

TIBOR SZABO

*L'influenza dell'arte palestriniana sulle opere corali ungheresi nel secolo XX*

Atti Convegno Musicologico Seghizzi 1975

ESO Edizioni Seghizzi Online, marzo 2014

L'arte di Palestrina ha influito sui compositori di opere corali ungheresi del nostro secolo in due modi. Il primo era la conoscenza diretta delle opere del compositore e della letteratura teoretica internazionale occupantesi delle sue composizioni. I capolavori della letteratura palestriniana giunsero nella nostra patria prima di tutto tramite i musicologi ed artisti ungheresi che avevano studiato e lavorato in Germania. Il movimento corale ungherese, che ebbe uno slancio negli anni Venti e Trenta, assicurò accanto alla diffusione delle opere di autori rinascimentali anche quella delle opere di Palestrina. La seconda via era indiretta: il mediatore ne era Liszt. Ciò si affermò variamente, tuttavia noi ne sentiamo l'effetto in modo convincente in molte delle composizioni rappresentative della nostra arte corale. La mia relazione intende presentare e analizzare un aspetto della presenza di quest'influsso indiretto.

Liszt nella sua maturità si occupò seriamente della riforma della musica cattolica. Lo preoccupava veramente l'idea di salvare la musica sacra cattolica che andava decadendo e disfacendosi già da un certo periodo. Forse fu tentato dall'ambizione di diventare il Palestrina della Roma scompigliata del sec. XIX e del Papa Pio IX (scrive Bence Szabolcsi nel suo eccellente studio su Liszt). Liszt eseguì studi approfonditi sull'arte gregoriana e su quella di Palestrina negli anni 1850/60 allo scopo di documentarsi maggiormente su questo problema. "La domenica vado regolarmente nella Cappella Sistina per poter rinvigorire e allenare il mio spirito nelle onde sonore del Giordano di Palestrina" scrive in una sua lettera del 1861. Egli ebbe l'occasione di mettere alla prova la sua nuova concezione in una composizione di gran formato nel 1855. Gli fu affidato infatti il compito di comporre una messa per la consacrazione della cattedrale di Esztergom. Così nacque la Missa Solemnis o più comunemente la Messa di Esztergom che rappresenta una pietra miliare nelle opere di Liszt. Tra gli innovamenti introdotti nella composizione della Messa io vorrei qui rilevarne alcuni: certi andamenti, giri armonici modali che Liszt prese in prestito dal repertorio delle opere palestriniane. Nelle armonie dello stile palestriniano è un fenomeno frequente la concatenazione degli accordi perfetti diatonici distanti ad una terza. Eccone alcuni esempi: Missa O Rex, Credo; Missa Assumpta est, Credo; Ora mi accomiato, canzonette

Similmente è frequente la così detta cadenza d'inganno plagale, cioè quando un'armonia è seguita da un accordo una seconda maggiore più basso, per es. passaggio dal V° grado al IV° (contrariamente alla cadenza d'inganno autentica V° - VI° grado così frequente nella musica liturgica). La progressione di accordi di questa specie è fortemente di effetto modale. Per es.:

Stabat Mater, Quanto più t'offend'io

E adesso vediamo un brano dell'opera di Liszt, dove queste caratteristiche del Palestrina riecheggiano nella veste fastosa della grande orchestra dei romantici. Liszt: Messa di Esztergom, Kyrie (ripresa). La struttura monumentale del Credo comincia con un giro modale tipico con il cosiddetto moto oscillatorio a terze: Accordo di I° grado, accordi di III° - e di nuovo il I° grado.

Liszt: Messa di Esztergom, inizio del Credo. Le battute finali del Sanctus. Qui però il cambio di accordi è contrassegnato oltre che da due oscillazioni a terze anche dall'alterazione. Ma neanche questo collegamento a terze relative di gusto romantico è estraneo allo stile palestriniano, benché tale procedimento si attui in un ambiente differente e in virtù di una logica musicale diversa. Nelle opere di Palestrina tale andamento è concepito linearmente come conseguenza del movimento delle parti. Sentiamo ad esempio di Palestrina dalla Missa Dies Sanctificatus il Credo. Ed ora un brano di Liszt. Prima passaggio dal Sol maggiore al Mi minore, poi dal Sol Maggiore al Mi maggiore, poi dal La maggiore al La minore e alla fine la cadenza d'inganno plagale il Sol maggiore. Es. Liszt:

Messa di Esztergom (fine del Sanctus). Liszt è già lontano dallo stile di Palestrina, ma continua a realizzare principi modali quando dopo il Si maggiore egli giunge alla nuova tonalità di Mi maggiore inteso enarmonicamente con un passo di terza plagale ascendente. Ciò può essere inteso veramente anche come terze relative dei romantici, ma tuttavia, considerando lo stile musicale dell'opera intera, forse non ci distacciamo dalla realtà se ci vediamo una variante alterata del passo di terza plagale. Liszt: Messa di Esztergom, inizio della Gloria. Ci ritroviamo anche la ripetizione tripla dell'oscillazione a terza maggiore relativa. Liszt: Messa di Esztergom (Gloria, Agnus Dei) finalmente forse una delle citazioni più probanti da Liszt. Il Credo si conclude con la progressione seguente: Do maggiore ; La maggiore ; Mi maggiore; Re bemolle maggiore ; Do maggiore. Due passi di terza maggiore autentici ad effetto straordinariamente modale in giù, passo di terza minore autentico in giù, poi alla fine una cadenza d'inganno plagale a seconda minore al Do maggiore; tutto ciò insieme produce un effetto straordinariamente curioso. Dobbiamo aggiungervi il fatto che Liszt realizza quest'effetto con accordi perfetti maggiori allo stato fondamentale. Nel caso di cambio a base di terze relative c'è solo un suono comune tra i due accordi consecutivi. L'indicazione dice "verklaert" e veramente la ripetizione tripla della successione degli accordi straordinari serve da corona degna al movimento grandioso del Credo. Es. Liszt: Messa di Esztergom ; Credo.

Tali e simili procedimenti sono abbondanti anche nelle altre composizioni ecclesiastiche di Liszt. L'oratorio Christus, la Leggenda di Santa Elisabetta, la Messa d'Incoronazione ed altre opere testimoniano che Liszt cercava di innovare la musica sacra dell'epoca sulla base dello studio della musica antica. Del resto le tendenze modali permearono sempre più anche le sue composizioni profane. Tra i suoi pezzi per pianoforte scritti più tardi notiamo molti esempi che illustrano tale tendenza.

Vorrei aggiungere ancora alcune parole sui problemi dell'esecuzione di quest'opera. Dai brani ora presentati risulta evidente che le armonie della Messa di Esztergom per conseguenza delle caratteristiche palestriniane, sono molto più statiche di quelle dei compositori romantici contemporanei o di quelle che si incontrano in altre composizioni di Liszt concepite in altri contesti. Non abbiamo alcun dato per provare che Liszt avesse preso in considerazione nella composizione della messa l'acustica molto sfavorevole della Cattedrale di Esztergom. Comunque molti brani della composizione si fanno valere eccellentemente sul posto della prima presentazione e appunto in conseguenza dei blocchi di accordi statici. È fuori dubbio del resto che le fughe contenenti in se problemi di tecnica compositiva non rappresentano i momenti salienti.

I grandi compositori ungheresi del sec. XX sentivano l'arte di Liszt molto prossima, riconoscevano volentieri il suo influsso sulla loro arte e lo ricordavano. Bartòk scrisse nel 1936: "In tante composizioni musicali ungheresi nuove si indovina con certezza assoluta la traccia dell'eredità di Liszt". Vediamo come questo problema or ora esposto si manifesta in alcune composizioni in maniera concreta.

Zoltàn Kodàly scrisse nel 1933 il suo brano corale "I vecchi" sulla bella poesia di un giovane poeta: Sàndor Weoeres. I versi finali dicono: "Incatenati da settanta anni gravi aspettano l'ordine di una mano benevole, di una mano terribile, di una mano che non tollera la contraddizione: Ora vieni, mettile giù"! Kodàly fa ripetere al coro misto cinque volte il comando divino "Ora vieni, mettile giù!" rivestito veramente di meravigliose armonie celesti; intanto basta una breve analisi per dimostrare che queste armonie furono ispirate da Liszt e ancora dal Palestrina. Il primo passaggio dal Sol maggiore al Mi bemolle minore è un procedimento che si incontra di rado anche nei postromantici. Il secondo cambio di accordi Re minore ; Re bemolle ; Do maggiore costituisce veramente una variante alterata delle oscillazioni a terze che abbiamo osservato in Liszt. Il terzo cambio di armonie risulta una oscillazione a seconde sopra il pedale di quinta. Nel quarto caso

l'accordo di settima di dominante sul do è seguito -a modo di cadenza d'inganno plagale- da una settima di dominante sul Si minore. Poi per la quinta volta con una doppia cadenza d'inganno, per evitare le quinte parallele, con un movimento delle parti caratteristico di Palestrina, segue una progressione Sol maggiore ; La maggiore ; Si maggiore e la composizione si chiude con questa solenne successione di accordi.

Troviamo esempi in cui gli accordi di settima di dominante vengono congiunti per passaggi modali. Si tratta di un brano interessantissimo del pezzo corale di Kodály intitolato "A. Ferenc Liszt". Le armonie del brano abbozzate in forma semplificata: secondo rivolto dell'accordo di settima di dominante sul Sol ; accordo di settima di dominante sul Fa diesis ; accordo di settima sul La, di nuovo un accordo di settima di dominante sul Fa diesis (ecco l'oscillazione a terza modale tante volte menzionata), poi accordi di settima di dominante sul La e alla fine sul Do. Tutti quanti sono passaggi a terza minore autentici e plagali! Il contrappunto del soprano sarà aggiunto più tardi in mezzo alla melodia del baritono. Kodály: "A Ferenc Liszt" ; Suona per noi.

Il terzo esempio è preso nel Te Deum di Budavár di Kodály, composto nel 1935. Dopo la parte introduttiva esposta dai fiati e ottoni sopra il testo "Tibi omnes Angeli" ecc. segue una successione di accordi molto interessante dal punto di vista del problema analizzato. La prima relazione tra Mi maggiore e Do diesis maggiore; un passo di terza minore autentico è molto affine alla posizione di incrocio alla Palestrina di cui abbiamo già parlato. Poi viene il passaggio dal Do diesis maggiore (come dominante) al Fa diesis minore (come tonica). E' il passo principale autentico che è di importanza fondamentale così nello stile funzionale come in quello modale. Poi la successione Fa diesis minore ; Mi maggiore ; Do maggiore offre due cadenze d'inganno plagali; poi Sol maggiore, di nuovo un passo principale autentico e quindi Fa maggiore, con cadenza di inganno plagale che viene accentuato anche nell'orchestrazione. Dopo il Fa maggiore viene un passo autentico alla terza inferiore di effetto modale: al Do maggiore. Il Do maggiore è seguito dal Fa diesis maggiore alla terza maggiore relativa superiore e poi alla quarta più in su, tutto il concatenamento delle armonie viene ripetuto, come espressione di una grandiosa gradazione. L'apogeo della gradazione, l'accordo di Do maggiore di forza sonora grandiosa è effettuato (nel "Sanctus") con il passaggio dal Fa diesis maggiore al Do maggiore, cioè tramite il collegamento dei poli più distanti possibili con il cosiddetto collegamento polare (la definizione è di Lajos Bárdos). Dopo l'accordo di nona che funziona come vertice, Kodály conduce la composizione così ricca di reminiscenze rinascimentali conformemente allo stile con un tema di fuga dorico. Kodály: Te Deum di Budavár: Tibi omnes Angeli...

Questo brano ha del resto un ruolo importante nella ripresa anche dal punto di vista dello sviluppo. Il brano che ha introdotto qui la fuga, conduce nella ripresa all'altro vertice, cioè al Miserere. E' curioso notare che le armonie che nella musica rinascimentale (e propriamente anche da Liszt) sono statiche e portano in sé la tranquillità celeste, hanno qui un ruolo dinamico, contribuiscono alla gradazione drammatica.

Vorrei citare ancora un brano della composizione dove le armonie modali si presentano nella loro funzione originale dal punto di vista drammaturgico, vale a dire sono relativamente statiche.

Kodály: Te Deum ; Aeterna fac. E infine prendiamo un lavoro di Ferenc Farkas, un allievo eminente di Kodály nel quale la cornice formale della composizione è costituita da giri di terze relative tra minori. Farkas: "Versi di dedica".

Un altro tema potrebbe esser offerto dall'esame come il contrappunto palestriniano influì sulle composizioni del rinascimento corale ungherese del sec. XX. Di certo non possiamo dire che Kodály e la sua scuola componevano sempre sulle orme dei modelli rinascimentali, poiché ci scopriamo ben altri influssi nella loro arte, ma la concezione di far muovere le parti riflette distintamente e spesso l'influenza delle composizioni dei grandi predecessori. Dal punto di vista

della linearità parla eloquentemente l'analisi delle composizioni di Bartòk scritte per voci pari e per coro misto. La condotta delle parti nei cori per voci pari è di una chiarezza alla Palestrina, ma nello stesso tempo l'effetto sinfonico è moderno. La condotta delle parti rende possibile a Bartòk l'impegno nei cori per voci pari d'una quantità di elementi di composizione usati nelle opere di grande impegno. Cosicché l'ascoltatore giunge attraverso le composizioni più semplici alla comprensione di opere più complesse. Tutto ciò è possibile grazie all'unità stilistica della musica di Bartòk.

I grandi maestri italiani della fine del sec. XVI, Gesualdo, Marenzio, Monteverdi e gli altri modificano un po' le armonie di Palestrina così varie nella loro semplicità con le alterazioni, ma non cambiano il loro carattere fondamentale modale. Il predominio assoluto della musica tonale formatasi con la monodia non termina che nella seconda metà del sec. XIX. Il primo che ha rinunciato alle relatività funzionali fu proprio Ferenc Liszt e da questi attraverso Debussy a Kodály e alla sua scuola. Non è per caso che attraverso questa corrente di compositori il contatto con l'arte corale assunse un notevole rilievo, mentre dall'altra parte per lo sviluppo a tendenza cromatica che parte da Wagner, l'arte corale rimase un terreno secondario e accessorio. La scuola ungherese - senza dubbio - arricchisce questo lavoro anche nel secolo XX di moltissimi timbri romantici. Ma l'indagine delle cause per le quali i compositori ungheresi scrivono musica di sapore e stile romantico anche nel sec. XX, appartiene all'evoluzione storica della musica ungherese e non può entrare nel tema della nostra relazione.

TIBOR SZABO' (Ungheria): già docente all'Accademia di musica "F. Liszt" di Budapest: direttore di coro.

*I testi presenti in questa pagina web sono coperti da diritti di proprietà editoriale. E' concesso il libero uso individuale per studio e ricerca. In caso di uso diverso da quello privato (in pubblicazioni o altro) è d'obbligo la citazione della fonte e della proprietà. Per motivi tecnici non è stato possibile allegare alla relazione verbali gli esempi musicali sonori, peraltro disponibili presso l'Archivio Musicale Seghizzi.*