

LA MUSICA PER CORO DI RENATO DIONISI

di Sandro Filippi

DIRETTORE DEL CORO FILARMONICO TRENINO E DOCENTE AL CONSERVATORIO DI BOLZANO

Prima di entrare negli aspetti del linguaggio compositivo di Renato Dionisi ritengo che il lettore abbia una, sia pur schematica e riassuntiva, panoramica della produzione corale che può essere così sintetizzata:

- 1) armonizzazioni per il coro della SAT e altre elaborazioni e armonizzazioni scritte per vari organici anche con la presenza di qualche strumento;
- 2) musica sacra in particolare per coro a cappella;
- 3) musica su testo profano per coro a cappella e con strumenti;
- 4) musica per soli coro e orchestra o per coro e orchestra;
- 5) musica per uso liturgico per coro a cappella e con accompagnamento d'organo o armonium.

È bene inoltre sottolineare che la quasi totalità di questo repertorio (ma molto anche per quanto riguarda l'opera strumentale) sia sempre stato scritto su "ordinazione". I destinatari in questo caso potevano essere direttori di coro e i cori che erano in quel momento sotto la loro guida, come Franco Monego, Angelo Mazza, Iris Niccolini, Camillo Moser, Nicola Conci, Sandro Filippi (chiedo scusa se dimentico qualcuno) e chiaramente sul versante del canto popolare per la SAT e i fratelli Pedrotti, oppure dedicati ad allievi e amici. Repertorio scritto *ad personam* e come avrebbe detto lui "su misura". «Che linguaggio usa quando lei compone?» ebbi a chiedere alla fine di una lezione al maestro. «Di tutto», fu la sua risposta.

«Il primo punto di partenza è stato chiaramente la musica tonale perché in un piccolo centro non esistevano altre possibilità. Perciò mi sono aggregato al senso del melodramma storico. Poi sono stato subito attratto dal neomodalismo francese e pian piano tutto il resto fino a Boulez, ma con una precisazione: la matematica e la fisica entrano nella musica, ma né l'una né l'altra sono musica». [...] ¹

«Dopo un periodo di ricerca – fa presente Zanolini – orientato verso il neomodalismo e soprattutto verso le esperienze francesi, da Ravel a Honegger, fu stato fra i primi ad adottare il metodo dodecafonico seriale, subito e poi sempre più filtrato senza dogmatismi attraverso le maglie larghe di una sensibilità vocalistica mai immemore della lezione lineare contrappuntistica di scuola 'romana'». ²

Forte di una preparazione contrappuntistico-armonica assimilata sotto la guida di Celestino Eccher, nel *Salmo L*

(1944) impiega tutte le tecniche che l'arte contrappuntistica rinascimentale e non solo ha tramandato. E ancora più avanti queste peculiarità si potranno notare nei mottetti e nella *Missa brevis* (1976): il linguaggio che traspare si rifà per molti versi alla grande letteratura rinascimentale che al Nostro era familiare grazie al lavoro di ricerca e approfondimento condotto insieme con Zanolini, in collaborazione con il quale pubblicò *La tecnica del contrappunto vocale nel cinquecento*. Ma se nel *Salmo* le linee vocali riecheggiano il linguaggio modale, ad esempio con la presenza del primo modo (Dorico) successivamente anche trasportato, le parti strumentali qui riassunte nella versione organistica evidenziano maggiormente l'estetica compositiva di Dionisi. Si potranno infatti notare momenti di sovrapposizione bitonale sia contrappuntistici che accordali, dove l'orchestra non si limita ad accompagnare il coro, ma assume un ruolo autonomo che fa risaltare ancora di più l'esposizione della parola salmodica che il coro svilupperà nel divenire della composizione, mediante l'alternarsi di episodi contrappuntistici, omoritmici e monodici.

The image displays a page of a musical score for voice and organ. It consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and an organ line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system shows the vocal line starting with 'tu - am - tis - dem' and the organ providing accompaniment. The second system continues the vocal line with 'Quo - ni - am...' and features some organ accompaniment. The third system shows the vocal line with '... si - va - lu - ta - ses - sa - cri - ti - ci - um, de - di - ce - mus a - ti - que: ho - lo -' and the organ accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *f* and *mf*.

Nell'analizzare attentamente il repertorio corale avremo modo di notare come nel tempo il linguaggio di Dionisi andrà incontro a una continua ricerca ed evoluzione. «Renato Dionisi – scrive Andrea Mascagni – ha lavorato sodo, in anni e anni di continua ricerca musicale, di meditazione, di acquisizione attenta e responsabile. La sua musica è il suo carattere: non conosce, non concepisce il gesto clamoroso, la trovata compiaciuta e compiacente [...] ignora il facile allineamento alla moda. [...] Egli vive attentamente il tempo attuale, ma possiede la fortuna – natura, educazione, impegno – di distinguerne i momenti necessari da quelli contingenti o fittizi».³ «Il tutto avviene, come sottolinea Zanolini, in un clima espressivo sempre intimo, contenuto più che distaccato, nella consapevolezza che la musica è arte anticoncettuale per eccellenza e quindi – stravinskianamente parlando – non vuole e non deve dimostrare alcunchè. Una poetica d'artigianato – “Io sono un operaio della musica”, diceva sempre Dionisi – senza la quale non avremmo i risultati di cui s'è detto...»⁴

Ma se fino alla fine degli anni Cinquanta il repertorio corale era costituito da partiture di più ampio respiro, considerata la presenza dell'orchestra come nella *Cantata di primavera*, *Il dramma della crocifissione*, *Salmo L* e in altre ancora, a partire dagli anni Sessanta questa esperienza compositiva verrà del tutto abbandonata per orientarsi su composizioni nella quasi totale prevalenza per coro a cappella e di breve durata, al massimo cinque minuti e non di più.

Se come risaputo

Dionisi odiava la

grande orchestra –

«non so cosa farmene
di tutta quella roba»

– anche la letteratura

corale si allinea a

quanto si è detto.

L'organico impiegato

va infatti dalle due alle quattro voci che in alcuni istanti si suddividono a loro volta ulteriormente fra di loro: le quattro voci sono più che sufficienti per poter dire tutto ciò che si vuole. Una qualche eccezione comunque la possiamo trovare come nell'unico caso che mi risulti, in *Iustorum animae*, mottetto a cinque voci (due soprani, contralto, tenore e basso). In questo contesto una mosca bianca figura al di fuori dal coro con *Agnus Dei* per triplo coro maschile. Questa partitura rimane infatti un *unicum* nella produzione corale di Dionisi in quanto scritta su un preciso invito rivoltogli da Franco Monego nell'intento di coinvolgere tre cori maschili popolari della Lombardia per i quali teneva dei corsi di formazione corale.

Il linguaggio si fa via via sempre più raffinato e sicuramente più impegnativo per quanto riguarda l'aspetto esecutivo, si vedano ad esempio per il repertorio sacro il *Magnificat*, *Lauda anima mea*, le *Antifone* per coro e arpa, *Salmo 150*, e ancora *Quanto è bella giovinezza*, *Io tacerò*, *A sera*, *Inverno*, *Tre miniature cinesi* per quanto riguarda la letteratura profana. Ma è bene ricordare anche l'attenzione rivolta ai bambini come nei Proverbi: *Chi va piano va sano e va lontano*, *Meglio un asino vivo che un dottore morto* con pianoforte, musica fuori del tempo – la definisce Renato Chiesa, uno dei suoi tanti discepoli – per la quale si trova a proprio perfetto agio, con un *humour* che arriva al massimo al sorriso, mai alla risata.

La conduzione delle parti melodiche è sempre più cesellata, bastano infatti brevissimi incisi tematici per delineare immediatamente il divenire della partitura, le tessiture vocali non sono mai esasperate. Ho analizzato attentamente tutto questo repertorio e non ho mai trovato ad esempio che i soprani vadano a superare il *sol*₄, o i tenori vadano oltre il *la*₃, e se viene superato entrano in gioco i falsetti da lui usati magistralmente nelle insuperabili

**«Io sono un operaio
della musica».**

Note

1. *Ommaggio a Renato Dionisi per l'80° compleanno*, a cura di Renato Chiesa e Gian Luigi Dardo, Rovereto, Tipoffset Moschini, 1990, pp. 17-18
2. *Ommaggio a Renato Dionisi e Franco Donatoni*, Milano, Conservatorio “G. Verdi”, p. 1
3. BRUNO ZANOLINI, in *Ama chi t'ama – I canti popolari armonizzati da Renato Dionisi per il coro SAT*, Trento, Fondazione Coro della SAT, 2003, p. 102
4. *Ibidem*, pp.101-102
5. *Lettera inedita a Sandro Filippi*, Trento, 11 novembre 2010
6. BRUNO ZANOLINI, in *Ama chi t'ama – I canti popolari armonizzati da Renato Dionisi per il coro SAT*, cit., pp. 101-102
7. *Lettera inedita a Sandro Filippi*, Milano, aprile 1997
8. BRUNO ZANOLINI, in *Ama chi t'ama – I canti popolari armonizzati da Renato Dionisi per il coro SAT*, cit., p. 100
9. Lettera inedita a Sandro Filippi, cit.
10. BRUNO ZANOLINI, in *Ama chi t'ama – I canti popolari armonizzati da Renato Dionisi per il coro SAT*, cit., p. 100
11. *Ommaggio a Renato Dionisi per l'80° compleanno*, cit., p. 20

armonizzazioni per il coro della SAT. Il rapporto testo-musica non è mai perso di vista, ogni mezzo viene impiegato con la massima libertà pur non rinunciando a una rigorosa disciplina stilistica che si rifà alla grande letteratura rinascimentale sia sacra che profana. In altri termini, una stilizzazione della letteratura rinascimentale innestata in una sensibilità armonica neomadrigalistica novecentesca. Mi si permetta per un momento di fare un breve collegamento con la figura di Giorgio Federico Ghedini, che viene evidenziata su questo numero da Enrico Miaroma con l'analisi di due partiture dedicate al coro della SAT. Vi è un filo conduttore, se così ci possiamo esprimere, fra Ghedini e Dionisi ben saldo da una reciproca stima, dovuto dal fatto che entrambi ebbero modo di incontrarsi presso il conservatorio di Milano dove Dionisi ne era docente e Ghedini direttore a partire dagli inizi degli anni Cinquanta. Rapporto consolidato (anche se non sempre) come fa presente Renato Chiesa «da un'intesa ideale, e in qualche caso concretizzata su posizioni comuni nette, come quelle per la difesa delle *scholae cantorum*».⁵

Conversando con allievi e colleghi, Dionisi osservava che il pubblico di allora era abituato a concentrarsi se non per pochi minuti di ascolto – e oggi i tempi di concentrazione non sono certamente aumentati – e quindi affermava che tutto deve essere detto con pochi mezzi e senza dilungarsi troppo. Ancora una volta sono di grande efficacia esplicativa le parole di Zanolini: «[...] Di qui anche la brevità, essenziale e concentrata, delle sue composizioni: “anche se io non sono Webern” diceva spesso Dionisi nella sua inarrivabile e autoironica modestia [...]».⁶

Quanto appena citato trova immediato riscontro nella *Missa brevis* datata 1976, che propone solamente tre parti dell'*ordinarium*: *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Il *melos* è ispirato al canto cristiano monodico e i procedimenti compositivi si basano su brevi cellule tematiche. «La legge del “minimo mezzo”: legge economica e legge artistica fondamentale», usava dire Dionisi ai suoi allievi. Tali cellule vengono via via riprese e dilatate come nel *Kyrie*,

e nell'*Agnus Dei*,

o nel *Sanctus* dove il quinteggiare fra tenori e bassi, quasi uno scampanio sulla declamazione *Hosanna in excelsis*, va a sostenere il melodizzare – alla maniera del *bicinium* rinascimentale – di soprani e contralti.

Le Antifone natalizie *O Oriens, O Emmanuel, Puer natus est*, scritte nell'aprile del 1997 su mio invito, presentano un dialogare fra l'arpa e il coro, che «Per quanto 'scoperto' [...] non deve affrontare 'passi' molto difficili!».⁷ In questo contesto il coro rende con essenzialità le immagini testuali con le quattro voci dispari che si alternano di volta in volta con il tenore e il contralto solista. L'essenzialità di questa partitura ricorda per tanti aspetti il linguaggio weberniano e in particolare lo *Streichquartett op. 28*, e la *Sinfonia op.21* che Dionisi conosceva benissimo.

et sol ju - sti - ti - ae.

Coro
mf *sonoro*
Ve - ni et il - lu - mi - na in te - ne - bris,
Ve - ni et il - lu - mi - na in te - ne - bris,
Ve - ni et il - lu - mi - na, in te - ne -
Ve - ni - - - ni et il - lu - mi - na - - - se den - tes, in te - ne -

La partitura, come si può notare dall'esempio riportato, si presenta senza battute; si potrebbe pensare a una prassi di scrittura arcaica dove le stanghette di battuta non erano presenti, o ancora al fraseggiare tipico del canto cristiano monodico con cellule melodiche che alternano gruppi binari e ternari. «Del resto – afferma Zanolini – il repertorio gregoriano in ogni suo aspetto è sempre 'faro' stilistico per Dionisi!».⁸ A conferma di questo è lo stesso Dionisi che nella terza antifona ricorre al *melos* gregoriano. Egli stesso così si esprime a questo proposito: «Per la parte finale ho usato – a guida dell'invenzione – il testo originale gregoriano – ma con un taglio ritmico più vario». ⁹ E ancora Zanolini così commenta: «Appena l'organico lo permette, perché limitato, egli neppure usa le stanghette di battuta, giudicandole inutili e fuorvianti; nei casi di organico più vasto, invece, le stanghette sono usate, ma come semplice aiuto esecutivo e non condizionano di certo il pensiero musicale». ¹⁰

Anche il repertorio profano possiede una sua connotazione ben precisa, grazie a un'evidente accentuazione del madrigalismo e ai prestiti della tradizione orale sia per quanto riguarda le suggestioni musicali, sia per quanto riguarda la scelta dei testi.

Contralto solo
mf dolce
Pu - er na - tus est no - - - bis et...

(*mosso*) *rall.*
mi^b
f

Coro
da - tus est no - - - bis.

fi - li - us da - tus est no - - - bis no - - - - bis.

Coro
da - tus est no - bis.

mi^b *sol^o* mf *sentito*

Figurano infatti alcune espressioni madrigalistiche come in *Perch'al viso* su testo del Petrarca un'opera giovanile (1934) ma soprattutto in *Io tacerò* del 1966 su testo di Gesualdo da Venosa, un chiaro omaggio al madrigale gesualdiano.

mi - - - o le la - - - cri - me _e i so -
mi - - - o le la - - - cri - me _e so -
mi - - - o le la - - - cri - me _e so -
mi - - - o

sentito
- spi - - - ri di - ran - - no _i
sentito
- spi - - - ri di - ran - no _i
sentito
- spi - - - ri di - ran - no _i
sentito esp. p
le la - - - cri - me _e i so - spi - - - -

Premio Reina Sofia a Giovanni Bonato



La Spagna ha reso omaggio all'italiano Giovanni Bonato assegnandogli il primo premio alla XXVII edizione del "Premio Reina Sofia" per la Composizione Musicale. Il prestigioso premio è stato istituito nel 1982 dalla fondazione Ferrer-Salat per

promuovere la musica contemporanea ed è uno dei più importanti riconoscimenti cui possa aspirare un compositore.

Ottantasette in tutto le partiture presentate, provenienti da 17 paesi. L'opera di Bonato è giunta in finale assieme a *AEther - For Choir and orchestra* dello svedese Kent Olofsson e a *Ecos de un color* del cileno Miguel Farías Vázquez. Le tre composizioni sono state eseguite al Teatro Monumental di Madrid dall'orchestra dell'RTVE sotto la direzione di José Luis Temes il 30 settembre. La giuria, dopo aver esaminato le partiture e ascoltato l'esecuzione, ha assegnato il premio a *Dar Gaist ist heüte kemmet (lo Spirito Santo arriva oggi)*, premio che è stato consegnato nelle mani del compositore dalla stessa regina Sofia di Spagna.

L'opera premiata è un omaggio personale dell'autore alla cultura e alla gente dell'altipiano di Asiago, basato su una preghiera popolare per la festa di Pentecoste che mescola elementi sacri e profani. Ha colpito la commissione il ruolo del coro, per la sua complessità e per la particolare collocazione nello spazio, che, come avviene frequentemente nelle composizioni di Bonato, coinvolge il pubblico in una singolare esperienza acustica.

Il riconoscimento fa onore alla coralità e alla musica italiana e conferma le peculiari doti di compositore di Giovanni Bonato. A lui le felicitazioni di Feniarco e del Comitato di Redazione di Choraliter, con l'impegno di ritornare più diffusamente, nei prossimi numeri, su questo importante avvenimento e sulle sue opere corali.

In *Quant'è bella giovinezza*, testo senza dubbio il più celebre di Lorenzo il Magnifico, tratto dai *Canti carnascialeschi*, il procedere della composizione qui trattata prevalentemente in omoritmia tipico delle frottole carnascialesche rinascimentali. La scrittura di queste partiture suggerisce di pensare a un organico corale più piccolo (se non addirittura in parti reali), questo per poter rendere più agile il fraseggio e plasmare via via i vari momenti pittorici suggeriti dal testo.

Calmò - come prima

quant' è bel - la gio - vi -
 quant' è bel - la gio - vi -
 quant' è bel - la gio - vi -
 quant' è bel - la gio - vi -

Tempo fondamentale

- nez - za.
 Quant' è bel - la gio - vi - nez - za
 - nez - za.
 - nez - za.

Vorrei concludere questo breve intervento con le parole di Renato Dionisi: «Per fare il musicista sul serio, come professionista si esigono due cose: bisogna ricordarsi che l'arte è artigianato e che si deve imparare un mestiere; in secondo luogo che bisogna amarlo. È questo un binomio inscindibile e una condizione assolutamente necessaria».¹¹

I frammenti musicali sono stati gentilmente messi a disposizione delle Edizioni Musicali Europee che ne stanno curando una pubblicazione.