

STRUTTURA ED ANALISI DELLA MELODIA POPOLARE NELLE RICOSTRUZIONI DELLA TRADIZIONE TRENTINA

• di Sandro Filippi

Il presente saggio è uno studio analitico secondo i diversi parametri di alcune melodie popolari assunte come esempi emblematici, dei procedimenti costruttivi della melodia nel canto popolare.

Il riferimento sarà in particolare rivolto alle canzoni trentine, così come sono state "rivisitate" dal prestigioso coro della SAT, dal cui repertorio sono stati tratti anche esempi di canti provenienti da altre regioni.

Non si tratta di un esame dal punto di vista dell'andamento intervallare e ritmico di modelli ritenuti prototipi, ma di campioni così come sono passati nel repertorio tradizionale dei nostri cori.

Anche se può far sollevare dei dubbi alla luce delle più recenti metodologie di ricerca e ricostruzione della etnomusicologia, siamo di fronte ad una "eredità" ormai consolidata nel gusto musicale ed in definitiva storicizzata.

Passiamo ora al vero e proprio lavoro di analisi.

La filastrocca

La forma più semplice di melodia che troviamo nel canto popolare trentino, è senza dubbio la filastrocca basata a volte solo su due o tre suoni, con intervalli sia per grado congiunto che disgiunto racchiusi normalmente nell'ambito della quarta o quinta giuste, quindi di facile intonazione. Infine a volte, soprattutto nella parte finale della filastrocca, abbiamo modo di notare situazioni di recitazione del testo.



La melodia costruita sull'accordo di tonica

Procedendo nell'analisi della melodia, in diversi esempi noteremo che la loro articolazione avviene in parte o anche tutta, solo con i suoni che formano l'accordo di tonica.

È il caso di **Teresa** completamente costruita con i suoni della triade di tonica di Sol maggiore (Sol - Si - Re)⁽¹⁾

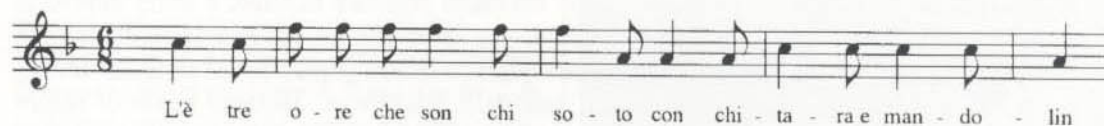


L'inciso iniziale

In **Son senza pan**, l'inciso iniziale è costruito esattamente dalla successione dei suoni che formano la triade di tonica Do maggiore.



Tale procedimento possiamo ancora notarlo in a) **L'è tre ore che son chi soto** e nella melodia b) **La lavandera**.



Vorrei completare l'esemplificazione di questo tipo di conduzione con **E ma prima che te töghia**, canto popolare trentino proveniente dalla Valsugana.

Anche in questo caso, l'inciso iniziale è formato dall'accordo di tonica di La bemolle maggiore.



È qui opportuno ricordare che il riferimento alle varie tonalità è puramente casuale, in quanto la melodia popolare viene trasportata, rispetto all'originale (anche se non sempre), in base all'estensione vocale ed ai vari tipi di armonizzazione, elaborazione, ecc.

Giochi contrappuntistici

Nella letteratura popolare troviamo delle melodie che si prestano molto bene al gioco contrappuntistico imitato.

In **C'ereno tre sorelle** nell'armonizzazione di Luigi Pigarelli l'incipit, affidato ai tenori, viene contrappuntato dai bassi a distanza ravvicinata.

C'er - re - no tre sso - re - le,
C'er - re - no tre sso - rel - le

Oppure nel **Canto di marinai** nell'armonizzazione di Andrea Mascagni dove frasi più articolate, vengono imitate con entrate ravvicinate od allargate.

Sof - fia il ven - to ge - li - do
Sof - fia il ven - to sof - fia

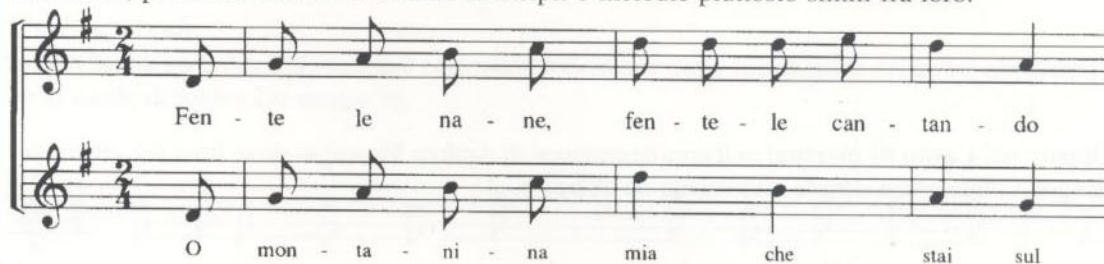
Dal - l'ac - qua sa - le l'an - co - ra, la na - ve la - scia il por - to, di
Dal - l'ac - qua sa - le l'an - co - ra, la
nuo - voa na - vi - ga - re
na - ve la - scia il por - to di nuo -

Ancora riguardo all'incipit vi sono poi dei casi che troviamo in altre melodie popolari. Infatti il

motivo iniziale di **O barcarol de Brenta** appare anche in canti popolari quali **La Gigia l'èi malada** e **Il ventinove luglio**.



Ed ancora, possiamo trovare situazioni di incipit o melodie piuttosto simili fra loro.



Presentiamo ora alcuni casi di somiglianza fra melodie popolari trentine

a) **Alla mattina si sente a sifolar**; b) **La matina bonora**.



Tranne qualche variante, la melodia ha mantenuto pur provenendo da zone e tempi diversi, la sua caratteristica sia sotto il profilo puramente melodico, che testuale. L'unica differenza riguardo a quest'ultimo, è che l'una parla di "minatori" (Cembra) e l'altra di "muratori" (Piazzo).

Alla mattina si sente a sifolar, è stata raccolta da G.P. Zanettin a Cembra o in valle, presumibilmente come cita M. Sorce Keller fra il 1920 - 1935, ⁽²⁾, mentre **La matina bonora** è stata raccolta da S.

Pedrotti a Piazzo (Vallagarina) nel 1970.

a) **Aprite le porte di questo castel**; b) **Son bianca son pallida**.

A - pri - te le
Son bian - ca son,
por - te di que - sto ca - stel, ghè dent la mia bè - la la
pal - li - da ma - la - ta no son, ma bian - ca e ros - sa non di - ven - to ca -
vo - glio ve - der, ghè dent la mia bè - la la vo - glio ve - der,
gio - ne del - l'a - mor ma bian - ca e ros - sa non di - ven - to ca - gio - ne del - l'a - mor.

Altro esempio di canto popolare che non ha subito particolari mutazioni. L'unica differenza sta eventualmente nel "prologo" di carattere chiaramente strumentale in **Aprite le porte di questo castel** raccolto dal coro Monte Peller di Cles (Trento), del tutto assente in **Son bianca son pallida** raccolto dal già citato G.P. Zanettin.

È quindi forse possibile dedurre che tale inizio sia stato aggiunto in un secondo tempo. Scrive a questo proposito Nora Gianmoena nella presentazione che illustra i vari canti popolari incisi nel disco "Armonie di un popolo" a cura della Federazione Cori del Trentino: "Nel suo proporre un tema antichissimo e fiabesco, con immagini di castelli e richiami romantici, si svolge su di un impianto melodico gioioso di carattere addirittura strumentale, come una piccola fanfara imitata in un rituale di gioco.

Esplícita anticipazione ne è del resto l'introduzione senza parole, che eccheggia radiosi squilli di tromba".

Infine le varianti ritmiche che troviamo alla battuta 4-5-6 di **Son bianca son pallida** sono determinate essenzialmente dall'andamento del testo.

Termino l'argomento di confronto fra melodie popolari trentine, analizzando in modo più dettagliato ed approfondito i due canti popolari: **Ò regirato l'Italgia e'l Tirol**, proveniente da Terragnolo nella bassa valle dell'Adige, raccolto da S. Pedrotti e **Canarino mio bel** proveniente da Don in alta valle di Non, raccolto da Aldo Lorenzi.

Prima melodia: **Ó regirato l'Italgia e'l Tirol** (Terragnolo)

O' re - gi - ra - to - l' - tal - gia el Ti - rol O' re - gi - ra - to - l' - tal - gia el Ti -
rol sol per tro - ba - re 'na ber - gi - nè - la ciom - bo - la li la le la ciom - bo - la
le la sol per tro - le la ciom - bo - la - là

Seconda melodia: **Canarino mio bel** (Don)

Ca - na - ri - no mio bel ca - na - rin rin vor - re - sti tu ve - ni - re
nel - la mia ga - bio - la ciom - bo - la - li - la le la vi - va l'a - mor vor - mor

Leggendo tali melodie, non sarà difficile notare un fatto molto importante: cioè, come sono molto simili fra di loro ed addirittura uguali in alcune battute. Non sarebbe quindi fuori luogo pensare che l'una o l'altra melodia tramandata oralmente, abbia subito delle varianti o che, addirittura, alcuni "frammenti melodici" siano da considerarsi fra quei "moduli" diventati a lungo andare fissi (vedi la linea melodica sul testo "ciombalalilalela").

Procediamo ora più nei dettagli.

Prima melodia: se in tale melodia il tempo 6/4 viene calcolato come tempo semplice, non è altro che una doppia battuta pensata in 3/4. Abbiamo quindi un totale di quattro battute per la prima frase, a sua volta suddivisa in due semifrase nella prima melodia (in realtà possiamo parlare di una frase di due battute, che poi si ripete).

Seconda melodia: inizio con frase di quattro battute a cui fa seguito il ritornello per un totale di otto battute; se trascritta come da esempio sottostante, darebbe esattamente la medesima situazione della prima melodia. Infatti:

seconda
prima

Possiamo dunque dedurre che portando le due melodie alla medesima unità di tempo - in questo caso 6/4 - il totale delle battute in questa prima parte sarebbe uguale.

Passiamo ora all'analisi melodica: tanto sotto l'aspetto ritmico, quanto quello intervallare, notiamo che le due frasi sono piuttosto simili per non dire uguali. Ritmicamente, l'unica differenza delle due linee sta nel fatto che nella prima melodia abbiamo un inciso tematico anacrusico: siamo infatti di fronte ad un ampio levare della battuta; nella seconda abbiamo un inciso tematico acefalo determinato dalle situazioni accentuative del testo.

Infine nella battuta n.1 della prima melodia, il Mi che la conclude, dura una semiminima rispetto al Mi della battuta n. 3 della seconda melodia, che ha invece la durata di una croma.

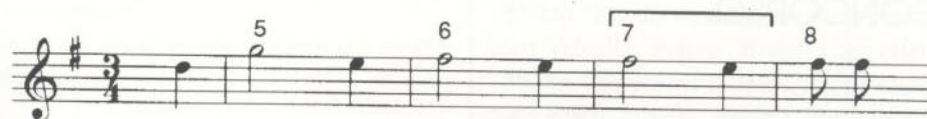
Sotto l'aspetto intervallare, la seconda melodia si differenzia dalla prima solamente nella battuta n.3 dove troviamo sul secondo tempo un Re anziché Fa diesis.

prima
seconda

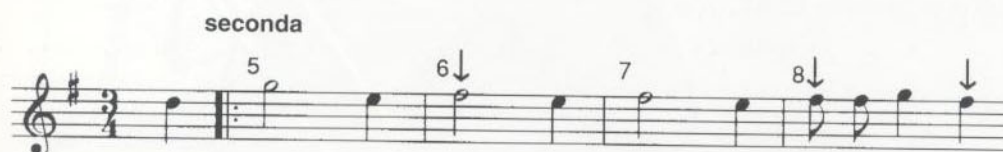
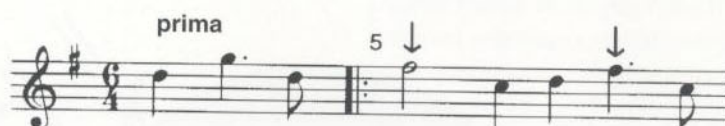
Nella seconda parte di entrambe le linee, abbiamo sì alcune varianti melodiche e ritmiche, ma in realtà le due linee sono anche in questo caso molto simili.

In **Ó regirato l'Italgia e'l Tirol** notiamo ancora una sequenza di quattro misure a cui fa seguito il ritornello che propone nelle battute 7 e 8 una variante melodica che verrà analizzata più sotto.

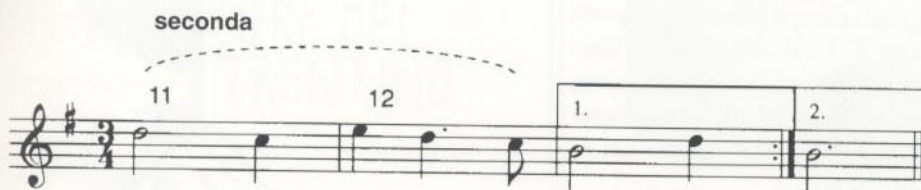
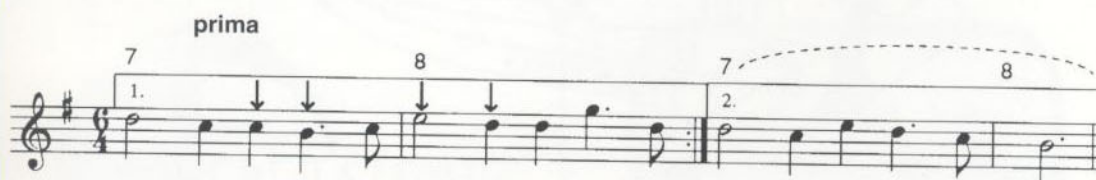
In **Canarino mio bel** abbiamo un totale di nove battute (da battuta 5 a 13) corrispondenti, se considerate in 6/4, sempre a quattro battute con l'aggiunta di mezza battuta (questa dovuta all'esigenza testuale) a cui fa seguito il ritornello che ripropone la medesima linea senza varianti nella parte finale.



Sotto l'aspetto intervallare, si notano delle varianti, ma vi sono tuttavia sempre dei punti fissi sui quali ruotano entrambe le linee, ed esattamente la sensibile Fa diesis battuta 5 prima melodia, con Fa diesis battute 6 e 8 seconda melodia.



Il frammento melodico a cui è affidato ad entrambe le melodie popolari il testo Ciombalalilalela ..., è praticamente uguale con una leggera variante melodica nel finale (vedi seconda parte della battuta 7 e prima parte battuta 8) della prima melodia; farà quindi seguito il ritornello, identico al finale della seconda melodia.



Dopo questo breve esame, il lettore può dunque constatare, come non sia infondata l'ipotesi di una comunanza di moduli melodici standardizzati fra le due canzoni.

Vorrei concludere col dire che pur essendovi a volte diverse affinità ed addirittura moduli fissi fra i vari canti popolari - come abbiamo avuto modo di notare in questo esame -, la ripetitività o la somiglianza di tali moduli non va però a scapito della bellezza del canto popolare stesso; esse sono infatti dovute a volte anche a piccole ma raffinate sfumature, in modo particolare dovute alle varie situazioni emotive del testo.

(continua sul prossimo numero)

(1) Parodia sulle note della "ritirata" dell'esercito austriaco. Trento, anteriore al 1914.

(2) Marcello Sorce Keller: Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino. Arnaldo Forni Editore, 1991, pag. 37.

STRUTTURA ED ANALISI DELLA MELODIA POPOLARE NELLE RICOSTRUZIONI DELLA TRADIZIONE TRENTINA

(seconda parte)

• di Sandro Filippi

Casi di somiglianza fra melodie provenienti da regioni diverse

a) Girolemin; b) El molita.

a) Gi-ro-le-min Gi-ro-le-min Mé pa-ri'l fa'l mo-le ta me fo'l mo-le.

b) Me pa-re fa'l mo-le ta mi fas-so'l mo-le.

tin mé pa-ri'l ti-ra i sol-di e me gnan-ca'n cin-quin. E sin e son la mo-la e'

tin me pa-re cia-pa ij sòl-di e mi cia-po ij sol-din. E zin e zin e zò-la

sin e son e san L'è n'ar-te che con-so-la l'è n bon mi-ster en man.

fai-gi-ré la mò-la e zin e zin e zò-la fai-gi-ré'l mo-lin.

Vediamo ora quali caratteristiche ed affinità presentano le due melodie sovrastanti provenienti da regioni diverse, aventi come filo conduttore il testo, nel quale si parla della professione dell'arrotino.

La prima **Girolemin** è sottotitolata anche **Canto dell'arrotino** e proviene dalla Val Rendena (Trento) dove fu raccolta da S. Pedrotti; la seconda, **El molita** viene invece dal Piemonte ed esattamente da Castellengo (Vercelli), raccolta da Angelo Agazzani (vedi "Conte e cansson"). La melodia trentina rispetto a quella piemontese, non incomincia direttamente dal verso "Me pari'l fa'l moleta..", ma con il testo **Girolemin**, quasi un preannuncio della presenza nelle contrade dell'arrotino, che vuol richiamare su di sé l'attenzione delle persone.

La prima parte di entrambi i canti popolari, tolto qualche frammento melodico, è uguale; dove le due linee si differenziano nettamente è invece nel ritornello "E sin e son la mola..".

Qui la melodia piemontese inizia la seconda parte (o ritornello) con frase di quattro battute completamente differenti da **Girolemin**, per poi riproporle uguali per le seguenti ultime quattro.

La melodia raccolta da S. Pedrotti, inizia invece con una frase sempre di quattro battute come proposta a cui farà seguito una frase di risposta.

Presentiamo ora uno schema analitico dove a lettera uguale o con numero a fianco, corrisponde rispettivamente o elemento ripetuto in maniera identica o con leggera variante, mentre a lettera diversa corrisponde un nuovo elemento melodico.

Girolemin	n.2 battute introduttive	}	totale 16 battute
	prima parte (a - a) 4 + 4 battute		
	ritornello (b - a var.) 4 + 4 battute		
El molita	prima parte (a - a) 4 + 4 battute	}	totale 16 battute
	ritornello (b - b) 4 + 4 battute		

a) **Il testamento del capitano**; b) **El Marcheis 'd Salusse**.

Le due melodie pur portando titoli diversi, l'una **Il testamento del capitano**, sottotitolata anche **El capitan de la compagnia**, raccolta da S. Pedrotti e tratta dal repertorio SAT; l'altra dal titolo **El Marcheis 'd Salusse** raccolta da A. Agazzani, si riferiscono alla medesima vicenda e cioè al capitano della compagnia che ferito sul campo di battaglia sta per morire e manda a chiamare i suoi soldati "perché lo vengano a ritrovar".

Essendo le canzoni raccolte in situazioni e tempi diversi, la melodia in questo caso, tolto parte del finale e qualche variante ritmica, (evidenziata dai riquadri) come abbiamo modo di notare, non ha comunque subito radicali cambiamenti. Forse l'unica differenza - piuttosto curiosa anche perché dovuta ai diversi modi di trascrizione - si presenta invece alla seconda battuta di entrambe le melodie dove la linea proposta dalla SAT si dilata creando così una battuta di 5/4.

A proposito di tale cambiamento di tempo Renato Dionisi in un suo articolo dal titolo "Elementi costitutivi della canzone alpina, tecniche e stili delle armonizzazioni" ⁽³⁾ afferma: "Il testamento del capitano" rappresenta il caso di una piccola composizione, limitata all'estensione di solo otto battute in tempo 4/4, ma proprio la seconda battuta che chiude - come dire? - l'"esordio" della canzone, si dilata in misura di 5/4 per far "respirare" il coro, prima di proseguire nel racconto e nel contesto melodico".

Differentemente la linea raccolta da A. Agazzani, mantiene la medesima unità di tempo allargando il tutto su due misure. Per quanto riguarda invece l'evoluzione subita dal testo, vorrei riportare quanto cita Carlo Bologna con un articolo dal titolo "Collocazione del "can-

to alpino" nella tradizione popolare veneta."⁽⁴⁾: "Il testamento del capitano, è troppo noto per un riesame. Basti notare che il ricordo del marchese di Saluzzo morto a Napoli nel 1528, si adatta secoli e secoli dopo, ai luoghi ed alle nuove situazioni storiche per arrivare alla fine, alla suggestiva versione alpina della guerra con un trapasso di testi che segue una storia precisa.

Nel Polesine è "capitano della marina" ed è malato; spostandosi, la canzone verso la costa l'idea marinara si afferma ancora di più e vi si legge... "o con le barche o senza barche..." perfettamente aderente all'ambiente marinaro e di pesca".

Mi si permetta infine, ancora riguardo **Il testamento del capitano**, una citazione da parte di Luigi Dallapiccola per evidenziare ancora una volta il valore, la bellezza, che possono essere racchiusi in una melodia popolare.

"Un giorno d'estate, al lago di S. Cristoforo, un grammofono viene messo in azione. Un tango, un fox, un altro tango. Dischi vecchi, di nessun interesse. Sdraiato al sole ascolto e non ascolto quella specie di musica.

A un tratto mi scuoto. Un coro fermo e solenne mi obbliga a una maggiore attenzione. Mi sembra di conoscere questa musica di stampo popolano, così pura nell'invenzione melodica, così semplice nell'armonia. Ma oggi mi sembra quasi trasfigurata. Il canto continua. Una strofa, la terza, la quarta non so, viene attaccata con un improvviso "più lento e pianissimo" di effetto stupendo.

Perché questa canzone mi fa pensare a Beethoven? Per un particolare giro armonico? Sono commosso; non ho tempo di pensare. Eppure... è forse la seconda idea del "Concerto op. 73" che mi torna alla memoria? O è piuttosto il carattere generale del pezzo, di questa strofa lenta e sussurrata soprattutto, che mi obbliga a pensare al "Poco andante" che precede il "Presto" finale della "Sinfonia eroica"?

A poco a poco nella mia memoria si fa luce. Ricordo così di aver sentito una volta la "Marigliese" e di aver notato che l'ultima strofa, "Amour sacré de la patrie", veniva cantato "lento e pianissimo". Su Beethoven i canti della rivoluzione hanno avuto una indubbia influenza.

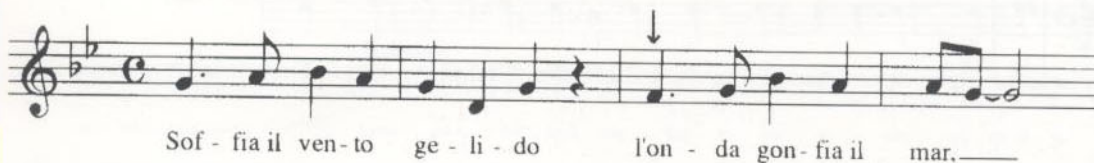
Compresa la ragione per cui avevo pensato a Beethoven, non mi restava altro che informarmi del titolo del pezzo.

"Il testamento del capitano" mi fu risposto...".⁽⁵⁾

Procedimenti modulanti

La maggior parte del canto popolare (mi riferisco soprattutto al canto popolare italiano ed in modo particolare a quello trentino), è in tonalità maggiore, in netta minoranza in tonalità minore, sono infine piuttosto rare le melodie di andamento arcaizzante impostate cioè sulla modalità e perciò caratterizzate, in modo speciale dall'assenza della "sensibile". Queste ultime riguardano melodie piemontesi, francesi o americane.

Riportiamo qui un breve frammento tratto dal già citato **Canto di marinai** (pop. americano) dove l'assenza della sensibile Fa naturale invece di Fa diesis, stabilirà in modo chiaro il carattere modale, di tale melodia.



La melodia solitamente rimane da capo a fondo nella tonalità iniziale; difficilmente modula ad altra tonalità (ci riferiamo alla modulazione melodica e non a quella armonica voluta dall'elaboratore) e qualora avvenisse tale "mutazione" normalmente si tratta di modulazioni ai toni vicini (oppure come vedremo più avanti del cambiamento di modo, o della tonalità minore a relativo maggiore ecc.).

È il caso di **Oi Lisabèla** che dalla tonalità di impianto di Sol maggiore alla sesta battuta con la presenza del Fa bequadro, intende chiaramente modulare a Do maggiore ritornando nuovamente alla tonalità d'impianto alla undicesima battuta.

Curioso in questa melodia è inoltre l'articolarsi del ritmo da quaternario, a binario, a ternario, ed infine composto.

Abbiamo infatti una prima parte in 4/4, una seconda che alterna ritmi binari a ternari: 2/4 - 3/4 ed infine una terza parte in 6/8.

Vorrei infine segnalare che al cambiamento di tempo 6/8 la linea propone una "corda di recita" (ci si consenta il termine erudito) con l'idea di voler pronunciare la sillabazione del testo più in forma di parlato - recitato, che non cantato.

Sol magg.

An do zin tra ca-ro-lè mi-smà Li-sa-bè-la pin-pi-nè-la ca-ro-lè mi-

5 Do magg.
smà. Oi Li-sa-bè-la Li-sa-bè-la pa-ru-mè-la tra-vi-

9 Sol magg.
cè-se-le-na fai-sca-nà. A-ne-ghe tà-ne-ghe spin-za bo-rè-le ci-co-le cià-co-le

Rari - come già accennato precedentemente - sono anche i cambiamenti di modo cioè da maggiore a minore (intendendo non riferito a relativo minore, ma su una stessa tonica).

Vi sono anche qui tuttavia le dovute eccezioni come nel caso della melodia popolare lombarda **La mia bela la mi aspetta**.

Infatti dopo la declamazione della prima frase, la melodia prosegue mantenendo lo stesso disegno melodico ma da Fa maggiore passa a Fa minore per poi ritornare nuovamente in maggiore.

La mia be-la la mi-a-spe-ta La mia be-la la mi-a-

8 spe-ta ma io de-vo an-da-re a la gue-ra

Altro caso ancora più evidenziato di cambiamento di modo, lo possiamo notare nella melodia **Il canto del minatore**.

Essa si suddivide in due parti entrambe formate da due frasi di quattro battute ciascuna. La prima parte è in tonalità di La maggiore, mentre la seconda per le prime quattro battute è in La minore, fanno seguito le ultime quattro misure chiaramente in Do maggiore quale relativo di La minore.

Abbiamo quindi in questa breve composizione ben tre cambiamenti di tonalità, caso piuttosto raro nel repertorio popolare.

E la mia mam-ma sem-pre me lo di-ce-va di star lon-
 ta-no da la mi-nie-ra. E la mia mam-ma
 sem-pre me lo di-ce-va di star lon-ta-no da la mi-nie-ra.

Infine si noti che la melodia nella seconda parte subisce delle mutazioni dovute ai vari cambiamenti di tonalità, mantenendo uguale il procedimento ritmico.

In **Son na serva**, abbiamo invece un esempio di canto popolare in tonalità minore nella prima parte, con passaggio a relativo maggiore nella seconda.

Son na ser-va no spaz-zo le stra-de stras-si-nan-do la cò del ve-
 sti. G'ò le on-ge e le man-ro-vi-na-de per-chè
 de-vo la-var tu-ti i dì. G'ò'n ve-sti de-co-ton ma del
 re-sto no son bru-ta e i g'ò tu-t'ìn t'èl ze-sto. G'ò'n ve-ze-sto.

Concludiamo l'argomento riguardante la modulazione proponendo ancora un esempio di cambiamento di modo.

Dam-mi,o bel-lo,il tuo faz-zo-let-ti-no. Dam-mi,o bel-lo,il tuo faz-zo-let-
 ti-no. Dam-mi,o bel-lo,il tuo faz-zo-let-ti-no, va-do al-la
 fon-te lo vo-glio la-var.

Impianto tonale di Fa maggiore, alla quinta battuta cambiamento di modo Fa minore e poi nuovamente in maggiore.

La modalità

Ancora più emblematico si presenta il canto popolare **La villanella**, la cui linea melodica per ben otto battute si articola avendo come punto di riferimento (tonica?) La che è il sesto grado della tonalità di impianto Do maggiore. Difficile credo sia dare una risposta alla struttura di questa linea iniziale e cioè se sia su base modale o tonale o se ancora il La sia visto puramente come sesto grado di Do.

L'assenza del Sol diesis (lo si troverebbe soltanto nella triade sul Mi maggiore in tempo forte dell'ottava battuta) farebbe pensare che tale inizio sia di derivazione modale.

La suddetta triade di Mi maggiore potrebbe essere vista come dominante di La minore che a sua volta non risolve in tonica: la melodia infatti procede nuovamente con una dominante, questa volta chiaramente quinto grado di Do maggiore.

Si potrebbe ancora aggiungere che la triade di Mi altro non è che un accordo sospeso e di tensione, senza puro riferimento tonale in quanto deriva dalla conseguenza di un determinato contesto lineare.

Infatti il procedimento cromatico che notiamo nella melodia a battuta 7 Do - Re - Re diesis (vedi tenori primi) porta inevitabilmente nell'articolazione delle linee fra tenori primi e bassi, al moto contrario creando così come voluto dallo stesso L. Pigarelli un accordo di sesta eccedente che risolve poi sulla triade di Mi maggiore.



Il cromaticismo

“La musica popolare dell’Europa orientale - cita Béla Bartók nei suoi “Scritti sulla musica popolare” - è generalmente fondata sul sistema diatonico della nostra musica colta”. Ciò avviene anche nella parte occidentale del continente.

Alla base dell’articolazione della melodia abbiamo quindi tale sistema, questo modo di procedere della linea, è dato dal fatto che questa deve essere semplice da memorizzare e ricordare, da riprodurre ed al contempo piacevole all’ascolto e quindi senza grande ricerca nel procedere della sua conduzione.

Piuttosto rari sono quindi i passaggi cromatici, data la loro difficoltà di intonazione.

Vediamo qualche esempio tratto dalle seguenti melodie:

Le maitinade del Nane Periòt



La villanella



Crudele fu mio padre



Interessante a questo punto è verificare come dai vari armonizzatori vengono risolti tali passaggi.

Sotto il profilo armonico Arturo Benedetti Michelangeli considera il Si bemolle come nota di passaggio che va al La creando al contempo una settima diminuita che risolverà poi in dominante.

Le maitinade



L. Pigarelli costruisce sul Re diesis un accordo di sesta eccedente per dare così maggior spinta ed al contempo risalto al testo "inamorar" verso l'accordo di Mi maggiore quale triade di sospensione.

La villanella



Ed ancora Pigarelli, considera il Si bequadro quale nota di passaggio, creando così un accordo di dominante con quinta alzata (Mi bemolle - Sol - Si bequadro) di La bemolle maggiore che poi risolverà in tonica.

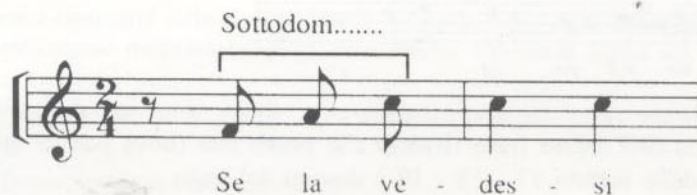
Crudele fu mio padre



Incisi tematici ricavati da suoni non facenti parte della triade di tonica

Nella maggior parte dei casi, l'inizio della melodia prende spunto dai suoni facenti parte della triade di tonica come già visto precedentemente. Numerosi sono però gli esempi con inizio affidato alla "dominante" a cui fanno seguito la "tonica" e la "mediante".

Vi sono anche qui tuttavia degli esempi, dove il frammento iniziale viene articolato con suoni che non fanno parte né della triade di tonica e neppure della triade di dominante, creando così inizialmente una certa ambiguità, per quanto riguarda la tonalità di impianto. È per esempio il caso di **Se la vedessi**, dove la tonalità di base è Do maggiore, con l'incipit chiaramente costruito sulla triade di Fa maggiore; triade di sottodominante rispetto a Do maggiore.



L'incipit è riferito alla melodia raccolta da G. Candotti.

Curioso è pure l'inizio del canto popolare **Santa Luzia** dove la parola Santa è affidata alla ribattuta in levare di due crome date sul sesto grado Do della tonalità di base.



La presente melodia - è forse il caso di ricordarlo - corrisponde al canto popolare friulano "sdrindulaile".

Trasporti e progressioni

Anche l'uso del trasporto e della progressione sono mezzi utilizzati per la costruzione del canto popolare.

Infatti alcune melodie sono articolate essenzialmente sullo spunto di brevi "incisi tematici" i quali a loro volta compongono la melodia giocando sulle progressioni o sui trasporti.

La canzone popolare **Era nato poveretto** è basata su alcuni "frammenti melodici" articolati ora in progressioni discendenti, ora ascendenti.



Ed ancora, **Sui monti fioccano**



Nel canto popolare **Le carrozze** la linea melodica che dà inizio alla prima frase (composta da sei battute) verrà ripresa prima con un trasporto un tono sopra e quindi alla dominante, rispetto alla tonalità di base.



Si noti l'asimmetria dell'ultima frase rispetto alle prime due (nove battute anziché sei), dove il prolungamento delle battute 17 - 18 - 19 è dovuto dal testo.

La prima frase formata da due battute nel canto popolare **'Ndormenzete popin** viene poi ripresa nel procedere della melodia, col trasporto alla terza maggiore superiore.



Madrigalismi nel canto popolare

La melodia popolare sembra a volte richiamarsi alla "polifonia rinascimentale" ed esattamente a forme profane quali la villanella, la villotta, il madrigale, ecc. dove attraverso il "madrigalismo" termine che sta ad indicare l'esaltazione pittorica del testo, mette appunto in evidenza le suggestioni proposte dal testo.

Nei canti popolari a) **L'altra sera in gondoleta**, ed in b) **El barcarol de Brenta**, attraverso l'artificio del vocalizzo ed esattamente sulla parola "gondoleta" si ha l'idea sia all'ascolto, sia visivamente leggendo le due melodie, dell'ondeggiare della barca.



Altro esempio di rapporto fra testo e musica si nota nella melodia **Ta - pum** alla frase "Quando poi discende al piano" dove la linea dopo essere salita ed aver raggiunto il suo punto culminante a Mi bemolle, (si rapporti il punto culminante del "melos" alle vette delle montagne), ridiscende gradatamente rispecchiando il testo ("discendi") per concludere come aveva iniziato in Sol.

Infine la parola "piano" viene evidenziata dalla ribattuta di due suoni alla medesima altezza. (Lo si noti anche attraverso l'arco tratteggiato lungo la linea).



NOTE

(3) R. Dionisi: Elementi costitutivi della canzone alpina. Tecniche e stili delle armonizzazioni negli atti del "Symposium sul canto alpino tradizionale" per l'Associazione Nazionale Alpini sez. di Vittorio Veneto, 1979, pp. 29 - 37.

(4) C. Bologna: Collocazione del "canto alpino" nella tradizione popolare veneta; negli "Atti", cit. alla nota precedente.

(5) Da "Trentino", Trento, gennaio 1936.