesso; per esempio:⁽¹²⁾

-nell'analisi della forma l'*exordium*, il *medium*, il *finis*, ecc.

-nell'analisi della cadenze e nelle ripetizioni, le eventuali ridondanze i *pleonasm*i, ecc.

-nelle osservazioni riguardanti le aggregazioni accordali i *noemi*, le *pathopoeie*, i *faux bourdon*, ecc.

-nelle linee melodiche le *anabasi*, le *iperbole*, i *salto diriusculi*, ecc.

E' evidente ancora una volta che sotto l'aspetto compositivo la relazione parole-musica è inscindibile. Tanto più che di frequente, espressioni ed inflessioni linguistiche sono direttamente "travasate" dal testo alla musica, come la *suspiratio* nell'esempio riportato a Tavola XVI (*In un solo... Sospir*).

Per il musicista la questione della retorica dev'essere affrontata, maturata ed armonizzata con la conoscenza dei meccanismi tecnico compositivi che, nel loro trasformarsi stilistico, asseconderanno sempre più le urgenze espressive degli autori. Solo la lettura di quella musica ci può far comprendere (e forse non ancora completamente) quale formidabile propulsione estetica giustificò uno sconvolgimento radicale

nella scrittura, tanto da impedire anche a noi di formulare a tutt'oggi una vera e propria *grammatica* per quella musica (come l'intera produzione di Gesualdo; Marenzio negli ultimi volumi dei madrigali; Monteverdi dal IV° libro in poi).

L'aspetto descrittivo-simbolico rappresenta da sempre una questione sul significato che la partitura può o deve esprimere. Se tale questione è di non facile soluzione (essa investe problematiche non solo musicali ma storiche, estetiche, ecc.) è indubbio che la letteratura musicale che poggia su un testo, entra in relazione con il significato che il testo stesso esprime, rappresentando per questo il "veicolo sonoro" di un contenuto semantico. Per questo risulta importante esaminare ogni tipo di brano corale con una consuetudine d'osservazione che privilegi sempre la dialettica testo-suono. Lo scavo espressivo tracciato da un testo dev'essere rilevabile (e valorizzato qualora si esegua) su *qualsiasi* repertorio, da quello più incorporeo o apparentemente *inespressivo* (Palestrina si fa *risultare* spesso così) al canto popolare ricco di onomatopee (si pensi al *ta pum*, o allo *jodler* di canti alpini). Così concepita, l'analisi assume un'ulteriore valenza: oltre a permettere la conoscenza tecnico-musicale

diviene strumento preferenziale per l'approfondimento della relazione sempre mutevole e variegato tra i due idiomi. L'analisi dà gli strumenti al direttore (in questo momento pensiamo a lui) di elaborare *autonomamente* e in modo cosciente una personale *interpretazione* esecutiva la cui elaborazione, evidentemente, maturerà e sarà integrata da momenti di conoscenza culturale (letture, studio, ascolto, ecc.) tali da consentire la cognizione e l'(eventuale) adesione consapevole ad una cosiddetta *prassi esecutiva*.

Osservazioni particolari

Nel corso dell'esame del brano si rilevano degli elementi che caratterizzano la personalità del pezzo stesso. Questi elementi possono essere di qualsiasi natura:

- musicale (uso vario della pausa, un ricorrente disegno melodico o un particolare aggregato accordale - vedi sopra per *Ch'ami la vita mia*);
- testuale (ripetizioni di parole, o frammentazione testuale, o ripresa di sezioni intere di strofe ecc.) o
- strumentale (uso particolare di un gruppo vocale o di una voce o la scelta della tessitura, ecc.).

Questi elementi rilevati durante la lettura saranno ora configurati come *peculiarità costitutive* e completeranno la lettura del pezzo.

⁽¹²⁾ Altri scritti per l'approfondimento della materia: FCivra, *Musica poetica, introduzione alla retorica musicale*, UTET Libreria, Torino, 1991; A. Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, A. Mondadori Ed., Milano, 1978; G. Acciai, *Introduzione*, in M.A. Ingegneri, *Lamentatione Ieremiae*, Suvini-Zerboni, Milano, pag. IX e segg.

I presupposti della cosiddetta *Seconda pratica* sono la prefazione che Monteverdi pone agli *Scherzi musicali* del 1607.

ANALISI

CONSIDERAZIONI ANALITICHE E CONCLUSIONI

Tutto ciò che è stato riscontrato in sede analitica dovrà essere elaborato in considerazioni riassuntive che si desumono dalle osservazioni compiute. Le conclusioni che si innestano alle considerazioni anzidette senza soluzione di continuità, se da un lato permettono che lo studioso possa esprimere delle considerazioni personali, dall'altro devono chiudere in modo soddisfacente il lavoro. Riallacciandosi idealmente alle premesse avremo la possibilità di *concludere* in modo esauriente e compiuto il nostro percorso. Questo in sede di studio personale, ma ancor più se il lavoro assume un

impegno di ricerca o di esame scritto.

Le *considerazioni analitiche*, riassumendo gli esiti di un percorso sistematico e oggettivo, rappresentano infine la *qualità* e il *livello* dell'analisi. Ovvero, sarà lo studioso, il musicista o il direttore ad imprimere ulteriore valore all'indagine, intuendo e sintetizzando (e anche commentando) ciò che sta all'origine dell'idea creativa. In parole semplici egli dovrà cogliere il *come* e capire il *perché* dell'essenza artistica esaminata.

RIEPILOGO

La metodologia proposta, schematizzata in Tavola XX a) e b), può essere sviluppata con adattamenti o modifiche relativi al repertorio,

all'ambito di studio, ecc.

Il vantaggio del percorso sequenziale sopra descritto consiste nella certezza che ogni evento viene:

-rilevato in modo sistematico;

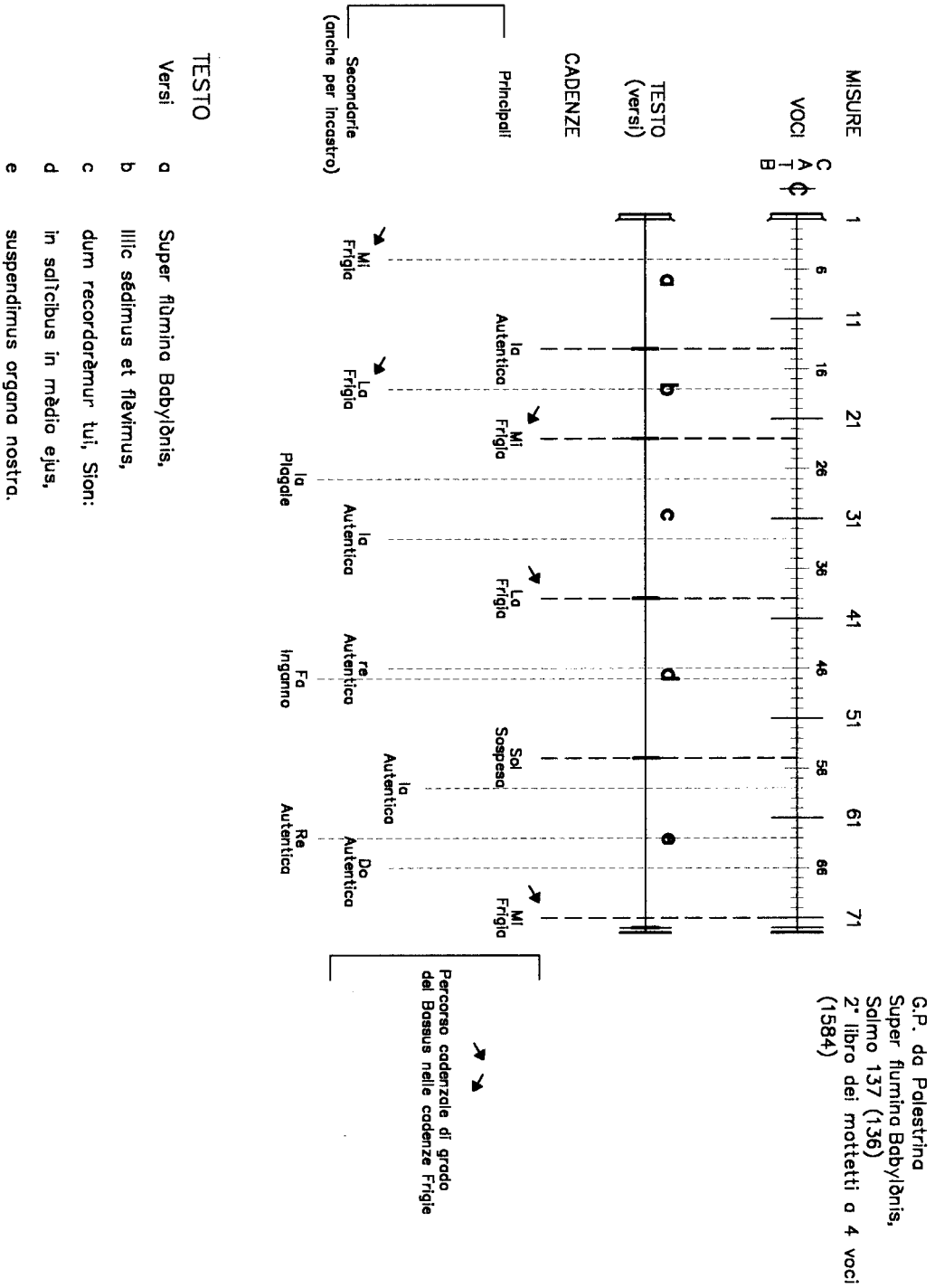
-collocato comunque in una *sinergia costitutiva*

Un percorso così articolato genera un *razionale controllo* sul nostro operato, tende a limitare il rischio di digressioni di qualsiasi natura (anche apprezzabili ma spesso dispersive), consente di indagare *tutti i livelli di profondità* analitica senza correre il rischio di tralasciare cose importanti, risponde ad un principio di *economia* di impegno in relazione al risultato.



ANALISI

Tavola 1 Grafico *Super flumina Babylonis*



ANALISI

Tavola II: Vivaldi *Crucifixus*

a)

Largo

Cru - ci - fi - xus
Cru - ci - fi - xus
Cru - ci - fi - xus e - tiam pro no - bis, e - tiam pro no - bis,
Cru - ci -

e - ti am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas - sus, et
e - tiam pro no - bis,
Cru - ci - fi - xus e - tiam pro no - bis,
- fi - xus e - tiam pro no - bis,
5 4 3# 7 7 7 6

ANALISI

b)

135

Soprano: pas - sus, pas - sus, et se -

Alto: passus, pas -

Tenore/Basso: pas - sus, et se - pul - tus est, passus, passus, pas - sus, et se -

Pon - ti - o - Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et se -

Organo: # 6h # 6h 7 6# # # 4 # 6h

136

Soprano: - pul - tus est, et se - pul - tus est, pas - sus, et se - pul - tus

Alto: sus, et se - pul - tus est, pas - sus, passus, pas - sus, et se - pul - tus

Tenore/Basso: pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus

Organo: - pul - tus, et se - pul - tus est, pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus

Organo: # 6h 5 7 5# 6# 6 5 3#

ANALISI

Tavola III Credo Haydn

Credo

Allegro

Violino I

Violino II

Soprano
Cre - do, cre - do in u - num De - um.

Alto
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem (h) Pa -

Tenore
Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa -

Basso
Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

Organo
Violoncello
e Basso

Allegro

4

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

tri, per quem o - mni - a fa - cta sunt, per quem o - mni - a

lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

7

vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in vi - si - bi - li - um.

fa - cta sunt, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de coe - lis.

De - o, de De - o.

ANALISI

Tavola IV Missa *L'homme armé*

GUILLAUME DUFAY

S.
Ky - ri - e e -

A.
Ky - ri - e e -

T.
Ky - ri - e

B.
Ky - ri - e

lei - son, Ky - ri - e e -

lei - son, Ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

lei - son, Ky - ri - e e -

e - lei - son,

ri - e e -

L'homme, l'homme, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé,

l'homme ar - mé doit on dou - ter, doit on dou - ter?

ANALISI

Tavola V Motivi *Super flumina*

The image displays a musical score analysis for the piece "Tavola V Motivi Super flumina". The score is organized into several systems, each representing a different instrument or voice part. The motifs are labeled with letters and numbers:

- System 1:** A single staff with three motifs labeled A, B, and B. Below the staff, the labels A1, B1, and B1 are positioned under the respective motifs.
- System 2:** A staff labeled B starting at measure 1. It contains motifs A1 and B.
- System 3:** A staff labeled B starting at measure 14. It contains motif B1.
- System 4:** A staff labeled C starting at measure 29. It contains motif B.
- System 5:** A system with two staves. The top staff is labeled A and starts at measure 39. The bottom staff is labeled B and starts at measure 39. Motif A is labeled above the top staff.
- System 6:** A staff labeled A starting at measure 55. Motif A is labeled above the staff.

Each system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some notes have accents or slurs. The analysis highlights the recurrence and variation of these motifs throughout the piece.

ANALISI

Tavola VI Omoritmia *Exsultemus*

4 *ppp* $\frac{3}{2}$ *f3* *f2* 70

nus: E - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a,

nus: E - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus,

nus: E - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus,

nus: E - xul - té - mus, e - xul - té - mus,

75 80

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

85

té - mur in e - a.

té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a.

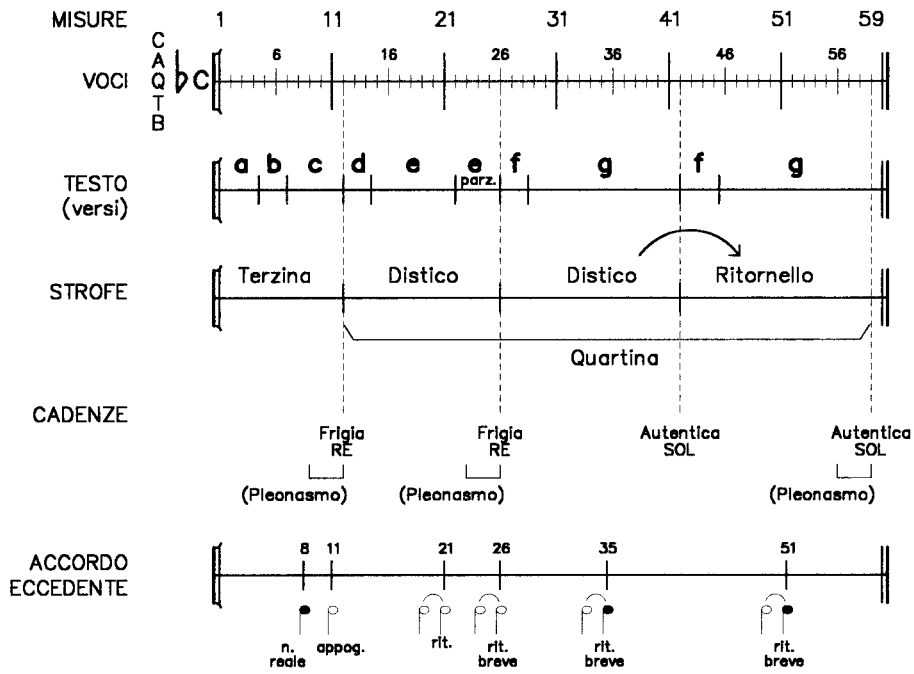
té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a.

té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a.

ANALISI

Tavola VII Grafico *Ch'ami la vita mia*

C. Monteverdi
 Ch'io ami la vita mia
 (Anonimo)
 1° libro dei madrigali a 5 voci
 (1587)



- TESTO
- Terzina {
- a Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome (11)
 - b Par che si legg'ognora (7)
 - c Ma tu vuoi pur ch'io mora (7)
- Quartina {
- [d Se'l ver porti in te scritto (7)
 - [e Acqueta co'i begl'occhi il cor afflitto (11)
 - [f Acciò letto non sia (7)
 - [g Ch'ami la morte e non la vita mia (11).

ANALISI

Tavola IX Bach *Magnificat*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 31-33) includes five vocal staves: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics for the vocal parts are: Soprano I: "Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,"; Soprano II: "Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,"; Alto: "Ma - gni - fi - cat,"; Tenore: "Ma - gni - fi - cat,"; Basso: "Ma - gni - fi - cat,". The keyboard part (measures 31-33) is marked with a first ending bracket and a *Tutti* dynamic marking. The second system (measures 34-36) continues the vocal parts with lyrics: Soprano I: "ma - gni - fi - cat, ma -"; Soprano II: "ma - gni - fi - cat, ma -"; Alto: "ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma -"; Tenore: "ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma -"; Basso: "ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma -". The keyboard part (measures 34-36) continues with complex textures, including a *Tutti* marking.

ANALISI

Tavola X *Noema*: omoritmia

SALVATOR MUNDI

G.P.L. da Palestrina

S
Sal- va- tor mun- di sal- va nos om- nes sal-

C
Sal- va- tor mun- di sal- va nos om- nes

T
Sal- va- tor mun- di sal- va nos om- nes

B
Sal- va- tor mun- di sal- va nos om- nes sal-

Tavola XI *Faux bourdon*: falso bordone successione parallela di accordi di 3 e 6

S
bim at- que Se-ra- phim Pa- tri-ar- chae

C
bim at- que Se-ra- phim Pa- tri-ar-

T
bim at- que Se-ra- phim Se- ra- phim

B
que Che- ru- bim at- que Se- ra- phim

ANALISI

Tavola XII *Pleonasmo*: ridondanza (spesso cadenzale con pedale)

First system of musical notation for Soprano (S), Contralto (C), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: S: gi- ni com- men- da- vit Vir- gi- ni com- men- da-; C: ni com- men- da- vit Vir- gi- ni com- men- da-; T: vit Vir- gi- ni com- men- da-; B: vit Vir- gi- ni com- men- da- vit com- men- da-

Second system of musical notation for Soprano (S), Contralto (C), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: S: vit.; C: vit Vir- gi- ni com- men- da- vit.; T: vit Vir- gi- ni com- men- da- vit.; B: vit Vir- gi- ni com- men- da- vit.

A bracket is drawn under the lyrics of the Basso part in this system.

ANALISI

Tavola XIII *Anabasi*: linea melodica ascendente

Musical score for Tavola XIII, *Anabasi*, showing an ascending melodic line. The score is written for Soprano (S), Alto (C), and Tenor (T) voices. The lyrics are: S: ge vi-; C: ge vi- tam-que no- stram; T: ge vi- tam- que. An arrow points from the Soprano part to the Tenor part, indicating the ascending melodic line.

Tavola XIV *Catabasi*: linea melodica discendente

Musical score for Tavola XIV, *Catabasi*, showing a descending melodic line. The score is written for Soprano (S), Alto (C), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B) voices. The lyrics are: S: tus; C: O quan- tus lu-; T1: mi- num; T2: tus lu-ctus ho- mi-num; B: quan- tus lu-ctus ho- mi-num quan- tus lu-ctus ho-mi-num. An arrow points from the Soprano part to the Bass part, indicating the descending melodic line.

Tavola XV *Circulatio*: andamento circolare della melodia

Musical score for Tavola XV, *Circulatio*, showing a circular melodic pattern. The score is written for Soprano (S), Alto (C), Tenor 1 (T1), and Tenor 2 (T2) voices. The lyrics are: S: ctus qui ve-; C: ctus qui; T1: qui ve-; T2: ctus qui ve-. A bracket is drawn under the Tenor 2 part, indicating the circular melodic pattern.

ANALISI

Tavola XVI *Suspiratio*: pausa in tesi

The musical score consists of two systems of staves. The first system has five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics are: *ni - ma spi - ro* (twice), *In un*, *In un so - lo so - spir l'a - ni - ma spi - ro* (twice). The second system has five staves: two vocal staves and three piano accompaniment staves. The lyrics are: *so - - lo sospir l'a - ni - ma spi - ro l'a - ni - ma spi - ro* (twice), *In un so - lo sospir l'a - ni - ma spi - ro* (twice), *In un so - lo sospir l'a - ni - ma spi - ro* (twice). Dynamics include *pp*, *sf*, and *pp*. There are two boxed annotations under the first system's piano part, one under the first measure and one under the second measure.

ANALISI

Tavola XVII *Passus Diriusculus*: percorso melodico ricco di dissonanze

La piaga e'ho nel core

(Largo, ma in due)

Canto (E) *pp* La piaga e'ho nel core Don -
 Alto (E) *pp* La piaga e'ho nel core Don -
 Quinto (E) *pp* La piaga e'ho nel core Don -
 Tenore (E) *pp* La piaga e'ho nel core Don -
 Basso (E) *pp* La piaga e'ho nel core Don -

Tavola XVIII *Climax (Gradatio)* Culmine melodico-espressivo (raggiunto spesso gradualmente)

Pau - ra anco Par - do - re Ch'es - ser non può che ti ri - ser - bi in
 Pau - ra anco Par - do - re Ch'es - ser non può che ti ri - ser - bi in
 Pau - ra anco Par - do - re
 Pau - ra anco Par - do - re Ch'es - ser non può che ti ri - ser - bi in
 Ch'es - ser non può che ti ri - ser - bi in
 vi - ta Sen - za spe - mee a - i - ta Su
 vi - ta Sen - za spe - mee a - i - ta Su
 Ch'es - ser non può che ti ri - ser -
 vi - ti Sen - za spe - mee a - i - ta
 vi - ta Sen - za spe - mee a - i - ta

ANALISI

Tavola XIX *Exclamatio*: esclamazione testuale/musicale

Ah dolente partita

(Lento, ma in due)

The musical score is presented in five staves, each with a vocal part label on the left. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The Canto and Quinto parts have lyrics, while the Alto, Tenore, and Basso parts have rests. A bracket above the Canto staff spans the final two measures.

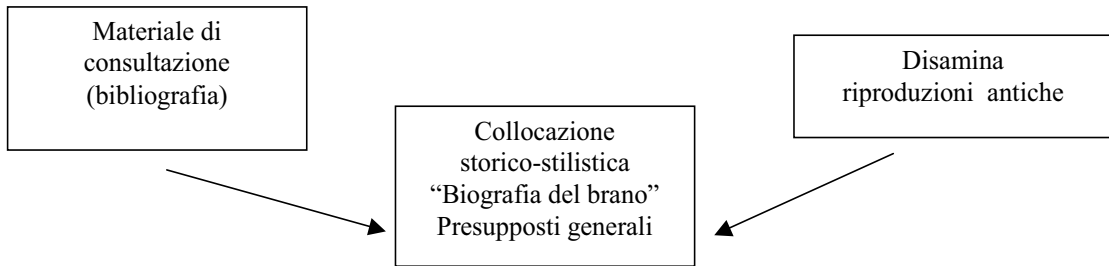
Parte	1	2	3	4	5	6	7	8
Canto	Ah	do - len - te	par - ti - ta	Ah				
Quinto	Ah	do - len - te	par - ti -					
Alto	-	-	-	-	-	-	-	-
Tenore	-	-	-	-	-	-	-	-
Basso	-	-	-	-	-	-	-	-

ANALISI

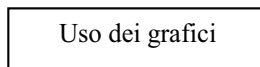
Tavola XX a)

CRITERI E METODOLOGIA

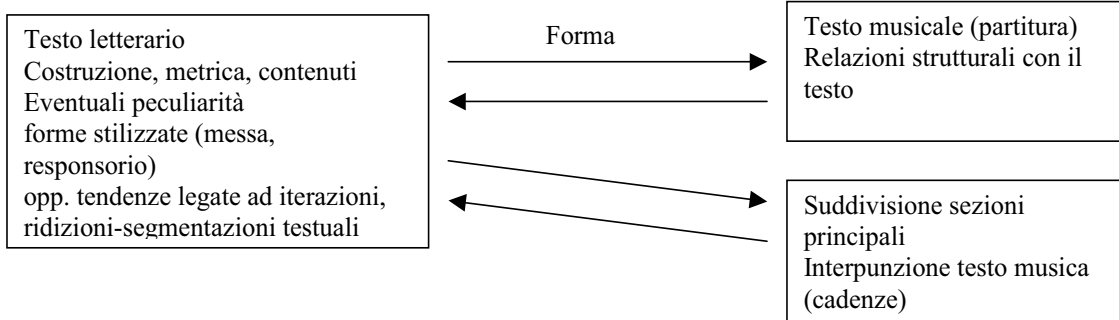
A) Documentazione e bibliografia



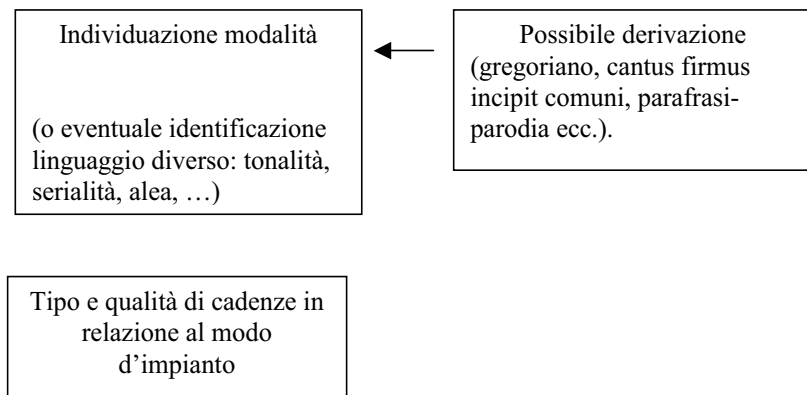
B) Sussidi esemplificativi



C) Osservazioni generali



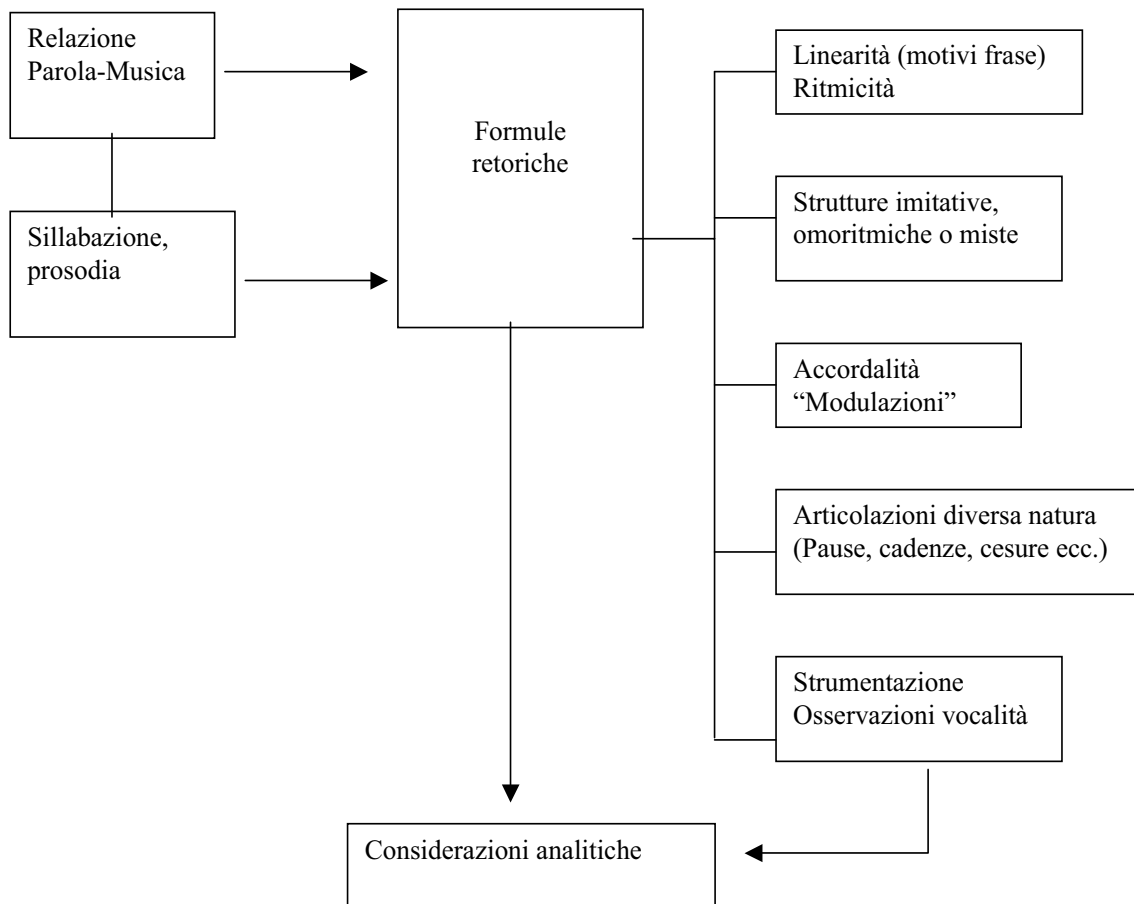
D) Linguaggio musicale



ANALISI

Tavola XX b)

E) Aspetti tecnico-compositivi



F) Conclusioni

Commento e Conclusioni

CORALITÀ POPOLARE

LA CORALITÀ POPOLARE IN ITALIA

in progresso o in regresso?

Paolo Bon

Per 'coralità popolare' noi intendiamo quel settore della coralità che investe le sue energie sulla tematica musicale e letteraria di fonte orale.

Cosa sono le fonti orali? Cos'è la "musica popolare" sulla quale la coralità in questione effettua i suoi investimenti?

Ho spesso avuto occasione di dire che il concetto di musica popolare come musica "del popolo", che emana dal popolo, è un concetto solo in apparenza semplice e chiaro, ma in realtà confuso e fuorviante, soprattutto perché nessuno sa dirci cosa si debba intendere per "popolo". A rigore il popolo è la collettività, popolo siamo tutti noi, letterati e illetterati, ceti urbani e contadini, abbienti e non abbienti, classi egemoni e subalterne: tutti concorriamo a formare il popolo. Ma allora se questo è il popolo, se tutti noi siamo popolo, tutta la musica che noi produciamo è "popolare", vi includiamo Mozart e Beethoven, Stockhausen e Berio.

In realtà, ciò che noi chiamiamo "musica popolare" è un "corpus" articolato e ricchissimo di moduli melodici e armonici arcaici, un insieme di "mèloi" e "har-

moi" - potremmo dire con terminologia greca - che affondano le loro radici nel buio più fitto della preistoria, fino a confondersi, al limite, con la genesi stessa dell'umanità. Un "corpus" articolato e ricchissimo - vi dicevo - ma non infinito, anche se l'obiettivo di un censimento esauriente è puramente virtuale e teorico, com'è per le scienze naturali l'obiettivo di censire tutte le specie viventi del pianeta, che pure sono di numero finito.

Dunque, intervenire a fini espressivi sulla musica popolare significa intervenire sull'arcaico, che è materia delicatissima.

Ma la nostra coralità popolare non si limita all'intervento sulle fonti orali. Essa utilizza anche - e negli ultimi tempi largamente - musiche e testi di fonte scritta, cioè musiche e testi d'autore, di ispirazione oscuramente popolare, ma che non hanno alcuna attinenza con la tradizione orale: "La Montanara", testo e melodia di Toni Ortelli, armonizzazione di Luigi Pigarelli, può considerarsi un prototipo; ai nostri giorni è Bepi De Marzi ad occupare parte dei repertori. Questo secondo aspetto della coralità popolare, signori, è totalmente

estraneo ai miei interessi culturali, per cui limiterò il mio intervento alla coralità popolare in senso stretto, quella che si esercita sulle fonti della tradizione orale.

Ora, parlare della coralità popolare italiana non è facile.

Non è facile perché non esiste una coralità popolare italiana, ne esistono almeno quattro, distribuite su altrettante aree geografiche più o meno estese, e a volerle definire c'è il rischio di incorrere in un certo schematismo e in qualche approssimazione. Comunque correrò il rischio e tenterò di farlo.

Vi è un'area corale assai estesa che abbraccia il Centro-Sud d'Italia dalla Toscana e le Marche fino alla Sicilia (con esclusione della Sardegna di cui mi occuperò a parte) che è saldamente attestata su modelli orfeonici ottocenteschi. Qui troviamo generalmente la melodia popolare armonizzata a quattro voci nella forma dei corale - melodia costantemente all'acuto con impiego di armonie semplici al limite dei pedestre, in omaggio ad una asserita semplicità delle forme popolari (concetto discutibile e giustamente criticato da Bèla Bartòck prima che da

CORALITÀ POPOLARE

me); la struttura è generalmente strofica e ripetitiva; la vocalità impiegata in queste regioni si ispira o a modelli della tradizione orale o a quello dei cori d'opera ottocentesco, con inflessioni vernacole che variano da regione a regione.

Vi è poi un'area corale sarda estremamente interessante perché la polifonia, qui, rappresenta una componente essenziale nella tradizione di fonte orale, a differenza che nel Centro-Sud peninsulare e nella Sicilia, dove le forme orali sono prevalentemente monodiche. Ebbene, proprio perché forte di questa tradizione orale polifonica, la Sardegna si è sempre dimostrata tetragona di fronte all'elaborazione scritta della propria musica. Ben pochi, che io sappia, sono i musicisti sardi che sono intervenuti in forma colta sul proprio materiale etnofono, e con scarso successo. Più incisivamente, forse, lo ha fatto il vicentino Marco Crestani, forte delle conoscenze acquisite durante un lungo soggiorno in Sardegna, e lo ha fatto egregiamente, ma io sono convinto che i sardi, se sentissero cantare le sue elaborazioni, le rifiuterebbero come un'indebita ingerenza o, peggio, come un tentativo di colonizzazione culturale da parte dell'uomo venuto dal continente.

La Sardegna è piccola, ma la Venezia Giulia - terza area corale nel mio percorso - è ancora più piccola (parlo, naturalmente, delle dimensioni geografiche). La

Venezia Giulia si identifica sostanzialmente con Trieste, città mitteleuropea, città dagli orizzonti culturali sconfinati, crocevia fra cultura latina, germanica, slava e ungherese, luogo di scambio e interazione estremamente fruttosi fra queste disparate culture, città orgogliosissima di questa sua dimensione interculturale e sovraculturale, alla quale per nessuna ragione al mondo è disposta a rinunciare. Com'è giusto. Ma ciò che fa la grandezza di quella cultura nello stesso tempo ne segna i limiti, impedendo all'aristocratica Trieste di cogliere i fermenti che ad occidente di essa, nel corso dei Novecento, si manifestano nella coralità popolare dei resto dell'Italia Settentrionale con epicentro nel Trentino: le espressioni alle quali quei fermenti danno vita appaiono zotiche e villane agli occhi di Trieste, ben lontane dalle forme della grande coralità mitteleuropea, e Trieste non può che rifiutarle.

Il resto dell'Italia Settentrionale (quarta area corale): sono le altre Venezie (la Trentina, l'Euganea ed il Friuli), e poi la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta, la Liguria, l'Emilia e la Romagna; la dorsale appenninica fa da discriminante verso Sud.

Queste regioni, nel corso dei Novecento, vengono progressivamente scosse, sia pure con ritardo per la Valle d'Aosta e con forti sacche di resistenza in Friuli, da due ondate innovatrici:

· La prima è rappresentata dal fenomeno "Coro della SAT", che si impone a cavaliere della seconda guerra mondiale, fra gli anni trenta e i cinquanta. Una vocalcoralità ruvida e scarpona, sanguigna e plebea, fortemente trasgressiva e dissacrante sia nei confronti dei modelli colti sia nei confronti dei modelli orfeonici allora dominanti nella coralità popolare, si riversa sulle scene. Fior di musicisti ne vengono coinvolti e prestano la loro opera: in prima linea c'è il geniale dilettante Luigi Pigarelli, e poi professionisti come Antonio Pedrotti, Renato Dionisi, Andrea Mascagni ed altri, più tardi Arturo Benedetti Michelangeli, tutti affascinati - e non senza ragione - dalla freschezza e dalla *naïveté* apparente (in realtà voluta, cercata, studiata) dei Cori della SAT.

L'intera Italia Settentrionale ne rimane soggiogata, ad eccezione dell'aristocratica Trieste, che arriccias il naso e insieme a tutto l'entroterra giuliano si auto-definisce l'"antiSAT".

Ovunque nascono copie in ottavo e in sedicesimo del Coro della SAT. Nasce la locuzione "canti di montagna" fino ad allora sconosciuta; la prima raccolta di canti della SAT, quella che l'amico Giorgio Vacchi chiama scherzosamente "il libro giallo" per il colore della copertina, diventa il simbolo del canto corale popolare e guadagna una diffusione capillare, non c'è coro che non la posseda e

CORALITÀ POPOLARE

non la sfrutti. Sulle fortune di questa coralità influisce probabilmente anche un escursionismo montanaro giovanile favorito nell'immediato dopoguerra dalle associazioni cattoliche. La seconda ondata innovativa la coralità popolare nord-italiana (sempre con l'eccezione di Trieste) la conosce negli anni 60/70.

Musicisti di professione e impegnati dilettanti di musica che hanno ben assimilato il linguaggio ed il messaggio del Coro della SAT, col quale magari si sono inizialmente identificati, ne colgono le enormi potenzialità espressive, capiscono che non si tratta di un episodio da consegnare sbrigativamente alla storia, ma di una strada appena imboccata e ancora tutta da tracciare nelle incerte mappe della coralità e per quella strada si incamminano con lo stesso entusiasmo dei musicisti della generazione precedente, quelli che avevano favorito e incoraggiato l'avventura dei Coro della SAT.

E' una stagione galvanizzante, si discute su tutto, ci si interroga sul proprio ruolo, che si delinea alternativo e conflittuale con quello di un folk-revivalismo all'epoca dilagante, si tenta, e qua e là ci si riesce, di definire una propria identità culturale. La locuzione "Nuova Coralità" entra nel lessico di molti cori. C'è anche del velleitarismo, certo, ma nelle punte più avanzate e di frontiera di questo frastagliato movimento si mira alla ricerca

delle implicazioni poetiche più profonde e riposte della tematica arcaica, da scavare e portare alla luce nei processi elaborativo e poi da esaltare nell'interpretazione corale, anche qui in aperta polemica coi "Folk Revival", che, sordo a quelle implicazioni o incapace di coglierle, mira invece a riprodurre gli aspetti più esteriori, superficiali, calligrafici e coloristici della musica popolare.

Cosa accade dopo i rugenti anni 60/70? La coralità popolare segna un progresso o un regresso?

Anche qui dobbiamo distinguere.

La coralità popolare dei Centro-Sud, della Sardegna e dell'area giuliana, a quanto m'è dato sapere, non registra né progresso né regresso: ciascuna di queste aree rimane ancorata ai propri modelli d'origine, il rovello che ha attraversato le restanti regioni dell'Italia Settentrionale non le ha nemmeno lambite.

Il resto della coralità nord-italiana presenta aspetti contraddittori.

Devo dire anzitutto che non mi preoccupa soverchiamente il sensibile calo demografico che le statistiche ci indicano per i cori popolari. La diminuzione dei cori che fanno la musica popolare è, paradossalmente, l'indice di una più matura coscienza raggiunta da questa coralità in ordine al bagaglio tecnico-vocale di cui è necessario dotarsi per affrontare un pubblico. I cori che non riuscivano ad

acquisire quei minimi livelli di capacità strumentale, di virtuosismo vocale, si sono autoespulsi dall'agone corale: hanno capito che il cantare non era roba per loro, e francamente non dobbiamo rammaricarci.

In altre parole, il calo è quantitativo, non qualitativo. Dal mio osservatorio, che è quello delle commissioni giudicatrici dei concorsi corali delle quali di tanto in tanto faccio parte, posso affermare che il livello tecnico dei cori popolari non s'è affatto abbassato, ma è anzi cresciuto nel corso degli anni: oggi (almeno ai concorsi) si canta quasi sempre dignitosamente e spesso si canta bene. I corsi di formazione e di aggiornamento che l'associazionismo organizzato da tempo mette a disposizione dei direttori e degli aspiranti direttori di coro hanno evidentemente prodotto un risultato apprezzabile, che è sotto gli occhi di tutti. Da questo punto di vista, dunque, dobbiamo riconoscere che la coralità popolare è in progresso.

Ma a questa crescita dei livelli virtuosistico-vocali fa riscontro purtroppo una preoccupante stagnazione della ricerca espressiva.

Noi assistiamo, da un lato, ad un diffuso appiattimento su modelli facili, consolatori, di immediata recettività e - ahimè - impregnati di sentimentalismo, che è la componente più inquinante della coralità popolare, mettiamocelo bene in testa: non c'è nulla che offuschi i sentimenti quanto il sentimentismo; d'altro lato assistiamo

CORALITÀ POPOLARE

ad un non meno diffuso "fai da te" compositivo, ad una pletora di esercitazioni vane e inconcludenti su una tematica arcaica che meriterebbe ben altra considerazione da parte di chi la tratta, esercitazioni che spesso rivelano assoluta imperizia, carenza dei più elementari rudimenti d'armonia, non parliamo di contrappunto; e soprattutto l'assenza di qualsiasi disegno espressivo.

Perché si fanno queste cose? Chi le fa si crede un compositore nato che nulla ha da imparare dai grandi compositori della storia?

Ebbene no: la spiegazione è un'altra ed è purtroppo ancora più squallida. La spiegazione è nel fatto che si considera, si vuol considerare la coralità popolare un "quid minus" rispetto alla grande coralità colta, e questo proprio da parte di chi la fa. Chi fa la coralità popolare è, paradossalmente, il primo a dequalificare, a svilire il proprio lavoro: "io non faccio mica la musica seria, faccio la musica popolare, non sono mica tenuto a sapere d'armonia e di contrappunto; la musica popolare è a una voce, al massimo due: basta aggiungere le altre tre o le altre due per cantarla in coro; il pubblico dei nostri concerti non si vuole mica impegnare, si vuole divertire!" (a parte che con quelle partiture non si diverte nessuno, ve l'assicuro).

Questo è, squallidamente, il concetto di fondo!

Ebbene: a questi musicisti improvvisati va ricordato che non fu questo l'atteggia-

mento di quei compositori del Rinascimento che scrissero circa una trentina di messe sul tema popolare de "L'homme armé", messe regolarmente impiegate nelle funzioni liturgiche, dove il tema popolare, spogliato dei testi letterario profano e rivestito di quello sacro, fungeva prevalentemente da "tenor", cioè "qui vocem tenet": la melodia veniva dilatata in note assai lunghe e tenute, al di sopra e al di sotto delle quali si sviluppava un ricchissimo tessuto contrappuntistico; né fu questo l'atteggiamento di Bach nel comporre le Suites Inglesi per clavicembalo, dove noi sentiamo echeggiare le cornamuse dell'area anglosassone e dove Bach mostra un atteggiamento riverenziale, anche se affettuoso, verso le fonti arcaiche sulle quali interviene senza beninteso - rinunciare alle prerogative del compositore colto; né - ancora - fu questo l'atteggiamento dello stesso Bach nell'armonizzare i corali che costellano gli Oratori e le Cantate: armonizzazioni, come quelle dei nostri improvvisati compositori, per blocchi accordali e con la melodia sempre all'acuto, ma realizzate - se m'è consentito - con ben altra perizia e soprattutto con ben altro rispetto verso il materiale tematico sul quale il Maestro interviene; per non parlare dei corali per organo, dove tutta la scienza contrappuntistica all'epoca disponibile ed anche quella non disponibile (poiché non bisogna dimenticare che Bach fu un

grande innovatore) veniva ad esercitarsi su questa tematica arcaica da noi sbrigativamente liquidata come "popolare" o "folkloristica"; né, infine, fu questo l'atteggiamento di Bèla Bartòck nel trattare i temi popolari - meglio, arcaici - che pervadono tentacolarmente l'intera sua opera e ne rappresentano anzi l'elemento propulsore.

Far musica su temi popolari, per questi compositori (ho citato questi, ma ne avrei potuto citare molti altri), non è meno serio ed importante del far musica su temi propri: si tratta in ogni caso di un impegno con la musica, cioè con la ricerca espressiva. Mi sapete spiegare perché da questo impegno noi dovremmo essere esonerati? Il fatto che si tratti di musica popolare non può essere un alibi per nessuno, non può essere un alibi per il disimpegno espressivo.

E di pari passo con l'impegno del compositore deve andare quello dell'esecutore, del direttore di coro, il quale deve sapere che non ha a che fare con qualcosa di meno importante della musica colta, con qualcosa che si può prendere sottogamba, ma ha a che fare comunque con la musica colta, anche se la musica che lui affronta si nutre di temi popolari.