Una coppia *virtuale* di suonatori di fine '800 esegue il repertorio di **Giacomo *Jacmon* Sala**

Luciano Messori

piffero e musa

Esercizio di ricostruzione dei brani musicali con il computer

Introduzione

Questo disco contiene una ricostruzione ragionata delle parti musicali di Piffero e Musa, due antichi strumenti in coppia che ci sono pervenuti attraverso l'esperienza popolare da un territorio degli Appennini compreso tra Liguria e Lombardia, conosciuto anche con il nome di 'Quattro Province'.

Propone direttamente in musica i risultati di una ricerca sul campo e di uno studio, iniziati nel lontano 1978 e proseguiti a tratti, tra lunghissime sospensioni, in attesa che elementi nuovi o più valide riflessioni portassero a conclusioni convincenti.

Come qualunque altro disco contiene musica da ascoltare, ma non è una produzione artistica e a suonare non sono veri suonatori, ma un computer che esegue le parti dei due strumenti utilizzando dei suoni campionati. Si potrà destinare anche al semplice piacere dell'ascolto, ma è stato concepito per illustrare i risultati di questo studio, e viene proposto per essere approfondito e valutato attraverso un ascolto attento, guidato dalla lettura di queste note.

Il Piffero e la Musa alla fine degli anni '70

Fin dalla sua comparsa fra i temi dell'etnomusicologia italiana nel corso degli anni '70, quello di 'Piffero e Musa' si dimostrò subito un argomento ricco di stimoli e di complessità. Ancora ben viva, almeno come simbolo, nella memoria della gente di quel territorio che più tardi verrà anche nominato 'Quattro Province', la coppia piffero-musa, dopo una lunga ed affermata attività durata diversi secoli, era estinta ormai da tempo e non erano disponibili registrazioni sonore, dischi o nastri, da cui si potesse comprendere come fosse stata la sonorità di quell'insieme strumentale, e in particolare quale avesse dovuto essere nella coppia lo specifico ruolo della musa. Già dai primi decenni del '900, infatti, la musa era stata emarginata per far posto alla più moderna fisarmonica, e si era costituita in questo modo una nuova combinazione piffero-fisarmonica che poi, grazie anche alle speciali qualità del pifferaio *Jacmon* (Giacomo Sala), aveva goduto nei decenni successivi di grande popolarità. Fino alla fine degli anni '50, quando anche questo territorio era stato interessato dalle profonde trasformazioni sociali del boom economico con le nuove proposte culturali della televisione da poco istituita, e i due strumenti, l'antico piffero con la fisarmonica ormai non più tanto moderna, avevano dovuto subire quella travolgente ventata di modernità e di cambiamento, finendo per entrare in una fase di declino, dove ancora si trovavano quando l'etnomusicologia si accorse di loro.

Per questa coppia strumentale ormai decaduta, la sfida che si poteva raccogliere, tra quanti si dedicavano a questa materia, era quella del recupero della sua forma originaria: piffero e musa, attraverso la ricostruzione degli strumenti e del rispettivo repertorio.

Anche se già ad un primo esame questi strumenti presentavano diversità evidenti rispetto a strumenti analoghi di cui si aveva esperienza e non tutto apparisse chiaro, la ricostruzione del piffero e della musa, anche se non facile, sembrava comunque

un compito possibile. Alcuni pifferi, infatti, anche se consunti e in condizioni precarie erano ancora in funzione, e della musa – su cui però gravavano le maggiori incertezze – erano comunque disponibili, per essere misurati e presi a campione, gli ultimi due esemplari che avevano suonato fino ad alcuni decenni prima.

Più problematico e impegnativo, perché straordinariamente ricco e complesso, appariva il repertorio, quello che era appartenuto a *Jacmon*. Disponibile solo nella versione per piffero e fisarmonica, era possibile ascoltarlo dall'interpretazione del cugino Ernesto Sala, che del defunto familiare e maestro stava allora continuando l'attività di suonatore. A documentare le sue interpretazioni era stato da pochi anni pubblicato il disco 'Ernesto Sala il Piffero di Cegni' nella collana Albatros (1976). Conteneva una selezione delle registrazioni effettuate da Bruno Pianta, a Cegni tra il 1972 e il 1975, per documentare i brani del repertorio antico, quelli che erano stati propri della coppia piffero-musa e che, da tempo non suonati, sembravano destinati ad essere dimenticati e perduti. Questi brani, infatti, con la costituzione della coppia piffero-fisarmonica erano stati adattati a questo nuovo organico e, dopo un lungo utilizzo, erano poi stati superati dalle mode del tempo e gradualmente sostituiti con balli più moderni. Nonostante le esecuzioni contenute nel disco si presentassero imperfette per varie cause, quali le difficoltà di espressione del pifferaio alle prese con pezzi difficili ormai usciti dall'esercizio e l'inadeguato affiatamento con i diversi fisarmonicisti che forse avevano scarsa esperienza di quella musica non più attuale, quella raccolta di brani costituiva comunque un'importante base di lavoro.

Erano anche diffuse tra gli appassionati nel territorio diverse copie di una preziosa registrazione proprio del mitico anche se ormai vecchio *Jacmon*, realizzata alla fine degli anni '50 da Agostino Zanocco, un abitante di Cegni possessore di uno dei primi registratori a nastro Geloso. Oltre a una canzone di moda in quel momento ('Una marcia in Fa' – Festival di Sanremo 1959), parte del suo contenuto era composto di balli 'moderni': valzer polche e mazurche, entrati nell'uso quando a suonare era già la fisarmonica, ma era anche presente una quantità consistente di brani, certamente antichi, provenienti dal repertorio della coppia piffero-musa che, secondo le testimonianze riportate, erano stati trasferiti alla nuova formazione proprio dallo stesso *Jacmon* quando, intorno al 1920, decise di modernizzare il suo ruolo abbandonando la musa per farsi accompagnare dalla fisarmonica.

Malgrado la scadente qualità sonora di quei nastri l'importanza di quella registrazione fu subito ben chiara, perché era il più antico documento sonoro disponibile e a suonare era proprio il tanto celebrato *Jacmon*, che, anche se a quel tempo proveniva da oltre trenta anni durante i quali era stato accompagnato sempre e solo dalla fisarmonica, proprio in coppia con la musa si era formato come suonatore, e in quel modo aveva poi a lungo suonato prima di decidere quello storico cambiamento. Si poteva sperare che nel corso della sua lunga carriera *Jacmon* avesse conservato inalterato il proprio modo di interpretare i brani? Quelle interpretazioni potevano essere davvero le stesse, del tutto uguali a quando lui suonava ancora in coppia con la musa? Se questo fosse stato vero, il compito di restituire alla musa il suo ruolo originario – eliminando la fisarmonica con un processo analogo ma inverso a quello che era stato compiuto circa 60 anni prima – sarebbe stato meno generico e vago, perché la ricostruzione delle parti musicali, impostata proprio sulle esecuzioni del piffero contenute in quei nastri, sarebbe risultata più attinente e plausibile. Ma occorreva che quelle interpretazioni fossero realmente ancora le stesse delle origini, mentre c'erano ragioni per sospettare e temere che fossero state invece in qualche modo modificate, sotto l'influenza delle più moderne prerogative della fisarmonica.

Già ad una prima analisi dei brani raccolti, emergevano aspetti contrastanti per le diverse tonalità che venivano impiegate e riusciva difficile comprendere come quel repertorio, nel suo insieme, potesse essere pienamente compatibile con le caratteristiche tecniche delle muse che ci erano pervenute. La coppia piffero-musa basava il suo riferimento armonico su un bordone che, secondo gli esemplari allora disponi-

bili – ma lo avrebbero confermato anche quelli rinvenuti successivamente – era tagliato per emettere una nota continua di Sol(G3). Anche il piffero era costruito su una scala di Sol, e dunque proprio quella doveva essere la tonalità di base. A conferma di questo, praticamente tutti i brani registrati iniziavano con un breve preambolo che introduceva un accordo di Sol, e la quasi totalità di questi terminava ancora in Sol con un accordo finale.

Il contenuto vero e proprio dei diversi brani era poi costituito da una serie di parti distinte. Molte di queste parti confermavano la tonalità di base: il Sol, altre erano in Do, quindi ancora perfettamente compatibili con il bordone in Sol, ma in molti altri casi questa compatibilità non appariva possibile. Si incontravano alcune problematiche parti in La e diverse cadenze in La maggiore, mentre quella che colpiva maggiormente era l'estesa presenza della tonica in Re. In parte, questa si poteva attribuire a una scala modale (misolidia) derivata dal Sol, ma per il resto pareva proprio dovuta al diffuso utilizzo della tonalità di Re. Con l'accompagnamento della fisarmonica, che non è condizionata da un bordone e può liberamente scegliere una tonalità qualunque del sistema temperato, questi contrasti non esistevano affatto, ma quel repertorio doveva essere nato proprio dalla coppia piffero-musa. Come era stato possibile comporre questi brani avendo come base armonica un bordone fisso in Sol?

A questa stessa domanda dovevano essere giunti, già nel 1972, Roberto Leydi e Bruno Pianta mentre presentavano, tra le note di copertina del disco 'La zampogna in Italia' (Albatros), il primo esemplare di musa scoperto appena pochi mesi prima, perché nell'illustrare lo strumento fornivano una descrizione del bordone che, anche se solo accennata, sembrava proprio rispondere a questo interrogativo. Si leggeva infatti: «… è fornito di cinque fori che, rapidamente chiusi con cera, o riaperti con un fiammifero prima dell'esecuzione di un brano, rendevano possibile intonare lo strumento su diverse tonalità». Attribuendo a quel bordone la capacità di intonare le diverse note che si potevano considerare adatte alle varie tonalità utilizzate, il caso poteva ritenersi risolto, e quel concetto si sarebbe poi diffuso ed affermato nei molti anni successivi. Ma a chi voleva approfondirne le caratteristiche occorrevano ulteriori precisazioni. Quante e quali erano le note disponibili da quel singolare bordone? Quale era il ruolo dei diversi fori per poterle ottenere?

La musa in questione, quella che era stata di Carlo Musso *Pragaja*, era priva dell'otre, forse eliminato perché nel tempo si era decomposto, ma sia il chanter che il bordone erano completi di ance e in grado di funzionare, e nel 1978, nella casa di Pradaglia (Fabbrica Curone) dove i figli la conservavano, di quel bordone era stato possibile valutare, grazie ad alcune prove pratiche, le possibilità e i limiti. Aprendo o chiudendo tutti i fori raggruppati in posizione avanzata (fig. 1), la massima varia-

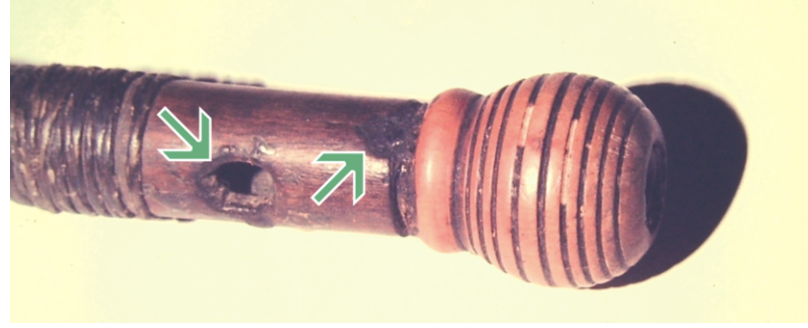

Fig. 1 – Due dei fori raggruppati in posizione avanzata del bordone della musa di *Pragaja* (Carlo Musso di Pradaglia). Quello grande (a sinistra) appare di fattura particolarmente grossolana, quello piccolo (a destra) è chiuso con la cera.

zione che si poteva raggiungere non superava il semitono in più o in meno, mentre solo gli altri due fori (fig. 2), che erano in posizione arretrata e tappati con la cera, erano in grado di alzare di un tono la nota quando venivano entrambi completamente aperti. Era quindi disponibile un'altra nota utile oltre a quella principale, ma da semplici osservazioni si poteva concludere che sarebbe stata la sola e non ne avremmo trovate altre. Anche se avessimo praticato molti nuovi fori, sempre in quella parte del bordone, il massimo risultato sarebbe stato soltanto un inutile ulteriore innalzamento dell'intonazione, limitato a poco più di un semitono.

Dunque, quello della musa di Pradaglia era un normalissimo bordone tagliato in Sol, magari ben suonante ma di fattura semplice ed essenziale, dotato di inconsueti fori laterali che, a giudicare dalla loro posizione approssimativa e dal taglio irregolare, molto probabilmente erano stati praticati in modo rudimentale in momenti successivi alla costruzione dello strumento. I fori raggruppati nella parte avanzata, da aggiustare con la cera, si potevano interpretare come regolatori del timbro per renderlo più o meno aperto, mentre solo gli altri due, che erano contrapposti in posizione arretrata e normalmente chiusi, quando venivano entrambi completamente aperti, davano l'unica reale possibilità di ottenere un'altra nota utile, il La (A3).

Fig. 2 – Uno dei due fori praticati in posizione arretrata per portare la nota da Sol a La nel bordone della musa di *Pragaja* (Carlo Musso di Pradaglia). È tappato con la cera come l'altro che è nascosto e si trova contrapposto al primo, circa alla stessa quota.

Sarebbe bastato il bordone in La per risolvere il problema delle tonalità incompatibili? Certamente per le molte parti in Re il bordone sulla dominante poteva sembrare una possibilità promettente, ma il passaggio da una nota all'altra del bordone – che era del tutto privo di chiavi o di altri dispositivi – avrebbe richiesto di tappare i fori oppure di liberarli dalla cera con lo strumento fermo per tutto il tempo necessario, perché, considerato il modo come questo veniva imbracciato dal suonatore, non era nemmeno pensabile che quella manovra potesse essere fatta durante l'esecuzione di un brano. Si dovevano allora raggruppare i brani in due distinti repertori? Uno per il bordone in Sol e l'altro in La, incompatibili tra loro e da suonare separatamente in momenti diversi? Questa possibile interpretazione, già poco avvincente perché avrebbe comportato una divisione in due del repertorio da ballo, si rivelava ben presto anche poco verosimile, perché all'interno dei brani le parti in Re erano spesso associate ad altre in Sol e in Do, e anche i brani composti solo di parti in Re, in larga parte iniziavano comunque con il preambolo in Sol e ancora in Sol terminavano con l'accordo finale. Dunque il bordone in La risultava appropriato solo per una parte assai ristretta dei numerosi brani in Re.

Nonostante i ripetuti tentativi questi aspetti contrastanti per l'uso del bordone nelle diverse tonalità restavano senza una soluzione convincente e, mentre dall'inizio degli anni '90, grazie allo straordinario lavoro di riproposta svolto da Stefano Valla, si sarebbe assistito a una poderosa ripresa di interesse per la pratica musicale con piffero e fisarmonica, la ricostruzione della coppia piffero-musa, per tutto l'insieme

del suo repertorio, sarebbe rimasta ostacolata da quei contrasti ancora per molto tempo.

Oggi, a distanza di tanti anni da quella stagione, dopo un'analisi meditata della registrazione storica di *Jacmon* – che nel 2004 è stata anche pubblicata nel CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala' (Nota, Udine) – questa esercitazione affronta di nuovo l'insieme di tutti questi elementi di contrasto, e si propone di risolvere finalmente l'enigma delle tonalità incompatibili. I risultati di questo lavoro, contenuti in questo disco, sono la ricostruzione delle parti musicali di piffero e musa di tutto il repertorio antico presente nei nastri di *Jacmon*, con l'aggiunta di quattro brani eseguiti da Ernesto Sala nella prima registrazione di Bruno Pianta del 1972, e di un brano proveniente da testimonianze orali raccolte sul territorio da Stefano Valla, e trascritto da Claude Bonnafous.

La ricostruzione virtuale della coppia Piffero-Musa

Questo esercizio di ricostruzione si basa sul presupposto che la coppia piffero-musa non sia nata dall'incontro casuale di due strumenti indipendenti, diversi per tipo e provenienza, ma sia stata concepita e realizzata in un unico progetto complessivo. Uno strumento solo, unico anche se separato in due parti, pensato per essere suonato a quattro mani da una coppia di suonatori affiatati.

Ideato e progettato molto tempo prima che il sistema temperato equabile venisse gradualmente accettato nel mondo occidentale, fino ad affermarsi come il nostro normale sistema musicale, l'insieme piffero-musa nella sua versione originaria non poteva che essere del tutto estraneo a questo tipo di intonazione. Con le sue voci limpide e ferme doveva invece fondare la propria estetica sulla combinazione dei suoni accordati in base all'intonazione naturale, secondo un gusto musicale che è ancora oggi riscontrabile nella cultura popolare di molte parti d'Italia, dove si eseguano antiche polifonie – anche semplici doppie voci – e non abbiano già preso il

sopravvento strumenti a intonazione fissa, accordati secondo il sistema temperato. In considerazione di questo, tutte le note suonate in questo disco sono quelle di una scala naturale costruita sui rapporti semplici. Occorrerebbe precisare meglio l'argomento e specificare nel dettaglio la definizione numerica di ciascuna delle note della scala, ma in questo libretto manca lo spazio, e per un approfondimento si rimanda a un'occasione successiva nella quale potranno essere affrontati gli aspetti tecnici di questa coppia di strumenti. Per ora, di fronte a qualunque osservazione scaturita dall'ascolto dei brani e riguardante l'intonazione, ci basti considerare che le note impiegate – volutamente ferme e prive di vibrato – sono tutte rigorosamente intonate secondo i valori nominali della scala naturale, e che in nessun caso queste note coincidono per intonazione con quelle della scala temperata.

Anche il diapason adottato non è quello attuale ma, allineato ai valori medi dell'epoca, è più basso di oltre un semitono. Dall'insieme degli strumenti antichi (pifferi e muse) che sono stati misurati e analizzati, si rilevano infatti intonazioni varie, ma tutte calanti rispetto al valore attuale, in un ambito che va da circa un quarto di tono sotto lo standard per gli strumenti più acuti e recenti (inizio '900), fino ad oltre un tono per quelli più gravi ed antichi. L'intonazione scelta corrisponde a quella della musa storica rinvenuta, dove meglio si percepisce la consapevolezza del costruttore, e si basa sulla fondamentale $\mathrm{Sol}_{(G4)} = 365\mathrm{Hz}$, una nota che troveremmo in una scala temperata equabile avente il $\mathrm{La}_{(A4)} = 410\mathrm{Hz}$ invece di 440Hz attuali.

L'armonia dei brani, contenuta nei documenti sonori che ci sono pervenuti, è principalmente determinata dalla fisarmonica che la interpreta nei modi che le sono propri, ma con le sue tre voci la coppia piffero-musa è di fatto uno strumento polifonico che produce accordi e può quindi esprimere una sua autonoma armonia. È allora logico pensare che già nella versione originale i brani contenessero la loro costruzione armonica, e che questa fosse il risultato di una ben consapevole intenzione di chi li aveva composti. Questa armonia non ha radici diverse da quelle del-

l'attuale armonia tonale, e se si differenzia da quest'ultima per le evoluzioni del gusto e del linguaggio intervenute nel tempo, molto di più si caratterizza per le particolarità dell'organico strumentale, che è formato di sole tre voci, due delle quali limitate nell'estensione e la terza consistente in una sola nota fissa, che suona immutabile e perpetua per tutta la durata di ogni esecuzione. Sono proprio queste limitazioni dell'organico, dovute principalmente alla presenza del bordone – che in questo impianto pure svolge un ruolo fondamentale – a condizionare e ostacolare sviluppi dell'armonia che con altri strumenti risulterebbero normali, ed è stato concentrando l'attenzione su questi aspetti che questa esercitazione si è svolta nell'affrontare i diversi motivi di contrasto e incompatibilità.

Tutti i brani sono stati realizzati applicando uno schema comune, basato sulle caratteristiche funzionali degli strumenti. Il bordone inizia per primo con una nota fissa e costante che sarà anche l'ultima a terminare. Subito dopo interviene il chanter della musa che per tutta la durata del brano suona un continuo di note legate, senza pause, terminando un attimo prima del bordone. Segue poi il piffero che esegue la sua parte con pause e staccati ma senza espressione. Mentre nella realtà i suonatori usavano spesso raggruppare i brani collegandoli tra loro senza interrompere la musica, in questa ricostruzione ogni brano è indipendente dagli altri e quindi inizia con gli strumenti fermi, passando per il preambolo introduttivo che aveva la funzione di avvisare i ballerini, ma soprattutto permetteva ai suonatori di controllare la buona intonazione degli strumenti e di trovare l'accordo. Per simulare la tipica disposizione tenuta dai suonatori di fronte al pubblico, le tre voci sono state diversamente distribuite tra i due canali stereo. Il suono del piffero è prevalente sul canale sinistro e quello della musa sul destro. Escludendo l'uno o l'altro dei due canali sarà più facile seguire l'andamento delle singole voci.

Il disco

1 – Taramla

Negruzzo, Settembre 1978. Primo incontro nella sua casa con *Taramla* (Andrea Domenichetti), appassionato e profondo conoscitore di questa musica. Mi sta raccontando di una registrazione di *Jacmon* (Giacomo Sala) risalente alla fine degli anni '50, e intanto me ne fa ascoltare una copia dal suo registratore a cassette. Si rammarica perché quando fu realizzata il pifferaio era ormai vecchio e da anni in precarie condizioni di salute, sostenendo che la registrazione sarebbe stata ben migliore se fosse stata fatta prima, quando *Jacmon* era ancora in forze "al naturale". Dopo una pausa senza musica dal suo registratore si sente iniziare il brano successivo, *Taramla* aspetta di riconoscerlo poi dice: "Questa è una monferrina … questa è una monferrina".

2 – Monferrina

Una monferrina con un ruolo importante, che rappresenta bene la coppia piffero-musa nella sua configurazione originaria. Ernesto Sala la suona come brano di inizio della prima registrazione effettuata da Bruno Pianta nel 1972, e anche *Jacmon*, nella registrazione storica del 1959, la pone come pezzo di apertura della serie dei balli antichi. Sembra essere giunta a noi completa e non alterata dal passaggio alla nuova formazione piffero-fisarmonica. È composta di sei parti, le prime tre (ABB) nella tonalità di Sol e le successive (CDD) in Do. Le due voci, piffero e musa, si muovono nei limiti delle relative scale diatoniche e l'armonia, interna alle tonalità, è però soggetta alle restrizioni imposte dal bordone, la cui nota fissa non consente di eseguire alcuni degli accordi che sarebbero propri. La limitazione più rilevante riguarda la tonalità di Sol, dove non si possono costruire accordi di dominante e

quindi nemmeno cadenze autentiche. Per questo le tre parti in Sol (ABB), composte con un bellissimo fraseggio e perfettamente consonanti, risultano però trattenute e garbate rispetto alle tre parti successive in Do (CDD) che, senza questa limitazione, si mostrano invece esuberanti e liberatorie. Questi stessi caratteri delle due tonalità (Sol e Do), dovuti alla presenza del bordone, saranno presenti in molti dei brani seguenti, dove, in un crescendo di energia e di vitalità del ballo, le parti in Sol, più pacate e cortesi, svolgono una funzione preparatoria e introduttiva verso quelle successive in Do, che invece si dimostrano più eccitanti e vigorose.

Documento originale: Traccia 4 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

3 – Alessandrina

Ai fini del ballo le alessandrine sono indistinguibili dalle monferrine e il loro nome sembrerebbe dovuto solo ad aspetti della composizione musicale. Quali sono gli elementi che caratterizzano le alessandrine rispetto alle monferrine? Come si riconoscono le une dalle altre? Queste domande, poste in più occasioni sia ad Ernesto che a *Taramla*, non hanno avuto risposte certe e si è potuto dedurre che, se sono esistiti significati oggettivi di tipo tecnico e/o storico, questi nel tempo si sono confusi e dispersi. Ernesto Sala, per esempio, registrato da Bruno Pianta si dimostra talvolta indeciso se chiamare un brano in un modo o nell'altro, oppure lo suona e più tardi lo ripete, nominandolo prima in un modo e poi nell'altro. Anche se con molte incertezze, quello che si è potuto comprendere dalle loro testimonianze è che le alessandrine sono delle composizioni con qualcosa di speciale – dunque particolari e insolite – vigorose, eccitanti, e con soluzioni eccentriche nella composizione musicale. Nel dubbio, interpretando soggettivamente questi elementi, sarebbe anche possibile attribuire la qualifica di alessandrine a tutte le composizioni che ci sembrano più vivaci ed attraenti, lasciando poi le rimanenti nel ruolo di monferrine semplici, ma in questa esercitazione si è preferito almeno tentare, pur sempre in

modo arbitrario, di immaginare ragioni storiche e musicali che avrebbero potuto originare questa diversa classificazione.

Se per *Taramla* il brano precedente era una monferrina, questa è per tutti indiscutibilmente la più certa delle alessandrine. Cosa c'è di diverso e di speciale in questa rispetto alla precedente? Come la precedente inizia con il preambolo in Sol e ancora in Sol termina. È ugualmente composta di sei parti, divise in due gruppi (ABB e CDD). La tonalità del secondo gruppo (CDD) è per entrambe il Do, mentre è solo nel primo gruppo (ABB) che incontriamo le differenze sostanziali. Subito dopo aver dichiarato la tonalità di base (Sol), con l'inizio del primo gruppo (ABB) il brano sposta la tonica in La (modo dorico). Il bordone (Sol) è però sempre attivo e si crea così un'ambiguità che genera in chi ascolta uno stato di sospensione. In aggiunta, nelle tre cadenze finali la musa invece del Do (C5) suona il Do# (C#5), una nota estranea alla scala che, insieme al La (A4) del piffero e al Sol (G3) del bordone, produce un accordo (La7) che accentua e drammatizza gli effetti di dissonanza e tensione. E proprio questa sembra essere la diversa strategia di questa alessandrina rispetto alla monferrina precedente: adottare soluzioni armoniche audaci, dissonanti ed eccitanti, che accumulino tensione per amplificare l'effetto consonante e liberatorio delle tre parti successive in Do, che in questo brano finalmente arrivano, rivelandosi fra le più belle di tutto il repertorio.

L'uso di un Do# nella scala di Sol può già essere motivo di interesse, ma se a suonare è una musa delle 'Quattro Province', questo comporta in aggiunta ben più profonde considerazioni. Infatti, per ottenere il Do# occorre allargare il foro del mignolo fino a circa 9mm di diametro e questo comporta la perdita del Do, che in seguito potrà essere intonato solo chiudendo parzialmente il foro con il dito ('mezzo foro'). L'idea che una nota tanto importante per la musa come il Do (C5) possa essere ottenuta solo grazie a un 'mezzo foro', può anche apparire assurda e inverosimile, ma nella realtà tutti gli esemplari antichi di musa rinvenuti, proprio tutti,

compresi i più rustici ed approssimativi (fig. 3), mostrano chiaramente proprio questa impostazione.

È molto probabile che nel progetto originario della musa il Do# non fosse presente, ma sia stato introdotto soltanto in seguito, attraverso una modifica dello strumento compiuta per un diverso utilizzo della coppia che più avanti incontreremo. Si potrebbe allora immaginare che, nel territorio dove questa modifica si è affermata, grazie alle nuove possibilità armoniche, eccentriche ed eccitanti per l'inedita presenza del Do#, sia nato un nuovo modo di suonare. Suonare all'alessandrina?

Documento originale: Traccia 6 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

4 – Giga

Composta nelle due tonalità proprie della coppia (Sol e Do), questa giga corrisponde bene alle caratteristiche della Monferrina [2]. Costituita di tre parti (ABB), la prima (A) in Sol ha una funzione preparatoria e introduttiva nei confronti delle due successive (BB) in Do, dove si esprime la parte più vitale e vigorosa del brano.

Documento originale: Traccia 5 (lato B) del disco 'Ernesto Sala il Piffero di Cegni'.

5 – Monferrina

Nonostante la coppia piffero-musa fosse stata concepita per suonare nelle due tonalità praticabili (Sol e Do), ben presto i pifferai si sono appassionati alla scala di Re, certamente attratti tanto dall'effetto eccitante prodotto dalle note acute della sua tessitura, quanto dalla diteggiatura che per questa scala risulta particolarmente elementare ed agevole. L'estensione dalla tonica a una quinta sopra, infatti, è contenuta in una sola mano (mano alta), le note sono tutte facili e sicure, e soprattutto non sono richieste sgradite diteggiature a forchetta come invece avviene nella tonalità

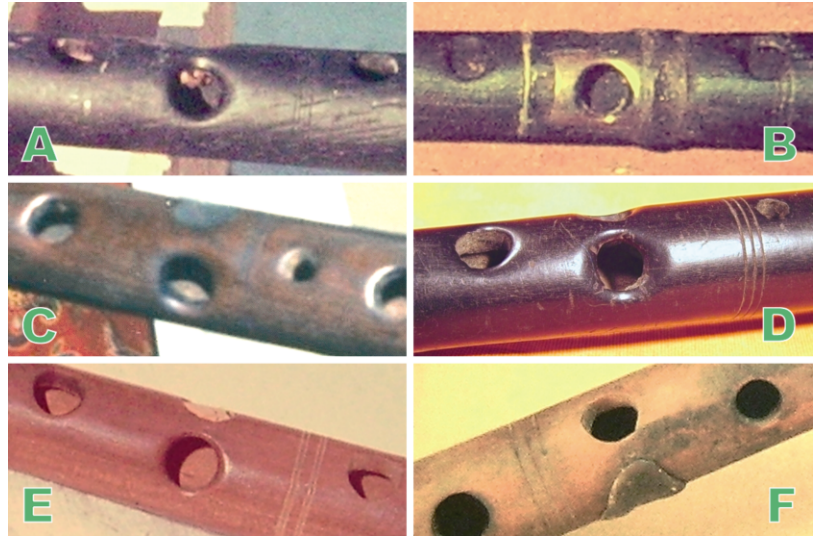

Fig. 3 – Gli ampi fori per il mignolo delle muse storiche rinvenute.
A – Musa del *Pillo* (Carlo Buscaglia di Cegni), il suonatore della foto di copertina insieme a *Jacmon*. **B** – Musa di *Pragaja* (Carlo Musso di Pradaglia). La placchetta di corno intarsiata sul foro è una probabile riparazione del legno, usurato dallo sfregare del mignolo per intonare il Do(C5) e passare al Si(B4). **C** – Musa della raccolta Fraser (Royal Scottish Museum - Edinburgh). **D** – Musa appartenuta a *Langin* (Angelo Vagge di Chiappa di Montoggio). **E** – Musa rinvenuta a Calvari (Val Fontanabuona) molto probabilmente appartenuta a *Peetrun* (Pietro Cuneo). **F** – Uno dei chanter di musa rinvenuti nel laboratorio del *Grixiu* (Nicolò Bacigalupo). Sembra essere piuttosto uno strumento costruito per prova.

di Do. Una particolare coincidenza deve poi aver accresciuto l'attrattiva per questa scala. Quasi tutte le parti del piffero nella tonalità di Do non eccedono dall'ambito di un'ottava da Sol (G4) a Sol (G5) e, dopo averle alzate di un tono e portate in Re, sono ancora suonabili dal piffero che con l'estensione di una nona raggiunge il La (A5). Sembrerebbe quindi possibile trasportare dal Do al Re parti del repertorio esistente, ma la coincidenza fortunata che riguarda il piffero non ha corrispettivo nella musa che non ha i margini per alzare di un tono la propria parte, e se fu possibile, come vedremo nel brano successivo, modificare il bordone e creare una coppia strumentale diversa per suonare brani alternativi in Re, per il vecchio repertorio questa strada restò impraticabile. Solo *Jacmon* fu in grado di realizzare questa opportunità quando si liberò della musa e si mise in coppia con la fisarmonica, uno strumento che non ha impedimenti a suonare in una tonalità qualunque del sistema temperato. Questo è uno dei brani che *Jacmon* poté trasportare dal Do al Re e che qui viene riportato in Do. È molto breve e in una sola tonalità, e si può sospettare che sia incompleto. Dotato di un bellissimo fraseggio, è intenso e vigoroso, ma non ci sono Do# né altre soluzioni eccentriche. Per questo sembrerebbe più affine alla Monferrina [2] che all'Alessandrina [3].

Documento originale: Traccia 14 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

6 – La bella si marita (stranòt)

Praticati i due nuovi fori nel bordone per alzare la nota da Sol a La, i pifferai poterono finalmente suonare in coppia con la musa nella tonalità di Re, ma con questa modifica era nata di fatto una coppia nuova e diversa, non utilizzabile per il normale repertorio ma destinata ad altri brani che, valutando i documenti sonori, sembrerebbero identificabili nell'insieme degli *stranòt*. Considerando che nei bordoni storici rinvenuti, il cambio della nota non poteva essere immediato – perché doveva avvenire interrompendo la musica per un tempo più o meno breve, finché le manovre sui fori con la cera non fossero concluse – era già chiaro che i relativi brani avrebbero dovuto appartenere a due gruppi distinti ed essere suonati separatamente, ma, mentre appariva inconcepibile che ad essere diviso in due parti potesse essere il repertorio da ballo, risulta invece plausibile che questa separazione riguardasse il solo gruppo degli *stranòt*, un'ipotesi che viene confermata anche da una serie di considerazioni. Gli *stranòt* sono canti narrativi intensi e malinconici che si sviluppano lenti e appassionati attraverso una lunga serie di strofe, ed è immaginabile che venissero eseguiti in un clima diverso da quello eccitato e frenetico del ballo. Il ballo poi, sebbene fosse dotato di una formidabile attrattiva, era un evento straordinario e raro perché troppo oneroso per le esigue possibilità economiche dei partecipanti. Occorreva infatti ingaggiare suonatori veramente capaci, e i pochi che erano all'altezza si facevano valere, chiedendo cifre molto impegnative. È immaginabile che un uguale investimento economico fosse destinato anche alla pratica degli *stranòt*? Se suonare questi brani fosse stato più facile, accessibile anche a persone meno dotate, con un esercizio meno assiduo e con strumenti meno perfetti, molti più suonatori avrebbero potuto intraprendere questa attività, offrendo le loro prestazioni in cambio di più modeste riconoscenze. La nuova coppia con il bordone in La – nata non da un progetto meditato, ma dalla sperimentazione pratica di uno o più suonatori impazienti di esibirsi con un modo di suonare più facile e intuitivo – risulta effettivamente di uso più semplice e immediato.

I brani, in accompagnamento al canto, non hanno un ritmo definito, e il piffero, vero protagonista, può interpretarli con molta libertà in modo appassionato ed istintivo. La sua parte è quasi tutta contenuta nell'ambito di una quinta sopra la tonica (Re), le cinque note più acute della tessitura che sono quelle della mano alta. La musa segue e accompagna completando l'armonia con delle note lunghe che, diversamente da quanto avviene nel repertorio da ballo, si mantengono 'sotto' quelle del piffero, e per far questo, essendo la sua tessitura più acuta di una terza, si limita a

suonare quasi esclusivamente le sue cinque note più gravi. I due suonatori utilizzano quindi solo una parte delle note nominalmente disponibili e in modo atipico, e per usare un numero limitato di note, anche la costruzione e la messa a punto degli strumenti avranno potuto essere meno difficili e problematiche.

Dopo questa serie di considerazioni critiche che mettono in risalto i limiti e l'impostazione semplicistica di questa diversa versione della coppia, occorre poi affermare che gli *stranòt*, come questi provenienti dalla registrazione di *Jacmon*, possono essere invece dei brani pregevoli, dotati di grandissima intensità e di struggente bellezza.

Documento originale: Traccia 15 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

7 – Monferrina

Una monferrina che si sviluppa completamente in Sol, senza utilizzare la più vigorosa tonalità di Do. Perfettamente consonante e garbata, diventa più audace quando in un passaggio cromatico impiega il Fa, una nota estranea alla scala di Sol. Nonostante questo, sembra comunque più simile alla Monferrina [2] che all'Alessandrina [3].

Documento originale: Traccia 13 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

8 – La Luigina (stranòt)

Dopo aver ottenuto il bordone in La per suonare nella tonalità di Re, i suonatori subito si accorsero che, per questo diverso impianto, alla musa mancava una nota essenziale: il Do#(C#5). Era assolutamente necessaria e per riuscire ad ottenerla allargarono il foro del mignolo fino a un diametro prossimo ai 9mm (triplicando l'area di sfogo), ma in questo modo persero il Do che ora si poteva ottenere solo chiudendo parzialmente il foro con il dito (mezzo foro). Si potrebbe pensare che la

diffusione di questa modifica avrebbe incontrato delle resistenze, soprattutto per il repertorio con il bordone in Sol dove l'uso del Do è più intenso e importante, ma evidentemente le nuove possibilità offerte da questa modifica furono più attraenti, e i suonatori ne accettarono di buon grado anche le difficoltà conseguenti. Così gli ampi fori del mignolo per il Do# si diffusero, diventando la normalità dello strumento, come dimostrano tutti gli esemplari antichi di musa rinvenuti (fig. 3).

In assenza di un andamento ritmico definito, negli *stranòt* il piffero è libero di condurre il brano secondo lo svolgersi della sua interpretazione, mentre la musa segue ed asseconda le sue intenzioni suonando delle note lunghe che completano l'armonia. Ma la mancanza del ritmo rende incerte le scelte di tempo alla musa, che talvolta anticipa o ritarda creando un effetto di dialogo con il piffero, mentre, quando i cambi di nota devono essere coincidenti, a guidarla sono i numerosi mordenti che il piffero esegue.

La ricostruzione della parte della musa, per tutti i brani presi in esame, si è rivelata sorprendentemente naturale e facile, spesso quasi obbligata, ma lo stesso non si può dire per gli intermezzi allegri che negli *stranòt* separano ogni strofa dalla successiva. Verrebbe da pensare che non siano autentici, ma siano stati introdotti da *Jacmon* quando già si era accompagnato alla fisarmonica. *Jacmon* era infatti un suonatore professionista, propenso a procurare allegria per onorare l'ingaggio, e quando in una cerimonia era previsto uno *stranòt*, molto probabilmente si sforzava di stemperare l'atmosfera densa di questi canti con qualcosa di più lieto. Per esempio, quella di attaccare in coda allo *stranòt* un brano vivace come la sestrina (vedi traccia 1 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'), è certamente una scelta compiuta da *Jacmon* dopo aver fatto coppia con la fisarmonica, perché i due brani, quando a suonare è la musa, richiedono due note di bordone diverse e sono pertanto tra loro incompatibili.

Documento originale: Traccia seguente [9].

9 – Documento

Negruzzo, Agosto 1959. Documento originale di *Jacmon* preso a modello per il brano precedente. Proveniente dalla registrazione storica realizzata da Agostino Zanocco, viene inserito in questo disco perché non presente nel CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

10 – Giga

Un'altra giga nelle due tonalità proprie (Sol e Do), dopo che sono state riportate in Do le parti che *Jacmon* aveva trasportato in Re. Oltre che per le ragioni già considerate nella Monferrina [5], forse le aveva alzate di un tono anche per il desiderio di corrispondere, pur nei ristrettissimi margini concessi al suo strumento, alla moderna prerogativa che le fisarmoniche avevano di cambiare liberamente la tonalità. Secondo uno schema già incontrato è composta di sei parti, le prime tre (ABB) sono in Sol e le successive (CDD) in Do, con il consueto crescendo di vitalità e vigore passando dal Sol al Do.

Documento originale: Traccia 4 (lato B) del disco 'Ernesto Sala il Piffero di Cegni'.

11 – Povera donna

Questo brano è la componente musicale della 'Povera donna', una rappresentazione coreutico–rituale di origini remote. Dopo il solito preambolo, inizia in Sol con le prime due parti (AA) in 6/8 dal carattere lieto e disteso. Il suono diventa poi bruscamente acuto e teso quando il brano, con l'inizio della terza parte (B), cambia la tonica in Re (modo misolidio). La parte successiva (C), in corrispondenza della rappresentazione scenica, si svolge lenta e drammatica, accumulando una sospensione che si risolve poi con la prorompente e liberatoria ripresa da capo delle prime

due parti consonanti in Sol.

Documento originale: Traccia 10 (lato B) del disco 'Ernesto Sala il Piffero di Cegni'.

12 – Sestrina

Un brano incalzante che si presume essere molto antico. Dopo aver dichiarato la tonalità di base (Sol), con l'inizio della prima parte il brano sposta la tonica in Re (modo misolidio). La costante presenza del bordone (Sol) accentua in questa scala modale il carattere sospeso e la sua naturale tendenza a risolvere in Sol, e questo infatti avviene nella terza parte, ma in modo tanto energico quanto sfuggente, perché il brano, non interessato all'accordo consonante, riprende subito da capo con la prima parte in Re. Diversamente dalla registrazione di *Jacmon*, dove nella cadenza finale la fisarmonica suona un Do# (La maggiore), in questa ricostruzione la musa suona il Do(C5), ipotizzando di riportare il brano alle condizioni esistenti prima che la musa venisse provvista del Do#(C#5).

Documento originale: Traccia 1 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

13 – Alvada da tåvra

Alla fine del pranzo, per annunciare ai commensali l'imminente inizio del ballo e per allietarli mentre si apprestano ad alzarsi da tavola, i suonatori prendono gli strumenti e cominciano a suonare questa 'Alzata da tavola', un insieme di brani in successione, per scaldare con la musica l'ambiente fino all'ultimo brano che sarà anche il primo dei balli. Il brano di apertura esemplifica bene quale importante ruolo abbia lo sviluppo dell'armonia nel repertorio per piffero e musa. Praticamente privo di melodia, è costituito da una serie di accordi, concatenati attraverso arpeggi e frasi di collegamento, in una specie di rassegna delle possibilità armoniche di questa

coppia strumentale. Molto interessante è la sequenza di accordi dove la musa suona in successione prima il Do# (La7) poi il Do (La_m7). Il secondo brano, articolato in diverse parti, è a tempo di marcia in 6/8. La sua tonalità sarebbe il Do, ma nella versione raccolta è quasi tutto trasportato in Re. Solo l'inizio della prima parte è rimasto invariato, perché contiene una serie di La(A5) che, come già osservato nella Monferrina [5], sarebbe stato impossibile alzare a Si(B5). Qui viene riportato in Do come i brani seguenti, 'El vin bon' e la 'Girometta', che erano stati anch'essi trasportati in Re. Poi la tonalità ritorna in Sol con l'ultimo brano che è anche il primo dei balli: una piana. Sebbene tutte le muse storiche rinvenute abbiano il foro del mignolo calibrato per il Do# (fig. 3), nel repertorio da ballo con il bordone in Sol questa nota è di uso piuttosto limitato e in questo disco la troviamo solo nelle due alessandrine e nelle due piane, una delle quali è il brano conclusivo di questa suite. Questa piana si sviluppa nella sola tonalità di Sol, e in mancanza di accordi di dominante, utilizza come elemento forte dello svolgimento armonico del brano l'accordo di La7, possibile grazie al Do# della musa. Tutte le parti di cui è composto si concludono in modo sospensivo e teso proprio con questo accordo dissonante, e non come avviene di solito, con la gradevolezza dell'accordo consonante.

Questa ricostruzione è dedicata al ricordo di *Taramla* che, fra i pochi a ricordarla, mi parlò con passione di questa *Alvada* fin dal primo incontro.

Documento originale: Trascrizione di Claude Bonnafous delle testimonianze orali di *Taramla* e di altri informatori raccolte nel tempo da Stefano Valla.

14 – Monferrina

Una monferrina impetuosa e traboccante di note, anche questa trasportata da *Jacmon* dal Do al Re e qui riportata in Do. Tra le ragioni che possono averlo spinto ad alzare di un tono molte delle parti che erano in Do, possiamo considerarne anche una che riguarda il suono. Perso il contributo della musa, mediamente più acuta di

una terza, e perso anche l'effetto armonico della combinazione delle due voci, il suono del solo piffero doveva sembrargli meno brillante del dovuto, e alzare la tonalità poteva essere almeno una parziale compensazione. È molto breve e potrebbe essere incompleta come la Monferrina [5]. Anche questa non contiene soluzioni armoniche audaci e sembra quindi più affine alla Monferrina [2] che all'Alessandrina [3].

15 – Piana

Questa piana è per diversi aspetti simile alla Sestrina [12]. Come quella, dopo aver dichiarato nel preambolo la tonalità di base (Sol), all'inizio della prima parte cambia la tonica in Re (modo misolidio). Secondo la naturale tendenza di questa scala modale, nella terza parte il brano risolve in Sol, ma, similmente alla sestrina, anche questa piana non si sofferma sull'accordo consonante e ostinatamente ritorna subito al Re. Come l'altra piana contenuta nella *'Alvada da tåvra'* [13], anche questa conclude tutte le sue parti in modo sospensivo ed eccitato, e lo fa con una lunga nota tenuta dal piffero, il La(A5), che ha anche una precisa funzione per lo svolgimento del ballo. Mentre nella cadenza finale della sestrina si è preferito usare il Do (C5), in questo brano è stata rispettata la registrazione di *Jacmon* dove la fisarmonica suona un La maggiore, ma quel Do# che la musa suona è l'unico presente in tutto il brano, e le osservazioni fatte a questo riguardo per la sestrina si potrebbero estendere anche a questa piana.

Documento originale: Traccia 12 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

16 – La bèla növa (stranòt)

Anche con la nuova variante del bordone in La, la coppia piffero-musa è rimasta uno strumento polifonico, nel quale l'armonia svolge un ruolo fondamentale. Dopo

l'acquisizione del Do# (C#5) – nota indispensabile per l'importante accordo di dominante (La maggiore) – suonando alternativamente sia il Do# che il Do, la musa ha introdotto delle variazioni maggiore-minore che con l'uso sono diventate un carattere stilistico della coppia. Le incontriamo in 'La bella si marita' [6] come pure in questo brano, dove però in aggiunta anche il piffero si esercita in analoghe variazioni maggiore-minore, alternando Fa# e Fa.

Nel documento originale di questo *stranòt*, come in quello della 'Luigina' [9], è presente una parte cantata – gli *stranòt* sono infatti soprattutto dei canti – ma queste ricostruzioni sono dedicate solo alla parte strumentale.

Documento originale: Traccia seguente [17].

17 – Documento

Negruzzo, Agosto 1959. Documento originale di *Jacmon* preso a modello per il brano precedente. Proveniente dalla registrazione storica realizzata da Agostino Zanocco, viene inserito in misura più ampia perché nel CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala' è presente solo con un piccolo frammento all'inizio della prima traccia.

18 – Monferrina

Ancora una monferrina nelle due tonalità proprie (Sol e Do), ma questa volta a rompere lo schema fin troppo consolidato viene invertito l'ordine delle tonalità. Non più il Sol a introdurre il Do nel già descritto crescendo di vitalità e vigore, ma un attacco esplosivo e scintillante in Do delle due prime parti (AA), seguite dalle più posate parti (BB) in Sol. Non ci sono Do# o armonie audaci e sembrerebbe quindi più simile alla Monferrina [2] che all'Alessandrina [3].

Documento originale: Traccia 17 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

19 – Alessandrina

Un brano audace ed eccitante che richiede alla musa di suonare il Do# (C#5). Composto di sei parti (ABBCDD), dopo il preambolo iniziale in Sol, con l'inizio della prima parte (A) passa in Re, non per un cambio di modo ma proprio di tonalità. Questa però non è compatibile con il bordone (Sol) e si crea così un contrasto che non potrebbe essere a lungo sostenuto. Ma la tonalità consonante è prontamente ritrovata con il Sol che ritorna nelle parti (BB) e con il Do in quella successiva (C). Le parti seguenti (DD) rialzano poi la tensione con un breve attacco in Re, questa volta modale (misolidio), ma già dopo poche battute risolvono di nuovo in Sol, riconducendo il brano alla piena consonanza. Dunque, questo brano è principalmente composto nelle tonalità proprie della coppia (Sol e Do) ed è quindi sostanzialmente consonante, anche se sono presenti soluzioni audaci che creano eccitazione. In particolare la prima parte in Re, anomala e dissonante, svolge un ruolo di vera e propria provocazione, generando una tensione che amplifica l'effetto consonante e liberatorio delle parti successive. Uno schema analogo a quello già incontrato nell'Alessandrina [3].

Documento originale: Traccia 5 del CD Book 'Giacomo *Jacmon* Sala'.

20 – Perigurdino

Ancora un brano (il quinto in questo disco) che, grazie alla fisarmonica, *Jacmon* ha potuto trasportare dal Do al Re e che qui viene riportato in Do. Composto su un tempo uniforme di 6/8, è basato su una melodia semplice ma con un'interessante costruzione armonica. Un brano consonante dal carattere festante e gioioso.

Documento originale: Traccia 6 (lato B) del disco 'Ernesto Sala il Piffero di Cegni'.

Questa realizzazione si basa sui risultati di uno studio che è stato reso possibile grazie alle informazioni, i documenti e i reperti storici, messi a disposizione durante la ricerca sul campo da: Ernesto Sala, Andrea Domenichetti *Taramla*, eredi di Carlo Musso *Pragaja*, Agostino Zanocco, Aldo Cavagnaro, Ettore Guatelli, Renato Lagomarsino, Julian Goodacre, Claudio Cacco, Roberto Ferrari, Fabio Paveto. Sostanziale e decisivo è stato il supporto proveniente dalla fondamentale collaborazione con Stefano Valla.

ecomuseo il grano in erba Santa Margherita di Staffora - Menconico (PV) pifferoemusa@gmail.com

Associazione Musa www.appennino4p.it musa4province@tiscali.it