

## Un brano pop o classico? Tutt'e due. La "fortuna" dei *Carmina Burana* di Carl Orff

Luca Cerchiari



Un'immagine giovanile di Carl Orff, 1940

Alla frequentazione del "bipolare" Antonio Ballista – pianista-interprete classico rigoroso quanto curioso esploratore di repertori nuovi e persino trasgressivi – devo un'osservazione di grande acume. Relativa al Novecento: il secolo scorso, il più denso di avvenimenti artistici e di spettacolo di tutta la storia, ha di fatto registrato, nelle sue innumerevoli evoluzioni musicali, una progressiva e deliberata "rottura" della tradizionale unità dei parametri sonori. Se la "classicità" prevedeva una efficace e programmatica interdipendenza di ritmo, melodia, armonia e timbro (ovvero colore), la contemporaneità ha teso a rompere e superare non solo le relazioni tra questi parametri, ma anche la loro correlata destinazione alla forma, al disegno, all'architettura della composizione. Così, l'irrompere della musica colta contemporanea ha affermato la dissoluzione della forma classica per dar spazio ad altre forme, spesso oscure e poco afferrabili dall'ascoltatore comune, mentre la rottura dell'unità classica dei parametri ha dato vita a musiche persino "mono-parametriche", tendenzialmente difficili da comprendere e apprezzare dal grande pubblico, ossia anche solo melodiche, o solo timbriche, o solo ritmiche. Ma di tutti i parametri sonori propri della classicità il ritmo sembra esser stato, con rare eccezioni, il più emarginato dalle ricerche delle avanguardie colte del Novecento: come se la dimensione pulsionale, fisica, più o meno danzabile della musica del passato fosse stata rinnegata in favore di un approccio mentalistico, intellettuale: e anche per questo, sovente, esoterico. Il ritmo però non è scomparso dal panorama musicale del Novecento: si è semmai reincarnato nell'altra dimensione, emergente, diffusa e alla fine vincente – soprattutto in termini quantitativi –, ovvero la cosiddetta musica popolare contemporanea, o pop, che ha radici nelle tradizioni etniche, nelle musiche afro-americane e in parte nella stessa musica classica.

Ecco allora il nuovo scenario: da un lato duemila persone che ballano in discoteca su ritmi serrati, dando luogo a nuovi rituali, pulsanti e magari elettronici; dall'altro sparuti spettatori che seguono una prima alla Biennale Musica di Venezia. L'ascia della storia e del fato è calata sull'unità classica dei parametri, separando mente e corpo, ricerca e ritualità, intellettualità e fisicità. Colto e popolare hanno dunque divorziato. Salvo poi, nelle infinite trame del XX secolo, ricongiungersi, sfociando in una diversa classicità, soprattutto in una delle sue espressioni più elevate e rappresentative: il jazz. Il caso del jazz e di altri generi e stili resta però relativamente isolato, di fronte allo scenario di questa epocale bipartizione. Come del resto quello di alcuni compositori (o di alcune composizioni), che, pur appartenendo all'*highbrow* cosiddetto colto, hanno saputo preservare l'unità dei parametri: senza dunque far decadere i più antichi e tradizionali, come appunto il ritmo, o senza negare il ruolo fondamentale, narrativo ed emotivo, della melodia.

Stilare una "top ten" – una classifica delle musiche colte contemporanee di maggior successo esecutivo dal vivo (attenzione: non necessariamente le più rappresentative sotto il profilo estetico e linguistico) – è un esercizio poco praticato. Che può tuttavia risultare utile a ripercorrere parte del calderone creativo del "secolo breve": di questa classifica fanno parte, limitandoci a musiche per ampi organici, il *Romeo e Giulietta* di Sergej Prokofiev, la *Turandot* di Giacomo Puccini, la *Sagra della primavera* di Igor Stravinskij, la *Salomé* di Richard Strauss, i *Pini di Roma* di Ottorino Respighi, la *Sinfonia n. 5* di Gustav Mahler e forse alcuni concerti per pianoforte e orchestra di Sergej Rachmaninov. E quasi certamente, nella musica statunitense, *West Side Story* di Leonard Bernstein. A chi però attribuire la medaglia d'argento e quella d'oro? Quasi certamente, per consenso internazionale di



Incipit del "Codex Buranus," con la ruota della fortuna, che ha ispirato la celebre composizione (Bavarian State Library, Munich, Codex Buranus [Carmina Burana] Clm 4660; fol. 1r with the Wheel of Fortune)

pubblico, a due celebri brani: il *Bolero* di Maurice Ravel (1928) e i *Carmina Burana* di Carl Orff, ultimati nel 1936 e andati in scena per la prima volta a Francoforte l'anno successivo. Ora, senza entrare in disquisizioni più complesse (l'ancoraggio di entrambi, ma del resto anche della *Sagra della primavera*, a varie tradizioni orali), cosa accomuna queste celeberrime opere di Ravel e Orff? Certamente, in primo luogo, una forte componente ritmica. Un ritmo scandito, costante, pulsivo, a tratti persino ossessivo. Un ritmo sotteso a cellule melodiche (leggi: frasi musicali) brevi e ripetute, che fa leva sulla "scansione incitativa" e sul cosiddetto "ostinato" per alimentare il crescendo dinamico ed emotivo della composizione, a tratti culminante in passaggi vorticosi, epici, quasi da "fine del mondo" (un mondo che però poi, ciclicamente, e quasi magicamente, ricomincia daccapo, come accade tanto nel *Bolero* quanto nel *Prologo* e nel *Finale* dei *Carmina Burana*, laddove viene indicata ed evocata l'altalenante ruota della sorte umana). Una composizione che se nel *Bolero*, non a caso originalmente concepito per un balletto, viene articolandosi attraverso la sola compagine orchestrale, nel brano di Orff (che nel prologo, *Fortuna Imperatrix Mundi*, gioca sull'ambiguità tra divisione ritmica binaria e ternaria) prevede il ricorso all'orchestra ma anche al coro, alla dimensione scenica e al testo: elementi correlati di un brano complesso che, come altri di quegli anni, configura l'idea dello "spettacolo totale", ossia del cinema; e proprio il cinema, a partire da *Excalibur* di John Boorman (1981), ha ricorso frequentemente ai *Carmina Burana*, utilizzandoli come colonna sonora. Il ritmo, nel brano di Orff, non campeggia naturalmente solo nell'iniziale *Fortuna*, ma serpeggia come *leitmotiv*, come costante di tutta l'ampia e dilatata composizione. Un ritmo incitativo e ripetitivo, basato su ostinati e pedali, affidato principalmente alle voci corali (ma anche agli archi pizzicati e agli strumenti a fiato). E, ancora, un ritmo che trae alimento sonoro e drammatico dall'impiego strumentale dei timpani, così come di un ampio e diversificato ausilio degli strumenti a percussione. Esso si fa ora danza circolare, ora fonte di una sorta di fanfara proposta dagli strumenti a ottone, ora sostegno e incarnazione della voce solista maschile, di registro baritonale. Manifesto o sottinteso, incalzante o teatralmente esplosivo: il ritmo ha caratterizzato da subito il successo dei *Carmina Burana* presso il pubblico. Tuttavia, come spesso accade nelle faccende musicali (il pensiero torna al jazz, che Orff deve aver ascoltato, come del resto Kurt Weill, sodale di Bertolt Brecht, scrivendo *L'opera da tre soldi*), il rilievo attribuito dal compositore a questo parametro ha determinato un accoglimento di segno opposto: il contenuto ritmico dei *Carmina Burana* fu apprezzato perché "pagano", sensuale e dirompente, e venne invece criticato in senso ideologico – dal nazismo – per gli stessi motivi, ossia perché ritenuto lascivo ed eccitante.

Del resto, l'interesse per il ritmo rappresenta una costante dell'opera del compositore bavarese. La carriera di Carl Orff (1895-1982) si è sviluppata su due binari diversi ma correlati: quello della composizione e quello dell'impegno nella didattica e pedagogia musicale. Resta celebre un suo metodo didattico-musicale, il cosiddetto *Orff-Schulwerk*, rivolto anche e soprattutto a un pubblico infantile, ed elaborato a partire dalla convinzione (comune ad altri personaggi di spicco dell'epoca, quali il compositore e pedagogista svizzero Émile Jaques-Dalcroze e il coreografo e coreologo magiaro Rudolf Laban von Varalja) che l'educazione alla musica, come analogamente l'impegno nella composizione, debba passare attraverso il coinvolgimento del corpo, articolando l'invenzione o la pratica del



Locandina del film *Excalibur*

suono in un coordinato rapporto con il movimento. E debba e possa attuarsi anche attraverso il ricorso a strumenti a percussione, da sempre deputati alla produzione ed evocazione del ritmo. L'idea di una stretta interdipendenza tra ritmo, suono e parola (dalla quale scaturisce del resto anche la filosofia compositiva dei *Carmina Burana*) rimanda alla relativa teorizzazione e impiego dei tre parametri – accomunati dal concetto di “piede” – propri del mondo greco classico. E non a caso ad essa ha fatto riferimento Orff nell'elaborare la sua versione di un teatro musicale, popolare e d'avanguardia al tempo stesso, che va peraltro riferita anche alle idee di Bertolt Brecht di un teatro “sociale”. Così come alla drammaturgia barocca, che al mondo classico fa sovente riferimento nel rappresentare ora una tragedia degli archetipi ora una visionaria incarnazione di elementi metafisici.

Il successo arriso da sempre ai *Carmina Burana* di Orff non è dipeso, naturalmente, solo dalla musica, e dalla sua già sottolineata componente ritmica, o dalla sua dimensione teatrale, materialmente esigua ma immaginificamente pervasiva, davvero coinvolgente. Esso va forse riferito anche alla scelta del compositore tedesco di far principalmente uso in questo brano, per i testi cantati, della lingua latina (una minoranza di essi è invece in tedesco antico e in provenzale). Carl Orff ha selezionato una ventina di brani, adattandoli alle proprie idee scenico-musicali, da un'ampia raccolta di componimenti poetici medievali reperita nel 1803 in Alta Baviera, nella *Bura* [abbazia] di San Benedetto, e successivamente studiata dal linguista Johann Andreas Schmeller, che ne curò la prima edizione nel 1847. È forse anche l'altro Medioevo individuato e messo in scena da Orff nei *Carmina Burana* ad aver probabilmente colpito e attratto il pubblico. Un Medioevo non istituzionale, non canonico, non riferito all'ufficialità religiosa, quanto alla sua controparte quasi-profana; è il Medioevo dei cosiddetti goliardi, termine con cui all'epoca non si identificavano, come oggi, persone scherzose e gaudenti, bensì studenti e studiosi delle primissime Università, che pure nascevano sotto l'egida del sistema ecclesiastico. I goliardi (che sovente si spostavano alla ricerca di scoperte culturali e di conoscenza, e che proprio per questo erano denominati *clerici vagantes*) iniziarono a mettersi in luce con il loro atteggiamento anticonformista, non tanto anti-ecclesiastico quanto anti-curiale, per il loro sguardo critico nei confronti delle degenerazioni che, al di là delle apparenze, minavano la credibilità morale delle istituzioni religiose.

Esponenti prototipici del mondo borghese, i goliardi (in versi come quelli usati per la terza e quarta sezione dei *Carmina Burana*, che ne comprende cinque, di cui uno di contenuto decisamente diverso, dedicato alla Primavera) iniziarono a cantare l'amore in senso non ascetico ma sensuale, fisico, carnale e, analogamente, a evocare e descrivere il bere, il mangiare, persino il divertimento legato al gioco d'azzardo. L'efficace interazione tra la resa testuale di contenuti medievali profani e la sua drammatizzazione epico-evocativa, visionaria e magniloquente, attraverso gli strumenti espressivi delle voci (presenti con due cori, uno formato da adulti e uno da bambini) nonché degli strumenti ad arco, a fiato e a percussione (questi ultimi, un vero e proprio arsenale), rappresenta dunque l'essenza e il motivo della popolarità internazionale arrisa alla composizione di Carl Orff. Nella storia dell'interpretazione discografica essa è stata via via proposta tanto da direttori d'orchestra e coro più legati al repertorio classico e contemporaneo, da Eugen Jochum a James Levine, da Riccardo Muti a Michael Tilson Thomas, quanto da quei musicisti (e talora anche studiosi) che negli ultimi decenni hanno dato vita al movimento



Carl Orff mentre insegna musica ai bambini con il suo metodo *Orff-Schulwerk* (Copyright Foto: Lindinger OZM, Carl Orff Stiftung)

volto al recupero e alla corretta interpretazione della musica cosiddetta antica, e fra questi Thomas Binkley, Marcel Pérès, René Clemencic e Joel Cohen.

Come alcuni grandi colleghi compositori della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento, da Igor Stravinskij a Béla Bartók, da Johannes Brahms a Nicolaj Rimskij-Korsakov, Carl Orff ha perseguito efficacemente l'incorporazione e la valorizzazione di scale, melodie, ritmi e timbri propri del mondo etnico e popolare. Ma rispetto ai rappresentanti delle avanguardie del Novecento – che hanno modificato più radicalmente il lessico della composizione – il musicista bavarese ha agito sostanzialmente controcorrente. Se le avanguardie più sperimentali hanno superato o accantonato alcuni parametri musicali tradizionali, agendo in direzione di nuovi paradigmi linguistici ed espressivi, sovente astratti (per molti, proprio per questo, inafferrabili), Orff, in opere come *Carmina Burana*, può essere indicato come una sorta di prefiguratore del musicista pop, e della relativa *popular music*. Nell'epoca dell'elogio della complessità, l'estetica di Orff, vuoi per via delle sue dichiarazioni, vuoi soprattutto con l'esempio concreto delle opere, è andata predicando e attuando l'opposto: la semplicità, l'essenzializzazione dei materiali utilizzati, persino la rarefazione dell'armonia, alla quale egli ha semmai finito per preferire, come già indicato, il parametro ritmico, divenuto elemento portante delle sue idee sceniche e narrative.

Nel periodo della crescente e talora algida assimilazione dell'invenzione sonora alle risorse della tecnologia, dell'elettronica, delle scienze fisiche e dell'informatica, Orff si è guardato invece indietro, recuperando i valori classici e neoclassici e la visione olistica e ritualistica della musica propria della antica civiltà mediterranea. Ha adattato e trasposto alcuni principi della grande drammaturgia greca e del melodramma settecentesco a un'idea di spettacolo popolare contemporaneo basato sul movimento, sulla visionarietà, sull'iteratività e sulla ripetizione: valori fondativi, manifesti, di una parte sostanziale dell'estetica della musica pop contemporanea (che non a caso ha reso alcuni espliciti omaggi discografici ai *Carmina Burana*). E ha preservato e sviluppato quella componente emotiva che appartiene invece, indistintamente, a tutta la storia della musica, colta e popolare, leggera e "pesante", ma che una parte sostanziale delle avanguardie contemporanee sembra aver rifiutato o accantonato, alla ricerca di paesaggi sonori talora assimilabili alle categorie della dissoluzione materica, della solitudine e dell'autocompiacimento, piuttosto che al contatto vivo, interattivo e pulsionale con il grande pubblico.