

Il recupero e la trasmissione delle melodie popolari attraverso l'arte dell'elaborazione

di Sandro Filippi

«Generalmente si ritiene che armonizzare le melodie popolari sia, tutto sommato, una cosa relativamente facile, o almeno molto più facile che scrivere una composizione senza alcun aiuto tematico. Infatti, si suol dire, il lavoro di armonizzazione offre al compositore il vantaggio di essere *a priori* liberato di una parte della fatica: cioè appunto quella dell'invenzione dei temi.

Simili idee sono completamente sbagliate. Saper trattare le melodie popolari è in realtà uno dei lavori più difficili che esistano, e può considerarsi senz'altro pari, se non addirittura più difficile, a quello del compositore di musiche 'originali'. Non si deve infatti dimenticare che l'essere obbligati a una data melodia, significa già di per sé vedersi gravemente limitati nella propria libertà, e quindi trovarsi subito di fronte a una prima difficoltà non indifferente. Un'altra difficoltà, poi, consiste nella individuazione dello specifico carattere della melodia popolare, che ri-

chiede appunto di essere elaborata pur conservandole la propria tipica fisionomia, cioè dandole il dovuto rilievo. Insomma, per elaborare un canto popolare non serve certo meno ispirazione, come si usa dire, di quanta ne occorra per una qualsiasi altra composizione.

Ci sono dei musicisti 'colti' che sostengono inattuale e perfino dannoso rifarsi alla musica popolare. Prima di entrare in discussione con costoro, bisogna chiedersi se e in che modo si potrebbe conciliare il nostro indirizzo con quello cosiddetto atonale, ovvero la dodecafonìa.

[...] La musica popolare è esclusivamente tonale, e difatti una musica popolare atonale è assolutamente inconcepibile. D'altra parte la musica atonale, dodecafonica, non può fondarsi sulla musica popolare, tonale: sarebbe come sostenere la quadratura del circolo (è comunque fuor di dubbio che fra gli ostacoli al trionfo dell'atonalismo, non ultimo è pro-

* Il presente saggio è stato oggetto della relazione tenuta da Sandro Filippi il 2 ottobre 2005 a Mel (BL), nell'ambito delle giornate di studio sul canto popolare «La nostra storia e il nostro pensiero nel canto di tradizione orale», organizzate dalla consulta provinciale di Belluno dell'A.S.A.C. In questa occasione, la «Corale Zumellese» di Mel

(BL), diretta da Manolo Da Rold, è stata presente quale coro-laboratorio.

Gli esmpi musicali pubblicati appaiono per gentile concessione della Fondazione Coro della S.A.T. L'Editore ringrazia la Fondazione Coro della S.A.T. di Trento e il dottor Claudio Pedrotti per la gentile concessione alla riproduzione.

prio l'atteggiamento di molti compositori contemporanei che hanno preferito rifarsi alle antiche musiche popolari)».¹

«A questo punto voglio ricordare, sia pure in fretta, quel singolare errore particolarmente diffuso trenta o quarant'anni fa, secondo il quale le musiche popolari avrebbero potuto tollerare soltanto armonie di estrema semplicità. Molti compositori e musicisti anche illustri di quel tempo, erano infatti convinti che soltanto così potesse essere 'trattata' la musica popolare, e anzi per 'armonie semplici' intendevano addirittura un alternarsi di accordi di tonica, dominante o eventualmente sottodominante.

Per quanto possa sembrare un paradosso, sostengo senz'altro che quanto più una melodia è primitiva, tanto meno richiede una fedele armonizzazione per il suo accompagnamento».²

Il problema forse più sentito e più frequentemente richiamato anche in convegni, incontri promossi dai cori o nei comitati tecnici delle varie Federazioni corali, sembra essere quello del repertorio. Con ciò non intendiamo solo quello che può comportare la ricerca di materiale armonizzato o elaborato. Si pensi alle collane edite dalle Associazioni regionali; ai consistenti volumi *Cantar storie* a cura del coro SEO - CAI di Domodossola; alle monografie pubblicate dalla Fondazione coro della S.A.T. su Pigarelli, Pedrotti, Dionisi, Michelangeli e Mascagni, quest'ultima di prossima pubblicazione; alle diverse iniziative dei singoli cori; a «La Cartellina» e alla FENIARCO, che pubblicherà un volume di elaborazioni popolari per ogni singola regione. La mole di pubblicazioni, bandisce un banchetto di materiale elaborato per tutti gli organici possibili dove il direttore non ha che l'imbarazzo della scelta. La difficoltà eventualmente rimane nel saper individuare elaborazioni che siano alla portata del proprio coro, anche di estrema semplicità di linguaggio ma che al contempo sappiano esprimere i sentimenti del messaggio

poetico, umano, sociale, emozionale, e tutto ciò che una semplice melodia popolare ci suggerisce: elaborazioni quindi non banali (non basta concatenare bene quattro accordi), ma assolutamente intense (pur anche nella loro semplicità) come prodotto artistico.

«Io sono convinto, - scriverà Bartók più tardi nell'articolo *La musica popolare e la nuova musica ungherese*, - che ognuna delle nostre melodie popolari [...] sia un vero modello della più alta perfezione artistica. Nel campo delle forme semplici ritengo quelle melodie senz'altro dei capolavori, esattamente come nel campo delle forme complesse lo sono una Fuga di Bach o una Sonata di Mozart. [...] Quelle melodie sono altrettanti paradigmi classici dell'espressione impareggiabile concisa, e priva di ogni elemento superfluo, d'un pensiero musicale».³

Alle mie prime *avances*, nel chiedere al mio maestro Renato Dionisi se gentilmente avesse elaborato o armonizzato qualche melodia popolare per il coro «I musicisti cantori» di Trento, da me diretto dal 1980 fino agli inizi del 2003, non mi sono certamente sentito dire subito di sí. «Rompete e vi sarà dato», era comunque abitudine di Dionisi dire ai suoi allievi. Se da buon allievo non avevo imparato bene l'armonia, il contrappunto e la fuga, almeno in questo ne ero stato un degno allievo. E quindi dopo qualche insistenza arrivarono le armonizzazioni che lui definiva «robeta».

«Robetta», per l'appunto, come le chiamava lui. Tutt'altro che «robeta» invece. Per lui armonizzare un canto popolare diventava un sacro rito, un rito di grande responsabilità e di notevole impegno che andava al di là del fatto che fosse o meno dedicato al celeberrimo coro della S.A.T.. «Cancellare, rivedere e bruciare», questo il suo motto. Anche qualche settimana di lavoro accompagnato da raffinate, garbate e sempre molto educate invettive. Ricordo ancora mentre lavorava all'armonizza-

1. BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, (a cura di Diego Carpitella), Torino, Boringhieri, 1977, pp. 96-97.

2. BÉLA BARTÓK, *op. cit.*, pp. 103-104.

3. BÉLA BARTÓK, *op. cit.*, p. 225.

zione di *Ninna ninna corbellinna* come imprecava al telefono contro di me per avergli rifilato la «rogna» di quella melodia che riteneva una melodia monodica e che poco si prestava all'elaborazione per coro, in questo caso per il coro misto.

Sono ancora le sue parole a farci capire quanto lui teneva a far sí che una melodia popolare non fosse rovinata dall'elaborazione: «Riccardo Zandonai non era certo l'ultimo arrivato!» In una raccolta di canti popolari italiani di tutte le regioni, una delle trenta-quaranta [...] *ninna-nanne* fu armonizzata da Alfredo Casella. Altre vennero armonizzate - con vari risultati da altri musicisti ben noti.⁴

La 'versione' di Zandonai è *una delle peggiori*⁵ e forse la peggiore! Dunque! Non è questione di mestiere, ma di attitudine a 'penetrare' il senso di melodie ingenuè,... altre di carattere drammatico o lirico o tragico: secondo 'intenzioni' non sempre facili da scoprire.

[...] Ciò significa che [...] mettere le mani nel campo altrui non significa rifare tutto da capo (senza tener conto del 'peso' della melodia originale) né gonfiare di accordi, o modulazioni ritmiche - il fragile contesto melodico, ma vuol dire 'interpretarlo' nel migliore dei modi: *Interpretare*: parola magica... difficile; stradifficile, impegnativa, non per *caricare* ma per *scari-care* i pesi!

Ti porto degli esempi: Mozart, nella sonata per pianoforte in La magg. presenta il primo tempo come tema per variazioni: probabilmente la melodia si ispirava a una 'cosa' popolare: [...] Mozart accompagna semplicemente la melodia in terze (decime) fra soprano e basso e solo alla quarta battuta chiude con semplici accordi. Ma il 'mi' stabile del contralto propone verso il soprano un'incredibile varietà di intervalli verticali (consonanti e dissonanti) che decidono per il *capolavoro*.

Andante grazioso ♩ = 52

4. Si tratta in questi casi (Casella, Zandonai e altri) di armonizzazioni per canto e pianoforte [N.d.A.].

5. Si rendono in carattere *corsivo* le parti recanti sottolineatura autografa di Dionisi.

9

14

Es. 1 - W. A. MOZART, *Sonata per pianoforte in La maggiore K 33*.

Antonio Pedrotti senza essere un genio ha trovato una soluzione quasi geniale per sostenere un canto di grande malinconia e commozione! Pedale di domi-

nante per terze un piccolo movimento - per gradi - ai bassi primi e 'armonici' di quinta di terza per i falsetti! (piccole risonanze!)

Tranquillo

pp

Falsetti

Tenori I

Tenori II

Baritoni

Bassi

Oi — de-la Val-ca mo-ni-ca, noi — so-ne-rem l'ar mo-ni-ca

Oi — de-la Val-ca mo-ni-ca, noi — so-ne-rem l'ar mo-ni-ca

Oi — de-la Val-ca mo-ni-ca, noi — so-ne-rem l'ar mo-ni-ca

Oi — de-la Val-ca mo-ni-ca, noi — so-ne-rem l'ar mo-ni-ca

Pesante (ma in 2 movimenti)

Tenori I

Tenori II

Baritoni

Bassi

pp *lamentoso*

pp *lontanissimo*

Siam pri - gio - nie - ri, siam pri - gio - nie - ri di gué - ra,

5

siam su l'in - gra - ta té - ra, siam su l'in - gra - ta té - ra,

9

cresc.

Ah!

Siam pri - gio - nie - ri

cresc.

Ah!

Siam pri - gio - nie - ri di gué

cresc.

siam pri - gio - nie - ri, siam pri - gio - nie - ri di gué - ra,

13

f *f* *f* *f*

siam su l'in-gra - - - to suol Si-be-rian.

siam su l'in-gra - - - to suol Si-be-rian.

Siam su l'in-gra - - - to suol Si-be-rian.

siam su l'in-gra - ta té - ra del suo - lo Si - be - rian. Ma

17

falsetti pp *rinforzando*

pp *rinforzando* *pp* *rinforzando*

Ah! Ah! Si fa - - - rà

Ah! Ah! Si fa - - - rà

Ah! Ah! Si fa - - - rà

quan - do, ma quan - do la pa - ce si fa - rà.

21

movendo

sentito *cresc.* *cresc.* *p*

ri - - - tor - ne - rem. ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti. ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti. ri - - - tor - ne - rem. Ma

ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti, ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti. ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti.

25 *a tempo* *falsetti* **pp**

Ah! Ah! Si fa - - - rà

Ah! Ah! Si fa - - - rà

Ah! Ah! la pa - ce si fa - rà

quan - do, ma quan - do la pa - ce si fa - rà.

29 *movendo* *a tempo* *rall. e dim.* 1. **p**

ri - - - tor - ne - rem ri - - - tor - ne - rem.

ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti do - ve la ma - ma stà.

ri - tor - ne - re - mo con - ten - ti do - ve la ma - ma stà.

Ah!

33 **f** *improvviso* *dim. subito* *lunga* *finire a bocca chiusa*

rem. gué - - - ra.

stà. Ah! Di gué - - - ra.

stà. gué - - - ra.

Siam pri - gio - nie - ri di gué - - - ra.

Es. 3 - *Siam prigionieri*, armonizzazione di Renato Dionisi.

mente a Roma nel 1912 in compagnia di Bartók, scriveva nel 1955: «Cercammo [...] raccolte italiane. Ad eccezione di alcune melodie dei volumi del Pitrè e del Fara, non trovammo nulla che non portasse tracce visibili dell'influenza della più recente musica colta. Dovemmo supporre che il grandioso sviluppo plurisecolare della musica colta italiana avesse rubato ai ricercatori il tempo di ritrovare le antiche impronte, [...] e quand'anche la musica colta avesse assorbito da secoli la musica popolare, dovevano pur esistere delle vestigia che potessero eventualmente illuminare di nuova luce la musica colta delle epoche passate. Ora apprendiamo che in tal senso sono state iniziate ricerche e ne attendiamo i risultati con vivo interesse».⁸

A rimarcare quanto detto da Kodály trent'anni prima, ci penserà Renato Lunelli in un intervento dal titolo *Intorno alla natura della canzone trentina*.⁹ Nel suo intervento Lunelli affermò: «Giulio Fara,¹⁰ il geniale iniziatore degli studi etnofonici italiani, con tutta sincerità metteva in evidenza il lato ridicolo di 'chi ha pacificamente creduto di poter pubblicare le più belle canzoni d'Italia, osservando che per poter pubblicare il più bello bisogna poter scegliere nel noto, e il tutto siamo ancora lontani, lontani e lontani dal riconoscerlo'. Per il Trentino di questo argomento si può francamente dire di non conoscere nulla, e perciò eccessivo ci sembra voler giudicare di una cosa che non si conosce affatto. [...] Bisogna organizzare un sistema di ricerche metodiche da farsi in tutte le vallate del Trentino, e io vi posso assicurare che la messe sarà abbondante, abbondantissima.

Bisogna studiare e compulsare le collezioni di poesie popolari trentine curate dai Zenatti, Broll, Bolognini, Bertagnolli, ecc., e tentare di ridare alle stesse le vecchie melodie da cui erano accompagnate e che forse si possono ancora risentire nelle nostre vallate. La ricca fioritura di

letteratura popolare di cui fanno indubbia testimonianza le pubblicazioni dei prima ricordati scrittori, ci dice pure indirettamente che esisteva una canzone del popolo cantata con melodie proprie».¹¹

Si noti che a distanza di un anno da tale monito di Lunelli, il coro della S.A.T. iniziava quel felice cammino che sarà alla base di ciò che succederà in seguito. Aveva ragione Lunelli, e quanto aveva proposto nel lontano 1925 è purtroppo ancora attuale. Oggi potremmo aggiungere che quel lavoro di ricerca e documentazione dovrebbe essere esteso a tutte le vallate e i territori del nostro Paese. Nonostante sporadici, anche se lodevoli, tentativi di pochi pionieri, da noi sono mancati i Bartók e i Kodály.

Solo in tempi più recenti e qualche volta con risultati egregi, si sono avviate ricerche serie, articolate e impostate con criteri scientifici. Oggi nelle nostre regioni non si può fare molto dal punto di vista della «ricerca sul campo», quella con registratore e microfono realizzata di casa in casa, nei paesi sperduti a «caccia» di anziani dalla lunga memoria e dalla voce stentorea. Ma qualcosa si può ancora fare, e dovrebbe essere fatto con molta urgenza perché la memoria svanisce assieme a quelle sempre meno numerose persone appartenenti agli ultimi scampoli della civiltà contadina e pastorale.

A partire dal 1950-60 l'affermazione delle macchine, delle industrie, dei mezzi di comunicazione di massa (radio, dischi, televisione) ha distrutto o ridotto al minimo quelle occasioni sociali importanti, nelle quali il popolo era solito cantare, ricordando antiche melodie, e magari inventandone anche di nuove. Così lo spazio dove attingere melodie popolari per i nostri cori si è assai ristretto: un centinaio d'anni appena di storia fra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento.

8. BÉLA BARTÓK, *op. cit.*, pp. 1-2.

9. «Trentino, Rivista della legione trentina», Anno I, n. 3, marzo 1925.

10. Cagliari, 1880 - Pesaro, 1949.

11. RENATO LUNELLI, *Intorno alla natura della canzone trentina*, in «Trentino, Rivista della legione trentina», Anno I, n. 3, 1925; pp. 2-3.

E i compositori? Senza dubbio il melodramma, nel bene e nel male, li aveva sviati e non li aveva certamente spinti a compiere ricerche sul campo, e ciò che veniva tramandato era filtrato ed impiegato come semplice materiale d'uso. La coralità è soprattutto una coralità che si muove nell'ambito della musica sacra, che prende le mosse verso la seconda metà dell'Ottocento con il movimento ceciliano, il quale si riconosce nella musica sacra, in particolare in Palestrina. A rimarcare ciò ci penserà papa Pio X con il *Motu proprio* del 1903. I compositori inoltre, erano scarsamente incentivati a scrivere per coro, che peraltro era poco interessato al canto popolare e soprattutto era totalmente impreparato ad affrontare repertori che non fossero sacri. Per il repertorio profano, erano nettamente privilegiati i cori d'opera.

Se, inoltre, ricordiamo che l'educazione musicale italiana lasciava alquanto a desiderare sia nell'ambito della scuola, sia al di fuori, la miniera di canti popolari nascosta nell'intimo del nostro vivere quotidiano non poteva certamente trovare quell'*humus* adatto e fertile per poter sbocciare.

Ma fortunatamente con la nascita e sulla spinta del coro della S.A.T. le cose, pur gradualmente, cambieranno. Infatti nasceranno soprattutto al Centro ed al Nord altri cori con quella tipologia di organico, che prese le mosse dal repertorio S.A.T., cori che diventeranno a loro volta protagonisti nella ricerca sul campo. Se inizialmente il canto popolare si tramandava dallo stesso coro della S.A.T. oralmente, i musicisti «dilettanti» - nell'accezione nobile del termine - come Pigarelli e quelli «colti», come Pedrotti, Dionisi, Michelangeli, entreranno in scena offrendo il loro indiscutibile contributo. Ecco quin-

di l'importante collaborazione che s'instaura fra coro e compositori. Era necessario garantire lo strumento coro, che doveva avere non solo buone voci, ma anche la presenza carismatica e la preparazione di un direttore, che doveva essere in grado di stimolare ed invogliare i compositori a prendere in considerazione questo nuovo modo di scrivere.

Luigi Dallapiccola, dopo la prima assoluta di *Exhortatio*, per coro a cappella, che ebbe luogo al Festival *Testimonium* di Tel Aviv il 4 gennaio del 1971, ebbe notizia dal direttore Gary Bertini che, nonostante l'alto grado di difficoltà, non si erano manifestati problemi di intonazione. Dallapiccola attribuì molta importanza a questa comunicazione: «E ciò è quanto m'interessava di sapere, - scrisse all'editore - affinché domani qualche direttore di coro 'dopolavoristico' non parli di 'partitura ineseguibile'». ¹²

Giorgio Federico Ghedini che fu, accanto a Petrassi, Dallapiccola e Malipiero, uno dei massimi compositori della prima metà del secolo scorso, ebbe modo di sentire nel 1962 il coro della S.A.T. presso la sala del Conservatorio Verdi di Milano. «Tale fu l'impressione del maestro che alla fine del concerto, su invito di G. Barblan, molto amico dei Pedrotti, di scrivere per la S.A.T., Ghedini senza esitare rispose: 'Voglio pensarci'. Ci pensò la notte stessa, perché al mattino dopo si recò da Barblan e consegnò per la S.A.T. due cori 'risorgimentali', *Son morti per la Patria e Rosa d'aprile* dicendogli: 'Li faccia avere agli amici di Trento, e dica pure che ci facciano tutte le modifiche che crederanno. Fatte da loro le accetterò sempre'. Era un elogio raro; il massimo che un musicista di quella statura poteva fare». ¹³

(continua)

12. Luigi Dallapiccola, Bologna, Sansoni Editore, 1985, p. 286.

13. GUGLIELMO BARBLAN, *Il coro della S.A.T.*, Trento, Zinchi «Tridentum», 1967, p. 101.