

Heinrich Poos

Il folklore nella musica corale contemporanea

in “Canto popolare ed elaborazione artistica nella musica corale”,

VII Convegno europeo sul canto corale, 1976, pp. 19-27

ESO Edizioni Seghizzi Online, RiMSO aprile 2015, I (55)

Copyright © 1976 Associazione Seghizzi, Gorizia

“Chi oggi compone canzoni popolari è un imbroglione; chi accoglie nelle proprie composizioni elementi di canzoni popolari per salvarli, è un romantico di quel romanticismo che già trascurò la canzone popolare; chi pubblica canzoni popolari, può ancora sentirsi sicurissimo nell’isolamento della conoscenza scientifica; colui al quale o la pressione dell’amore o il bisogno del giorno impone di rielaborare canzoni popolari, fabbrica su terreno sabbioso: è solo un modo prudente di segnare il tempo e una saggia modestia nell’accettazione del materiale e della persona che fa forse riuscire il suo principio”.

Questa affermazione di Theodor W. Adorno nella rivista “Die Musik” del maggio 1925 in occasione di una recensione di rielaborazioni di canzoni popolari di vari compositori, coglie anche il nocciolo del problema imposto dal nostro tema. Non c’è dubbio: la canzone popolare da molto tempo ha perduto le sue specifiche funzioni nella vita del popolo. Persino nelle “zone di riserva” quali i giardini d’infanzia, nella scuole e nella cantorie il canto di canzoni si è ridotto a un puro riempitivo. L’affermazione enfatica: “La canzone popolare vive” verrà sempre smentita dove l’esperienza insegna che i giovani, gli scolari o gli studenti non cantano affatto nessuna canzone popolare, e testi e melodie di canzoni “conosciute” sono loro ignote. Possiamo sperimentare giornalmente ciò che Helmut Bornefeld ha affermato nell’epilogo del suo “Libro di canzoni popolari del 1956: Nella rete sempre piena di un’industria di cultura e di piacere, che infetta tutto l’orbe terraqueo, ogni vera musica popolare (e perciò anche la canzone popolare) è condannata al tramonto”.

Si incontra oggi la canzone popolare come un oggetto estetico. Anche lì dove la sua entrata in scena risponde non solo a una falsa coscienza o alla nostalgia verso “un santo mattino”, anche lì dove ancora compare nello spazio limitato di un obbligo funzionale, essa ha in larga misura il carattere di una citazione: l’espressione e l’essenza della canzone non corrispondono al nostro effettivo senso della vita.

Proprio per questa situazione, si deve far notare che l’accettazione della canzone popolare è indispensabile per ogni cultura. In una società che si vanta della sua condotta illuminata, però sottoposta ad una costante distrazione e inondazione di stimoli, tormentata dal tedio e dalla noia, progressivamente impoverita spiritualmente e psicologicamente, la canzone popolare permette di mantenere viva l’utopia di un mondo sano e di un uomo sano. Con l’accettazione della canzone popolare tale società può mantenere viva e attiva la sua tensione, il suo carattere antagonista contro la cultura imperante, come un fermento di un possibile rinnovamento spirituale. Però come si può adesso intravedere una sopravvivenza spirituale di fronte al fatto che un ricupero di una effettiva funzionalità della canzone è oggi evidentemente impossibile? Nel tentativo di rispondere a questa questione dal punto di vista del compositore, ci può ulteriormente aiutare l’osservazione, che, specialmente nell’ambito della composizione corale, è costantemente in uso attivo un’abbondanza di varie forme di rielaborazioni di canzoni popolari sia per uso pratico che con intenti artistici. Possiamo prendere questa prassi come indice del fatto che la musica popolare in forma oggettivata, cioè nella elaborazione a più voci, contiene fra noi anche un’altra natura, e concordiamo con Gert Witte, il quale in un articolo sul “Significato e limiti della composizione di canti popolari” (1) scrive: Una composizione su un tema di canto popolare a me dà l’impressione che sia come un mantello protettivo posto intorno alla canzone. Mentre la nostra mira e il nostro interesse sono rivolti alla rielaborazione, lasciando all’aria lo spazio che le occorre per poter rimanere ancora attiva. E allora spesso accade il fatto straordinario: la canzone comincia ad accompagnarci, si libera dalla composizione come il nocciolo dalla buccia, e poi segue il momento quando inavvertitamente soli o assieme l’andiamo canterellando”.

Qui, come pure verso la fine della nostra citazione di Adorno, appare chiara la responsabilità del compositore: la siepe che difende la Bella Addormentata nel bosco della canzone popolare, la cassa vitrea in cui essa riposa “come viva” in attesa di un possibile risveglio, chiede la mano cauta e “l’accorta modestia” dell’esperto che comanda con sicurezza il suo strumento manuale.

Possiamo essere certi che i pochi compositori significativi, i quali nel nostro tempo hanno dato spazio al folklore musicale nella loro opera, erano in possesso della capacità qui presupposta. È perciò non solo interessante ma anche utile, proprio per il nostro lavoro di compositori, che riferiamo qui in breve alcune importanti espressioni, in parole o in musica, fatte da una serie di compositori, il cui influsso nella musica dei nostri giorni è di immediata azione. Il fulcro della nostra ricerca deve gravitare sul terreno della composizione di canzoni popolari.

Carl Lütge, Presidente della “Commissione statale per il libro di canzoni popolari per la gioventù”, nel 1928 si rivolse ad Arnold Schönberg con la preghiera di elaborare canti popolari. Schönberg, che non era mai stato tenero di espressioni per i “folkloristi” (2), che aveva parodiato la “triviale canzone popolare” del secolo XIX (3), e aveva categoricamente rifiutato un posto alla musica popolare nel terreno sinfonico, diede la sua promessa (4). Le arie dei sec. XV e XVI a lui proposte stimolarono la sua fantasia di compositore. È così che possediamo tre quaderni di rielaborazioni assai caratteristiche di canti popolari. Le composizioni corali, che qui ci interessano anzitutto, sono, quanto allo stile, nella sfera delle arie della canzone corale dei riformatori, costruita polifonicamente e affascinante per l’eleganza della tecnica del periodare. È specialmente caratteristica la rielaborazione che comprende tutte e sei le strofe della canzone “Es ginger zwei Gespielen gut” dell’anno 1930. Qui anche il Canto Fermo è sottoposto al principio della “variazione permanente”. Una analisi della composizione dovrebbe indicare l’ingegnosa connessione fra il contenuto del testo e le idee del compositore, e accennare al compito delle varie tecniche contrappuntistiche, che qui stanno a servizio del cambio formale (imitazione ; canone ; doppio canone rovesciato ; canone a quattro voci). Nelle rielaborazione della stessa canzone nel 1948, la serie delle sei strofe appare articolata ancora più plasticamente attraverso una tripartizione sovrapposta. Il critico avrebbe qui da scoprire l’incongruenza stilistica fra il tipo di melodia e l’armonizzazione ; p.e. il sovraccarico della medianta (Zwischen dominanten) ; e potrebbe rilevare di conseguenza che Schönberg evidentemente aveva capito poco bene come si dovesse inserire in maniera significativa una voce in un contesto polifonico come mezzo di chiarificazione della compagine vocale: la frasi danno l’impressione di essere inserite nel testo in ritardo, senza tante cerimonie.

Nell’opera di Béla Bartok, uno dei principali ricercatori scientifici della musica popolare, si fondono le caratteristiche melodiche e ritmiche della musica contadina ungherese con gli elementi del tradizionale linguaggio musicale in uno stile altamente originale. Sul modo con cui si svolge questo processo di fusione, si esprime esaurientemente lo stesso compositore in un celebre articolo “Sull’influsso della musica contadina nella musica del nostro tempo” (5).

Bartok distingue tre modi di impiego della musica popolare:

1) Un’aria viene presa invariata o lievemente modificata. Vi si aggiungono l’accompagnamento, l’introduzione e la conclusione. In questa maniera di rielaborare le canzoni popolari si possono distinguere due tipi che si sovrappongono l’un l’altro senza una netta linea di confine. Talvolta l’accompagnamento, il preludio, il finale o l’interludio hanno un significato soltanto secondario; non sono altro che la cornice in cui inseriamo l’oggetto principale, la melodia contadina, come una pietra preziosa nella sua incastonatura. In altri casi è esattamente al rovescio: la melodia contadina giuoca soltanto il ruolo di motto, e ciò che le viene posto intorno o sotto è l’oggetto principale”.

2) “Il compositore non adopera esattamente l’aria contadina; egli inventa piuttosto una sua propria imitazione di questa melodia (6).

3) Non si adoperano né arie popolari, né le loro imitazioni. Però la composizione traspira ugualmente lo spirito della musica popolare (7).

Nelle rielaborazioni di canti popolari di Bartok entrarono in scena tutte le possibilità citate. Caratteristico di queste opere è “che il rivestimento musicale, di cui attorniamo la melodia, si fa attrarre dal carattere della melodia, cioè da quelle proprietà contenute apertamente od occultamente nella melodia stessa. Ne consegue che la melodia e tutto ciò che vi è aggiunto suscitano l’impressione di una invisibile unità” (8).

La ricchezza formale delle rielaborazioni di Bartok si estende dalla semplice composizioni omofona su variazioni virtuosistiche, fino a composizioni madrigalesche assai elaborate. Nelle “Quattro canzoni popolari

ungheresi” si potrebbe, per esempio, studiare come la trasposizione del canto fermo nelle varie strofe non provoca nessuno strappo nel tessuto formale, e come si presenta la formazione melodica della voci collaterali, e come abbastanza spesso la struttura dell’accordo verticale deriva da quella orizzontale dello sviluppo melodico. Giova a ciò anche il modo con cui egli tiene conto del cambio di contenuto del testo nel corso di una composizione senza un’invadenza della psicologia. Perciò tutta la composizione mantiene costantemente, pur attraverso una grande ricchezza di sfumature, il carattere fondamentale una volta impresso, e riflette così una fondamentale identità della canzone popolare, la cui divisione in strofe non consente a particolari psicologici od oggettivi. Le arie popolari usate formano sempre il primo piano della composizione.

Che questa circostanza or ora ricordata non debba affatto essere conosciuta come regola per la rielaborazione di canzoni, possiamo desumerlo dai numerosi arrangiamenti di Ernst Pepping. In essi si rende progressivamente visibile la tendenza di nascondere la melodia popolare nella compagine della composizione. Pepping si serve a tale scopo essenzialmente di tre modi di procedere:

- 1) Il soggetto viene affidato a una delle voci inferiori (alto, tenore, basso).
- 2) Un soprano, con melodia particolarmente affascinante, entra in accentuata relazione di rivalità con la melodia della canzone popolare.
- 3) L’aria viene divisa successivamente anche fra le voci diverse in un periodo strofico semplice.

Speciale attenzione merita la tecnica adoperata con virtuosismo dal Pepping nelle rielaborazioni dell’anno 1957 (9), di affidare il canto fermo a diverse voci all’interno di una linea melodica. Quali vantaggi ne derivano alla composizione?

- 1) ”So treiben wir den Winter aus” ; [Così passiamo l’inverno], battute 14-16. la melodia cambia nel basso sullo sfondo di una luminosa “strumentazione corale”.
- 2) ”Wie könnte denn heute die Welt noch bestehen” ; [Come il mondo potrebbe essere anche oggi], battute 1-4. l’uniformità iniziale della melodia viene corretta dall’Alto che entra in concorrenza, riprendendo la melodia dal Basso. Viene sottolineata la ricchezza del testo: “Die Welt”, “Glückauf”.
- 3) ”Im Walde, da wachsen die Beeren” ; [Nella foresta, lì crescono le bacche], battute 1-8. qui, mediante il Tenore, suggerisce il trasporto, e la ripetizione dell’eco nel Soprano dà il quadro di uno che canta “nella foresta”.
- 4) ”Frisch auf, gut Gesell” ; [Coraggio, buon amico], battute 14-15. Il cambio della melodia offre al Soprano la possibilità di una pausa respiratoria, che torna utile alla freschezza e all’importanza della Coda finale.

Ernst Pepping, costretto dal lavoro di imitazione dei motivi popolari, deve talvolta rinunciare ad una certa “noblesse” di stile che gli è così caratteristica: le voci, che contrappuntano le arie assunte, procedono quasi unicamente secondo una loro propria legge melodica. Viene però di quando in quando utilizzato il procedimento borghese-oggettivo, come in casi stilisticamente convenienti (“All mein Gedanken”), o con accento di ironico distacco (“Wie könnte denn heute...”). Dopo una rielaborazione stracarica, il compositore spesso allarga l’ultima strofa in una Coda: il motivo melodico viene rimaneggiato o portato avanti con piena libertà (“Ja, der Berg’sche Fuhrmann”, “Im Walde, da wachsen...”). Tutte queste caratteristiche suscitano l’impressione che Pepping adoperi l’aria di una canzone solo come pretesto per comporre della musica autonoma. La forma non nasce mai dal solo fluire del motivo della canzone; essa è articolata anzitutto dall’ingresso della voce. La relazione tra melodia e composizione perciò potrebbe trovare la sua corrispondenza meno nell’immagine usata da Bartok della pietra preziosa e della sua incastonatura, che in quella del filo nel variopinto tessuto di un tappeto.

Una quantità di composizioni corali di Pepping sono nate inequivocabilmente dallo spirito della canzone popolare: siano di esempio alcune delle canzoni da cantabanco, e l’ultimo gruppo del ciclo “Das Jahr”.

Anche Johann Nepomuk David ha pubblicato una serie di rielaborazioni corali di canti popolari. Accanto a semplici composizioni di accompagnamento si trovano anche qui esempi di pensiero di una linearità terrificante, pur senza alcuna durezza armonica. Quasi in ogni composizione ci imbattiamo nel canone di qualsiasi forma. L’impiego frequente del cromatismo nelle voci collaterali, porta di quando in quando a un sovraccarico quasi grottesco della composizione (“Was wollen wir auf den Abend tun”). Dopo però, in

opposizione all'ordine dei suoni, il risultato di questo modo di comporre estremamente pesante si rovescia: il carattere volutamente vago ed impressionistico della "Serena bretone" è calcolato sulla capacità ricettiva dell'ascoltatore, ed è ottenuto mediante un doppio canone del canto fermo a quattro voci in note di quattro differenti valori. Un procedimento del tutto nuovo sta alla base del brano "Du, mein einzig Licht". Anche qui si ha di nuovo un canone del canto fermo a due voci allargato, nonostante la voce abbia un'esistenza irrealistica: essa nasce "sinteticamente" dal mosaico dei toni delle due voci alte che girano nello spazio Fa-Sol. Ne risulta un effetto magico: poiché il timbro dell'alto e del tenore, nello spazio tonale indicato, è diverso, e i toni di una voce inoltre differiscono coloristicamente anche secondo l'altezza e la profondità, la melodia sembra tuffata in una luce iridescente. La composizione rappresenta un travolgente esempio dell'ingegnosa correlazione tra parole e toni nella musica.

L'influsso di elementi popolari nell'opera di Carl Orff non può certo essere sopravvalutato. Nella sua opera sono richiamate in vita le sorgenti della canzone popolare, dell'antico modo popolare di far della musica, di costumi antichi, dell'antica sapienza dei proverbi, delle fiabe, come, in genere, dei più antichi beni culturali. La compattezza della sua opera di compositore (sin dai Carmina burana) deriva dal fatto che egli è spiritualmente radicato in un territorio che costituisce come un'isola di musica popolare ancora vivente, quale ancor oggi troviamo nell'Alta Baviera. Gli esempi più convincenti dell'impiego del folklore nei corali sono presenti in quelle composizioni che entrano nel n° 2 della classificazione del Bartok. Fra i pochi lavori che adoperano come motivo una melodia popolare si annoverano alcune "Composizioni in canto fermo" (1929), e le composizioni frutto della sua opera di insegnante.

Nelle sue composizioni in canto fermo a cappella, a base delle quali stanno anche alcuni canoni popolari, non si può parlare propriamente di rielaborazione. Mediante una perfetta tecnica di composizione viene piuttosto evocato un senso magico-mitologico dell'essere. Queste composizioni formano un polo contrapposto ai lavori di David, e soprattutto offrono, fra le composizioni corali contemporanee, l'esempio più estremo del senso di misura di un compositore.

Mentre Schönberg e Bartok adoperano il pianoforte come strumento d'accompagnamento alle composizioni corali, Pepping e David preferiscono la disposizione a cappella, Orff come pure Bornefeld, Haas ed altri, hanno chiamato nella composizione corale i più diversi strumenti. L'aggiunta di strumenti dà al compositore la possibilità di scrivere delle rielaborazioni facilmente eseguibili, che purtuttavia, attraverso i nuovi colori degli strumenti, suonano colorite e stimolanti.

Tutti i compositori del nostro tempo qui ricordati, e un gran numero di quelli non ricordati, non hanno ritenuto che fosse "sotto il loro livello" occuparsi del folklore musicale. A ciascuno di loro è riuscito di trovare una sintesi caratteristica del modello e del loro proprio stile. Anzi, lo stile personale di molti compositori si è sviluppato in piena concomitanza con lo studio del folklore nazionale.

Ci è lecito considerare l'esistenza di questo multiforme genere musicale come una necessaria correzione alla rigidità di un'ideologia universalistica, secondo la quale l'opera artistica musicale dovrebbe contenere valori artistici esclusivamente di portata universale. In essa c'è anche posto per una "gentile scienza della canzone" (10), in cui la canzone; secondo la bella definizione di Johann Gottfried Herder "la voce dell'umanità per la verità e per la giustizia"; può continuare a sopravvivere nel nostro tempo difficile, come una documentazione di una vita passata degna di essere rivissuta.

Un'ultima parola ancora sul fatto che l'attenzione di molti compositori oggi, in misura crescente, è attratta dalla canzone popolare non tedesca, europea. Questo fatto ha certamente la sua causa, oltre che nell'attrattiva di tali canzoni, anche nella circostanza che non sono mai state usate per arrangiamenti. Oltre che il problema di una buona traduzione nella nostra lingua, c'è quello grave della possibilità di sfruttamento. Purtroppo il pubblico mostra da noi pochissimo interesse.

L'autore di queste righe si è sentito allettato già da molto tempo dalle proprietà del folklore slavo. L'attrattiva dei canti slavi sta nel loro ritmo, nel loro libero periodare, e nell'impiego di differenti scale musicali. I metri irregolari dipendono da una stretta dipendenza dalle leggi della lingua. I quadri non usuali, eppure facilmente comprensibili, diventano ricchi in una lingua ricca di significati, che rispecchia una vita legata alla natura.

Nell'impiego della canzone popolare, nella varie forme nazionali in cui essa può apparire, si manifesta l'idea di una solidarietà che accomuna i popoli, a mano che essa si conquista spazio sempre più largo nel pensiero di tutti. Leos Janáček ha celebrato quest'idea con belle parole in una conferenza del 1926 (11): "Nella canzone popolare è contenuto tutto l'uomo, il corpo, l'anima, l'ambiente, tutto, tutto. La canzone popolare contiene lo spirito di un uomo puro con la sua cultura vicino a Dio, e non ha niente di superficiale, di secondario. Perciò credo che noi, non appena la nostra musica d'arte attingerà a questa sorgente popolare, ci sentiremo fratelli nelle creazioni di quella musica. La canzone popolare unisce la nazione, i popoli, l'umanità in un solo spirito, in una felicità, in un benessere".

NOTE

(1) Hausmusik, 21. Jg. 1957, S. 102-106.

(2) Vgl. Das Vorwort zu op. 28 "Drei Satiren für gemischten Chor".

(3) "Ach, du lieber Augustin" und "Annchen von Tharau" in op. 10 und op. 29.

(4) A. Schönberg "Symphonien aus Volksliedern" in: Stimmen, 1. Jg. 1956. H. 1, S. 1-6. egli fonda qui l'incompatibilità della "intima organizzazione della musica popolare" con il suo procedimento compositivo della "variazione in sviluppo".

(5) In: Béla Bartok. Weg und Werk. Schriften und Briefe, zusammengestellt von B. Szabolczi. Leipzig 1957. Bartok cita qui un detto di Kodály, il quale così caratterizza il significato fondamentale diverso della musica popolare in confronto con quella di Schönberg per il lavoro dei compositori contemporanei: "Perciò la musica popolare significa di più per noi che per quei popoli i quali da secoli hanno sviluppato il loro caratteristico stile musicale. La musica popolare di questi popoli venne assimilata alla loro musica d'arte, e un musicista tedesco troverà in Bach e Beethoven ciò che noi dobbiamo cercare nei nostri villaggi: la continuità di una tradizione musicale nazionale".

(6) Si potrebbe accennare qui anche ai lavori di Strawinski (Petrouchka, Sagra), Janáček, de Falla, ecc.

(7) Come esempio Bartok cita il "Psalmus Hungaricus" di Kodaly.

(8) B. Bartok, luogo citato.

(9) Volkslieder. B.A. 3632 e 3700.

(10) H. Bornefeld, Volksliederbuch. B.A. 2997. Epilogo.

(11) Citato secondo H. Hollander. Leos Janáček, Zsuzanna 1964, S. 86.

Trascrizione a cura di Elena Pasian

Testo degli Atti congressuali a cura di Italo Montiglio