

EDWARD NEILL

"Aspetti critico-storici della elaborazione artistica della musica popolare"

in "Canto popolare ed elaborazione artistica nella musica corale" VII Convegno europeo sul canto corale, 1976, pp.65-71

ESO Edizioni Seghizzi Online, RiMSO aprile 2015, II (56)

Come segretario della Società Italiana di Etnomusicologia e come ricercatore il tema di questo Convegno presenta un assioma del tutto opposto a quello che informa la ricerca etnomusicologica di livello scientifico. Sappiamo infatti che il concetto di "elaborazione" suffragato dalla precisazione "artistica" è esattamente quanto noi ricercatori cerchiamo di evitare, perché a noi interessa cogliere nella musica popolare una realtà che deve essere conservata tale e quale si presenta nel momento stesso in cui essa si configura. In essa noi possiamo vedere un documento suscettibile di essere studiato, analizzato e, ove occorra, riproposto così come si trova. Tuttavia anche un reciso rifiuto a considerare una materia così opinabile come l'elaborazione della musica popolare dev'essere ben motivato anche se si dimostra completamente estraneo agli interessi prevalenti dell'etnomusicologia. A questo proposito una discussione aperta può chiarire i nostri rispettivi punti di vista e indicare forse qualche soluzione anche se divergente dall'argomento prescelto.

Debbo precisare, ad onor del vero, che non pochi antichi documenti di musica popolare ci sono pervenuti grazie a trascrizioni di colti. È stato così possibile verificare l'esistenza e la persistenza di un documento in epoche in cui la ricerca etnomusicologica era ancora di là da venire. Mi riferisco in particolare alla ben nota "Girometta" il cui tema è oggetto di un "Capriccio" di Frescobaldi. Il confronto di questo tema con quello di un analogo canto sopravvissuto nell'area settentrionale (io stesso ne ho raccolto una versione in Liguria dieci anni fa) rivela che la sostanza melodica è rimasta pressoché inalterata per oltre tre secoli. Un altro esempio che reputo poco noto riguarda Paganini che trascrisse fedelmente per chitarra un'antica danza ligure di origine francese, il "Perigordino" nonché il canto rivoluzionario giacobino "La Carmagnola", per violino e chitarra, limitandosi in quest'ultimo caso a trasportare di un tono sopra la melodia di base per comodità esecutiva. Aggiungo che Paganini fu uno dei primo elaboratori di canti popolari se pensiamo che, oltre ai due esempi citati, compose ben sessanta variazioni sull'aria genovese "Barucabà" per violino e chitarra, nonché il più noto "Carnevale di Venezia" e l'aria "Sul margine di un rio" per voce e pianoforte la cui melodia è stata ritrovata in tempi recenti nel Canadese da Amerigo Wigliermo. Nel campo della musica extra-italiana Paganini trascrisse la nota canzone irlandese "St. Patrick's Day" per violino e orchestra assoggettandola in questo caso a una serie di variazioni. Anche se queste elaborazioni sono artistiche (si tratta infatti di variazioni) per fortuna ci conservano intatto il tema che viene sempre citato integralmente e che dunque si presta a verifiche ed analisi di importanza non trascurabile per ciò che riguarda sia la collocazione storica sia il problema delle varianti e delle modifiche sostanziali che questi esiti hanno subito prima di giungere a noi. Di converso esistono elaborazioni che fanno violenza sull'originale al punto di cancellarlo completamente. L'antica canzone piemontese "Il Marchese di Saluzzo" viene riportata per la prima volta in una raccolta scritta di Balli d'Arpicordo conservata a Venezia e collocabile intorno ai primi anni del Cinquecento, ma la mediazione colta che si è interposta tra la melodia originale e la versione personale del compositore ha reso quell'esito del tutto irricognoscibile. Allargando il discorso ad esempi forse più noti, si può citare il caso del balletto di Gastoldi intitolato "Il Bell'humore" che Bach prese a modello per il corale "In dir ist Freude". Le ornamentazioni di cui Bach correda la melodia originale, limpida e lineare di Gastoldi, l'hanno letteralmente schiacciata e fatta sparire. Così dicasi della raccolta di oltre trecento corali per organo dove la bellezza delle antiche melodie già trattate con ogni rispetto da Melchior Frank e da Walther scompare sotto il peso grassoccio e filisteo delle fioriture bachiane. In questo senso, se Bach fu uno dei primi grandi elaboratori di materiali in parte originati dalla tradizione popolare (pensiamo soprattutto ai corali improntati alle melodie popolari della Germania luterana e pre-luterana), occorre precisare che egli contribuì non

poco a snaturare un prodotto che per sua natura, formulazione e struttura non chiedeva altro di restare così com'era. Invece un semplice corale a quattro voci armonizzato dai suoi predecessori con gusto semplice doveva essere intonato dalla collettività ; di qui la prevalenza di note di valore lungo e l'impiego tutt'al più di qualche isolata semiminima di passaggio diventava sull'organo un impasto ribollente di quartine, sestine e ottave che finivano per mascherare completamente l'originale la cui voce tutt'al più affiorava timidamente sulla linea del tenore o del basso. Ma quelli erano tempi in cui elaborazioni di tal genere potevano considerarsi, per cos' dire, di ordinaria amministrazione. D'altra parte la trasposizione strumentale di un brano vocale non poteva non tenere conto della tecnica e delle possibilità degli strumenti per i quali il brano stesso veniva adattato. Questo processo di snaturamento tuttavia costituisce il punto dolente della elaborazione artistica della musica popolare, poiché, come ho già accennato brevemente, l'espressione "elaborazione artistica" non può che comportare inevitabilmente la snaturamento dell'esito originale. Occorre però vedere come viene condotta tale elaborazione, premesso che persino la semplice trascrizione di qualsiasi documento di musica popolare si presenta già approssimativa e lacunosa. Infatti, come indicare quei fattori di variabilità che sono alla base della musica popolare? Come indicare certi melismi che dipendono unicamente dalla improvvisazione, dalle condizioni psichiche ed emotive e dalla abilità del soggetto? Come rappresentare le note crescenti e calanti che non sono il risultato di una "stonatura" ma che dipendono da una concezione tonale diversa da quella codificata dalla musica colta? C'è che sovrasta le note interessate con il segno + o - o con una freccetta rivolta in alto per note crescenti e rivolta in basso per quelle calanti. Anche l'indicazione metronomica si rivela insufficiente tranne che per il tempo di avvio, cosa che del resto vale anche per la musica colta; e neppure la durata espressa in minuti e secondi e riferita al documento originale può rendere giustizia a quei fattori di variabilità che sono insiti nel documento stesso ma in punti non prestabiliti.

Di fronte a questi problemi anche la pura trascrizione improntata a criteri filologici si dimostra infedele. Ma questo non è tutto: l'altro punto dolente è costituito dalla armonizzazione la quale finisce sempre per riflettere il gusto e la sensibilità personali del trascrittore. L'errore più macroscopico che si possa commettere nell'affrontare questo aspetto della elaborazione consiste nell'armonizzare un canto monolocale. Queste prassi in auge nell'Ottocento è ancor viva tutt'oggi. Per esempio: recentemente mi è stato dato di ascoltare una ninna-nanna trascritta per coro. Qui sorge indubbiamente un conflitto tra filologia e malgusto, in tutti i casi, il conflitto si risolve in favore del malgusto perché la filologia è sempre pronta a ritirarsi di fronte a un nemico così preponderante.

È assodato che i "Volklieder" di Brahms rappresentano più Brahms che non i Volkslieder. Nessuno di essi reca una armonia che sia, mi perdoni il bisticcio, "in armonia" con l'originale; è come costringere un contadino a indossare il frac rinunciando al suo abito certamente più rozzo ma infinitamente più pratico. Leone Sinigaglia che fu certamente più discreto nell'armonizzare i canti piemontesi da lui raccolto dalla viva voce dei contadini della collina di Lavoretto sulle alture di Torino, compì però l'errore di trascriverli anche per coro oltre che per quartetto d'archi. Questi canti narrativi monolocali perdevano così la loro più saliente caratteristica. Il caso di Sinigaglia invita però a qualche riflessione meno negativa che, pur contrastando con l'aspetto puramente etnomusicologico, chiama in causa direttamente il rapporto MUSICA POPOLARE-PUBBLICO. Indubbiamente le trascrizioni di Sinigaglia per canto e pianoforte, per quartetto e per coro erano mezzi che permettevano la diffusione di quei canti in ambienti nei quali essi non sarebbero mai giunti naturalmente. In un periodo in cui i mezzi di produzione meccanica del suono erano appena agli inizi, la trascrizione culta rappresentava un surrogato discretamente efficace. Del resto in tutto l'Ottocento la trascrizione per pianoforte o per canto e pianoforte di opere sinfoniche e liriche costituiva l'unica alternativa di accesso, l'unico surrogato della esecuzione vera e propria. Oggi invece esistono i dischi, la radio, la televisione che ripropongono in maniera massificata

l'esecuzione al completo di intere opere musicali senza obbligare l'interessato a studiare spartiti e partiture. In questo processo di mediazione si è poi inserita quella figura ibrida che non ha ancora trovato un equivalente efficace nella lingua italiana: il folksinger. Il folksinger, talvolta etichettato "cantante folk" si appropria di un materiale non suo o ricevuto indirettamente per restituirlo in un ambiente totalmente estraneo o quanto meno lontanissimo da quello in cui tale materiale è nato e si è sviluppato. Naturalmente tale forma di restituzione non è autentica; è semi-autentica. Per questo ho definito il folksinger una figura ibrida. Tuttavia, a questo punto, viene da chiedersi se non sia preferibile il folksinger alla rinuncia a prender atto e a verificare una realtà fuggevole che è quella che caratterizza la musica popolare di tradizione orale. In questo senso si può ammettere con tutte le cautele del caso, che la riproposta della musica popolare in termini di trascrizione fedele o di restituzione per quanto possibile autentica potrebbe contribuire a sensibilizzare le nuove generazioni sui valori delle tradizioni musicali di livello genuinamente popolare. In tal senso, l'elaborazione dovrebbe limitarsi esclusivamente alla pura trascrizione, senza aggiunte o modifiche. È certo però che la trascrizione, termine che preferisco a quello più vago e più "pericoloso" di elaborazione, non deve prestarsi a strumentalizzazioni di tipo commerciale, ma dovrebbe tentare di conservare un documento nella propria integrità. Prendiamo il caso limite di un canto polivocale generalmente monostrofico come il Trallalero genovese. La sua estrema concisione male si presta a qualsiasi tentativo di strumentalizzazione commerciale sia perché "dura troppo poco", sia perché il testo "non dice nulla".

Es. 1 - Trallalero "A partensa")

Il testo recita testualmente: "La partenza da Parigi - sta per andar fino a Livorno - ma camminando di notte e giorno - o bella io sto pensando sempre a te, mio ben". In questo caso, l'elaboratore si trova di fronte a un materiale poco malleabile ed è quindi portato ad allungare la durata iterando l'esigua strofa a aggiungendovene altre prese a prestito da esiti consimili. A parte questo, occorre sempre fare i conti con la complessa struttura polivocale di questo tipico genere genovese autenticamente popolare; pensiamo infatti al bellissimo melisma iniziale. Questo naturalmente non sempre accade se pensiamo che buona parte dei canti popolare italiani mostrano una certa disposizione narrativa. Ma proprio perché il Trallalero genovese rappresenta uno dei casi limite, esso non può venire escluso dalla generalità. Del resto sappiamo benissimo che un buon numero di canti popolari rifiutano qualsiasi tipo di manipolazione artistica. Infatti la musica popolare in genere è strutturata in modo tale da escludere a priori uno sviluppo in senso classico. La sua stessa formulazione a ciclo chiuso non invita questo procedimento che nasce da una concezione artistica consolidata sulla base del principio dialettico che informa la forma-sonata. Di conseguenza l'iterazione e la variazione sono le sole possibili scelte. Giustamente e con un pizzico di umorismo Constant Lambert asseriva che di un motivo popolare non si può far altro se non cantarlo a voce sempre più alta.

La particolare struttura circolare della musica popolare sembra dunque scoraggiare qualsiasi tipo di elaborazione artistica, specialmente nel caso in cui essa tenda a renderlo meno monotono, per così dire, e quindi più accettabile alle orecchie di un pubblico abituato alla musica culta. Si potrebbe così affermare che la musica popolare è fatta solo di "temi" di unità autosufficienti che sono in netto contrasto con il senso di sviluppo che caratterizza la musica classica. E se un parallelo o un confronto, sempre su basi formali, appare più proponibile tra musica popolare e musica culta, tale parallelo o confronto può semmai chiamare in causa la forma chiusa dell'aria operistica, forma che com'è noto, non invita allo sviluppo ma si arresta là dove non c'è più nulla da dire. Questa constatazione è resa ancor più realistica dal fatto che le arie operistiche come quelle popolari sono sempre state prese di mira dai compositori di tutte le epoche: da Frescobaldi a Paganini, da Beethoven a Kodály. La storia musicale ci testimonia in proposito che l'unica forma possibile di manipolazione, a parte l'armonizzazione, è rappresentata dalla variazione, come prima si è

accennato. In fondo, il conflitto tra musica popolare e musica colta è risolto solo quando quest'ultima ricorre ad una tecnica già insita non solo nei canti popolari stessi ma anche nei canti degli uccelli: la variazione, appunto. Vediamo ora come essa si manifesta proprio nel canto degli uccelli che non a caso abbiamo richiamato in quanto rappresenta una forma di linguaggio primordiale affidato unicamente ad un tipo di emissione sonora.

Es. 2 - Variazioni del canto di un usignolo)

In base a questo esempio e a tanti altri, la variazione, se vogliamo, è una forma d'iterazione modificata ma che nondimeno conserva gli elementi basilari e tipici del "tema", e sottolinea marcatamente il termine "conservare". Diverso è il caso in cui l'armonizzazione e l'arrangiamento si pongano come sostrato di una melodia popolare lasciandone, nonostante questo, inalterati i rapporti intervallari e di durata. Ecco un caso di armonizzazione concepita con gran gusto di un canto popolare irlandese (Londonderry Air) in origine affidato ad una sola voce.

Es. 3 - "Londonderry Air" - Armonizzazione di Percy Grainger).

Il risultato, sotto il profilo culto è senz'altro pregevole, ma sotto quello filologico esso è contrario alla natura, alla formulazione e alla struttura della matrice originale. In che senso allora possiamo parlare di "Conservazione"?

La storia della musica non difetta certo di simili esempi. Alludo alla raccolta di ben 445 canti popolari scozzesi, irlandesi e gallesi nella quale alla parte del canto vengono aggiunti oltre al pianoforte, il violino e il violoncello. L'esempio di Haydn fu seguito pari passo da Beethoven. L'esigenza allora di ripresentare questi materiali in ambienti colti e raffinati non poteva avvenire che attraverso questo peculiare genere di elaborazioni. Lo abbiamo visto a proposito di Sinigaglia. Ma un caso aberrante è costituito dall'adattamento, dalla correzione e dal "miglioramento" apportati dall'elaboratore a un esito popolare che alla sua sensibilità si presenta come "rozzo" e "pasticciato"; mi riferisco a canti polivocali nei quali urti dissonanti e accordi devianti dalle norme vengono ricondotti nella sfera più ortodossa dell'armonia convenzionale. Questa prassi è da condannare senza esitazioni di sorta. Ma anche qui occorre distinguere. In primo luogo la musica popolare italiana si presenta talmente differenziata da impedire rigide classificazioni; un canto polivocale veneto è fondamentalmente diverso da un canto polivocale genovese o toscano. In secondo luogo, l'elaborazione preferisce appuntarsi su esempi che godano già di una certa diffusione presso tutti gli strati, non solo: in genere l'elaboratore non è allo stesso tempo un filologo.

Come si può constatare, i problemi sono tanti come tante sono le conclusioni. Ma per me e parlo naturalmente in prima persona, una vale per tutte: la musica popolare di tradizione corale è un fenomeno dinamico, in perpetuo divenire; cristallizzarla entro i limiti geometrici della battuta o del pentagramma significa renderla statica; elaborarla artisticamente significa oggi compiere una operazione che non ha senso.