



# Mauro Giuliani e la musica popolare

Prima parte



di TULLIA CARTONI

**P**remessa  
Una delle possibili chiavi di lettura per l'opera di Mauro Giuliani, è offerta da un gruppo di composizioni (1) in relazione con la musica popolare. L'atteggiamento del chitarrista-compositore pugliese nei confronti del ricco repertorio orale, non è originale né isolato nella sua epoca: dall'ultimo decennio del '700 in Europa i musicisti colti si avvicinano al *Volkslied*, canto popolare, espressione diretta del popolo e per questo vicino alla natura creatrice. In seguito, dall'ispirarsi al *Volkslied*, avrà origine uno degli aspetti più importanti del Romanticismo: la ricerca di una unità primordiale perduta, tra natura e cultura, resa possibile anche attingendo ai temi popolari. Musica colta, musica popolare, nella storia della musica sono costantemente in relazione, due culture che interagiscono continuamente. Il *melodramma* inoltre, è determinante in questo periodo nel passaggio di musica e poesia da una sfera all'altra ed ha un'importante funzione di tramite. Il musicista d'arte e il popolo, si trovano vicini grazie alle *arie celebri*, cantate in piazza dal volgo, ed agli strumentisti delle orchestre dei teatri dell'epoca forniti spesso dal popolo (2). Nello specifico della chitarra, lo strumento più di altri è un tramite tra colto e popolare, per la sua duplice natura: strumento colto delle sale da concerto e veicolo tra i principali del-

l'espressione popolare. Giuliani si serve delle melodie popolari, soprattutto nei *Temi con Variazione*, forma molto diffusa a Vienna nel primo ventennio dell'800; questi temi, appartengono principalmente a tre diverse fonti:

1) fonte britannica, con il repertorio delle *Country Dances*, temi popolari scozzesi ed irlandesi;

2) fonte austriaca, con i *Valzer*, i *Ländler*, le *Arie popolari austriache*, le *Arie Nazionali* (motivi maggiormente in voga nei diversi strati sociali dell'epoca);

3) fonte italiana, con le *Canzoni a ballo* come la *Monferrina* e la *Tarantella*, le *canzoni popolari romane e napoletane*;

La distinzione nei tre diversi gruppi, è in relazione ai soggiorni di Giuliani: Vienna dal 1806 al 1819, Roma dal 1820 al 1823 e Napoli dal 1824 al 1829, le tappe principali del suo itinerario artistico con riferimento perciò a differenti stili compositivi.

## Le modalità del canto popolare

Il canto popolare, ha delle peculiarità importanti:

a) si trasmette per tradizione orale, manca ogni tipo di storicizzazione scritta, è una musica dove il sapere passa di padre in figlio in maniera del tutto diretta, senza la mediazione di uno spartito o di un testo scritto (poesia o prosa). Derivano alcune considerazioni circa le modalità di diffusione della *canzone popolare* e del suo propagarsi

nella sfera colta;

b) la *memoria* è l'archivio della cultura popolare, e le formalizzazioni metriche o musicali (proverbi, detti canti, ritmi ecc.) hanno proprio la funzione di facilitare la memorizzazione;

c) la creazione del canto è *collettiva*, (3) e subisce una continua rigenerazione per *l'improvvisazione* costantemente realizzata sulla melodia. Si configurano così forme poetiche su di un solo motivo musicale, come avviene per molte ninne-nanne e giochi infantili, e al contrario un testo narrativo con una diversa melodia a seconda delle aree geografiche.

Con leggerezza, va delineandosi, un protagonista della musica di tradizione orale:

d) il *cantastorie*, poeta popolare, l'individuo nel quale riconoscere le qualità creative. Questo autore anonimo, l'*artista popolare*, appartiene al gruppo che intona il canto nella sua funzione pratica (*canzone a ballo* (4), oppure un ballo esorcizzante, come la *Tarantella* ecc.). La melodia popolare, diventa patrimonio della collettività, e da questo momento si diffonde in forme continuamente modificate, le *varianti*, temporaneamente fissate nel *foglio volante*, un canovaccio estemporaneo, l'unica possibilità di memorizzazione scritta di testo e musica. Le varianti dipendono spesso da cause involontarie come l'assoluta mancanza di preparazione musicale dei *cantastorie*, l'incapacità di scri-



vere musica e testo e l'imprecisa memoria dei versi. Così nascono sempre nuove canzoni: un tema popolare può raggiungere anche funzioni del tutto diverse da quelle iniziali che hanno motivato la creazione dell'improvvisatore (5).

### Le country dances

Il primo gruppo della musica di Giuliani oggetto di questo studio, è in relazione con il repertorio delle danze popolari inglesi. Comprende: *6 Arie Nazionali Scozzesi senza n. d'op.*, *12 Scozzesi op.33*, *l'Ecossaise n.13* dei 14 balli nazionali e tre marce *op.24 b*, *6 Ecossaise op.58* (l'op.58 contiene anche 6 Walzer, 6 Landler) *6 Arie nazionali irlandesi op.125*. Queste composizioni, appartengono al periodo viennese: lo stile infatti è quello di un elegante e classico virtuosismo strumentale delle *Variazioni su Tema*, con elementi linguistici dell'op.30. Editore ed anno di pubblicazione sono rispettivamente: Ricordi n. 7782, 1834; Artaria n.2122, 1811; Vienna, Chemische Druckerey, n.1185, 1810 ca e Steiner & co; Vienna, Steiner & co n.3028, 1819, riedita da Haslinger e Richault; Ricordi n.1711, 1823. Le melodie variate da Giuliani provengono da un antico patrimonio di *canzoni a ballo*: musica, poesia e danza si univano in ambito popolare in questi temi nella più totale aderenza del canto ad un uso pratico (accompagnamento di cerimonie e pratiche rituali). L'autore ignoto del canto ballato inventava ed immaginava le figure coreutiche, strettamente legate al ritmo.

Le *canzoni a ballo* inglesi, rientrano nel genere delle *Country dances*, (6) danzate da uomini e donne e per un numero limitato di coppie.

Le melodie del *contado* erano di pura bellezza, i testi invece spesso non accettabili perché in dialetto e poco ortodossi. Come per tutta la musica popolare, anche la Gran Bretagna ha il denominatore comune nel *modalismo*, con la presenza costante del modo *Ionio* (corrispondente al modo maggiore), ricorrente nella maggior parte delle *arie a ballo* raccolte da Cecil Sharp (7)

Ricca è anche la presenza degli altri modi, l'Eolio, (corrispondente al minore senza note dominanti), il Frigio e il Misolidio (8).

Le *Country dances*, si muovono sulla *scala pentatonica* la più importante tra le scale prediatoniche o difettive, cioè con meno di sette gradi e provengono da due diverse etnie: anglosassone (la Gran Bretagna) e celtica (Irlanda, Scozia e Galles), conviventi in un'unica area geografica. Nei moduli della musica popolare e nell'arte figurativa è visibile l'origine orientale della popolazione celtica. Caratteristici dell'area celtica sono degli affascinanti disegni trovati sulle croci pagane e sui monumenti dell'Irlanda, Scozia e Britannia, identici alle iconografie mediorientali. Ancora più interessante è che questi stessi disegni sono presenti nella coreografia delle danze popolari inglesi, la *Irish Jig*, la *Scottish Reel*, la *Morris Reel* ed altre, con figure che richiamano una croce ornata intorno ad un circolo. Nei disegni, la più importante caratteristica è il senso di uguale valore e proporzione di linee e forme. Lo stesso equilibrio si trova nei movimenti delle danze dove ad ogni passo verso il centro, corrisponde uno verso l'esterno, così da destra verso sinistra, in alto ed in basso (9).

### Note

(1) I riferimenti catalografici provengono dalla pionieristica Tesi di Dottorato di T.Heck: *The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and composition of M.G.*, Vol.II, *Thematic catalogue of the complete works of M.G.*, New Haven Connecticut, 1970.

(2) La mancanza di validi strumentisti professionisti, e di interesse in genere verso la musica strumentale nel nostro paese, è la causa principale del basso livello delle orchestre, ad eccezione di quelle della Scala, Parma, Modena, Torino e Napoli. Interessante è la testimonianza di Giuseppe Galeazzi, (Torino, 1758-Roma, 1819) per 15 anni I° violino al teatro Valle di Roma, che così commentava il livello della sua orchestra: "Siamo inondati da una truppa di spaccalegna"...La situazione rimase immutata anche negli anni successivi, e Felix Mendelssohn-Bartholdy in Italia intorno agli anni '30, definiva le orchestre italiane: "una vera musica da gatti dovuta alle stonature degli strumentisti; è necessaria

una riforma per insegnare ad andare a tempo ma, tutti sono indifferenti che è inutile, non è il caso di pensarvi". S.Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Forni, Bologna, 1972, p.147.

(3) Per creazione collettiva non si intende che un canto sia creato in comune da più autori, ma l'atto creativo di un individuo anonimo, è trasformato, ripreso, continuamente variato dalla comunità. Una melodia diventa popolare solo in seguito all'accettazione della collettività, testimoniata dal suo uso effettivo.

(4) Nel corso di questo studio ho trovato spesso inadeguata tale classificazione, proprio perché risultato di un intervento colto. Ad esempio, una *canzone a ballo* può nascere per un'altra destinazione, pur mantenendo la struttura formale originale, oppure essere utilizzata per un uso solamente vocale.

(5) a cura di Glauco Sanga, *La comunicazione orale e scritta, il linguaggio del canto popolare*, Giunti/Marzocco, Bologna, 1978, pag.10 e seg.. Un interessante esempio di *de-funzionalizzazione*, in campo etnomusicologico dovuto al fenomeno delle *varianti*, è la rima per gioco infantile *La me nona l'è vecchierella* cantato per aiutare il coordinamento dei fanciulli, *ri-funzionalizzato* nel canto politico *Bella Ciao*, Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Mondadori Milano, 1978, pag 120.

(6) Un altro gruppo di canzoni a ballo inglesi, è formato dalle *danze rituali* fatte solamente in certi periodi dell'anno, come la *Morris dance* e la *Sword dance* (danza della Spada).

(7) Cecil Sharp (1859-1924), è stato il pioniere dell'etnofonia inglese raccogliendo sul campo una enorme quantità di melodie popolari. Nel 1911 ha fondato l'*English Folk Dance Society* gruppo di ricerca sul folklore inglese, parallelo a quello di Bartók in Ungheria.

(8) Non mancano inoltre gamme decisamente in minore, dovute ad un fenomeno di aggiornamento. È sufficiente infatti l'introduzione di una nota gerarchica o l'alterazione ascendente del settimo grado per trasformare un modo in una scala minore. La scala pentatonica *pattern* base per l'etnomusicologia ha permesso a studiosi come Chailley e Brailoiu di identificare stati modal precendenti come il ditonico, tritonico, tetratonico. Inoltre esistono analogie tra le melodie inglesi e quelle cinesi, per la mancanza della quarta e settima del tono che diventano così la base della scala pentatonica, qualche volta con la terza e la sesta minore. In: *Deumm, Gran Bretagna e Irlanda*, Utet, Torino, 1983 vol.II, p.386 e seg.

(9) F. Howes, *Folk music of Britain and Beyond*, Methuen & co LTD, London, 1969 p.230 e A.V. *Dances of England and France, from 1450 to 1600 with their music and authentic manner of performance*, by Mabel Dolmetsch, Routledge and Kegan Paul London, 1949, p.105 e seg.