

# Musica DOMANI

 SEMESTRALE DI CULTURA E PEDAGOGIA MUSICALE | ORGANO DELLA SOCIETÀ ITALIANA PER L'EDUCAZIONE MUSICALE | ANNO XLIX | DICEMBRE 2019

CORPO  
E/È  
MUSICA

n. 181

A photograph of an orchestra performing on stage. The musicians are silhouetted against a dark background with many small, bright blue bokeh lights. The focus is on the musicians in the foreground, including a violinist with a red violin and a flutist. The overall mood is artistic and dynamic.

# Meglio il trattore

## Riflessioni sulla musica d'insieme e i repertori "etnici"

Claudio Dina

*Si possono utilizzare i “brani etnici” per la musica d'insieme? No! Ma si deve! Attraverso questa netta affermazione l'autore ne argomenta il perché alla luce della ventennale esperienza di conduzione di orchestre giovanili<sup>1</sup>.*

Parole chiave: musica “etnica” – musiche tradizionali – tradizioni popolari – arrangiamento orchestrale – tradizione orale

*Can “ethnic repertoires” be used for ensemble music? No! But you must! Starting from this paradoxical statement the author solves this contradiction in light of his twenty year experience in conducting youth orchestras.*

Keywords: “ethnic” music – traditional music – popular traditions – orchestral arrangement – oral tradition

---

<sup>1</sup> Con la Coróchestra del Piemonte (CORÓRCHESTRA DEL PIEMONTE 2005 e 2015) sono state realizzate due pubblicazioni discografiche; con la Lagarina Orchestra, esperienza più breve realizzata in Trentino, si è concretizzata una pubblicazione discografica a completamento (LAGARINA ORCHESTRA 2015).

## Musica etnica?

A ben vedere, qualsiasi brano può essere definito “etnico”: è il prodotto musicale di un dato contesto culturale in un preciso momento storico del luogo ove è stato composto. Naturalmente, nella vulgata il riferimento va a quell’insieme di brani provenienti da paesi diversi dal nostro o che appartengono a un ambito culturale differente (ad esempio per ceti socio-economico). Uno degli elementi che distinguono il mondo popolare da quello colto è la presenza di *funzioni* e *occasioni* articolate differenzialmente dal solo ascolto. Tre sono le principali categorie delle funzioni musicali che si considerano<sup>2</sup>:

a. espressive;

b. di organizzazione e supporto delle attività sociali;

c. di induzione e coordinamento delle reazioni senso-motorie.

Apparirà evidente che tutte sono presenti nel mondo classico o eurocolto. Entriamo però nel dettaglio e consideriamo la seconda categoria nei suoi aspetti (potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali, supporto delle istituzioni e dei riti religiosi, contributo alla continuità e alla stabilità della cultura, contributo all’integrazione sociale), includendovi anche la funzione dell’intrattenimento e aggiungendo lo stimolo alla risposta fisica (compresa nella categoria c.): ecco che ci troviamo in un campo in cui le musiche “etiche” hanno elementi originali che le distinguono dal mondo eurocolto.

Osservando le *occasioni* il confronto appare ancora più chiaro. La musica clas-

sica, in particolare nel Novecento, ha sviluppato un percorso che l’ha vista essere sempre più l’espressione del compositore, dell’autore, lasciando ai fruitori il ruolo passivo di uditori in occasioni determinate, il concerto/performance. Questo ha di fatto escluso la musica da una relazione attiva con il pubblico. Non intendo riprendere, non è mio interesse in questo ambito, la polemica che giunse in risposta alla seconda avanguardia del Novecento, ma solamente ricordare che questa tipologia di occasione del concerto/performance propria della musica colta, per come si è andata sviluppando, non è presente nelle culture di tradizione orale.

Ho introdotto la locuzione “tradizione orale” per ricordare che uno degli elementi di distinzione risiede in questo aspetto, nella musica appresa “da bocca a orecchio”, nel ruolo dell’esecutore/autore che gioca nella trasmissione del repertorio e nel rapporto con il pubblico/comunità che ne fruisce. Risulta forse necessario ricordare la tesi dei linguisti Jakobson e Bogatirëv che si esprime attraverso le categorie di “creazione collettiva” e “variazione” e il concetto di “censura preventiva” inteso come accoglimento o sanzione di un’opera del folclore<sup>3</sup>. Alcune situazioni popolari odierne (anche italiane), mostrano l’accoglimento e l’utilizzo di brani che sono nati con una modalità estranea a questo percorso, ma rimane presente la censura preventiva da parte della comunità che “utilizza” questi repertori per i contesti tradizionali<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Riguardo alla riflessione sul rapporto lingue/parole, rimando a JAKOBSON – BOGATIRËV 1976, pp. 169-170.

<sup>4</sup> Un’ampia disamina dei contesti attuali si trova in RIZZONI 2011; attraverso il contributo di diversi ricercatori, viene messa a fuoco la denominazione della disciplina (etnomusicologia o antropologia

<sup>2</sup> Su questa tematica cfr. un intero capitolo di GIANNATTASIO 1992, pp. 207-230.

Apparirà ora chiaro che pensare di poter fare eseguire, da un gruppo di giovani, musica che si possa definire da un punto di vista musicologico “etnica” o “popolare”, ha ben poca ragione di essere. Questo ha ancora meno significato se si prendono in esame i contesti e la modalità con la quale spesso vengono appresi, oggi, i brani della tradizione, anche in *stage* o *workshop* dedicati, dove viene proposta un’unica versione, spesso per tutti gli strumenti uguale, proveniente da un dato musicista/informatore a cui ci si deve attenere per fraseggio, variazioni ed eventuali modifiche agogiche e dinamiche<sup>5</sup>.

Di fatto i modelli di apprendimento sono colti, anche se la proposta viene fatta oralmente, ma ancor di più lo sono le modalità di realizzazione e fruizione del pubblico (il concerto/performance di ascolto)<sup>6</sup>. Ciononostante affermo che “si deve” far uso di questi repertori. Perché? In quale modo?

### **I materiali musicali**

Da sempre i repertori delle tradizioni orali sono attrattivi per la ricchezza dei materiali musicali che offrono. Senza dilungarmi ne ricordo alcuni.

---

della musica) che gli studiosi stessi hanno voluto, o intendono darsi.

<sup>5</sup> Questa e altre ragioni mi hanno sempre spinto a proporre nei seminari, anche in contesti scolastici, differenti versioni dello stesso spunto musicale elaborate da musicisti/informatori provenienti da aree geografiche diverse, unitamente a varianti specifiche in grado di tenere conto delle potenzialità sono-espressive dei diversi strumenti.

<sup>6</sup> Ciò è particolarmente vero anche per i contesti scolastici dove spesso viene proposto uno spartito da seguire con un procedimento lineare. Questa modalità, comprensibile in una logica di contenimento dei tempi di apprendimento, snatura l’essenza del repertorio rendendolo “indifferenziato” rispetto all’approccio tipico di un repertorio colto.

La varietà dei modelli scalari può rappresentare una prima esperienza per arricchire il campo troppo spesso limitato ai modi maggiore e minore. Ovviamente la modalità (i modi ecclesiastici), ma anche il pentatonismo si ritrovano nella musica colta antica, la quale – non a caso – è stata terreno di confronto musicologico/etnomusicologico. Anche questi vengono spesso sperimentati limitatamente (almeno nelle realtà che ho avuto modo di conoscere) e ciò riduce le opportunità di arricchimento musicale, come anche la semplice conoscenza della prospettiva storico-culturale della musica eurocolta. Più difficile risulta proporre la varietà dei repertori che non fanno riferimento alla nostra suddivisione dell’ottava (ad esempio il mondo mediorientale o quelli indiano e asiatico in genere). Alla differente e ampliata gamma degli intervalli, infatti, si aggiungono le modalità di intonazione degli stessi, che potrebbero però aprire opportunità verso la conoscenza e la sperimentazione della musica eurocolta contemporanea unitamente a una maggiore consapevolezza dell’intonazione dei suoni “classici”. Altro aspetto che può rappresentare un vantaggio nella sperimentazione extra colta è la differente articolazione dei metri. Il 7/8 o un 9/8 intesi alla maniera bulgara (3+2+2/8 e 3+2+2+2/8) così come le *clave*, sono particolarmente apprezzate dai ragazzi (la suddivisione del 4/4 in 3+3+2/8 è ormai scontata) e danno una chiave di lettura anche di brani che appartengono ai repertori classici e pop-rock che dalle varie tradizioni hanno mutuato ritmi e differenti suddivisioni. Nella sperimentazione delle diverse concezioni metriche può risultare interessante un confronto con la musica antica al fine di costruire un patrimonio

di esperienze che vadano a consolidare la capacità di articolare una pulsazione e gli accenti in maniera differente<sup>7</sup>. Un'altra macro-area di sperimentazione è data dal confronto con la diversa intenzione e realizzazione armonica. Proporre brani modal o pentatonici armonizzandoli al fine di dare l'opportunità di percepire la differente sonorità di un ambito modale rispetto a quello tonale è essenziale per avvicinare i repertori "altri" e produrre interesse da parte dei giovani musicisti<sup>8</sup>.

### Stile e approccio alle tradizioni

La proprietà stilistica, intesa come coerenza delle scelte operate dagli esecutori in relazione alle funzioni cui la produzione musicale si riferisce, è una qualità essenziale che spesso rende riconoscibile una provenienza extracolta; tale "marchio" non è facilmente trasmissibile in quanto il musicista deve necessariamente conoscere la funzione in cui viene impiegato un determinato repertorio e attuare scelte appropriate in termini di dinamica, agogica, abbellimenti, ripetizioni e altro ancora. Le tipologie di produzione del suono debbono, ad esempio, essere un'occasione per far crescere i musicisti in formazione. Anche un suono "brutto", infatti, è una scelta deliberata che deve essere assunta come caratteristica, come

<sup>7</sup> Ricordo il secondo volume di un'opera per la didattica violinistica (DOFLEIN – DOFLEIN 1932) che riporta al suo interno un repertorio eterogeneo facilitatore di queste esperienze: duetti contemporanei e antichi, brani rinascimentali modal anche con l'assenza delle suddivisori di battuta.

<sup>8</sup> In diverse occasioni ho avuto modo di mostrare la possibilità di armonizzare brani pentatonici a più voci mettendo a confronto il travisamento della modalità che spesso viene operato con una armonizzazione tonale data da una consuetudine e non scelta come elaborazione consapevole.

occasione di confronto e di ricerca per la realizzazione di sonorità differenti. Senza entrare in riflessioni filologiche, così come nessuno penserebbe di interpretare con le stesse sonorità brani del Settecento e del Novecento, allo stesso modo dovrebbe essere per i repertori extra-colti<sup>9</sup>. Per avvicinare gli stili ho quindi proposto, a giovani delle formazioni orchestrali che seguono, di far precedere l'approccio ai repertori da alcuni incontri preparatori, presentando la tradizione nel suo complesso e fornendo loro materiali ragionati tanto per quanto riguarda l'ascolto (audio e video), quanto relativamente alla sperimentazione musicale. Quando i repertori non erano connessi alle mie ricerche etnomusicologiche ho chiesto l'intervento di altri colleghi esperti su specifiche tradizioni. Laddove mi è stato possibile mi sono avvalso dell'intervento di portatori viventi delle tradizioni popolari ponendomi come mediatore culturale<sup>10</sup>. Nel caso delle tradizioni italiane del Nord Italia a me vicine, ho ritenuto importante cogliere questa opportunità organizzando spedizioni sul

<sup>9</sup> Il riferimento inconscio per molti docenti è ancora un suono "bello" connesso al repertorio eurocolto del Sette-Ottocento: attacco senza portamento, mantenimento dell'intonazione e vibrato, variazioni dinamico-espressive; elementi che sono logici per tali musiche, ma non necessariamente per altre.

<sup>10</sup> Ricordo tra le più significative l'esperienza di approccio e improvvisazione con i Music of Benares (India del Nord) grazie ai quali abbiamo fatto sperimentare un *alap* (l'introduzione a un *raga*) a più di 40 musicisti con i propri strumenti, in un clima di ascolto e condivisione durato oltre un'ora e riproposto, in versione più breve, in un concerto dal vivo assieme a questa formazione. L'esperienza è stata poi ripresa in un concerto congiunto che ha rappresentato la prima collaborazione mondiale di un'orchestra siffatta con musicisti della tradizione dell'India del Nord.

campo per consentire ai giovani di ascoltare le esecuzioni “in contesto”. Questo insieme di esperienze sono una caratteristica essenziale dei progetti formativi cui ho dato vita e hanno consentito di offrire concerti in cui la varietà si è unita a una consapevolezza esecutiva e, soprattutto, hanno permesso di arricchire il bagaglio tecnico-musicale dei partecipanti<sup>11</sup>.

### **Idiomaticità, variazione, improvvisazione e integrazione degli strumenti etnici**

Già ai tempi del gruppo di studio sulla musica di insieme della SIEM<sup>12</sup> ebbi modo di evidenziare come l'elemento idiomatico, ovvero la coerenza tra le caratteristiche di un brano e lo strumento per il quale, o sul quale, è stato creato/realizzato, non veniva considerato sufficientemente nel realizzare gli arrangiamenti e le orchestrazioni per le musiche d'insieme. Le musiche tradizionali permettono di cogliere come la differente realizzazione di un brano segua la valorizzazione delle possibilità tecniche ed espressive degli strumenti<sup>13</sup>. Se si esegue una melodia

applicando i differenti abbellimenti degli strumenti tradizionali, si riesce a dare vita a una eterofonia che “ricostruisce” un panorama sonoro “altro”. Vorrei proporre come esempio la realizzazione di due *Reels* (danze veloci irlandesi) che appartengono al repertorio della *Corórchestra* (Fig. 1 e 2).

Partendo dai differenti abbellimenti di questa tradizione (propri del violino, del flauto e della cornamusa) ho proposto ai musicisti di essere liberi nella loro scelta, così come nella scelta delle arcate e del fraseggio. Il risultato è un'esecuzione molto più vicina al modello tradizionale (da notare anche le differenze tra il flauto traverso e il flauto tradizionale *Tin whistle* o *Penny whistle*)<sup>14</sup>. Questo tipo di esperienze consentono di comprendere la valenza non solamente melodica, ma anche ritmica di elementi come gli abbellimenti. Contemporaneamente permettono di raccogliere suggerimenti per inventarne altri per strumenti che non sono contemplati nell'ambito popolare.

Altro aspetto proprio di un esecutore tradizionale è la capacità di variazione e di improvvisazione che da alcuni anni è positivamente comparsa nelle esperienze formative musicali. Questa è, infatti, non solamente una qualità ritrovata nei percorsi formativi, ma anche una cartina di tornasole dell'appropriazione di un genere, di uno stile e di un repertorio. Nel corso degli anni ho proposto la sperimentazione di diversi strumenti tradizionali a

<sup>11</sup> Questi percorsi hanno portato alla scelta di presentare, nelle ultime due pubblicazioni discografiche citate e a fianco delle rielaborazioni orchestrali realizzate, le registrazioni frutto della ricerca sul campo realizzate da altri studiosi o da me medesimo.

<sup>12</sup> Il gruppo di lavoro, attivato nell'ambito della SIEM nei primi anni 2000, aveva lo scopo di individuare le connessioni fra il rinnovamento della didattica strumentale e le esperienze d'insieme.

<sup>13</sup> Per ricordare la forte connessione tra strumento e creazione musicale sono utili le parole di Delalande: «In alcuni, e solo in alcune opere, accade che l'“idea musicale” punto di partenza dello sviluppo sia un'immagine di movimento o di un gesto. [...] sicuramente la gestualità fittizia della partitura deve molto alle “idee” scoperte sulla tastiera» (DE-LALANDE 1992, p. 105).

<sup>14</sup> Il brano può essere ascoltato su [https://youtu.be/wXBXAqV\\_77M](https://youtu.be/wXBXAqV_77M) [consultato il 09/11/19]. I due *Reels* sono consecutivi a partire dal minuto 3'18". Questo brano è frutto di un laboratorio condotto con Marco Giaccaria e Martino Vacca. Si noti che gli esecutori che in questo brano suonano in maniera libera, in altre occasioni sono rigorosamente assieme.

**Esempio mus. 2**

**Hibernia - The bush in bloom**  
(su tradizionali irlandesi per Corórchestra)

Swing Eight ( $\text{♩} = \text{c. } 108$ )

Flauto Traverso

Tin whistle

Figura 1

**Esempio mus. 1**

**Hibernia - Julia Delaney**  
(su tradizionali irlandesi per Corórchestra)

elab. Martino Vacca  
rev. Claudio Dina

Swing Eight ( $\text{♩} = \text{c. } 108$ )

Violini Dato

Violino esecutore I

Violino Esecutore II

Violino Esecutore III

Violino Risultante

— Legatura condivisa  
- - - Legatura parzialmente condivisa  
• abbellimento condiviso con tipologie differenti  
○ abbellimento parzialmente condiviso con tipologie differenti  
> accenti condivisi

Figura 2

musicisti della stessa famiglia strumentale (es. due cordofoni come l'*Appalachian Dulcimer* o l'*Ukulele* a chitarristi) e questi sono riusciti a entrare con scioltezza negli arrangiamenti e nelle orchestrazioni dei brani.

### Complessità crescente

Vorrei evidenziare una suggestione per la didattica musicale generale. Le variazioni sono elaborazioni che mettono in risalto l'abilità tecnico-musicale del musicista e la sua capacità di offrire varianti rispetto al modello condiviso dalla sua comunità per innovarlo. Si può dire che vi è una continua tensione tra la forzatura che il musicista tradizionale attua del brano consolidato, orientandolo verso

altre soluzioni proprio in ragione della sua capacità di variarlo, e l'accettazione da parte della sua comunità che ne accoglie o meno le scelte in virtù anche dello status di cui gode. Nella didattica musicale usualmente si opera "per semplificazione" dei brani complessi. Se il brano risulta troppo difficile si eliminano abbellimenti, variazioni, si semplificano passaggi melodici. Il procedimento che suggeriscono i repertori tradizionali è, viceversa, di operare per "complessità crescente" a partire da un brano più semplice, con strutture melodiche essenziali, trasversali e riconoscibili dai diversi esecutori sui differenti strumenti (comprendendo anche gli abbellimenti che hanno funzione caratterizzante), per valorizzare

la maggiore competenza tecnico-musicale che sarà progressivamente raggiunta dagli esecutori. Questo procedimento consente di realizzare una scrittura pluri-livello che permette di far suonare assieme allievi di abilità diverse.

### **Procedimenti compositivi e di arrangiamento**

Un primo riferimento è quello di utilizzare gli aspetti strutturali/formali dei brani per la creazione di arrangiamenti e orchestrazioni di grande effetto e che hanno una forte connessione con le tradizioni.

Nella tradizione bretone, i cantori che accompagnano a cappella le danze utilizzano la tecnica del *Kan a Diskan* (canto e discanto). Le due voci si alternano per poter mantenere una potenza sonora significativa e si sovrappongono dando vita al *tuilage* (da *tuile*, tegola) per un breve periodo sulle ultime sillabe tra la fine della prima e della seconda frase, “passandosi” il canto. Questo procedimento può essere utilizzato per far dialogare diverse sezioni se si vuole eseguire un brano bretone, o nello stile di questa regione, ma non solo<sup>15</sup>.

Un secondo spunto può essere connesso alle differenti occasioni e funzioni e all'utilizzo delle medesime melodie in diversi ambiti dove si modificano metro e tempo metronomico.

Spesso queste variazioni investono anche l'ambito melodico, la presenza/assenza di abbellimenti o il fraseggio, in ragione tanto della funzione quanto degli strumenti o della voce che eseguono i brani. Si può, quindi, fare una scelta tra i brani

---

<sup>15</sup> Questa tecnica è presente anche in altre tradizioni (ad es. albanese) e può essere facilmente integrata con altri procedimenti (solista-tutti).

pensati per la danza, per il canto o altro, passando da una prima versione a una seconda, creando una variazione presente e coerente con la tradizione di riferimento.

### **Musica classica contemporanea**

La conoscenza dei brani, dei repertori e degli stili delle musiche tradizionali sono stati in tutto il Novecento un elemento di fondamentale importanza per rinnovare la musica; perché oggi dovrebbe essere differente? Abbiamo maggiori informazioni, una scelta più ampia cui attingere, una possibilità di meticcicare le musiche a favore della creatività dei nostri giovani. Che il risultato sia, come preferisco definirlo per non incorrere in banalizzazioni culturali, musica “classica” contemporanea anziché musica etnica, non credo vada a nocimento della prima; anzi, forse tale avvicinamento potrebbe contribuire a sganciare l'aggettivo “contemporaneo” da una percezione che spesso l'ha vista osservata speciale e quasi evitata in favore di forme “più morbide” e socialmente accettate, ma anche più scontate, come ad esempio le musiche da film. Contemporaneamente, se unito a percorsi tematici, a “carotaggi culturali” su repertori limitati e definiti, meglio se inseriti in un percorso pluriennale, questo insieme di proposte va a comporre un ventaglio di esperienze che arricchiscono gli strumentisti in formazione rendendoli curiosi, flessibili e in grado di affrontare esperienze anche di difficoltà tecnicamente sorprendente<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> La conferma mi è giunta molte volte da colleghi musicisti che si stupivano della versatilità dei giovani nel passare, nel corso di un concerto, da un brano indiano a uno rumeno, da un *blues* statunitense a uno irlandese o addirittura a un brano antico, sempre con attenzione alle scelte esecutive e alla differenziazione del suono.

Ecco, dunque, che l'utilizzo di temi provenienti dalle tradizioni può risultare una delle vie più efficaci per sperimentare con giovani musicisti in formazione le sonorità "altre". Consente inoltre di arricchire anche la musicalità del pubblico, citando lo spunto, l'origine dei brani e condividendo il valore dell'operazione oggetto del percorso di acquisizione.

### **E il trattore?**

Ritengo che il dovere dei formatori musicali sia quello di offrire un bagaglio tecnico e teorico ai propri allievi, ma anche una visione per la quale la musica è parte di una società in continua mutazione, nella quale è testimone delle trasformazioni e contribuisce a una riflessione dell'uomo su se stesso. L'aneddoto che segue può essere illuminante. Alcuni anni addietro, a un convegno musicale, venne invitato un contadino per esemplificare il rapporto tra attività lavorativa e musica (la funzione euritmica). Dopo aver cantato alcuni brani, imitando con una falce il gesto di tagliare il grano, rispose ad alcune domande. Concludendo affermò che non si cantava più perché "c'era il trattore" e non aveva più senso utilizzare i canti per sostenere il ritmo del gesto manuale durante il lavoro. Qualcuno chiese poi se non fossero migliori i tempi in cui non c'erano i trattori e si poteva lavorare cantando. Con molta gentilezza il contadino sorrise e rispose: «meglio il trattore!».

### **Bibliografia**

FRANÇOIS DELALANDE, *Il gesto musicale. Dal senso motorio al simbolico. Aspetti Ontogenetici*, in P. Boggi Cavallo (a cura di), *Dall'atto motorio alla interpretazione musicale*, Atti del secondo colloquio internazionale di psicologia della musica, Edizioni 10/17, Salerno 1992.

ELMA DOFLEIN – ERICH DOFLEIN, *The Doflein Method*, voll. 1-5, Schott, Mainz 1932.

FRANCESCO GIANNATTASIO, *Il concetto di musica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992.

PÈTR JAKOBSON – ROMAN BOGATIRÈV, *Il folklore come strumento di creazione autonoma*, in D. Carpitella (a cura di), *Folklore e analisi differenziale di cultura*, Bulzoni, Roma 1976.

CLAUDIO RIZZONI, *Fare etnomusicologia oggi*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011.

### **Discografia**

CORÓRCHESTRA DEL PIEMONTE, *Il mondo in un'orchestra, una orchestra per il mondo*, Giancarlo Zedde, Torino 2005, con CD audio allegato.

–, *Isole nelle montagne: musiche dell'arco alpino occidentale*, Torino, Giancarlo Zedde, 2015, con CD audio allegato.

LARINA ORCHESTRA, *LeReCaNoGiù: musiche dell'arco alpino orientale*, Giancarlo Zedde, Torino 2015, con CD audio allegato.