

Edward Neill

Genova (Italia) Musicologo

*Aspetti e tendenze della musica corale inglese del Novecento storico*

In “ Problemi di estetica tecnica e didattica della letteratura corale moderna e contemporanea”

IX Convegno europeo sul canto corale, Ed. Seghizzi, Gorizia, 1978

ESO Edizioni Seghizzi Online, n° 38, novembre 2014, IV

Vorrei premettere subito che la musica corale inglese rappresenta in tutte le epoche un apporto sostanzioso se non rilevante nella letteratura musicale di questo Paese. Quattro sono i motivi fondamentali che possono spiegarne la diffusione e la persistenza attraverso i secoli durante i quali l’Inghilterra poté vantare una rara unità nazionale:

- 1) il gusto per la musica per coro a cappella disceso da una ricca fioritura rinascimentale si era propagginato senza interruzioni di sorta sino alle forme oratorali haendeliane, riverberandosi poi su tutto l’800;
- 2) la liturgia protestante aveva indubbiamente favorito quel fenomeno che gli inglesi chiamano “congregational singing”, cioè il cantare collettivo in chiesa ma anche fuori di essa secondo moduli più evoluti rispetto a quelli del canto gregoriano, moduli che furono fissati soprattutto da Wesley;
- 3) l’esistenza e la proliferazione di numerosi gruppi corali di ogni livello: da quello strettamente professionistico a quello a carattere dilettantistico, nonché di festivals per i quali venivano appositamente commissionate composizioni corali ai migliori musicisti del momento;
- 4) l’insegnamento funzionale della musica in tutte le scuole a cominciare da quelle elementari.

Nella seconda metà dell’Ottocento quasi tutti i compositori inglesi possono vantare un repertorio corale di tutto rispetto anche se i risultati non riescono sempre a collocarsi sul piano della originalità. Isolata geograficamente dal resto dell’Europa - e l’isolamento geografico può anche spiegare quello culturale -, l’Inghilterra tentò di riproporre l’esempio haendeliano, rinfrescandolo con le istanze della scuola germanica allora considerata maestra della polifonia e del contrappunto. Solo alla fine del secolo scorso Edward Elgar, pur guardando con moderato interesse ad alcuni musicisti tedeschi di quel periodo (citiamo tra questi Richard Strauss) avvia un discorso contrassegnato da più autonome impronte. Sotto questo profilo Elgar può essere veramente considerato il padre legittimo della musica inglese del Novecento storico. I numerosi oratori sinfonico-corali testimoniano un interesse assai rilevante per la vocalità come mezzo espressivo e funzionale anche se in ambiti ancora tradizionali e legati a quelle che Sir Donald Tovey - un musicologo che, caso rarissimo!, possedeva il senso di umorismo, cioè una dote assai carente presso una specie votata al cannibalismo quale siamo noi critici musicali - considerava “assurdità

provinciali". Altro fatto abbastanza sintomatico: il primo musicista importante che viene dopo Elgar, Ralph Vaughan Williams utilizza ampie masse corali nella sua *Prima Sinfonia*, dimostrando esplicitamente l'interesse per forme vitali e comunque consone alla spirito compositivo inglese. Ed è proprio questo singolare musicista - Vaughan Williams appunto - che vorrei assumere qui come figura emblematica, come Leit-motiv per questa mia sonata per voce e 4 pagine, senza avere la pretesa di farlo assurgere a simbolo unico della musica inglese del Novecento, anche se la sua produzione corale fu vastissima e varia.

Insieme con Gustav Holst, Percy Grainger e Cecil Sharp, Vaughan Williams fu l'iniziatore di un importante movimento di ricerca nel settore della musica popolare, la quale presto finì per influire profondamente sul linguaggio creativo; in questo senso egli può essere paragonato ad un Bartok, pur con tutte le cautele del caso. Vaughan Williams e Host diedero poi l'avvio alla scuola cosiddetta "neo-modale". Perché neo-modale? Perché nella musica popolare della loro terra essi avevano constatato la persistenza degli antichi modi i quali avevano rifiutato di "inurbarsi", per così dire, nell'assetto codificato dei modi maggiori e minori, conservando quell'antica freschezza (questa locuzione può apparire contraddittoria!) che si può cogliere nel modo lidio e dorico sui quali quella musica era impiantata. Il modalismo dunque contrassegna chiaramente il linguaggio creativo di questi compositori impartendo alla loro musica un sapore inconfondibile. Essi però non disdegnano di armonizzare numerosi esiti popolari raccolti dal vivo, commettendo in buona fede - si capisce un errore abbastanza irreparabile. Infatti ci si domanda: perché trascrivere per quattro voci un canto monovocale? In base a quali criterio si può aggiungere ad una semplice linea melodica un sostrato polifonico che tale linea non richiede assolutamente? Lo scarso senso filologico di quell'epoca può forse costituire la sola giustificazione di quegli "errori di gioventù".

(Es. 1 - Ralph Vaughan Williams: "*Greensleeves*").

Più legittimo appare invece il recupero del modalismo che a sua volta sembra richiamare, come ausilio a tale necessità operativa, la polifonia dell'epoca Tudor. Ed è proprio grazie a questa simbiosi che la musica corale inglese viene ad assumere un sapore inconfondibile, togliendosi da quella anonima terra di nessuno nella quale essa rischiava di impantanarsi. Sappiamo infatti quanti l'Inghilterra musicale fosse refrattaria alle istanze centro-europee che tuttavia vi giunsero con un ritardo tale da farle diventare anacronistiche. Alcuni compositori "atonali" (citiamo Alan Rawsthorne, nato nel 1905) rendono operativi i canoni della dodecafonia solo a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale, mentre altri come Walton, per esempio, sembrano più orientati verso una forma di neo-classicismo teso ad eliminare le scorie superflue che rendevano stagnante la musica inglese del novecento. Lo stesso Britten - da poco scomparso- nei momenti di maggiore audacia preferisce rifarsi a una forma di espressionismo e a un tormento armonico originato non tanto dalla atonalità quanto dalla sovrapposizione di polifonie complesse. Ma per attenerci alla sola musica corale, notiamo come essa tenda a conservare una ludicità che è forse

suggerita dalla stessa linea vocale ampiamente diatonica, ma con curve sinuose talvolta privilegiate da un gusto prezioso per gli intervalli o dall'antica purezza delle ottave o ancora dagli stacchi timbrici caratterizzati dalla scomposizione delle voci maschili e di quelle femminili; tutti elementi che ritroviamo in Vaughan Williams. Quanto a Britten, la semplicità sembra presiedere le sue composizioni corali. Numerose opere di questo ragguardevole esponente del Novecento storico inglese furono concepite per coro di bambini, voci bianche non professioniste, semplici alunni di scuole elementari, il cui apporto, pur con tutte le limitazioni del caso, aggiunge una dimensione "pratica" e nello stesso tempo poetica alla esecuzione. (Es. 2 - Benjamin Britten: "A New Year Carol").

Britten arrivò persino a consigliare che l'esecuzione di queste e altre composizioni per coro di voci bianche fosse affidata a gruppi non professionali a costo di sacrificare alcuni fattori oggettivi quali la perfezione della intonazione. La precisione degli attacchi è insomma tutto ciò che può contribuire a togliere spontaneità (cioè un fatto guidato più dalla approssimazione sentimentale che non da quella tensione artificiosa che vuoi trasformare a tutti i costi un fatto sentimentale in un fatto artistico). In pratica tali fattori che sono alla base di una esecuzione professionale finiscono per assumere sempre minore importanza. Infatti solo i difetti ci avvertono che l'uomo non è una macchina anche se oggi si tende a capovolgere un detto famoso, proprio in virtù delle macchine, per cui "Perseverare humanum est, errare diabolicum" (ma, si sa che la saggezza popolare può essere facilmente capovolta, senza che il risultato abbia a soffrirne!).

La perfezione, tuttavia, resta sempre il momento condizionatore della letteratura corale uscita dalla penna dei musicisti della vecchia generazione. Non si tratta però di un vezzo, dal momento che in essi forma e contenuto si integrano in maniera tale da risultare inscindibili. In questa inscindibilità sta il segreto del superamento del momento romantico che aleggiava pericolosamente sulla creatività musicale inglese in cerca di nuovi sbocchi in un periodo di crisi profondissima.

La ricerca di una perfezione formale può a volte costituire un alibi: Vaughan Williams (ed ecco che torniamo a lui in omaggio a quel principio ciclico già accennato) sembra discostarsi sdegnosamente da qualsiasi tentativo di operare compromessi o di invocare soluzioni fortunate (per non dire "fortuite") in seno alla musica corale inglese.

L'esempio che ascolteremo tra poco rappresenta forse uno dei momenti più alti della letteratura corale inglese del Novecento storico. Esso inoltre rivela una costanza operativa che può essere spiegata con la grande sicurezza con cui il musicista era riuscito a plasmare quella difficile materia musicale che è la coralità. Nella voce umana egli era infatti giunto a vedere - ma forse sarebbe meglio dire a "sentire" - una profondità data non tanto dalla fusione di elementi timbrici diversi quanto dalla differenziazione di essi su piani separati. A questo risultato collabora in buona misura

una concezione armonica abbastanza complessa spesso impiantata su cinque suoni diversi o sulla fluttuazione tonale, con un gusto spiccato per le soluzioni imprevedibili, giusto l'insegnamento dei vecchi maestri. Tutto questo conferisce alla composizione un senso nuovo e antico allo stesso tempo come quelle quarte e seste parallele che spesso si affacciano come momenti obbligati di una arcaicità scaturita dalla notte dei tempi.

(Es. 3 - R. Vaughan Williams: "Full fathom five", da "Tre Canzoni di Shakespeare").

Un altro esempio di polifonia che muta il modalismo della musica popolare con l'austerità dei canoni rinascimentali è rilevabile senza difficoltà dalla prima delle "Due canzoni elisabettiane" per coro a cappella, composte a distanza di quarant'anni da quella che abbiamo ascoltato poc'anzi. Si tratta anche qui di una canzone il cui testo fu indicato da Shakespeare nell'"Otello" e si intitola "Willow Song" (Canzone del salice piangente).

(Es. 4 - R. Vaughan Williams: "Willow Song", da "Due Canzoni Elisabettiane").

Concludendo questa mia relazione su alcuni aspetti e tendenze della musica corale inglese, vorrei aggiungere che le esemplificazioni proposte rappresentano solo i momenti più significativi di una produzione per altro abbastanza varia e insolitamente ricca; essi comunque possono essere presi a modello di una prassi operativa e stilistica che potremmo definire tipicamente inglese.

*Trascrizione a cura di Elena Pasian*

© ESO Edizioni Seghizzi Online, n° 38, novembre 2014, IV