

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

# polifonie

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Periodico annuale fondato da Francesco Luisi  
*Yearly journal founded by Francesco Luisi*

Organo del Centro Studi Guidoniani  
*Journal of Centro Studi Guidoniani*



NUOVA SERIE  
VII  
(XVI DELLA SERIE CONTINUA)  
2019

# polifonie

Storia e teoria della coralità / *History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of*  
Centro Studi Guidoniani

Rivista annuale fondata da / *Yearly journal founded by*  
Francesco Luisi

Direttore responsabile / *Legal responsibility*  
Claudio Santori

Condirettore / *Editor*  
Cecilia Luzzi

Comitato scientifico / *Advisory board*  
Ferdinando Abbri (Università di Siena-Arezzo)  
David Burn (University of Leuven-KU Leuven)  
Stefano Campagnolo (Biblioteca Marciana di Venezia)  
Mauro Casadei Turronei Monti (Università di Modena-Reggio Emilia)  
Stefano Mengozzi (University of Michigan)  
Arnaldo Morelli (Università dell'Aquila)  
Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts-Amherst)  
Cesarino Ruini (Università di Bologna)  
Katelijne Schiltz (Universität Regensburg)  
Thomas Schmidt (University of Manchester)  
Domenico Staiti (Università di Bologna)  
Rodobaldo Tibaldi (Università di Pavia-Cremona)  
Marco Uvietta (Università degli Studi di Trento)  
Philippe Vendrix (CNRS - Centre d'Études Supérieures de la Renaissance - Université de Tours)

Comitato editoriale / *Editorial board*  
Lorenzo Donati  
Alfredo Grandini  
Cecilia Luzzi  
Veronica Pederzoli  
Claudio Santori

Traduzioni in inglese / *English translations*: Elisabetta Zoni, Jill Feldman  
Traduzioni dall'inglese / *Translations from English*: Luisella Molina

Iscrizione al n. 5/00 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo  
Iscrizione al R.O.C. n. 32267  
ISSN 1593-8735 (versione a stampa/*print version*)

Redazione e direzione / *Editorial office*  
Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia, 102 – 52100 Arezzo (Italia)  
tel. 0575-1380967  
polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com

## FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Organi statutari

Presidente Onorario / *Honorary President*  
Slavka Taskova Paoletti

Presidente / *President*  
Alessandro Ghinelli - Sindaco di Arezzo

Vice-Presidente / *Vice-President*  
Alfredo Grandini

Consiglio di amministrazione / *Management board*  
Giuseppe Angiolini  
Massimo Ferri  
Alfredo Grandini  
Pierluigi Rossi  
Carla Sibilla

Revisore dei conti / *Auditor*  
Giovanni Grazzini

La rivista «Polifonie» è pubblicata dalla Fondazione Guido d'Arezzo in due versioni, cartacea e online *open access*, disponibile all'indirizzo: [www.polifoniejournal.it](http://www.polifoniejournal.it). La rivista è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>), con il riconoscimento *Approved for Free Cultural Works*. La licenza, che mantiene agli autori il copyright, consente di scaricare i contenuti della rivista, condividerli e riutilizzarli per qualsiasi scopo legale, a condizione di riconoscerne la paternità, indicare il link alla licenza e segnalare le modifiche apportate.

*The journal «Polifonie» is published by the Fondazione Guido d'Arezzo, both in print and open access online version available at the link: [www.polifoniejournal.it](http://www.polifoniejournal.it). The journal is distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>), with the seal "Approved for Free Cultural Works". This license, by which the authors retain the copyright, allows anyone to download the journal contents and to share and reuse them under copyright law, provided that appropriate credit is given along with a link to the license, and that any textual adjustments are clearly marked.*

«Polifonie» adotta la procedura di revisione tra pari a doppio cieco. Ciascun articolo è valutato in forma rigorosamente autonoma da due revisori e il loro giudizio viene comunicato per iscritto agli autori. Le proposte andranno inviate alla mail: [polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com](mailto:polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com)

*«Polifonie» adheres to the double-blind peer-review process. Each article will be anonymously evaluated by two reviewers, and their opinions are reported to the author in writing. Proposals should be sent via email to: [polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com](mailto:polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com)*

# Indice

## Editoriale

11 CLAUDIO SANTORI  
Una storia quasi ventennale

13 CECILIA LUZZI  
Una nuova stagione

## Articoli

17 STEFANIA RONCROFFI  
*Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia*

Due frammenti in notazione germanico sangallese  
alla Biblioteca Estense di Modena

51 BIBIANA VERGINE  
*Hollister, California*

Uno sguardo sul canto piano del dodicesimo secolo  
negli Abruzzi in un bifolio in beneventana  
della Cattedrale di San Pelino

81 RODOBALDO TIBALDI  
*Università di Pavia-Cremona*

Musica per il Triduo santo ad Arezzo nel Cinquecento:  
*Le Piae ac devotissimae lamentationes Hieremiae Prophetæ*  
di Paolo Aretino (1546)

131 GIOVANNI CANTONE  
*Bologna*

La carriera dell'“eccellentissimo”  
musicista bolognese Paolo Cavalieri

155 STEFANO MENGOZZI  
*University of Michigan*

Il monaco conteso: ideologie celebrative a confronto  
nelle Feste guidoniane di Arezzo del 1882

## Interventi

187 MARCO UVIETTA  
*Università di Trento*

Appunti per una rivalutazione del ruolo  
della composizione per coro a cappella

## Notiziario

199 LA FONDAZIONE PASSO DOPO PASSO  
Rubrica d'informazione sulle attività della Fondazione

La trasformazione statutaria della Fondazione  
a cura di Alfredo Grandini

201 L'attività della Fondazione nell'anno 2019  
a cura di Veronica Pederzolli

# Contents

## Editorial

213 CLAUDIO SANTORI  
Almost twenty years of history

215 CECILIA LUZZI  
A new season

## Articles

219 STEFANIA RONCROFFI  
*(Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia)*

Two fragments in German Sangallian notation  
at the Biblioteca Estense in Modena

253 BIBIANA VERGINE  
*(Hollister, California)*

A Glimpse at Twelfth-Century Plainchant  
in Abruzzo in a Beneventan Bifolium  
at the Cathedral of San Pelino

283 RODOBALDO TIBALDI  
*(Università di Pavia-Cremona)*

Music for the Holy Triduum in Arezzo in the 16th century:  
The *Piae ac devotissimae lamentationes Hieremiae Prophetæ*  
by Paolo Aretino (1546)

333 GIOVANNI CANTONE  
*(Bologna)*

The career of the “most excellent” Bolognese  
musician Paolo Cavalieri

359 STEFANO MENGOZZI  
*(University of Michigan)*

Vying for the Monk: competing ideological strands  
in the 1882 Guidonian celebrations in Arezzo

## Current issues

391 MARCO UVIETTA  
*(Università di Trento)*

Notes for a reappraisal of the role  
of a cappella choir composition

## News

403 THE FOUNDATION STEP BY STEP  
Information on the Foundation’s activities

The statutory transformation of the Foundation  
by Alfredo Grandini

405 The Foundation’s activity in 2019  
by Veronica Pederzolli

MARCO UVIETTA

---

## Appunti per una rivalutazione del ruolo della composizione per coro a cappella

Il Concorso Internazionale di Composizione “Guido d’Arezzo” giunge quest’anno alla quarantasettesima edizione. Istituito una ventina d’anni dopo il Concorso Polifonico Internazionale «come suo corollario integrativo e interattivo»,<sup>1</sup> ha svolto per quasi mezzo secolo un ruolo fondamentale di catalizzazione delle energie creative nell’ambito della composizione per coro:

La sua importanza nasce dalla funzione di stimolo esercitata nei confronti dei compositori d’oggi ai fini dell’arricchimento e della qualificazione dei repertori corali nel versante della musica contemporanea. Così che fino ad oggi sono pervenute alla Fondazione più di duemila opere di compositori di tutto il mondo.<sup>2</sup>

Hanno fatto parte della giuria del concorso compositori di fama internazionale, la cui diversità di formazione, di orientamento, di scelte estetiche ha sempre garantito una selezione di opere diversissime fra loro, ma caratterizzate da eccellente artigianato compositivo e requisiti di eseguibilità. La presenza sul territorio italiano di una realtà di eccellenza internazionale come questa ha efficacemente rappresentato una controtendenza rispetto a derive astrattamente avanguardiste tanto quanto semplicisticamente tradizionaliste. A quasi cinquant’anni dalla fondazione del Concorso, in un momento di generale disorientamento della musica di ricerca e di crisi della figura del compositore, è forse giunto il momento di riflettere con più attenzione sugli ultimi decenni di storia della composizione corale, sulle esperienze riuscite (dove anche quelle fallite hanno molto da insegnarci), sulla loro sostenibilità e sugli obiettivi futuri.

---

<sup>1</sup> Vedi il sito della Fondazione Guido d’Arezzo, *Breve storia del Concorso Polifonico di Claudio Santori* <<https://www.polifonico.org/concorso-polifonico-internazionale-guido-darezzo#1546011153308-ed1e1b46-bdd2>> [consultato il 21 maggio 2020]. Il Concorso Polifonico Internazionale Guido d’Arezzo fu istituito nel 1953, il Concorso Internazionale di Composizione nel 1974.

<sup>2</sup> Questi gli intenti dichiarati nel sito della Fondazione Guido d’Arezzo (*ibidem*).

Lo scopo di questo intervento non è ripercorrere le tappe della storia del Concorso, né analizzare e classificare le tipologie di approcci dei compositori che sono stati insigniti del premio o della segnalazione, né tanto meno confrontare questa iniziativa con altre analoghe in Europa e nel mondo. Si intende qui, semplicemente, stimolare una discussione sul problema della composizione corale contemporanea proponendo una serie di riflessioni che non hanno alcuna pretesa di validità assoluta, bensì, al contrario, una funzione deliberatamente “provocatoria” ai fini di un confronto musicale più che musicologico, esperienziale più che teorico, sistematico più che storiografico. Le riflessioni che seguono si pongono l’ambizioso obiettivo di far scendere in campo, sulle pagine di questa rivista, coloro che da sempre si pongono il problema del comporre per coro; ad essi sono rivolte per essere condivise, eventualmente smentite, ma possibilmente non ignorate o educatamente riposte nel catalogo delle opinioni personali.

Se accettassimo la premessa – tanto diffusa quanto falsa – che il libero uso del totale cromatico è contro natura,<sup>3</sup> dovremmo necessariamente concludere che l’impostazione tendenzialmente diatonica / tonale / modale della maggior parte della musica corale a cappella composta e praticata quotidianamente negli ultimi settant’anni ne sia la prova inconfutabile: i sistemi total-cromatici non reggerebbero al banco di prova del più naturale degli strumenti, la voce umana non impostata. Al tempo stesso, invocare sull’esempio di Schönberg una legittimazione naturale del totale cromatico<sup>4</sup> condurrebbe a una contraddizione palese proprio nel momento della sua applicazione alla composizione corale: la maggior parte della produzione per coro di Schönberg, dei suoi allievi, degli “allievi dei suoi allievi” (e in generale di tutti i compositori che sino ad oggi hanno declinato nei modi più diversi l’orizzonte dodecafonico-seriale e gli innumerevoli sistemi rigorosi di organizzazione del totale cromatico da esso derivati) presuppone un uso fondamentalmente strumentale della voce, quindi artificiale.

A prescindere dall’opinabilità del fondamento naturale del coro, il

<sup>3</sup> Questa è la tesi di fondo del libro assai criticato di ANDREA FROVA, *Armonia celeste e dodecafonica. Musica e scienza attraverso i secoli*, Milano, BUR, 2006.

<sup>4</sup> Si veda il famoso passo della *Harmonielehre* di Schönberg sull’erronea antitesi fra consonanza e dissonanza: «[...] le espressioni “consonanza” e “dissonanza”, che indicano un’antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell’orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di “suono atto a produrre un effetto d’arte” in modo che vi trovi posto tutto il fenomeno naturale nel suo complesso.» (ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien, Universal Edition, 1911; si cita qui la traduzione italiana di Giacomo Manzoni, *Manuale di armonia*, a cura di Luigi Rognoni, Milano, il Saggiatore, 1963, p. 24).

cui immenso repertorio porta con sé le tracce di pratiche sociali, rituali, organizzative, persino politiche (le complesse tecniche polifoniche sono state anche, attraverso i secoli, strumento di affermazione di una *élite* colta e socialmente accettata da contrapporre alla categoria del popolare), nonché di adattamenti a soluzioni tecniche che di naturale non hanno nulla (si pensi al temperamento equabile), basterebbe l’incrollabile fede di Johann Sebastian Bach per la musica intesa da una parte come artificio, dall’altra come rigoroso esercizio (tecnico e devozionale) per convincersi a non scomodare la natura in disquisizioni di questo genere.

La questione è un’altra: l’unico reale strumento di verifica dell’interiorizzazione del suono è il canto. Se dunque il successo dei sistemi modali / tonali è misurabile con la capacità condivisa di intonare con la voce configurazioni fortemente dissonanti all’interno di quegli schemi di riferimento, l’insuccesso dei sistemi total-cromatici sarebbe ravvisabile nella loro refrattarietà a distaccarsi dall’originaria matrice strumentale e a permeare e determinare una sensibilità armonica collettiva.

Il medium strumentale costituisce sempre, in misura maggiore (strumenti a tastiera) o minore (ottoni et al.), un supporto esterno che riduce la consapevolezza del fenomeno sonoro nella sua totalità, permettendone una sorta di misurabilità tattile e/o visiva: schemi motori e mappe visive surrogano in parte il controllo uditivo. Dove questo supporto è chiamato ad assumere funzione prevalente (come nella musica che utilizza liberamente il totale cromatico), l’orecchio interno tende, in ragione della complessità, ad abdicare alle proprie facoltà di discernimento, potendo applicarle più a qualità generiche (registro, dinamica, densità ecc.) che specifiche (altezze, intervalli, armonie). Viceversa, dove la produzione del suono non può avvalersi di questo supporto (come nel canto polifonico a cappella), per risolvere i problemi posti dall’orizzonte sonoro total-cromatico sarà necessario ricorrere ad altri sussidi: esterni (diapason, auricolari) o interni (orecchio assoluto), oppure acquisiti con studio ed esercizio mirato (*training* intensivo e specifico dell’orecchio relativo e delle sue funzioni analitiche). L’unico sussidio realmente consapevole è l’orecchio relativo abbinato a un efficace sistema di guide, dove tuttavia quest’ultimo deve essere perlopiù immanente alla struttura della composizione; il direttore di coro musicalmente ben attrezzato saprà renderne trasparente la rete. Per questa ragione è indispensabile che il direttore di coro, più ancora del direttore d’orchestra, abbia una preparazione tecnico-compositiva ineccepibile. Se il sistema di guide non è immanente alla struttura della composizione, ogni sforzo risulterà vano: ciascun corista dovrà essere un cantante professionista – possibilmente dotato di orecchio assoluto (o di una sua “protesi”) – capace

di intonare altezze al di fuori di qualsiasi schema di riferimento, quindi uno strumento musicale che adempirà il suo compito quanto più sarà in grado di non lasciarsi “distrarre” dagli altri. Ma cantare senza ascoltarsi a vicenda è la negazione del concetto stesso di coro.

Dopo questa premessa sembrerebbe di poter concludere che una prassi compositiva permeabile alle più avanzate acquisizioni tecniche degli ultimi settant'anni non sia applicabile al coro nella sua accezione tradizionale; di fatto, non è così. Se per “coro tradizionale” si intende una compagine vocale organizzata in più sezioni polivoche, si può storicamente riscontrare nel secondo Novecento una certa sua incompatibilità con i linguaggi musicali più avanzati. A partire dagli anni Sessanta si assiste infatti alla prevalenza di due tendenze diverse, forse addirittura diametralmente opposte: da una parte l'ensemble vocale solistico (talvolta amplificato), dall'altra il coro a sezioni polivoche con supporto di strumenti, con tutte le possibili soluzioni intermedie. La prima soluzione si avvale di cantanti professionisti e fluttua fra una concezione neo-madrigalistica (Stockhausen, *Stimmung*, 1968; Berio, *Cries of London*, 2a versione 1976; Ligeti, *Nonsense Madrigals*, 1988-1993) e l'idea dell'ensemble di “voci-strumento” (Kagel, *Ensemble*, 1971)<sup>5</sup>, con possibili soluzioni miste (Nono, “*Ha venido*”. *Canciones para Silvia*, 1960, per soprano solo e coro di sei soprani). La seconda soluzione mantiene tendenzialmente le caratteristiche del coro tradizionale dotandolo di supporti esterni (strumenti) che esplicitano il sistema di guide, ma allo stesso tempo partecipano alla *texture* complessiva (l'esemplificazione sarebbe talmente ampia da risultare superflua); ciò consente perlopiù di diluire il coefficiente cromatico del coro, concentrandolo nelle parti strumentali.

Senza nulla togliere a molti capolavori corali della seconda metà del Novecento, che spaziano dalle stupefacenti interazioni fra coro ed elettronica di Stockhausen ai neomodalismi di Pärt, dallo sfruttamento delle caratteristiche fonetiche, ritmiche, timbriche del parlato e della “gestualità vocale” (come in *A-Ronne* di Berio, 1974)<sup>6</sup> all'enfasi sulle sonorità consonantiche e corporali ottenibili mediante gli organi fonatori (per esempio in *Psalms* di Heinz Holliger, 1971), si possono individuare alcuni casi emblematici in cui i caratteri idiomati del coro sono stati sviluppati ma non snaturati (si prenderanno qui in considerazione soltanto le opere consacrate dalla storia e la cui eredità ha travalicato ampiamente la soglia del terzo millennio, costituendo ancor oggi un punto di riferimento ineludibile).

<sup>5</sup> L'organico prevede sedici tipi vocali operistici differenziati.

<sup>6</sup> La prima versione di *A-Ronne* (1974) era un documentario radiofonico per cinque attori; nel 1975 Berio ne trasse una seconda versione per otetto vocale.

Nell'ambito delle interazioni fra coro e orchestra sicuramente *Coro* di Berio (1976) costituisce un *unicum*. Non è questa la sede per indagare le complesse implicazioni estetiche e antropologiche di questa straordinaria composizione; basti qui ricordare lo stratagemma di associare singoli strumenti a singoli coristi ottenendo in tal modo un unico enorme coro di voci e strumenti, inscindibili dal punto di vista timbrico anche grazie a una particolare disposizione delle fonti sonore, e allo stesso tempo un'efficace rete di guide per l'intonazione. Sul fronte della musica per ensemble vocale meritano particolare attenzione le *Drei Phantasien* per coro misto a cappella a sedici voci di György Ligeti (1983). In esse la scrittura per ensemble di solisti e quella per coro trovano un mirabile equilibrio, dissolvendosi costantemente l'una nell'altra o sperimentando ingegnose soluzioni eterofoniche: fra le possibilità estreme delle sedici parti reali (quindi tutte le voci divise) e delle quattro parti reali (SATB con quattro voci all'unisono per ciascuna sezione) ogni combinazione e transizione è esplorata sistematicamente (qualche anno più tardi analoghe caratteristiche saranno sviluppate anche da *Hymne* di Castiglioni del 1989, ma con più spiccata vocazione al lirismo). Come già in *Lux aeterna*, anche nelle *Drei Phantasien* viene impiegata la tecnica della ramificazione, ma con un apprezzabile intento di superare la dimensione del *cluster* – sul quale esercitare tutto il magistero timbrico possibile – per guadagnare, sempre attraverso canoni e micropolifonie, un più ampio e strutturato spazio armonico. Intento ancor più sistematicamente perseguito nei tre *Magyar Etüdüök* a sedici voci (suddivise in due cori misti), grazie anche all'impianto pseudo-modale / folklorico, a tratti bartókiano, richiamato dai testi in ungherese: qui l'impostazione a *clusters* è una delle tante *texture* possibili (suggerimento che rimane tutt'oggi valido per chi non voglia riproporre accademicamente soluzioni obsolete già negli anni Ottanta).

Un intero capitolo della musica contemporanea per coro andrebbe dedicato alle difficoltà ritmico-metriche, non tanto alle polimetrie, già ampiamente sperimentate nella prima metà del Novecento, né alle *textures* aleatorie timbrico-materiche ottenute mediante autonomia ritmica delle parti, quanto piuttosto alle forme di discontinuità estrema: come la discontinuità intervallare, anche quella ritmica si colloca fra i caratteri più svantaggiosi per lo “strumento coro”. In altri termini, potremmo affermare che per il coro i linguaggi della discontinuità, *in primis* quelli derivati dal pensiero seriale, sono in assoluto i più anti-idiomati.

In sintesi, forse l'intera questione potrebbe essere affrontata in termini di dialettica fra due atteggiamenti compositivi diversi ma complementari: l'uno interpreta i mezzi sonori a disposizione in modo idiomato, l'altro in modo

atipico.<sup>7</sup> Il primo intende lo strumento (in questo caso il coro) come il risultato di un processo storico, come insieme di caratterizzazioni determinate dal suo repertorio; viceversa il secondo ne indaga le potenzialità annullandone completamente la storia. Se virtualmente è possibile, pur con enormi sforzi, comporre musica strumentale quasi del tutto atipica (per esempio certo serialismo integrale), per il coro ciò è impossibile, perché significherebbe negare la storia stessa dell'uomo, non solo nella sua dimensione fisiologica, ma anche sociale. Un approccio prevalentemente atipico (noncurante di idiomi e comportamenti storici) è il nemico principale del coro. Ma si può affermare lo stesso anche dell'approccio esclusivamente idiomático: ci si potrebbe spingere a dire che l'idiomaticità è una sorta di "falso amico" della composizione corale contemporanea.

Il repertorio novecentesco per alcuni strumenti risente in modo particolare di una preponderanza del fattore idiomático: quello per chitarra o per organo, per esempio. Nel ventesimo secolo (soprattutto nella seconda metà) il compositore-chitarrista / organista ha involontariamente frenato lo sviluppo del repertorio per il proprio strumento. In nome della composizione "ben scritta" (leggi "ossequiosa nei confronti della storia dello strumento, della sua morfologia e del suo repertorio") si è instaurata una forma di inibizione di quei livelli di immaginazione sonora che solo un approccio atipico può garantire. Di fatto, tutti i gesti che hanno determinato la forma attuale degli strumenti sono nati come atipici (come atto di riduzione fenomenologica). Il rispetto supino dello strumento è una forma rinunciataria e passatista della composizione, che si trincerava dietro ciò che dapprima il neoclassicismo, poi il postmodernismo hanno sdoganato come tecnicamente ed esteticamente ammissibile, senza tuttavia coglierne le implicazioni profonde sul piano della dialettica con la storia e con le avanguardie. Le tendenze reazionarie degli anni 2000 hanno prodotto un ulteriore e macroscopico errore di prospettiva: da una parte la ricerca incondizionata e spasmodica di consenso, caratteristica di questi ultimi vent'anni e veicolata dai *social media*, ha legittimato il saccheggio indiscriminato del catalogo dei gesti già sperimentati, nell'ingenua (oppure opportunistica) convinzione che la loro comprovata efficacia sia garanzia di riuscita indipendentemente dal contesto (accademismo avanguardistico);

<sup>7</sup> Con un'efficace espressione, Thomas Gartmann ha definito la ricerca strumentale che connota le *Sequenze* di Berio – in specifico la *XIII* per accordion – «both idiomatic and atypical». In questa sede ci si riferisce a quell'accezione dei termini (vedi THOMAS GARTMANN, *...and so a chord consoles us: Berio's "Sequenza XIII (Chanson)" for Accordion*, in *Berio's "Sequenzas". Essays on Performance, Composition and Analysis*, a cura di Janet K. Halfyard, introduzione di David Osmond-Smith, Ashgate, Aldershot, 2007, pp. 275-290: 275).

dall'altra la fiducia nel "buon artigianato" combinato a un dilagante gusto per il *revival*, anch'esso caratteristico della nostra epoca, ha determinato la convinzione che stando fermi sulle proprie posizioni, prima o poi si torni a essere di moda. In sintesi, di questi tempi si può essere tanto in ritardo da sembrare in anticipo. Oppure si vuol far credere di essere tanto in anticipo da sembrare in ritardo. Di fatto sono le due facce della stessa medaglia.

Nella musica corale l'accademismo avanguardistico – ossia la riproduzione e riduzione a stereotipi di stilemi compositivi un tempo d'avanguardia – ha perso *appeal* a causa della sostanziale impraticabilità di certe soluzioni tecniche, se non da parte di ensemble di voci soliste o professionistici. Di conseguenza, la fattispecie del concerto con prevalenza di musica di repertorio e l'inserimento di uno o più pezzi di musica contemporanea trova solo di rado corrispondenza nei programmi per coro a cappella. Ne deriva che nella prassi corale corrente è venuta a mancare la principale possibilità di sopravvivenza della musica del nostro tempo per questo organico. Fanno eccezione le composizioni di carattere prevalentemente idiomático, che utilizzano dunque il coro come si potrebbe impiegare un fortepiano o un clavicembalo, un flauto barocco, un liuto ecc., ma senza interpretarne le possibilità alla luce di ciò che è possibile oggi, limitandosi alla loro storia pregressa. Ecco che il coro, inteso nella sua accezione tradizionale, porta con sé, come apparato parassitario, anche i linguaggi armonici e melodici del passato, come in un eterno presente, nella rassicurante certezza che anche un orologio rotto segna l'ora esatta due volte al giorno. Se un tempo essere neoclassici o postmoderni rappresentava una scelta coraggiosa, oggi la strada è spianata: il lasciapassare per la sospensione della storia è rilasciato anche a coloro che non si sono mai "sporcati le mani" con la musica di ricerca.

Senza pretese di universalità e di naturalità, i linguaggi neo-modali / tonali possono rappresentare una possibilità fra le altre; se intesi invece come rivendicato ripristino di uno stato di natura o di legalità musicale, assolvono la sola funzione di adeguamento a un regime musicale di "basso impatto ambientale", affermatosi al di fuori dei circuiti alti della composizione, nella pratica musicale quotidiana: poche prove, poca spesa, poco disagio per il pubblico. Se oggi il primo obiettivo della nuova musica è passare inosservata, ecco che una composizione idiomática, "ecologica", acriticamente tonale è ciò che più si avvicina a un sommesso "scusate se esisto".

L'indubbia preponderanza in Italia della coralità amatoriale, a fronte di paesi in cui il professionismo corale è praticato quasi quanto in ambito orchestrale, non è ragione sufficiente per trincerarsi dietro al tonalismo più acritico; anche in ambito amatoriale la buona pratica di una sorta di compositore in residenza, con tutti gli adeguamenti del caso (collaborazione



volontaria, non esclusiva, informale ecc.) potrebbe favorire un dialogo fra attitudini troppo atipiche della prassi compositiva di ricerca e tendenze eccessivamente idiomatiche della prassi esecutiva corrente, giovando l'una all'altra nella direzione di un 'terzo luogo' centrato sul nostro tempo.<sup>8</sup> Al contrario, nuoce a questo processo di sintesi la "partitura da concorso", che dotata di tutti quei connotati (perlopiù grafici) che le consentono di essere riconosciuta in quanto "contemporanea" – con un margine minimo di errore di attribuzione a una specifica scuola –, per avere una *chance* di sopravvivenza al di fuori dello specialismo di maniera richiede quantomeno una versione semplificata (talvolta non basta neppure questa). In particolare, la divisione sistematica delle sezioni, che in ambito orchestrale – soprattutto nella sezione degli archi – ha raggiunto livelli parossistici, ha rappresentato per i compositori del trentennio post-bellico una importante risorsa costruttiva. Oggi questa polverizzazione della trama, esauriti i suoi benefici strutturali ed espressivi, ha lasciato il posto nella koinè contemporanea alle proprie macerie; è il sintomo di un'impotenza creativa nel campo dell'armonia, il segno di riconoscimento di un'avanguardia accademica che ha abdicato al dominio selettivo ed espressivo del parametro verticale neutralizzandolo nel magma indistinto.

Per il recupero del valore espressivo dell'armonia la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta hanno rappresentato un discrimine fondamentale (significativa anche la svolta ligetiana del Trio per violino, corno e pianoforte e degli Studi per pianoforte). Non è un caso che proprio in quegli anni si collochino alcuni capolavori corali che di questa nuova tendenza, ben distinta dal neo-tonalismo / modalismo, costituiscono al tempo stesso un paradigma e un banco di prova: oltre alle già citate *Drei Phantasien* e ai *Magyar Etüdüök* di Ligeti, rappresentano in modo ancor più netto ed esplicito questa nuova idea di modernità due composizioni di György Kurtág, *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 (1979) e soprattutto *Otto Cori su poesie di Dezső Tandori* op. 23 (1981-82; revisione del 1984), significativamente concepite per «coro misto». Il rapporto di continuità con il repertorio classico-romantico, non più inteso come recupero postmoderno

<sup>8</sup> Alla creazione di questo 'terzo luogo' ha contribuito negli ultimi anni anche il Concorso Nazionale di Composizione "Canta Petrarca", istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo, che quest'anno è giunto alla quinta edizione. Il Concorso promuove la composizione di brani per coro a cappella su testi tratti dal Canzoniere di Francesco Petrarca, al fine di stimolare la creazione di «un nuovo repertorio per la coralità amatoriale internazionale». Il fatto che il Concorso sia «rivolto ad autori di nazionalità italiana o residenti in Italia» sembra tuttavia in contrasto con le ambizioni internazionali che esso si prefigge.

del passato, ma come permanenza di valori poetici ed espressivi validi anche per la creazione musicale contemporanea, permette in queste composizioni un perfetto equilibrio tra fattori idiomatici e atipici. Se il principio della stratificazione, intesa come strategia elusiva, ha rappresentato negli ultimi quarant'anni uno dei connotati specifici di un certo "avanguardismo accademico di maniera", nel sapiente controllo polifonico di queste composizioni si misura la siderale distanza sia dall'armonia come risultante verticale di astratti sistemi di organizzazione delle altezze, sia dalla costruzione a cluster come campo di ricerca timbrico-materica. Al tempo stesso questo recupero dei valori espressivi dell'armonia non indulge mai ad ammiccanti stereotipi del passato, bensì diluisce la densità cromatica sino ad aprire campi "quasi-diatonici" privi di funzionalità tonali / modali.

È indubbio che negli ultimi vent'anni la composizione di musica di ricerca per coro a cappella sia stata marginalizzata, forse anche a causa di un eccesso di fiducia nei salvifici effetti della tecnologia sulle sorti della creazione musicale. Forse è questa la ragione per cui la proliferazione di cori finti (sovraincisi o in playback), i cui coristi sono ben distribuiti in una schermata di computer a quadretti (ossia distanti decine, centinaia o forse migliaia di chilometri gli uni dagli altri) non desta quasi più alcun senso di alienazione; ciò accadeva ben prima della emergenza sanitaria che stiamo vivendo in questo momento. Proprio per questa ragione oggi è indispensabile ripensare le pratiche corali – nel momento della loro impossibilità – come potenziale oppositivo a tendenze musicali sempre più asservite alla macchina. In particolare, comporre per coro oggi è un impegno etico contro la tecnocrazia musicale e una rivendicazione dei valori puramente umani: mettere l'essere umano nuovamente al centro del processo della comunicazione musicale è probabilmente il compito della musica del nostro tempo, in una prospettiva – utopistica, forse – di un prossimo neo-umanesimo.

MARCO UVIETTA

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento

marco.uvietta@unitn.it

*Sommario*

Questo intervento è un invito alla discussione sul tema della composizione corale contemporanea. L'autore individua negli ultimi decenni una sostanziale perdita di interesse per l'applicazione dei linguaggi della complessità al coro, in particolare quello a cappella. Si sono sviluppati invece linguaggi della semplificazione che considerano gli aspetti idiomatichi del coro come limiti invalicabili; su questa base hanno trovato terreno fertile soluzioni neo-tonali e neo-modali che, anziché proporsi come una selezione di soluzioni possibili, hanno preteso di rappresentare il "nuovo" in sostituzione all'avanguardia. È rimasto quindi in ampia misura insondato il territorio fra queste due opzioni: è mancato in sintesi un processo di assimilazione della complessità che rendesse disponibili alle voci innovazioni destinate prevalentemente agli strumenti. Ciò ha determinato negli ultimi tre decenni una divergenza fra un trattamento atipico-strumentale delle voci (con prevalenza di ensemble solistici) e un'attitudine idiomatichocorale (succube della storia, del repertorio e delle scritture per coro del passato). L'autore auspica l'avvio di una fase di sperimentazione di soluzioni possibili, al fine di elaborare modelli di adeguato bilanciamento fra i due approcci.

*Parole chiave*

Coro, voci, composizione, contemporanea, complessità

MARCO UVIETTA

---

## Notes for a reappraisal of the role of a cappella choir composition

The International “Guido d’Arezzo” Composition Competition reaches its 47th edition this year. Instituted some twenty years after the International Polyphonic Competition «as an enhancing, interactive corollary to it»,<sup>1</sup> for nearly half a century it has played a key role as a catalyzer of creative energies in choir composition:

Its importance stems from its function as a stimulus to today’s composers for the enrichment and qualitative enhancement of choral repertoires in contemporary music. Thus, as of today, the Foundation has received more than two thousand works by composers from all over the world.<sup>2</sup>

The jury of the competition has included composers of international renown, whose different backgrounds, approaches, and aesthetic choices have always ensured great diversity in the works selected, which however have all been characterized by excellent compositional craftsmanship and performability. The presence on the Italian territory of a project of international excellence like this has effectively provided a countertendency to abstractly avant-garde as much as simplistically traditionalist drifts. Nearly fifty years after the launch of the Competition, as research music struggles to get its bearings and the figure of the composer is going through a crisis, perhaps the time has come to reflect more carefully on the last decades in the history of choral composition, on successful experiences (where even failed ones have much to teach us), on their sustainability and future goals.

The purpose of this contribution is not to go over the stages in the

---

<sup>1</sup> See the website of Fondazione Guido d’Arezzo, *Breve storia del Concorso Polifonico di Claudio Santori* (English version: <<https://www.polifonico.org/en/international-polyphonic-competition-guido-darezzo>> [accessed May 21, 2020]). The Concorso Polifonico Internazionale Guido d’Arezzo was instituted in 1953, the Concorso Internazionale di Composizione in 1974.

<sup>2</sup> These are the intentions declared on the website of Fondazione Guido d’Arezzo (*ibidem*).

history of the Competition, nor to analyze and classify the types of approaches of the composers who have been awarded the prize or mention, much less to compare this initiative to other similar projects in Europe and in the world. My intention here is to simply spark off a debate on the problem of contemporary choral composition by suggesting a series of reflections with no claim to absolute validity but, on the contrary, with a deliberately “provocative” function that can encourage a musical, more than musicological, experiential more than theoretical, systematic more than historiography-based comparison. The reflections that follow set themselves the ambitious goal of getting out there, on the pages of this review, those who have always addressed the issue of composing for choir. They are addressed to them, to be shared, perhaps disproved, but possibly not ignored, or politely placed in the catalogue of personal opinions.

If we accepted the premise – as popular as it is false – that the free use of the chromatic total is against nature,<sup>3</sup> then we would necessarily have to conclude that the essentially diatonic / tonal / modal approach of most a cappella choral music composed and performed daily in the last seventy years is an irrefutable proof of this: total-chromatic systems would not stand the test of the most natural of instruments, the human non-operatic voice. At the same time, following Schönberg’s example in invoking a natural legitimation for the chromatic total<sup>4</sup> would lead to an obvious contradiction at the very moment of its application to choral composition: most of the choir production of Schönberg, of his pupils, and of the “pupils of his pupils” (and in general of all composers who, until today, have declined in the most varied ways the twelve-tone-serial horizon and the countless, rigorous systems for organizing the chromatic total deriving from it) presupposes a fundamentally instrumental, hence artificial, use of the voice.

Regardless of the disputability of a natural foundation of the choir, whose immense repertoire bears traces of social, ritual, organizational, even political practices (throughout the centuries, the complex techniques of polyphony have also been an instrument in the establishment of a cultured,

<sup>3</sup> This is the thesis that underlies the highly controversial book by ANDREA FROVA, *Armonia celeste e dodecafonìa. Musica e scienza attraverso i secoli*, Milan, BUR, 2006.

<sup>4</sup> See the famous passage from Schönberg’s *Harmonielehre* on the erroneous antithesis between consonance and dissonance: «[...] the expressions “consonance” and “dissonance”, which signify an antithesis, are false. It all simply depends on the growing ability of the analyzing ear to familiarize itself with what is euphonious, suitable for art, so that it embraces the whole natural phenomenon». (ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Leipzig-Vienna, Universal Edition, 1911; I am quoting the English translation by Roy Carter, *Theory of Harmony*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 21).

socially accepted elite, as opposed to the category of the popular), as well as adaptations to technical solutions that have nothing natural about them (just think of equal temperament), the unshakable faith of Johann Sebastian Bach in music, understood as artifice on the one hand, and as a technical and devotional exercise on the other, would be enough to convince oneself not to call upon nature in such disquisitions.

That is not the point: the only real instrument for verifying the internalisation of sound is singing. If, therefore, the success of modal / tonal systems can be measured with the shared ability to vocally reproduce strongly dissonant configurations within those reference patterns, the failure of total-chromatic systems would be their resistance to moving away from the original instrumental matrix, and permeating and determining a collective harmonic sensibility.

The instrumental medium always constitutes, to a greater (keyboard instruments) or lesser (brasses et al.) extent, an external support that reduces the awareness of the sound phenomenon in its totality, enabling a sort of tactile and/or visual measurability of it: motor schemes and visual maps partly replace auditory control. Where this support is assigned a pre-eminent role (as in the music that freely exploits the chromatic total), the inner ear tends, as a reaction to complexity, to surrender its powers of discernment, as it can better apply them to generic (register, dynamics, density, etc.) than specific (pitch, intervals, harmony) qualities. Conversely, where sound production cannot make use of this support (as in polyphonic a cappella singing), it will be necessary to resort to other aids in order to solve the problems posed by the total chromatic horizon, be they external (diapason, earpieces), internal (absolute ear), or acquired through learning and targeted practice (intensive, specific training of the relative ear and its analytical functions). The only really conscious support is the relative ear coupled with an effective system of guides, although the latter should be for the most part inherent in the structure of the composition itself; a well-equipped choir conductor will be able to make its network transparent. For this reason it is essential that the choir conductor, even more than the orchestra conductor, has an impeccable technical-compositional background. If the guide system is not inherent in the structure of the composition, all efforts will be in vain: each choralest will have to be a professional singer – and possibly have the absolute ear (or a “prosthetic replacement” of it) –, capable of singing pitches outside any frame of reference, just like a musical instrument that will fulfil its task the more it will be able not to be ‘distracted’ by the others. Yet to sing without listening to one another is the denial of the very notion of choir.

After this premise, it would seem possible to conclude that a compositional practice that is permeable to the most advanced technical developments of the last seventy years is not applicable to the choir in the traditional sense; in fact, it is not so. If by “traditional choir” we mean a vocal ensemble organized in several polyvocal sections, then historically we can find that in the second half of the 20th century this had some incompatibility with the most advanced musical languages. Indeed, starting from the 1960s, there is a prevalence of two different, perhaps even diametrically opposed, tendencies: on the one hand the solo vocal ensemble (sometimes amplified), on the other the choir with polyvocal sections supported by instruments, with all possible intermediate solutions. The first solution relies on professional singers and oscillates between a neo-madrigalistic conception (Stockhausen, *Stimmung*, 1968; Berio, *Cries of London*, 2nd version 1976; Ligeti, *Nonsense Madrigals*, 1988-1993) and the idea of an “instrument-voices” ensemble (Kagel, *Ensemble*, 1971),<sup>5</sup> with possible mixed solutions (Nono, “*Ha venido*”. *Canciones para Silvia*, 1960, for solo soprano and choir of six sopranos). The second solution basically retains the features of a traditional choir, enhancing it with external supports (instruments) that clarify the system of guides, while at the same time contributing to the overall texture (a list of examples would be so long as to appear unnecessary); most of the times this allows to dilute the chromatic coefficient of the choir, concentrating it in the instrumental parts.

Without detracting from many choral masterpieces of the second half of the 20th century, ranging from Stockhausen’s astonishing interactions between choir and electronics to Pärt’s neo-modalism, from the use of the phonetic, rhythmic, timbric qualities of speech and of “vocal gestures” (as in Berio’s *A-Ronne*, 1974)<sup>6</sup> to the emphasis placed on consonantal and bodily sounds that can be obtained through the phonatory organs (for instance in *Psalm* by Heinz Holliger, 1971), some emblematic cases can be identified in which the idiomatic features of the choir have been developed but not distorted (here I will only consider works consecrated by history, whose legacy has largely crossed the threshold of the third millennium, and still today constitute an essential reference point). In the category of the interactions between choir and orchestra, Berio’s *Coro* (1976) is undoubtedly a unicum. This is not the place to investigate the

<sup>5</sup> The ensemble includes sixteen differentiated operatic vocal types.

<sup>6</sup> The first version of *A-Ronne* (1974) was a radio documentary for five actors; in 1975 Berio developed it into a second version for vocal octet.

complex aesthetic and anthropological implications of this extraordinary composition; it will be enough to recall the stratagem of associating each individual instrument to a single chorister, thus obtaining one enormous choir of voices and instruments – inseparable from a timbric point of view, also thanks to a particular layout of sound sources – and at the same time an effective network of intonation guides. In the field of vocal ensemble music, *Drei Phantasien* for mixed sixteen-voice a cappella choir by György Ligeti (1983) deserve special attention. In them the writings for soloist ensembles and for choirs reach an admirable balance, constantly dissolving into each other or experimenting with ingenious heterophonic solutions: every single combination and transition is systematically explored between the extreme possibilities of sixteen real parts (hence with all the voices separate) and four real parts (SATB with four voices in unison for each section) – a few years later, similar features will also be developed in Castiglioni’s *Hymne*, from 1989, albeit with a more marked lyrical connotation. As was already the case in *Lux aeterna*, in *Drei Phantasien*, too, the branching technique is used, although with a noticeable purpose of going beyond the cluster dimension – exerting on it all possible mastery of timbre – in order to obtain, again through canons and micro-polyphonies, a wider and more structured harmonic space. This intention is even more systematically pursued in the three *Magyar Etüdök* (for sixteen voices divided into two mixed choirs), also through the pseudo-modal / folkloric, at times Bartókian, quality evoked by the Hungarian texts: here the cluster-based approach is one of many possible textures – a suggestion that is still valid today for those who do not want to academically reiterate solutions that were already obsolete in the 1980s.

A whole chapter of contemporary music for choir should be devoted to rhythmic-metric difficulties, not so much to polymetries – which were already widely explored in the first half of the 20th century – nor to the random timbral-material textures obtained through the rhythmic autonomy of the parts, but rather to forms of extreme discontinuity: like the discontinuity in pitches and register, rhythmic discontinuity is among the most disadvantageous features for the “choir instrument”. In other words, we could say that, for a choir, the languages of discontinuity, primarily those derived from serial thinking, are absolutely the most anti-idiomatic.

In short, the whole issue could perhaps be addressed in terms of a dialectical relationship between two different, but complementary, compositional attitudes: one interprets the available sound means in

an idiomatic way, the other in an atypical way.<sup>7</sup> The former views the instrument (in this case the choir) as the result of a historical process, as a set of characterizations determined by its repertoire; conversely, the latter investigates its potential by completely annihilating its history. While it is virtually possible, albeit with enormous efforts, to compose instrumental music that is almost completely atypical (see, for example, certain integral serial works), this is impossible for a choir, because it would be tantamount to denying the very history of humanity, not only in its physiological, but also in its social dimension. A predominantly atypical approach (one that is oblivious to idioms and historical behaviours) is the chief enemy of the choir. Yet the same is true of an exclusively idiomatic approach: one could go so far as to say that idiomaticity is a sort of “false friend” of contemporary choral composition.

The 20th-century repertoire for certain instruments is particularly affected by a preponderance of the idiomatic factor: take the guitar or organ, for instance. In the 20th century (especially in the second half) the composer-guitarist / organist unintentionally slowed down the development of the repertoire for their own instrument. The pursuit of a “well-written” composition (or rather “obsequious to the history of the instrument, its morphology and repertoire”) led to a form of inhibition of those levels of sound imagination that only an atypical approach can attain. In fact, all the gestures that have determined the current form of instruments originated as atypical gestures (as acts of phenomenological reduction). Supine respect of the instrument is a self-denying, regressive form of composition, which shelters behind what was legitimized as technically and aesthetically admissible first by Neoclassicism, then by Postmodernism, without however grasping its deeper implications in terms of its dialectical relationship with history and the avant-garde. The reactionary trends of the 2000s resulted in a further, blatant error of perspective: on the one hand, the unconditional and spasmodic search for consensus, characteristic of the last twenty years and conveyed by social media, has legitimized an indiscriminate plundering of the catalogue of gestures that have already been experimented with, in the

<sup>7</sup> With an effective expression, Thomas Gartmann described the instrumental research that characterizes Berio's *Sequenze* – specifically, number XIII for accordion – as «both idiomatic and atypical». Here I am referring to this particular meaning of the terms (see THOMAS GARTMANN, *...and so a chord consoles us: Berio's "Sequenza XIII (Chanson)" for Accordion*, in *Berio's "Sequenzas": Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard, introduction by David Osmond-Smith, Ashgate, Aldershot, 2007, pp. 275-290: 275).

naive (or opportunistic) belief that their proven effectiveness is a guarantee of success regardless of context (avant-garde academicism); on the other hand, a belief in “good craftsmanship”, combined with a rampant taste for revival, also characteristic of our times, has given rise to the belief that, if you stand firmly on your own position, sooner or later you will become fashionable again. In short, these days you can be so behind your time as to seem ahead of it. Or you want to make people think that you are so ahead of your time as to seem behind it. In fact, these are two sides of the same coin.

In choral music, avant-garde academicism – i.e. the reproduction and reduction to stereotypes of once avant-garde compositional styles – has lost its appeal due to the substantial impracticability of certain technical solutions, except by ensembles of solo and/or professional voices. As a result, concerts with a prevalence of repertoire music and the inclusion of one or more pieces of contemporary music only rarely make their way into a cappella choir programs. It follows that, in the current choral practice, what is the main chance of survival of the music of our time for this kind of ensemble is missing. An exception to this are compositions that have a predominantly idiomatic character, which therefore employ the choir as one might use a fortepiano or harpsichord, a baroque flute, a lute, etc. but without exploring their possibilities in light of what is possible today, limiting themselves to the past history of the instruments. Thus the choir, in its traditional meaning, also brings with it – as a parasite apparatus – the harmonic and melodic languages of the past, as in an eternal present, in the reassuring certainty that even a broken clock is right twice a day. If once the Neoclassical or Postmodern identity was a brave choice, today the road is paved: the green light for the suspension of history is also given to those who have never “dirtied their hands” with research music.

If they make no claim to universality and naturalness, the neo-modal / tonal languages can be one possibility among others; if, instead, they are understood as a claimed restoration of a state of nature or musical legality, they fulfil the sole function of adapting to a musical regime of “low environmental impact”, which has become established outside the high composition circles, in daily musical practice: few rehearsals, little expense, little discomfort for the audience. If the primary goal of new music today is to go unnoticed, then an idiomatic, “ecological”, uncritically tonal composition is what comes closest to a subdued “sorry for existing”.

The unquestionable preponderance in Italy of amateur choral practice, compared to countries where choral professionalism is practiced almost as much as in the orchestral field, is not reason enough to entrench oneself behind an absolutely uncritical tonalist attitude; even in the amateur sphere,

the good practice of a sort of composer in residence, with all necessary adaptations (voluntary, non-exclusive, informal collaboration, etc.) could facilitate dialogue between the overly atypical attitudes of experimental compositional practice and the excessively idiomatic tendencies of current performance practice, so that they would benefit each other in moving towards a 'third place' centered on our present time.<sup>8</sup> On the contrary, what is detrimental to this process is the "competition score", which displays all those (mostly graphic) connotations that make it recognizable as "contemporary" – hence the minimum margin of error in attributing it to a specific school – and therefore, in order to have a chance of survival, even outside stereotyped specialism, requires at least a simplified version (sometimes even this is not enough). In particular, the systematic division of sections, which in the orchestral sphere – especially in the string section – was radically exasperated, provided an important constructive resource for the composers of the first three Post-War decades. Today this pulverization of the texture, having exhausted its structural and expressive benefits, has been replaced by its own debris in the contemporary koinè; it is a sign of creative impotence in the field of harmony, the hallmark of an academic avant-garde that has given up on the selective and expressive power of the vertical parameter, neutralizing it into some indistinct magma.

For a recovery of the expressive value of harmony, the end of the 1970s and the early 1980s were a major watershed (also significant was the turn in Ligeti's production marked by his Trio for violin, horn and piano and his Piano studies). It is no coincidence that those very years saw the creation of some choral masterpieces that are both a paradigm and a testing ground of this new trend, quite distinct from neo-tonalism / modalism: besides the already mentioned *Drei Phantasien* and *Magyar Etüdök* by Ligeti, two compositions by György Kurtág embody in an even clearer, more explicit way this new idea of modernity: *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 (1979) and especially *Eight Choruses to poems of Dezső Tandori* op. 23 (1981-82; revision 1984), which were significantly conceived for a «mixed choir». In these compositions, the relationship of continuity with the classical-romantic repertoire, no longer

<sup>8</sup> The creation of this 'third place' was also helped in recent years by the Concorso Nazionale di Composizione "Canta Petrarca", instituted by Fondazione Guido d'Arezzo, which reached its fifth edition this year. The Competition promotes the composition of pieces for a cappella choir on texts drawn from Petrarch's "Canzoniere", with the aim of encouraging the creation of «a new repertoire for international amateur choral practice». The fact, however, that the Competition is «addressed to authors of Italian nationality, or Italian residents» apparently contrasts with the international mission it sets itself.

intended as a postmodern recovery of the past, but as the permanence of poetic and expressive values that are also valid for contemporary musical creation, allows for a perfect balance between idiomatic and atypical factors. While in the past forty years the principle of layering, understood as an elusive strategy, has been one of the specific connotations of a certain "academic mannerist avant-garde" attitude, the skilful mastery of polyphony in these compositions marks a vast distance both from harmony as the vertical result of abstract systems of organization of pitches, and from the building of clusters as a timbric-material field of research. At the same time, this recovery of the expressive values of harmony never indulges in allusive stereotypes of the past, but rather dilutes the chromatic density to the point of opening "quasi-diatonic" fields without a tonal/modal functionality.

There is no doubt that in the last twenty years the composition of research music for a cappella choir has been marginalized, perhaps also due to excessive confidence in the saving effects of technology on the fate of musical creation. This might be the reason why the current proliferation of fake choirs (overdubbed or in playback), where the choristers are neatly arranged on a squared computer screen (i.e. tens, hundreds or maybe thousands of kilometres apart) almost never arouses any sense of alienation; this was already happening well before the health emergency we are experiencing now. Precisely for this reason, today it is essential to rethink choral practices – in the age of their impossibility – as a potential opposition to musical trends that are increasingly enslaved to the machine. In particular, composing for choir today is an ethical commitment against musical technocracy, and a claim to purely human values: putting the human being back at the center of the process of musical communication is probably the task of the music of our time, in the perspective – utopian, perhaps – of a forthcoming Neo-Humanism.

MARCO UVIETTA

Department of Literature and Philosophy, University of Trento

marco.uvietta@unitn.it

*Abstract*

This contribution is an invitation to discuss the theme of contemporary choral composition. In recent decades the author has noticed a remarkable loss of interest in applying the languages of complexity to the choir, in particular the a cappella choir. Simplified languages have developed instead, which take the idiomatic aspects of the choir as insurmountable limits. Against this background, neo-tonal and neo-modal solutions have found fertile ground and, instead of offering themselves as a palette of possible solutions, have claimed to represent the “new” thing that would replace the avant-garde. Therefore, the territory between these two options has remained largely unfathomed: in short, what has been lacking is a process of assimilation of complexity that would make innovations mainly intended for instruments available to voices as well. In the last three decades this has led to a divergence between an atypical-instrumental treatment of voices (with a prevalence of solo ensembles) and an idiomatic-choral attitude (dominated by the history, repertoire and writings for choir of the past). The author hopes for a new experimental phase, a search for possible solutions to develop models that can adequately balance the two approaches.

*Keywords*

Choir, voices, composition, contemporary, complexity

*English translation by Elisabetta Zoni*