

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

di Sandro Filippi

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta del secolo scorso ci troviamo di fronte ad un'altra svolta decisiva. Non si può infatti dimenticare che fra l'ottobre del 1962 e il dicembre del 1965 si svolse a Roma il Concilio Vaticano II, che segnerà una svolta importante nella chiesa cattolica per l'introduzione di alcuni cambiamenti radicali. Se ancora una volta viene ribadita l'importanza della musica sacra all'interno della liturgia, il Concilio stabilirà alcuni principi che vengono qui di seguito riportati.

«L'azione liturgica assume una forma più nobile quando i divini uffici sono celebrati solennemente in canto, con la presenza dei sacri ministri e la partecipazione attiva del popolo. [...] Occorre ordinare i testi e i riti in modo che esprimano

più chiaramente le sante realtà, che significano, e il popolo cristiano, per quanto possibile possa capirle facilmente e parteciparvi con una celebrazione piena e comunitaria. [...] Per promuovere la partecipazione attiva, si curino le acclamazioni del popolo, le risposte, la salmodia, le antifone, i canti nonché le azioni e i gesti e l'atteggiamento del corpo. [...] Nella revisione dei libri liturgici, si abbia cura che le rubriche prevedano anche le parti dei fedeli».¹ Finalmente anche le donne potevano far parte dei cori parrocchiali. In ottemperanza al *Motu proprio* i cori, fino ad allora, dovevano essere esclusivamente maschili e dove erano richieste in partitura voci di soprano e contralto, queste dovevano essere eseguite dai *pueri cantores*.

* Seguito del saggio pubblicato nel n. 165 de «La Cartellina» (marzo-aprile 2006), alle pp. 15-24. Il presente articolo 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.

L'esempio musicale *'Ndormènzete popin* (armonizzazione di A. B. Michelangeli) appare per gentile concessione della Fondazione Coro della S.A.T.

L'Editore ringrazia la Fondazione Coro della S.A.T. di Trento nella persona del dottor Claudio Pedrotti per la gentile concessione alla riproduzione.

1. PIER GIORGIO RAUZI, CLAUDIO MARTINELLI, MARA ORSI, *La corallità alpina del Trentino*, Edizioni Arca, novembre 2000, p. 40.

A questo punto si innescherà un meccanismo, che scatenerà non pochi malumori se non addirittura delle diatribe fra coro e parroco. Il coro parrocchiale, non più protagonista, si troverà quasi sempre relegato a svolgere un ruolo di supporto all'assemblea. La conseguenza sarà la proliferazione di cori popolari e polifonici. L'importante presenza dei concorsi corali di Arezzo, Gorizia, Vittorio Veneto, Ivrea, Prato per le voci bianche e in seguito Adria, Quartiano e tanti altri che via via si sono istituiti, ha contribuito alla maggiore espansione della coralità, e grazie al confronto con il livello delle compagini corali provenienti soprattutto dall'Est, i nostri cori hanno acquisito una più chiara consapevolezza relativamente alle problematiche tecniche ed interpretative. Ma si pensi anche al fiorire dei vari concorsi di composizione ed elaborazione corale, in particolare nella seconda metà del secolo scorso. Nel 1979, ad esempio, il comune di Lugo di Romagna, nell'occasione del centenario della nascita di Francesco Balila Pratella (1880-1955) musicista, musicologo etnografo e raccoglitore di canti romagnoli, bandì un concorso di elaborazione di un canto popolare, vinto nell'occasione da Orlando Dipiazza con *Contrast*.

L'ASAC, grazie all'impareggiabile dinamicità di Efrem Casagrande, bandì, a partire dai primi anni Ottanta, una serie di concorsi nazionali dedicati di volta in volta a melodie raccolte nelle diverse province del Veneto. La Federazione cori del Trentino, sotto la presidenza di Giorgio Cogoli, nel 1980 diede il via ad un concorso di Composizione ed elaborazione corale a cadenza biennale, che diventò internazionale a partire dalla seconda edizione. Negli anni intermedi tra un bando e l'altro del concorso, in una serata di gala, le partiture premiate e segnalate venivano eseguite e presentate in un volume a stampa. Simili iniziative si moltiplicarono per opera di altre Associazioni corali regionali, dal Piemonte, alla Sicilia, alla Calabria, ecc. Fra i vincitori di tali concorsi troveremo nomi significativi, come Zardini, Crestani, Mazza, Giavina,

Macchi, Vacchi, Zanolini, Dipiazza e Luciano Chailly. Accanto a questi nomi successivamente si affaccerà sulla scena una nuova generazione di compositori, quali Durighello, Zuccante, Da Ros, Camoletto, Vettorazzi, Miaroma e, fra i giovanissimi di allora, Pradal, Chini e Di Bianco.

Non possiamo dimenticare inoltre in questa sede l'intuizione di Roberto Goitre nel promuovere presso le Edizioni Suvini Zerboni una rivista specifica per la coralità, «La Cartellina», alla quale poi si sono associati «I Quaderni», che hanno fornito ai cori un'interessante messe di repertorio e importanti strumenti di didattica corale. Il fiorire delle varie associazioni corali regionali, affiancato dalla presenza della FENIARCO, che organizzano sia a livello regionale, sia nazionale, corsi per direttori di coro e coristi, completa a grandi linee il panorama attuale della situazione.

Possiamo concludere, dunque, che la pratica del canto popolare nella dimensione collettiva del coro, sorvegliata e guidata da un maestro preparato e sensibile, affonda le radici nel passato. Essa ha goduto nei paesi di lingua tedesca di una tradizione di grande rilievo, che prende il via all'inizio del Romanticismo e che continua ininterrotta coinvolgendo i massimi autori della tradizione austro-tedesca: da Schubert a Mendelssohn, a Schumann e a Brahms con i *Deutsche Volkslieder*, fino a Schoenberg, che tra il 1928 ed il 1929 fu invitato dalla Commissione Statale di Berlino a scrivere alcuni *Volkslieder* per il *Volksliederbuch für die Jugend*.

Anche il settore della musica colta incontrò ed ha incontrato problemi di repertorio. Il termine stesso di «repertorio» nacque nell'Ottocento, quando si smise di eseguire musica «fresca d'inchostro» per riproporre sempre lo stesso Mozart, Schubert, Beethoven. Anche allora qualcuno aveva detto che la musica era morta. Ma l'interesse per Schubert e Beethoven è sempre vivo grazie ad interpretazioni diverse e rinnovate.

Questa considerazione sulle interpretazioni, credo si possa trasportare anche nel mondo del canto popolare. Oggi le armonizzazioni di Pigarelli, Pedrotti, Mi-

chelangeli, Dionisi, Mascagni, si possono ormai definire «classiche»; le loro partiture costituiscono una sorta di repertorio fisso e immutabile nella scrittura, al pari dei lavori dei grandi compositori classici, ma che deve essere sempre vivo, palpitante e sempre nuovo dal punto di vista della riproposizione. Si dovrà quindi lavorare sul

piano della qualità esecutiva, facendo sì che i cori siano capaci di suscitare sempre nuovi interessi: per questo ci vogliono maestri capaci di «inventare» interpretazioni valide. Solo così, credo, *'Ndor-menzete popin* o *La montanara* si potranno riproporre al pari della *Quinta* di Beethoven.

Andante mosso

Solo

Tenori I

Tenori II

Baritoni

Bassi

delicato

5

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

'N_dor - mèn-ze - te po-pin e fa la na - na fa'n

so-ne-tin con-ten-ta la tò ma-ma con - ten-ta l' tò pa-pa e ma-ma an - co - ra fa in

rit. tempo

rit. tempo

rit. tempo

rit. tempo

so-ne-tin da brà-o che l'è o - ra.

rit. tempo

mf rit. tempo pp p

mf rit. tempo pp p

mf rit. tempo pp

mf rit. tempo pp

1. 2. 3.

Baritoni

Es. 1 - 'Ndormènzete popin, armonizzazione di Arturo Benedetti Michelangeli.

Il problema del repertorio comunque non può essere risolto solo con la ricerca etnomusicologica e interpretativa. In realtà il prodotto sonoro al quale ci riferiamo - quello proposto dalla corallità alpina, per intenderci - ha un rapporto del tutto particolare col mondo popolare e tradizionale. Gli studiosi, gli etnomusicologi, definiscono questo genere «popolare» o «subcolto», riferendosi ad un prodotto in qualche modo manipolato da mani «colte» che hanno agito su un testo originale popolare, la melodia, sulla quale però hanno sovrapposto leggi armoniche, di contrappunto, di ritmo o di stili propri del mondo colto. Quando nel 1982 Coronato Pargolesi stampava la sua raccolta di *Canti popolari trentini*, sotto le melodie aggiungeva l'accompagnamento del pianoforte, strumento non certamente popolare. La stessa operazione venne proposta da Vittorio Gui nella silloge *Canti di Soldati* raccolti da Piero Jahier. Questa soluzione, melodia popolare originale - accompagnamento pianistico, è propria di diversi autori dell'Otto-Novecento

operanti sui canti popolari. Pensiamo a Sinigaglia, a Favara ed addirittura a Casella e a Ravel. Anche i *Quattro canti slovacchi* per coro misto di Bartók prevedono l'accompagnamento di pianoforte.

Un atteggiamento diverso è quello assunto successivamente dai due grandi studiosi ungheresi di canto popolare, Bartók e Kodály. Qui lo studio e la raccolta dei canti (in gran parte da loro stessi elaborati) serve ai due musicisti per capire le strutture linguistiche dei canti stessi.

Le ventisette composizioni per coro di voci bianche o femminile di Bartók «sono state scritte su testi popolari, mentre dal punto di vista musicale non vi è nessuna elaborazione di canti popolari: tutti sono costruiti su temi originali di Bartók sia pure fortemente vicini al mondo dei canti popolari ungheresi nell'atmosfera, nello spirito e in molte conformazioni melodiche». ² Nello stesso modo si comporta Kodály nelle sue composizioni di ispirazione popolare, «che rivelano l'impegno di conciliare due tradizioni: la spontaneità

2. BÉLA BARTÓK, nota illustrativa del disco Hungaroton LPX 1290 Stereo-Mono, Milano, Carisch.

del *folklore* ungherese con la pienezza della polifonia vocale di Palestrina».³

La strada aperta da Bartók e Kodály è stata poi percorsa da altri compositori, anche vicinissimi a noi come Lajos Bárdos e Ligeti. A questo proposito possono tornare utili alcune affermazioni dello stesso Ligeti: «per me la musica popolare e la cultura etnica sono molto importanti. Quando ero giovane, in Ungheria, sono stato molto influenzato dalle ricerche di Bartók e Kodály, e componevo una musica ricca di ispirazioni *folkloriche*. [...] Alcuni pezzi per coro [...] non sono altro che un arrangiamento di canzoni *folkloriche* ungheresi. Sono pezzi scritti in gioventù, in un'epoca in cui ritenevo che fosse giusto continuare la tradizione inaugurata da Bartók e Kodály».⁴ Ma su questo terreno non troviamo solo compositori stranieri: ci sono importanti compositori italiani che hanno seguito l'impostazione aperta da Bartók. Ci riferiamo ad esempio a Luciano Berio e ad una delle sue più straordinarie e popolari composizioni, i *Folk Songs*.

Scrive Berio: «nel 1964, ho scritto *Folk Songs* per voce e sette strumenti, e successivamente (1973), per voce e orchestra da camera. Si tratta, in sostanza, di un'antologia di canti popolari di varia origine (Stati Uniti, Armenia, Provenza, Sicilia, Sardegna, ecc.) trovati su vecchi dischi, su antologie o raccolti dalla viva voce di amici, che ho reinterpretato ritmicamente, metricamente e armonicamente. Il discorso strumentale ha la funzione di suggerire e di commentare quelle che mi sono parse le radici espressive, cioè culturali, di ogni canzone. Queste radici non hanno solo a che fare con le origini delle canzoni stesse, ma anche con la storia degli usi che ne sono stati fatti quando non si è voluto distruggerne e manipolarne il senso. Due di queste canzoni (*La donna ideale* e *Ballo*) sono popolari solo nelle

intenzioni, infatti le ho composte io stesso nel 1947. La prima sulle parole scherzose di un anonimo genovese, la seconda su un teso di un anonimo siciliano».⁵

Queste parole di Berio suggeriscono inoltre interessanti considerazioni, sottolineando una strada molto frequentata nel settore del repertorio dei cori popolari, quello delle composizioni d'autore d'ispirazione popolare.

Il compositore si serve quindi in questo caso della melodia popolare per farne una rielaborazione personale. «Poco conta l'integrità della melodia originale, sulla quale finisce per prevalere un contesto sonoro e formale di libera invenzione. Insomma, la melodia è interpretata come spunto dal quale scaturisce qualcosa d'altro, [...] il dato melodico originario subisce modificazioni attraverso varianti di ritmo e intervalli, aggiunta o sottrazione di interi incisi; la forma strofica elementare viene dilatata per mezzo di preludi, postludi, interludi di libera invenzione [...]».⁶

Possiamo quindi dedurre in questi casi che l'*incipit* iniziale di un breve frammento di melodia popolare diventa pretesto per il compositore per elaborare il *melos* originale, oppure che il compositore si serve di parte del materiale originale quale spunto per «comporre in maniera personale».

«Aver individuato due modalità di impiego della melodia popolare nella trascrizione per coro, nettamente distinte e, per alcuni versi, antitetiche, non significa aver formulato un giudizio a favore dell'una o dell'altra. Anzi [...] i due modi, quello della traduzione semplice e quello della rielaborazione personale, non sono confrontabili, in quanto presuppongono finalità diverse. Spetta al committente e al compositore concordare gli scopi della trascrizione: se la melodia è oggetto di studio da conservare e tramandare, mantenendone integri i dati che la caratterizzano, o se la melodia

3. MAURO ZUCCANTE, *La trascrizione del canto popolare*, Corallità, Baselga di Pinè, Promo Service, Anno XV - n. 2, maggio-agosto 1995, p. 8.

4. SUSANNA PASTICCI, *Intervista a György Ligeti*, Firenze, CD Classica Edizioni, Firenze City Magazi-

ne, aprile 1997, p. 14.

5. PAOLO PETAZZI, *Giochi di proiezioni, stratificazioni del suono e filologia immaginaria*, Ermitage, 1995, p. 3.

6. MAURO ZUCCANTE, *op. cit.*, p. 8.

è un materiale con il quale il compositore si può liberamente confrontare e uno spunto dal quale generare un'opera dai contenuti estetici autonomi». ⁷

Credo quindi che dalla riflessione di Zuccante possa e debba scaturire un rapporto tra coro, direttore di coro e compositore in maniera tale che il compositore sia spronato a scrivere pensando anche alle possibilità del coro al quale è indiriz-

zato il prodotto. Se infatti analizziamo il repertorio del coro della SAT, potremo notare come il processo armonizzativo e compositivo si sia via via evoluto da Pignarelli, Pedrotti, Dionisi, Michelangeli, Mascagni, attraverso soluzioni armonico-compositive sempre più complesse. In questo caso il rapporto compositore-coro fino ad ora ha sempre fatto centro.

(continua)

7. MAURO ZUCCANTE, *op. cit.*, p. 8.