

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

di Sandro Filippi

Tentiamo ora, dopo questo breve *excursus* storico, di riassumere quali sono state le tappe che hanno segnato il percorso evolutivo dell'elaborazione corale del canto popolare a partire dal primo Ottocento:

1. armonizzazione: semplice accompagnamento corale in omoritmia, con realizzazioni di accordi e modulazioni secondo la logica del discorso melodico; non vi sono forzature o ricerche di effetti particolari;

2. elaborazione: realizzazione a più voci che, accanto a eventuali procedimenti «tradizionali», introduce elementi «eruditi» quali contrappunti, cambi di modo o di registri, ecc.;

3. da un semplice frammento melodico ad una vera e propria composizione d'autore. In questo caso il canto popolare diventa un pretesto per il composito-

re per creare. Intervento anche di strumenti.

Naturalmente è bene ricordare che ciascuna di queste formule a sua volta si è trasformata in relazione all'evoluzione del gusto e degli stili.

Per quanto riguarda il primo punto credo che rientrino in questo tipo di realizzazioni le cosiddette armonizzazioni rivolte soprattutto al coro maschile. Ciò affonda le sue radici nell'*humus* culturale e sociale dei primi anni del 1800, quando il coro maschile diventa protagonista con il repertorio romantico tedesco grazie a partiture scaturite dalla fantasia (ma anche dal popolare stesso, si pensi ai *Volk-slieder*) di Schubert, Brahms, Mendelssohn e più avanti di Wolf, Malher, ecc.

È lo stile che fu spesso detto della *Tafelmusik* nei paesi tedeschi, dove le melodie popolari o popolareggianti venivano

* Seguito e conclusione del saggio pubblicato nel n. 166 de «La Cartellina» (maggio-giugno 2006), alle pp. 27-33. 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 *La pastora e il lupo* di Leone Sinigaglia appare per gentile concessione della Sugarmusic S.p.A.

L'Editore ringrazia la Sugarmusic S.p.A. e il maestro Alessandro Savasta per la gentile concessione alla riproduzione.

inquadrate in condotte accademiche, per lo più tenute a quattro parti maschili, in una melodica che si preoccupava di assicurare quella quadratura ritmica e fraseologica, comodamente e direi inflessibilmente bloccata nella convenzione delle cadenze, nei procedimenti armonici di scuola, che se potevano avere una base tecnica nei corali di Bach, si chiudevano in un formulario ristretto che tutti conosciamo. Un tanto andava ovviamente a detrimento della spontaneità delle melodie, mortificate e anche deformate nella loro originaria realtà. E si verificava anche il fenomeno inverso: cioè quelle condotte convenzionali finivano anche per condizionare la formazione di nuove melodie popolari, indubbiamente di minore spontaneità».¹

Dal punto di vista cronologico e stilistico troveremo invece nel grande Bartók tre momenti diversi, che saranno significativamente decisivi ed illuminanti per tutti i compositori che si cimenteranno in questo tipo di esperienza. Sono fermamente convinto che Bartók e Kodály abbiano impresso un'importante svolta, che ha segnato il futuro del canto popolare e della coralità. Nel primo gruppo delle partiture di Bartók abbiamo «i quattro cicli scritti prima o durante la prima guerra mondiale. La versione originale della melodia popolare è generalmente affidata alla parte superiore; introduzioni, interludi e code non abbondano, l'armonizzazione è semplice ed in larga misura accordale. Nel secondo gruppo nei due [...] cicli del 1930-32, il materiale melodico popolare è distribuito fra tutte le parti. La simmetria formale viene smagliata dal materiale motivico popolare. La trama vocale spazia dall'unisono alle sei voci o otto parti, coinvolte spesso in procedimenti imitativi. L'armonizzazione è complessa e talora alquanto densa. Il campo tonale subisce profonde lacerazioni, presentando alle volte elementi di politonalità; esso, però, si mantiene sempre logico. Nel terzo

gruppo solamente il testo è di origine popolare, ma non la musica, anche se il materiale originale di Bartók contiene elementi popolari».²

La lezione di Bartók sarà ripercorsa a partire dal 1926 dal coro della SAT, che dopo un primo modo di armonizzazione non scritta - che veniva per l'appunto improvvisata dagli stessi coristi -, passerà alle armonizzazioni più lineari, ma geniali, di Pigarelli e Pedrotti, alle elaborazioni più complesse (soprattutto sotto il profilo armonico e contrappuntistico) di Dionisi, Michelangeli e Mascagni. Altri autori, come Agazzani, Bon, Colacicchi, Corti, Bettinelli, Merù, Noliani, Sanna, oltre ai già citati Casagrande, Crestani, Ghedini, Giavina, Macchi, Mazza, Dipiazza, Vacchi, Zanolini, Zardini, ecc. e, fra le generazioni più giovani, Da Ros, Durighello, Camoletto, Lanaro, Miaroma, Vettorazzi, Zuccante, e tanti altri che mi è impossibile elencare, hanno senza dubbio contribuito a creare un significativo *corpus* di armonizzazioni ed elaborazioni.

Per quanto riguarda l'elaborazione (e qui forse il coro misto ne può vantare il primato), accanto ai citati magiari non possiamo in terra nostrana non ricordare quelle splendide *Diciotto vecchie canzoni popolari del Piemonte* magistralmente elaborate da Leone Sinigaglia, di cui presentiamo nelle pagine seguenti a titolo di esempio *La pastora e il lupo*. In queste partiture osserviamo quanto il *Chorlied* romantico ha tramandato. Ricordiamoci che Sinigaglia, oltre ad essere stato allievo di Dvorák, era stato amico di Brahms, che lo aveva consigliato e incitato a rivolgere il proprio interesse alla canzone popolare. In tali elaborazioni, troviamo una più ricca tavolozza vocale offerta da un organico che spazia dalle quattro alle sei voci, allargando così lo spazio sonoro e permettendo una maggiore varietà di chiari-scuri timbrici e dinamici.

Il contrappunto, in particolare quello

1. Relazione letta da Giulio Viozzi ad un convegno Alpe Adria tenutosi a Lubiana il 16 maggio 1978.

9. MIKLOS SZABO, *Le opere corali di Béla Bartók*,

in «La Cartellina», anno XXVII, n. 151, novembre-dicembre 2003, p. 42, Milano, Edizioni Musicali Euro-pee.

Andante (in 3)

S. *p*
1. La bër - ge - ra lar - ga i mu - tun - e la - bër -

C. *pp*
La, la, la, la, la, la, la, la,

T. *pp*
La, la, la, la, la, la, la, la,

B. *pp*
La, la,

5 *poco cresc. accel.* *dim.*
ge - ra lar - ga i mu - tun - al - lung de la ri - vie - ra. El sul - le -

mp
la, la, al - lung de la ri - vie - ra,

la, la, la.

la, la.

9 *pp rit.*
và l'e - ra tant cáud, — la s'è se - tà a l'um - bre - ta.

pp rit.
l'e - ra tant cáud, — la s'è se - tà a l'um - bre - ta.

pp rit.
l'e - ra tant cáud, — la s'è se - tà a l'um - bre - ta.

pp rit.
l'e - ra tant cáud, — la s'è se - tà a l'um - bre - ta.

2

2. El gran lüv del bosch, *pp* *p*

2. J'è sor - ti - je'l gran lüv a j'è sor - *pp* *p*

2. J'è sor - ti - je'l gran lüv del bosch, a j'è sor -

el gran lüv del bosch. *p* *sfz p* *mp*

ti - je'l gran lüv cun la bu - ca am - ba je - ia. *mf* *sfz dim.* *mp*

ti - je'l gran lüv.

p *rall.*

pià'l pi bel bar - bin ch'ai fus sa'nt la tru - pe - ja.

pià'l pi bel bar - bin ant la tru - pe - ja.

pià'l pi bel bar - bin ant la tru - pe - ja.

A j'à pià'l pi bel bar - bin.

25 **3** **Piú mosso**

3. A - hi, a - hi, a -

mf

3. La bër - ge - - ra's bû-ta a - cri - ar, e la bër -

mp

3. La, la, la, la, la, la, la, la, la,

p

3. La, la, la, la, la, la, la, la, la,

28

hi! A - hi, a - hi, a - hi, a -

dim.

ge - - ra's bû-ta a - cri - ar: «Ahi de mi po - vra fi -

f

la, la, la, la, la, la, la, la, la,

mf

«Se quai - - -

mf

la, la, la, la, la, la, la, la, la,

«Ahi de

31

hi! A - hi! A - hi!

sfz p

rall.

e - ta, se quai - cûn a m'a - jü - téis, sa - ria sua mu - ru -

p

cûn m'a - - jü - - teis, sa - ria sua mu - ru -

p

mi! Ahi de mi, mi!

35

Sempre mosso

4

mf

Da li pas - sa gen - til - ga - lant, e da li

mf *dim.*

se - ta. Gen - til pas - sa

mp *mp* Da li pas - sa

Da li pas - sa gen - til

39

f *string.*

pas - sa gen - til - ga - lant - cun - la sua be - la spe - ja, a j'à

mf *f* *string.*

ga - lant cun sua spe - ja, a j'à

gen - til ga - lant cun sua spe - ja, a j'à

gen - til - ga - lant cun sua spe - ja, a j'à

ga - lant cun sua spe - ja, a j'à

43

(rit.)

dàit tre culp al lüv.

dim. rit.

dàit tre culp al lüv. Bar - bin l'è san - tà'n te - ra.

dim. rit.

dàit tre culp, bar - bin l'è san - tà'n te - ra.

dàit tre culp al lüv, bar - bin l'è san - tà'n te - ra.

47 5 1° Tempo Andante

Solo
p dolce

5. «Mi'v rin - grá - sio, gen-til ga - lant, e mi'v rin -

La, la, la, la, la, la, la, la,

51

p Tutti *poco cresc.*

gra - sio, gen-til ga - lant, mi'v rin - gra - sio d'vo - stra pe - na, quand ch'i

la, la, la, la, «Mi'v rin - gra - - - sio d'

la, la, la, la, «Quand ch'i tun - - - da'l

pp *dim.*

«Mi'v rin - grá - - - sio, gen -

55

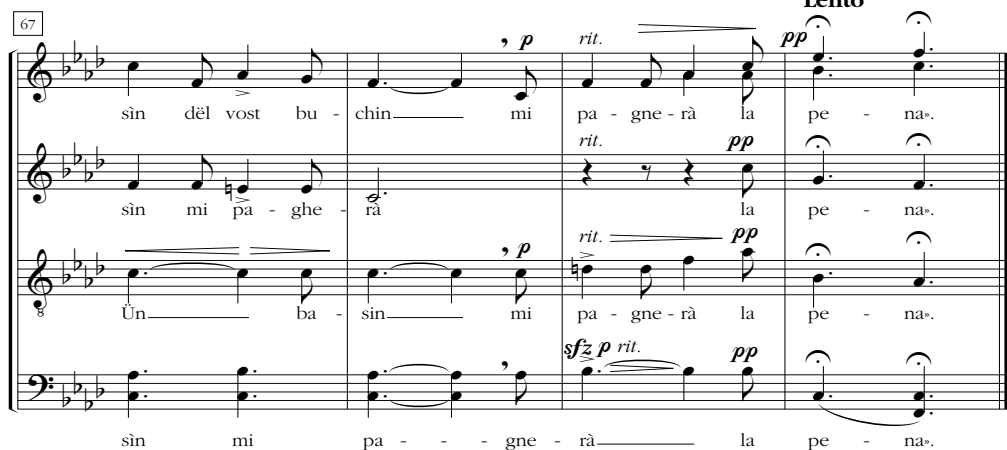
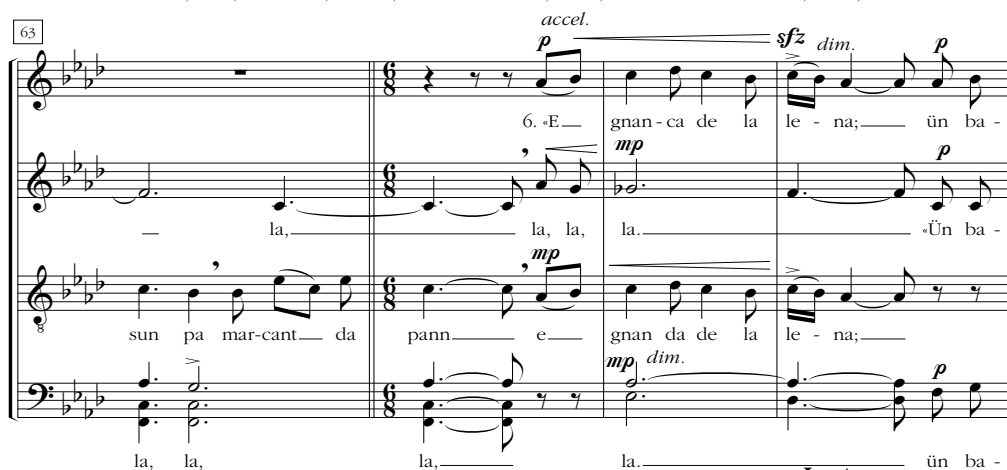
assai *p poco rit.*

tun - da'l me bar - bin vi du - na - rò la le - na.

assai *pp* vo - - - - - stra pe - - - - - na.

assai *p* me bar - - - bin vi du - na - rò la le - na.

assai til ga - - - lant.



imitativo, si alterna ad episodi in omoritmia, le onomatopее entrano in gioco e il *melos* popolare circola liberamente fra le varie voci. Una delle novità stà soprattutto nella continua elaborazione ad ogni strofa. Possiamo inoltre dire che il rapporto testo-musica è inscindibile e totalmente in sintonia, creando così dei veri «madrigali» popolari. In questo contesto, giovani compositori come Battista Pradal, con le elaborazioni *Rosalie, ma mie* e Manolo Da Rold, con *Bepino l'entra in camera*, solo per citare un paio di esempi, hanno contribuito ad arricchire il repertorio.

Ma il canto popolare, come abbiamo già sottolineato, può diventare pretesto per una vera e propria composizione d'autore, che lasciandosi alle spalle gli organici più consueti può giungere anche all'accostamento coro-orchestra, come ad esempio riscontriamo in uno dei più recenti progetti scaturiti dal «trio» formato dal coro SAT, dall'Orchestra *Haydn* di Bolzano e Trento e dal compositore Armando Franceschini, dove ritroviamo l'armonizzazione originale della SAT arricchita dalla strumentazione per orchestra sinfonica.

Non è dunque così importante stabilire se le elaborazioni delle melodie popolari debbano essere tonali, modali, articolate su melodie pentafoniche od esatonali, contrappuntate, oppure omoritmiche: tutto ciò fa parte del linguaggio compositivo. I magiari in tal senso non si sono posti certamente questi problemi ed hanno impiegato tutto con grande abilità. Neppure ha senso stabilire se esse debbano essere accompagnate e con quali strumenti. A determinare di volta in volta le scelte linguistiche sarà invece la nostra cultura, la nostra sensibilità, la nostra intelligenza insieme ad una solida preparazione tecnico-compositiva. Infine, un ruolo significativo giocherà il rapporto compositore-esecutore.

Ma come dobbiamo cantare un'elaborazione popolare? Voglio rispondere con un'altra domanda. «Come affronta il coro della SAT *'Ndormenzete popin* di Michelangeli?, - si chiede Mauro Pedrotti. Anzi-tutto, con grande rispetto, quasi intimidito da tanta poesia e bellezza nascosta tra le difficoltà esecutive del pezzo. Poi, mano a mano che la sua essenza viene scoperta, alla timidezza subentra la gioia ed anche un sentimento di orgoglio, quasi un rivendicare con naturalezza che, ecco, proprio così doveva essere, questo egli l'ha scritto per noi, dentro c'è tutta la sua ammirazione per noi, e noi dobbiamo rispondere nel solo modo che, lo sappiamo, sarà apprezzato: con una tensione esecutiva tale da tradurre in puro suono un'idea armonica precisa quanto complessa».³

Il ciclo idealmente si chiude per riaprirsi con Luciano Berio, che poco prima di lasciarci ci ha donato una perla fra le numerosissime composizioni da lui scritte: *E si fussi pisci*, una melodia popolare siciliana, elaborata, meglio forse, armonizzata, nella maniera più classica, per coro misto, con armonie tonali, ultra tonali, accostando con genialità alcuni significativi ed essenziali momenti che provengono dall'esperienza compositiva della musica vocale contemporanea.

Grandissimi compositori dunque non hanno disdegnato di impegnarsi su questo terreno. Voglio pertanto concludere con alcune proposte: perché oltre alle lodevoli iniziative avviate a Vittorio Veneto e ad Aosta con l'organizzazione di veri laboratori dove accanto ad un docente l'allievo impari a lavorare sul canto popolare, non ci attiviamo per introdurre nelle scuole di Composizione dei nostri Conservatori questo grande capitolo della nostra Arte? La fase di profonda trasformazione avviata dalla riforma in corso di applicazione non dovrà rimanere un'occasione perduta. □

3. MAURO PEDROTTI, *Serafin*, diciannove canti popolari armonizzati da Arturo Benedetti Michelangeli.