

Vesperali, 4 marzo 2018

Testo della testimonianza di Manrico Murzi

Il canto, come veicolo d'identità e sopravvivenza

I primi uomini da subito elevarono in aria le loro vocali, a lungo trascinate o lanciate d'impeto come pietre, per esprimere stati d'animo e condizioni mentali: dolore o gioia, paura o allegria, odio o amore; il solito bianco e nero che colora l'interiorità di ogni essere umano. Dominava l'improvvisazione, della quale l'essere umano oggi stesso si serve per instaurare un clima di libertà espressiva: come il mare alla riva, il vento in un canneto. Queste manifestazioni sonore che eccitano alla danza con battiti di mano e colpi di piede, individuali o corali, con le loro particolari inflessioni, i loro specifici ritmi, i loro idiomatichi accenti, trascorrendo il tempo, hanno sviluppato un modulo di canto che, assieme al linguaggio usato, arriva a caratterizzare un gruppo etnico in una forma che si distingue da quella di altri gruppi. Il gruppo è legato a un territorio, tenuto assieme dalla condivisione di abitudini, norme di vita, pensiero religioso, fede, e dallo stesso modo di assumere il cibo. Il gruppo è tenuto assieme dalla comune spiegazione del mistero dell'esistenza, la stessa teoria dell'origine del Cosmo, spesso mitologica. Vasta è la produzione di composizioni dove, con intensità spirituale, la parola si fa canto in forma poetica. L'aria vibra per canti e danze, sacre e popolari in ricchezza di sfumature che rivelano la caratteristica di ogni comunità. E c'è da chiedersi a quale rituale cosmico obbediscono le sonorità emanate dalla vitalità: che fa dire, *io suono quel che vivo, io formo quel che vivo. Quel che suoniamo è la vita!*

La civiltà umana ha dato frutti sterminati di canto, variegati a seconda del gruppo etnico e ognuno riesce a tramandare la memoria dei propri antenati, le proprie radici culturali: per restare in Europa, ricordiamo il *fado* portoghese, la *canzone napoletana*, lo *jodel* delle vallate tirolesi, il *cantu a tenore* della Sardegna, i vari stili di Spagna, tra cui quello del *flamenco*... Esiste una *geografia dello spirito*, il quale abita ovunque, e però vi sono luoghi in cui Esso è presente in modo speciale: ha voci intime, invocazioni, mormorii, sospiri, urla. La voce è lo strumento musicale offerto dalla natura e varia a seconda della psiche che fa vibrare le corde, come varia il timbro in accordo alle frequenze. Il canto è legato al respiro. Attore è l'energia interiore del corpo che sfociando nella gola e alla bocca emana le sonorità particolari di ogni etnia. Lo strumento è lo stesso, ma il soffio varia. È la stessa energia che guida la vita umana. Il respiro, chiamato dagli Ebrei *Néfesh*, *Rùh* dagli Arabi, *Ψυχή* dai Greci, col significato di spirito e di anima. Il respiro coinvolge il corpo nel suo essere spirito in connessione con la forza universale. Il piccolo fuoco dentro di noi che ci collega con il Grande Fuoco che abita nell'Universo. La voce ora di testa, ora di

naso. Musica popolare, ricca di sfumature e moduli che la caratterizzano proprio per il luogo in cui nasce e per la gente che rivela l'identità della propria comunità. Sentite da uno dei miei canti,

*... mentre ancora è incarnata la parola del canto,
si urla che le canne della voce si sono svuotate
della sostanza del suono.*

*Mi hanno portato una sedia e un tavolo
per consumare il pasto di un poema,
ma intanto si sussurra
che niente ha peso o presenza.*

*Batto i tacchi della memoria
sull'impiantito di pietra
costruito dalle parole
di tanta lirica e di molto canto,
e i suoni ripetono i versi scritti nei millenni,
perché la creazione manda
gorgogli di uccelli creati dall'arte
liberi e verdi...*

Una di queste numerose forme di canto è quella ebraica le cui radici sono antichissime; come antico è l'uso degli strumenti musicali. Si parla nella Torah di Jubal, figlio di Caino, come padre di tutti i suonatori di cetra o lira, e di flauto. Dicevo che l'uso degli strumenti musicali era assai praticato, dai sacerdoti trombe e corni di montone, dunque lo *shofar*, che ha un ruolo importante nella cultura e nella tradizione religiosa ebraica veterotestamentaria; dai Leviti lira, arpa e salterio; dal popolo zufoli, flauti, cembali e tamburi. Agli strumenti si attribuiva grande potenza. Addirittura si racconta delle trombe israelite che, al tempo del re Giuda, con il loro suono fecero cadere le mura di Gerico. Lo spandersi di un'unica sillaba o vocale di un testo poetico ci riporta al re Davide, che ballava e cantava al suono del suo *kinnor*, della sua lira. Il verbo greco *Ψάλλω* significa *suono uno strumento a corda*, ecco perché si chiamano *Salmi* le 150 cantiche attribuite a Davide dalla tradizione, testi poetici amati dagli Ebrei ma anche dai Cristiani, e presenti nella liturgia. Il corpo stesso è uno strumento che suona. I Salmi, con i loro modelli che più tardi si trovano nella musica andalusa e araba, con il loro significato e la loro forma sono fuori dal tempo e hanno valenza universale. Scrive Attanasio, vescovo di Alessandria in Egitto nel IV secolo in una lettera a Marcellino, diacono di quella stessa Chiesa, *... A me pare che le parole dei Salmi divengano come uno specchio per la persona che le canta, così che vi può percepire se stesso e le emozioni del suo animo, e, avendole percepite, recitarle.*

Vi sono Salmi particolarmente efficaci, come il 23, quello che comincia *Jahwèh rō 'î lō'ebšār, Il Signore è il mio pastore, non manco di nulla*, il quale crea subito un nuovo rapporto tra chi lo recita e Dio. Ogni lingua, sappiamo, porta con sé i suoi propri modi di pensare. E il Salmo 29, che celebra la potenza di Dio: *... La voce di Jahwèh è nelle acque, il Dio della gloria tuona/la voce di Jahwèh spezza i cedri, Jahwèh spezza i cedri del Libano./Egli fa saltare il Libano come un vitello/ e il Sirion come un gio-*

vane bue selvatico./La voce di Jahwèh manda vampe di fuoco. Si possono elencare vari canti dalla Torah: il canto del mare di Mosè, principe d'Egitto, il canto di Deborah, il Lamento di Davide... Degli Ebrei vi è il canto sinagogale, levato solo dalla voce umana: è preghiera, ma è anche lettura e studio della Torah. È spesso una cantillazione nella lettura biblica, una salmodia

Il canto ebraico è conosciuto per la sua vasta produzione di musiche che accompagnano la parola poetica e offre l'esempio di come il canto trascini attraverso il tempo la tradizione e la sopravvivenza delle comunità e dei popoli. Il popolo ebraico ha spesso sofferto la privazione dei diritti fondamentali, la persecuzione, l'isolamento nei ghetti, e di recente la shoà, soppressione scientificamente organizzata. Dobbiamo al canto, dunque, e ai suoi accenti, ai suoi teamim particolari, la continuazione dell'esistenza delle comunità ebraiche per quanto riguarda gli Ebrei, e a ciò dobbiamo aggiungere *il saper ridere, per sopravvivere psicologicamente e restare mentalmente integri*. Mi piace ricordare anche la tradizione del violino e di recente i suoni del clarinetto e degli ottoni della musica klezmer, parola Yddish: kley vuol dire strumento e zemer fare musica, quella dell'est Europa, Polonia e Russia, quella delle feste, dei funerali, dei matrimoni. Il tutto è diventato un bagaglio della comunità ebraica, del gruppo etnico che vive, tramanda e così sopravvive. In un tempio come questo il canto si erge come cima di cipresso verso la volta, dentro l'abbraccio della cupola, dove la voce si muove in cariola tingendo le pareti di invocazioni. La corsa del vento di Dio che scende ad incontrare il cammino del fiato dell'uomo tra le colonne e le panche. Non vi è scontro, ma incontro, e gli accenti si mescolano, e la materia si spiritualizza mentre lo spirito si materializza. La comunicazione, il contatto mistico ha un suo stato felice. Sentite questo mio canto,

*Traffica tra le ossa
la voce di Dio.
Impossibile a capirsi,
si fa strada, intricata sostanza...
Traffica tra i riccioli
la voce di Dio,
quelli corti della memoria,
i lunghi dell'oblio.*

*Dentro a me la pianura
odora per erbe luminose,
sostiene un cavallo di lunga criniera,
una pecora di pazienza,
una lepre di salto.
Dentro me l'aria brulica di suoni,
modulati da chi vedo annaspere
tra i giunchi della frenesia
e le reti dell'impotenza.*

*Traffica tra le panche
la voce dell'Uomo.
A spirale, brandello di fumo d'incenso,
in ascensione immagini lambisce,
icone alle pareti e sulle arcate.*

*Per la volta trascorre in allungata vocale
a incastonare rubini e ametiste
sulla corona del Fattore Eterno.
Nella penombra come foglia di vento
va in fuga a risvegliare giravolte.
Si appiccica tenace al mio soffitto interno.
Finito il rito, spenta la preghiera,
l'amen, breve parola sillabata,
ancora mi fibrilla dentro al pomo d'Adamo.*

La poesia nasce dentro un nido che qualche volatile ha costruito su un ramo del mio albero interno. È lì che fisicamente nasce e cresce la poesia dettata dal mistero: a un certo punto questa presenza deve trovare sfogo. E allora ascolto e annoto quel che mi detta un oscuro autore, che è il divino! Per mente e cuore uno è nato capace a riprodurre il testo poetico: queste sono le due caratteristiche della poesia: la musica, *de la musique surtout* diceva Verlaine, e il contatto con il mistero, con il divino. Tutto viene dal mistero che ci circonda, viene dal divino di cui è impastato il mondo. Quel che si vede e si tocca è pervaso da quel che non si vede e non si tocca. Il poeta, essere umano, femminile o maschile che sia, è costruito come uno strumento che vibra e rimanda la parola che si fa canto. Anch'egli ha una sua particolare identità che può rendere il suo nome duraturo nel tempo. Il vero poeta canta davanti al Signore. Il Signore! Proprio a Lugano in questa cattedrale, nel 2010, ho scritto,

*Nostro antenato, dio come noi
la gioia prova e mastica dolore.
Immortale com'è,
privo di mutamenti,
da noi mortali chiede compassione.
I suoi sospiri sono come i nostri
ed è nostra la sua fiacca risata,
giacché la nostra angoscia
finisce prima o poi,
ma la sua è infinita.*

Avverto nella mia poesia il respiro di Dio, Ruach ha Kodesh, portato dal poeta nel respiro dell'Uomo che recitando ne ripete il flusso. E parlo a Dio talvolta:

*Mi chiedo se lo abiti davvero quest'ultimo piano,
se quando andrò giù,
così si dice per il nostro adieu,
ce la farò a salire su senza ascensore,
con il peso del raccolto e del buttato.
Mi domando dove mi riceverai,
se nel tuo studio, moquette e piccolo bar,
musica stereofonica,
o in una stanza colore nuvola
dove un raggio di compassione
ci farà da lampadina;
e se starai seduto, mani grosse e buone,
adagate su dolci ginocchi
o ritto e imponente come un gigante
che non potrei guardare negli occhi.
Intanto si dice in giro
che la luce talor lasciata accesa*

*l'appiccerebbe soltanto la supposizione.
Intanto si dice in giro
che queste stanze in cima sono vuote.*

La corsa del canto vince le correnti d'aria che la contrastano. La sua forza espressiva non teme ostacoli; anche quelli di mente e di cuore, perché è libera, perché non ha padrone, perché come l'Amore, sbaraglia e vince ogni cosa.

La parola ha risonanze ampie, la parola poetica lasciata per aria da chi canta, avvolge con le sue onde di benedizione tutto quel che sfiora, creando un clima spirituale dove Uomo e Dio si incontrano. Tra le pareti di un Tempio, come tra gli alberi di un bosco, come tra le case di una piazza o di un vicolo. Il moto del canto non si ferma ai muri che incontra, ma tocca e pervade l'interiorità degli esseri umani che l'ascoltano. Concludo con uno dei miei *Momenti*,

*Ora,
spezzatosi il filo del lungo rosario
nelle mani di Dio,
i grani sono uccelli
che vagano in aria,
briciole di preghiera.*

Vesperali, 18 marzo 2018

Testo della testimonianza di John Rutter

Cari Amici,

tra pochi minuti avrò l'onore di dirigere la mia "Messa dei bambini" in questa mia prima visita a Lugano. Ma prima mi è stato chiesto di parlarvi un poco di questa "Messa dei bambini" e una riflessione sul significato della musica sacra.

C'è una storiella che circola tra i teologi. La domanda è: come si fa a far ridere Dio? La risposta è: ditegli che cosa vorreste fare da grandi. Di sicuro, quando ero studente non potevo immaginare che avrei occupato forse tre quarti della mia vita a comporre musica per la chiesa. Ne sono ancora sorpreso cinquant'anni dopo: ma anche rallegrato. Di diventare musicista sono sempre stato convinto, e in qualche modo credo di aver sempre preferito creare composizioni mie piuttosto che eseguire musica altrui al pianoforte. Mi piaceva cantare, a scuola partecipavo volentieri alle prove del coro della chiesa, ed è per questo, probabilmente, che il mio futuro è stato influenzato dal repertorio chiesastico più che da ogni altra cosa. Nell'ottima scuola elementare del Nord di Londra che frequentavo, la musica occupava una parte notevole della vita scolastica: il coro cantava tutti i giorni, domeniche comprese. Lì imparai i classici del repertorio chiesastico - Palestrina, Byrd, Haydn, Brahms... - ed ebbi contatti importanti con la grande musica di fuori: quando mi toccò, per esempio, il privilegio di cantare nel coro dei ragazzi nella prima celebre incisione del "Requiem di Guerra" di Britten, nel 1963. Questo per dirla in breve.

Benjamin Britten fu il primo grande compositore che conobbi. Mi impressionò profondamente, non solo per la musica che aveva composto ma anche per la sua eccezionale abilità come direttore e la sua bravura come solista di piano. Britten era un compositore a tutto tondo, persuaso che i musicisti sono al servizio della comunità e che si debba comporre musica praticabile (il che non vuol dire: facile) e accessibile a ognuno. Una scelta di vita, la sua, che mi ha sempre persuaso.

Un'altra persona che mi influenzò moltissimo fu Edward Chapman, che era mio insegnante di musica al liceo, molto bravo sia come compositore sia come direttore. Chapman era stato allievo di Stanford all'Università di Cambridge negli Anni Venti, e Stanford aveva studiato composizione in Germania, dove aveva incontrato Brahms (avete capito: mi sentivo... a due strette di mano dal grande Johannes). Da lui, Chapman aveva appreso un modo di comporre solido, artigianale, da porre alla base di ogni composizione: contrappunto, fuga, basso figurato, quel che occorre... Sono sempre stato convinto che un compositore che non conosce la tecnica è come l'imperatore del-

la novella di Andersen: nudo! L'ispirazione non si insegna, ma la tecnica sì: ed è attraverso la tecnica che l'ispirazione si esprime. Questa per me è sempre stata una convinzione profonda.

Un'altra convinzione mi trasmise Chapman: ogni musica, sacra o profana che sia, è fundamentalmente spirituale. Bach - il più grande dei compositori, tanto per Chapman quanto per me - scrisse tutte le sue musiche *ad majorem Dei gloriam*. Un altro allievo di Chapman, grande amico mio in quegli anni di studio, destinato a fama internazionale come compositore: John Tavener, ha scritto solo musica religiosa. Diversa da quella che scrivo io, eppure si direbbe che condividiamo un'influenza comune.

Dopo il liceo volli studiare musica all'Università di Cambridge. Erano gli Anni Sessanta, una stagione di rivolte, nella musica come in molti altri settori. E difatti mi trovai a disagio: la comunità di musicisti che era la mia, dentro la vecchia università, era investita dall'urto di una nuova generazione di autori, intenti a demolire tutte le icone esistenti: Boulez, Stockhausen, Ligeti... Non che ne fossi urtato personalmente: a me lasciavano fare quel che volevo. All'avanguardia (per esempio a un brano come *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen) io prestavo attenzione, a me stesso dicevo: è vero che questa musica fa emergere come un mondo nuovo, eppure non mi convince. Il risultato fu che non imparai a comporre secondo la tecnica dodecafonica, e oggi me ne rallegro perché, a quarant'anni di distanza, quella musica mi appare invecchiata e fuori misura rispetto alle radici che il canto e la danza continuano ad avere. Chapman mi aveva dato un altro prezioso consiglio, come compositore: sii fedele a te stesso, scrivi la musica che ti viene dal cuore e non preoccuparti se sia alla moda. Ci voleva coraggio: correvano - come ho detto - gli Anni Sessanta.

Non deve sorprendere che, con tanti cori attivi a Cambridge, dove stavo io, io abbia composto così tanta musica corale. Mi era facile scrivere per i cori e per la liturgia della chiesa: conoscevo bene la liturgia e la tradizione chiesastiche; e conoscevo altrettanto bene capacità e limiti di un complesso corale. La splendida acustica della cappella del Kings' College, coi suoi cinque secondi di riverbero, erano per me un'ispirazione e un modello. Per una bella esecuzione corale serve un coro raffinato, un direttore capace - ma anche un ambiente ideale. I primi all'estero a interessarsi della mia musica, all'inizio degli Anni Settanta, furono gli Americani. Gli americani vanno volentieri in chiesa e i complessi corali sono letteralmente affamati di nuove musiche vicine ai loro gusti. Quando cominciai a comporre per le chiese americane, capitava che un direttore di coro mi dicesse quanto era peggiorata da loro la situazione, per l'avvento di gruppi rock vicini al gusto dei più giovani (e spesso anche dei preti della parrocchia), e anche per le pressioni che subivano, di conformarsi al modello di moda. Il problema era questo, in sostanza: come poteva un coro rimanere fedele a se stesso e alla tradizione classica, e insieme piegarsi a soddisfare il desiderio, che una parte dei frequentatori esprimeva, di nuove musiche, più vicine al gusto della massa?

Cercai un compromesso. Era certo che mi si sarebbe spezzato il cuore vedendo la migliore tradizione della musica corale messa da parte - come avremmo potuto fare a meno del gregoriano? della polifonia rinascimentale, di Bach e di tutto il resto? Ma dovevo pur ammettere che molti grandi compositori - antichi e moderni - non si erano vergognati, né si vergognavano, di adottare forme musicali alla moda. Pensate al *Beatus vir* di Monteverdi, a quel basso così orecchiabile messo sotto un discanto dei violini che ricorda gli strimpellatori di strada; oppure al duetto *Wir eilen* della Cantata di Bach numero 78, che ogni volta mi fa pensare ai buoni fedeli luterani che battono i piedi al ritmo del pizzicato dei bassi. Perché mai dovremmo ritenere sacrilego che una melodia di chiesa si presti a essere fischiettata? Bach stesso passava dalla musica sacra alla musica profana con grande facilità, come dimostrano le cantate profane di cui si cambiava semplicemente il testo per eseguirle durante il culto.

Per me la musica sacra, eseguita in chiesa oppure in una sala da concerti, è un'offerta che i musicisti presentano all'altare: perciò dev'essere la migliore di cui siamo capaci e i migliori compositori devono esservi impegnati. Se torniamo con la mente al Rinascimento, un'epoca in cui la Chiesa era un'istituzione che si imponeva a tutto e tutti, constatiamo che l'appello a comporre musica era pur sempre rivolto ai più bravi compositori dell'epoca loro. E a Palestrina, a Lasso, a Vitoria (come pure a Michelangelo) non sarebbe mai venuto in mente di rifiutare... tanto più che la Chiesa pagava bene. Come farfalle attratte dalla fiamma, sempre i compositori hanno fatto la corte ai potenti, dai quali si aspettavano che mettessero il pane in tavola. Adesso la questione economica ha perso importanza: la Chiesa oggi chiede, non comanda più come al tempo dei papi Medici. A un autore capita di dover essere obbligato a mettersi al lavoro.

Quella che pone a noi compositori l'odierna musica per la chiesa è allo stesso tempo una sfida musicale e una sfida pastorale. L'invito è a scrivere roba nuova e di pregio, e tuttavia abbastanza semplice da poter essere eseguita da non-professionisti. Siamo invitati a scrivere una musica che poco in comune ha con quello che si sente ai concerti o all'opera, dove è eseguita da professionisti in grado di cantare e di suonare di tutto, anche le cose più astruse. Dev'essere possibile, insomma, scrivere in modo semplice ma non banale, e tale da stimolare l'interesse di chi la esegue. Bisogna essere seri, ma anche capaci di parlare a tutti i fedeli, e non solo agli specialisti; una musica che sfrutti le tecniche tradizionali, eppure nuova: cioè non uguale a quella che si è sempre scritta, magari un milione di volte. Io credo che questa sia la sfida che va raccolta.

Tale sfida pastorale consiste nell'adottare una scrittura adatta al clero e ai fedeli, ma allo stesso tempo degna di Dio (per quanto, chi potrebbe dire qual è la musica che piace a Lui?). Si dovrebbe cominciare con la scelta del testo, del quale la musica è al servizio, cercando parole che giungano al cuore di chi ascolta. Deve piacere a chi ascolta, la mia musica? Non sarà possibile sempre, gli stessi membri di una sola famiglia possono avere gu-

sti musicali diversi. Ma quando in casa ci si vuol bene, gli anziani rispettano la preferenza dei ragazzi per la musica rock e i ragazzi rispettano l'amore degli anziani per gli ultimi quartetti di Beethoven. Io stesso, crescendo, ho dovuto accettare e apprezzare la diversità delle persone e dei musicisti, perciò ho voluto che la musica religiosa che scrivevo rimanesse aperta a influssi diversi, sia classici sia popolari. Certo: in fondo io sono un musicista classico, e questo si constata da tutte le mie musiche, per quanto lo stile adottato sia sempre diverso. Mi stupisco però, e mi fa molto piacere, che la mia musica sia bene accolta in chiese e da cori di così diversi Paesi e tradizioni. Ogni composizione nuova è una sfida, e, visto che continuo a comporre, come sarà la prossima non lo so.

Adesso vi racconto perché ho composto la *Messa dei bambini*. La prima esecuzione ebbe luogo nel 2003, alla Carnegie Hall di New York, ma la vera sua origine risale al 1963, quando come corista ragazzo partecipai alla prima registrazione dell'impressionante *Requiem di Guerra* di Benjamin Britten. Fu un'esperienza singolare: quella di un bambino di dieci anni circondato da alcuni dei musicisti più famosi del tempo - Galina Vishnevskaya, Peter Pears, Dietrich Fischer-Dieskau, la London Symphony Orchestra, con il compositore a dirigere. Un'esperienza che tuttavia mi insegnò moltissime cose. Forse fu in quella circostanza che mi balenò per la prima volta l'idea di offrire ad altri cori di ragazzi l'opportunità di partecipare a un'esecuzione pensata per gli adulti, per degli esecutori professionisti, ma che a loro potesse far godere le stesse emozioni che io vissi in quella circostanza. Ci vollero quarant'anni per tradurre quell'idea in realtà, ma sono felice di esservi riuscito. La parte affidata ai ragazzi è il cuore della *Messa dei bambini*, è concepita come di uguale valore rispetto a quella affidata agli esecutori adulti. Come nel *Requiem di Guerra* di Britten, al testo canonico della Messa ho alternato testi di mia scelta.

Non è una Messa da requiem - questa l'avevo già scritta negli Anni Ottanta... Il carattere della *Messa dei bambini* è generalmente chiaro e solare, pensato per consentire ai bambini di esprimere la loro natura estroversa - la musica del *Gloria* potrebbe quasi uscire da un campetto di giochi. C'è una cornice che abbraccia tutti i cinque movimenti, perché la *Messa* è pensata come se coprisse l'intera giornata, dalla mattina alla sera. L'introduzione al primo brano è scritta sul testo di un Inno per il Mattutino del vescovo Thomas Ken, vissuto nel XVII secolo; l'ultimo finisce con un inno per la sera dello stesso autore: *Ti rendo gloria, Signore, questa sera...* pensata come la preghiera di un bambino che si prepara ad andare a letto. Chi conosce gli Inni della Chiesa anglicana riconoscerà la melodia intonata dai bambini: scritta nel XVI secolo, è di Thomas Tallis, uno dei più grandi compositori inglesi di quel periodo.

Va bene! Ho parlato abbastanza: è ora di dare spazio alla musica. Grazie per avermi invitato a Lugano. Spero vi piaccia quel che sentirete.

(traduzione di Enrico Morresi, marzo 2018)