

Regionalismo e nazionalismo nella musica francese della Terza Repubblica. Déodat de Séverac e Paul Ladmirault

Marica Bottaro

Il fenomeno del regionalismo francese trova un ampio spazio di espressione nella produzione di numerosi compositori operanti durante la Terza Repubblica. In merito a questo vasto soggetto, su cui in questo breve intervento intendiamo solo aprire uno spiraglio, abbiamo scelto di occuparci di due musicisti legati a due regioni poste agli estremi Nord e Sud del paese: Déodat de Séverac per l'Occitania; Paul Ladmirault per la Bretagna. In entrambi i casi, tramite l'analisi di alcuni loro brani avremo la possibilità di mostrare come un così complesso contesto storico, politico e culturale come quello della Terza Repubblica possa trovare una via d'espressione in un elaborato musicale. Il periodo che copre i decenni a cavallo fra i secoli XIX e XX in Francia è infatti costellato di iniziative volte alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale popolare dell'intera nazione, anzi, di tutte le regioni. Ma prima di scendere nei dettagli di questa attività, cerchiamo di chiarirne le cause.

La Terza Repubblica nasce a seguito della rovinosa sconfitta del secondo Impero di Napoleone III nella guerra franco-prussiana, che umilia la Francia privandola dell'Alsazia e della Lorena. Come è risaputo, si genera, o meglio, si acuisce in questa circostanza la rivalità franco-tedesca; la sconfitta di Sedan provoca nel popolo francese un profondo desiderio di *revanche* nei confronti della nazione germanica, anche da un punto di vista culturale.[1] Nello specifico ricordiamo che il 1871 vede la fondazione della Société Nationale de Musique per mano di Romain Bussine e Camille Saint-Saëns che, con il motto "Ars gallica", è finalizzata alla diffusione della musica francese, in particolar modo strumentale, in modo da esaltare le caratteristiche della madre patria, in contrapposizione, soprattutto, con quelle della musica tedesca.[2] Aggiungiamo poi che la nuova Repubblica si poggia su un terreno tutt'altro che stabile: il nuovo ordinamento politico necessita di affermare la sua identità, che, fra l'altro, intende rappresentare l'intera nazione francese. Tutto il circolo degli intellettuali opera al fine di consolidare la produzione gallica e di valorizzarne le peculiarità; i compositori partecipano attivamente a questa nuova e patriottica impresa.

Uno dei mezzi attraverso cui i musicisti tentano di manifestare l'*esprit français* è quello di ricorrere allo sfruttamento delle melodie folkloriche regionali all'interno delle loro composizioni di matrice "classica". Risale al 1889 la notevole pubblicazione *Histoire de la chanson populaire en France* in cui Julien Tiersot (1857-1936), pilastro degli studi etnologici francesi durante la Terza Repubblica, raccoglie e analizza una cospicua quantità di canti popolari francesi. Ecco le sue parole: «La France est, avec la Russie, le pays où ce mouvement a été plus loin. Notre moderne école symphonique a fait un emploi copieux des mélodies populaires de tous les pays, et commence, après avoir cherché très loin ses éléments, à se servir de ceux que le terroir lui fournit» [Tiersot 1889, 299]. Le operazioni inerenti il patrimonio popolare sono quindi due: la raccolta delle melodie e, in taluni casi, il loro impiego all'interno della musica "colta", ovvero della musica d'arte in genere universalmente riconosciuta dal mondo accademico, che si basa su precise considerazioni strutturali e teoretiche, e che può far riferimento a una solida tradizione musicale scritta.[3] La scelta di usare i canti popolari all'interno delle composizioni "classiche" risponde sia al bisogno di caratterizzare "gallicamente" la produzione francese (per mezzo delle melodie legate al passato e quindi alla storia della nazione) sia alla necessità di reinventare il linguaggio armonico giunto oramai alla saturazione. Il binomio popolare-modale è praticamente scontato,

ed è proprio tramite il ritorno in auge dell'ambito modale che è possibile apportare una ventata di novità alla scrittura compositiva francese del tardo Ottocento. Come precisa Gonnard, «Nombreux sont les musiciens qui ont non seulement collecté des chansons populaires [...] mais les ont harmonisées. Ce faisant, ils ont renforcé leur visage modal» [Gonnard 2000, 137].^[4] Tramite l'analisi di taluni brani facenti uso di melodie modali tratte dal repertorio popolare è dunque possibile sondare il desiderio dei compositori francesi di esprimere attraverso la musica un chiaro messaggio politico che rispecchi il complesso contesto storico-culturale della Terza Repubblica, in particolare dei primi quarant'anni di questo articolato governo.

La debole Terza Repubblica, minacciata continuamente dalle mire dei monarchici, comprende presto che per stabilizzare le sue mura ha bisogno di rinforzare le sue fondamenta;^[5] e lo fa anche tramite la strumentalizzazione dell'arte francese [Kelly 2008, 1-2]. Come ha affermato Rémy Campos, «au tournant du siècle, les questions politiques sont au cœur des pratiques savantes» [Campos 2013, 88]. Si verifica infatti il fenomeno del «politicizing of art» [Fulcher 1999, 5]; il governo sostiene anche la musica, che assume in questo modo una certa utilità pubblica. Come spiega Jann Pasler, la sfida, dopo l'avvento della Repubblica nel 1870, è quella di far sentire i francesi parte di un unico popolo, anche se provvisto di diversi *patois*, e di costruire una comune identità smussando le differenze fra le varie regioni. Il guardare al patrimonio musicale popolare diventa allora uno dei mezzi per rispondere con la musica a queste necessità [Pasler 2007, 150].^[6] In effetti il nuovo ordinamento politico assegna al canto corale una posizione di primo piano all'interno delle discipline scolastiche: nel 1884 il Ministero della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti suggerisce di usufruire in questo contesto delle canzoni delle province francesi [Pasler 2015, 148, 296-297]. Il medesimo stratagemma viene interpretato però con due ottiche diverse, a seconda dell'appartenenza all'ala repubblicana o a quella monarchica.

Se i repubblicani vedono nella riscoperta del canto popolare delle regioni una via per evidenziare le somiglianze esistenti fra le varie zone del paese in modo da rinforzarne l'identità nazionale, i monarchici guardano al patrimonio folklorico con la volontà di opporre al centralizzato potere di Parigi la diversità e la "disunione" delle singole regioni. In merito all'uso del canto popolare a scuola, infatti, Tiersot (repubblicano) ritiene che si tratti di un modo per far condividere un'esperienza agli studenti, per promuovere la diffusione della lingua francese (i testi dei canti vengono tradotti dai vari *patois* al francese) e per costruire un'identità comune. Charles Bordes (antirepubblicano) considera invece l'impiego del patrimonio popolare nelle aule scolastiche come il mezzo attraverso cui ispirare nei giovani l'amore per la natura, per la musica religiosa e per le tradizioni regionali [Pasler 2007, 167].^[7] Bordes è infatti uno dei fondatori nel 1894 della Schola Cantorum (insieme a Guilmant e d'Indy), istituzione finalizzata a rivalutare lo studio della musica sacra; la Schola si afferma inoltre come l'acerrima rivale del Conservatorio di Parigi.^[8] La salvaguardia e lo studio del patrimonio popolare si rivelano presto essere gli interessi preponderanti della Schola, che diviene la responsabile dell'orientamento prevalentemente regionalista della gran parte dei suoi allievi. La Schola tenta inoltre di valorizzare il paesaggio naturale delle province francesi in contrapposizione con l'urbana e omologata metropoli parigina.^[9] Sono i componenti della Schola ad auspicare la decentralizzazione del paese, tanto da progettare la fondazione di altre sedi della loro istituzione in diverse città della Francia.

Quella che da parte del governo repubblicano potrebbe sembrare un'operazione paradossale, ovvero il tentativo di rappresentare l'intera nazione tramite il repertorio delle singole regioni – l'utilizzare una parte per raffigurare il tutto –, rivela invece la volontà di appiattire le diversità regionali in un unico grande patrimonio francese che, da Parigi, si deve proiettare su tutta la Francia unita. Per i monarchici, d'altra parte, il problema della paradossale sineddoche non si pone, in quanto il loro intento è quello di esaltare le caratteristiche delle singole regioni in contrapposizione col compatto governo centrale. In sostanza, nello stesso periodo storico operano due forze contrapposte che possono essere espresse schematicamente da una serie di dicotomie rappresentanti le due fazioni:

NAZIONE	REGIONE
REPUBBLICANI	MONARCHICI
DREYFUSARDI	ANTIDREYFUSARDI
PROGRESSISTI	REAZIONARI
CONSERVATORIO DI PARIGI	SCHOLA CANTORUM
CENTRALIZZAZIONE	DECENTRALIZZAZIONE
	PROVINCIA
URBANO	RURALE

Possiamo procedere ora con la disamina dei brani dei due autori francesi nominati all'inizio dell'articolo, il cui schieramento apertamente regionalista viene manifestato con due modalità differenti: Séverac non cita filologicamente i canti dell'Occitania (sebbene dimostri di esserne stato influenzato), ma ambisce a evocare in musica alcune scene rurali della sua terra; Ladmirault pesca a piene mani nel repertorio folklorico della Bretagna, che diventa la base delle sue composizioni "colte".

Déodat de Séverac (Saint-Félix-Lauragais, 20 luglio 1872 – Céret, 24 marzo 1921) fa parte dei compositori regionalisti del Sud della Francia operanti fra Otto e Novecento.^[10] Fondamentale per questo musicista è la frequentazione della Schola Cantorum dal 1896 al 1907.^[11] I suoi studi in questa istituzione vengono coronati dalla discussione della tesi finale (*La Centralisation et les petites chapelles musicales*), pubblicata sul «*Courrier musical*», gennaio-febbraio 1908), in seguito alla quale decide di lasciare Parigi per trasferirsi brevemente nel suo paese natale nel dipartimento dell'Alta Garonna e poi a Céret (dal 1910), una cittadina situata nel dipartimento dei Pirenei Orientali che attira l'attenzione di numerosi artisti.

Già nel 1906, ancora prima di terminare gli studi alla Schola Cantorum, Séverac rivela la sua fiducia nella riscoperta e nell'uso del canto popolare locale; l'occasione è quella del Congrès de Chant Populaire organizzato da Charles Bordes a Montpellier [Séverac 1906, cit. in Canteloube 1984, 77-79].^[12] Ma è nella tesi *La Centralisation et les petites chapelles musicales* che l'autore manifesta la sua idiosincrasia nei confronti delle linee di condotta della repubblicana *Ville Lumière*: a suo avviso, i riferimenti alle caratteristiche delle singole regioni stanno scomparendo all'interno della musica francese a causa delle politiche di centralizzazione parigine. Per Séverac è il Conservatorio della capitale a costituire l'ostacolo maggiore per la valorizzazione del patrimonio locale regionale [Séverac 1906, cit. in Canteloube 1984, 82-84].

Il giovane autore continua a difendere quella che per lui rappresenta «la sainteté de la cause régionaliste» affermando che oramai è giunto il momento di «organiser des écoles musicales régionales et d'esprit régionaliste» [ivi, 83, 88]. Il programma di queste scuole ovviamente dovrebbe differire da quello dei Conservatori "tradizionali" e basarsi sulla musica popolare. Il guardare al "caldo" repertorio locale mediterraneo costituisce inoltre un antidoto efficace contro la "fredda" influenza tedesca che imperversa da anni sulle sale da concerto francesi; bisogna prendere esempio dall'operato dei Cinque russi, per i quali «la chanson populaire a été un talisman merveilleux» [ivi, 89].

Il profondo attaccamento alla sua terra natale, alla regione dell'Occitania in generale e a quello che oggi costituisce il dipartimento dell'Alta Garonna in particolare, è testimoniato da una miriade di brani composti da Séverac "raffiguranti" episodi di vita occitana *en plein air*. Non vi si trovano citazioni dirette di melodie popolari locali, ma la scrittura dell'autore rivela la volontà di imitarle tramite l'impiego della modalità, un ritmo libero e declamatorio e l'omissione delle stanghette di battuta. Come accennavamo sopra, inoltre, Séverac in genere rappresenta specifiche scene tratte dalla vita quotidiana degli abitanti o tenta di raffigurare particolari siti del Sud della Francia.

A questo proposito è utile scendere nei dettagli di una composizione di Séverac intolata *Le Chant de la Terre. Poème Géorgique pour piano (1899-1900)*, divisa in sette parti:

- *Prologue*
- *I. Le labour*
- *II. Les semailles*
- *Intermezzo (conte à la veillée)*
- *III. La grêle*
- *IV. Les moissons*
- *Epilogue (le jour des nocés)*

Il titolo della composizione già di per sé manifesta la volontà di magnificare l'ambiente rurale (che in questo caso sappiamo essere quello occitano); i vari movimenti evocano il duro lavoro nei campi, una grandinata e un matrimonio di una coppia di paesani. Séverac non "travasa" i canti popolari nelle sue composizioni "classiche" ma prende spunto da essi per ricreare una particolare *ambiance* sonora regionale tramite l'impiego della modalità, di ritmi ostinati, di brevi melodie reiterate e di onomatopee finalizzate a imitare particolari suoni e rumori della vita quotidiana dei paesani del Sud della Francia. Sofferriamoci in particolare sul quarto movimento, *Les moissons* (Es. 1). Séverac indica all'inizio del brano «Gaiment». E in effetti il pezzo debutta con un 6/8 nel modo dorico di La che intende suscitare nell'ascoltatore il ricordo dei canti popolari dei tempi che furono. Si tratta del «Chant» vero e proprio, la melodia che appare in prima battuta nel *Prologue* iniziale, in modo dorico, con l'omissione delle stanghette di battuta. Questo "tema" ricorre più volte all'interno del *Chant de la Terre* con l'evidente finalità di unificare i vari movimenti che lo compongono.

IV. Les Moissons

The image displays a musical score for the piece "Les Moissons" by Déodat de Séverac. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked "Gaiement (100 ♩.)" and "p". The second system is marked "(écho.)" and "pp", with a "Sourdine" instruction for the piano. The third system is marked "Plus vite (112 ♩.)" and "enlève la sourdine.", with a "Rit." marking. The fourth system is marked "A tempo. (92 = ♩.)" and "En pressif.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "pp", and "f".

Esempio 1. Déodat de Séverac, *Le Chant de la Terre. Poème Géorgique pour piano*, Paris, Édition Mutuelle, 1903, IV. *Les Moissons*, p. 154, bb. 1-18

La melodia è esposta dalla mano destra del pianoforte, mentre la sinistra funge da appoggio al canto con un accordo di quinta vuota. Solo dopo quattro battute il "tema" viene riproposto un'ottava sotto in quello che Séverac segna sulla partitura col termine «écho». A cavallo fra le battute 8-9 inizia il «Plus vite», in *mezzoforte*, che contrasta con le prime battute (in piano e pianissimo) per mezzo di un'articolazione anche staccata e per la presenza di accordi arpeggiati. Il carattere "positivo" del momento, evidentemente più festoso rispetto a quello iniziale, è reso anche dalla fugace apparizione di un *do#* che però non resta a lungo. Nel frattempo il materiale tematico, frantumato e rielaborato, passa da una mano all'altra, e l'andamento del pezzo oscilla fra episodi più vivaci e altri più espressivi e ritenuti. «En pressant peu à peu» si arriva al momento probabilmente più gioioso dell'intero brano: un *forte* «un peu animé» introduce alcune figure ritmiche puntate e una scansione ben accentuata della mano sinistra. Il carattere festoso viene confermato da una leggera e briosa scala ascendente di bisrome (b. 32) sempre in *forte*. A b. 37 il centro modale del brano è messo seriamente in

dubbio dalla copiosa presenza di alterazioni estranee al contesto iniziale del modo dorico di La, ancora in fortissimo, «Un peu retenu», e la mano sinistra accompagna il ritmo puntato della destra con degli accordi arpeggiati. Segue un breve passaggio «très estompé» in cui l'atmosfera si placa per collegarsi alla sezione de «L'aimée» (b. 48).

Esempio 2. Déodat de Séverac, *Le Chant de la Terre. Poème Géorgique pour piano*, Paris, Édition Mutuelle, 1903, IV. *Les Moissons*, p. 156, bb. 40-62

La melodia dell'*Aimée* era già comparsa nel secondo movimento del *Chant de la Terre, Le labour*. L'episodio di sole dieci battute, in cui si verifica la sovrapposizione di movimenti binari e ternari, risulta, grazie al suo interno contrasto, altamente espressivo; il tutto è eseguito in *pianissimo*, con la mano sinistra che deve eseguire un ostinato di crome nel registro grave in modo «très flou». Arriva poi una sezione del tutto simile a quella che ha aperto *Les moissons*, anche in questo caso con l'effetto "eco". L'unica differenza sta nel fatto che in questa circostanza sono presenti tre diesis in chiave che alluderebbero alla tonalità di La maggiore; non compaiono, tuttavia, cadenze inequivocabili del tipo dominante-

tonica, astutamente evitate dall'autore per salvaguardare l'incertezza tonale-modale. Segue la sezione «Cloches nuptiales», in cui Séverac rende onomatopeicamente il suono delle campane a festa tramite una serie di quarte parallele. Lo stesso gesto imitativo ricomparirà nel movimento seguente, *Le jour de noces*. Infine, l'ultima sezione (la Coda) ripropone il medesimo canto iniziale, ma in una voce interna del pianoforte e in La maggiore, anche se pure in questo caso non si palesano cadenze "importanti", nemmeno nelle battute finali che si chiudono «perdendosi», in *pianissimo* con sordina, con il tema talmente frantumato da dissolversi nel nulla.

Ci è possibile affermare ora che il regionalismo di Séverac è di una qualità davvero sottile: l'autore non riprende fedelmente i canti della sua terra, ma si ispira a essi e li rielabora per mezzo delle leggi compositive afferenti al contesto della musica "colta" occidentale. L'impiego della modalità, delle onomatopee e di ostinati ritmici richiama apertamente l'ambito della musica popolare, che in questo contesto è però filtrata dalle mani del musicista "erudito". Séverac reinventa il paesaggio sonoro occitano; il suo è un regionalismo che rende omaggio ai contadini del Sud e alle varie ricorrenze che scandiscono la loro vita.

Secondo Waters l'ambientazione modale dei brani che costituiscono *Le Chant de la Terre* ricorda i canti di lavoro dei paesani della regione del Languedoc; questi canti sono stati raccolti da Canteloube, che li ha pubblicati all'interno della sua *Anthologie des chants populaires français* (1951) [Waters 2008, 133]. Nel fascicolo dedicato ai canti del Languedoc tuttavia non abbiamo trovato dei canti di lavoro costruiti nel modo dorico. L'unico esempio a cui si potrebbe far riferimento proviene dall'Haut-Languedoc ed è intitolato *Quand le bouvier*. Canteloube l'ha classificato come un «chant de labour»; la sua melodia è in Sol minore naturale, è priva di sensibile e si muove all'interno di un ristretto intervallo di quinta giusta. Se consultiamo la parte dell'antologia relativa alla Gascogne troviamo altri canti di lavoro; due di loro sono contrassegnati specificamente «chant de moissons»: *Neuf chars de froment* e *Neuf moissonneurs*. Sono rispettivamente in La minore naturale e in Sol minore naturale; entrambi evitano la sensibile e hanno un sapore tipicamente medievaleggiante.

GASCOGNE
Armagnac

NAU CARS DÈ ROUMÈN (1)

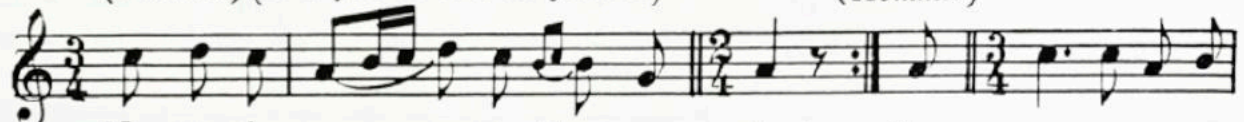
Neuf chars de froment

(Chant de moisson)

Large

(Hommes) (la 2^e fois ce sont les femmes)

(Hommes)



Nau cars de rou - mèn Tant que n'ya! — Cap sus a-questes
Neuf chars de fro - ment Yen a tant! — En re-montant ces



cos - tes, Loun la, la-dé - ra! — Cap bag a-ques-tes pla - nes .
cô - tes. — En des - cendant ces plai - nes .

2. Lou cabelhou bé n'ey d'argén, (bis)
La palh' n'ey argéntado,
Loun la, ladéra!
La palhe n'ey daurado!

2. Les épis en sont bien d'argent! (bis)
La paille est argentée,
Lon la, ladéra!
La paille en est dorée!

Esempio 3. Joseph Canteloube, *Anthologie des Chants Populaires Français groupés et présentés par Pays ou Provinces*, Paris, Durand, 1951, tome I, *La Gascogne*, p. 318

NAU SEGADOUS (1)

Neuf moissonneurs

(Chant de moissons)

Modéré



Nau se - ga - dous se soun trou - bats ————— Per a -
Neuf mois - son - neurs se sont trou - vés ————— Pour al -



- na sé - ga én Es - pa - gne. Cré-séou-nén d'én sé - ga lou
- ler moissonner en Es - pa - gne. Ils croy-aient de cou-per le



blat ————— Qu'en sé - ga - ouén la ciou - a - sa. —————
blé ————— Mais ils mois - son-naient l'a - voi - ne. —————

Refrain. (sur le même air)

Déménén e tréménén
La hoèlha de la lavandre ;
Demenen e tremenen
La hoèlha dén bèt roumèn.

Ils remuaient et amassaient
La feuille de la lavande ;
Ils remuaient et amassaient
La feuille du beau froment

(A chaque couplet diminuer d'une unité le chiffre des moissonneurs, jusqu'à ce que l'on arrive au chiffre un inclus : ouèyt, sèt, siès, cinq, etc.)

Paul Ladmirault (Nantes, 8 dicembre 1877 - Camoël, 30 ottobre 1944) fa parte del "circolo" dei musicisti regionalisti bretoni, molto attivo a cavallo dei secoli XIX e XX.^[13] Dal 1897 frequenta il Conservatorio di Parigi, dove studia con Fauré e Gédalge. Ladmirault si fa presto notare nella capitale parigina con alcune composizioni: nel 1903 vengono eseguiti il *Choeur des âmes de la forêt*, nel marzo 1904 e nell'aprile 1905 alcuni frammenti della *Suite Bretonne*, nel 1907 le *Variations sur des airs de Biniou* e le *Musiques rustiques* per pianoforte a 4 mani.^[14] Del 1909 è la *Rhapsodie gaélique*, mentre risale al 1913 *En Forêt*, entrambe per orchestra.^[15] Nel 1920 assume l'incarico di docente di Armonia, Contrappunto e Fuga presso il Conservatorio di Nantes [Séré 1911, 250; Krier 2001-2002, 14, 105].

Da alcuni titoli delle composizioni citati sopra si può facilmente dedurre la propensione di Ladmirault per la

Bretagna, che spesso viene esternata grazie a riferimenti a melodie del folklore locale e ad affascinanti leggende della regione. Ladmirault cura anche alcune raccolte di canzoni popolari bretoni, con tanto di accompagnamento pianistico e traduzione dei testi in francese. Ladmirault milita d'altronde nell'Association des compositeurs bretons fondata nel 1910 dal gruppo *Les Huit*, i cui componenti sono (oltre a Ladmirault) Louis Aubert, Charles-Augustin Collin, Maurice Duhamel, Paul Le Flem, Paul Martineau, Joseph-Guy Ropartz e Louis Vuillemin. L'Association – che non sopravvive alla Prima Guerra mondiale – auspica la salvaguardia della musica bretone, la produzione di composizioni ispirate a essa e la sua diffusione in particolare nella capitale francese [Bempéchat s.d., 2]. Il nome del gruppo *Les Huit* è tutt'altro che casuale: ricorda quello del gruppo dei Cinque russi. E in effetti, nel 1928, Ladmirault pubblica all'interno del primo numero della rivista celtica «Kornog» quello che può essere considerato il manifesto della musica bretone: *L'Exemple des "Cinq" Russes*). Nel testo il compositore sostiene che i bretoni dovrebbero seguire l'esempio del gruppo dei Cinque, distaccandosi dalla musica di matrice tedesca e italiana e rifacendosi al repertorio folklorico della loro regione. Ladmirault spera pertanto che il suo pamphlet contribuisca a infiammare il sentimento di orgoglio nazionale dei suoi compatrioti.[16]

Quelques vieux Cantiques Bretons



ADAPTATIONS RYTHMÉES
ET HARMONISATIONS DE **PAUL LADMIRAUT**
LE RECUEIL, net:
ROUART LEROLLE & C^{ie}

Toute en France - Editions SAI AUBERT 22 rue Chauchat 1^{er}

Imprimé en France

Figura 1. *Quelques vieux Cantiques Bretons, adaptations rythmées et harmonisations de Paul Ladmirault, Paris, Rouart, 1906*

Scendiamo ora nel dettaglio di una delle composizioni di Ladmirault che, fra le tante del musicista, si prefigge di omaggiare le melodie locali della Bretagna. Si tratta di *Variations sur des airs de Biniou trécorois (tirés du Recueil de Quellien) pour Piano à 4 mains* del 1906.[17]

- I. Ronde
- II. Bal
- III. Passepiéd
- IV. Bal
- V. Bal

In merito al termine «trécorois» si fa riferimento alla provenienza geografica del Biniou, ovvero il Trégor, una delle nove province storiche della Bretagna che oggi corrisponde a una parte dei dipartimenti Côtes-d'Armor e Finistère. Dal titolo del brano di Ladmirault è possibile carpire anche un'altra informazione: le Variazioni su Arie del Biniou trécorois sono tratte da una raccolta di melodie popolari bretoni, quella di Narcisse Quellien, *Chansons et danses des Bretons*, del 1889. [18] E infatti in ciascuna delle cinque danze è possibile individuare una melodia riportata nella sezione IV, *Airs de dance*, del volume di Quellien, a testimonianza dell'attenzione filologica di Ladmirault nei confronti del repertorio della propria regione.



Figura 2. Le nove province storiche della Bretagna (immagine reperibile online al sito <http://geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-pays-bro.html>, consultato in data 01/10/2017)

Ci soffermiamo ora sul terzo brano (*Passe-Pied*) delle Variazioni di Ladmirault. Si tratta di una danza tradizionale originaria proprio della Bretagna.[19] La melodia corrisponde a quella del *Passe-Pied* n. 4 riportato nella raccolta di Quellien. Il pezzo è strutturato nella forma ternaria ABA (Allegro molto – Energico – A tempo). In A, la linea melodica si snoda in nel modo dorico di Re che viene ripreso tale e quale dalla raccolta di Quellien fino a b. 8, per poi presentare delle piccole modifiche (rispetto a Quellien) nella seconda frase. È il pianoforte II a essere incaricato di presentare per la prima volta il "tema", e lo fa alla mano destra, mentre la mano sinistra si limita a punteggiarlo con qualche sporadico accordo nella chiave di basso. Il pianoforte I scandisce il tempo senza sosta con degli accordi di crome staccate che si muovono – contrariamente a quello che ci si aspetterebbe da una parte di accompagnamento – in un registro più acuto rispetto a quello della melodia del pianoforte II. A b. 9 troviamo, sempre alla mano destra del pianoforte II, quello che potrebbe essere considerato il conseguente del periodo, in cui, al posto dell'articolazione staccata presente nell'antecedente, si riscontrano molte legature di portamento a unire tempi deboli con tempi forti, con l'intento,

N° 4. — PASSE-PIED

The image shows a musical score for 'Passe-Pied' in 2/4 time. It consists of five staves of music, all using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various articulations such as slurs and accents, and ends with a double bar line.

Esempio 5. Narcisse Quellien, *Chansons et danses des Bretons*, Paris, J. Maisonneuve et Ch. Leclerc, 1889, IV. *Airs de danse*, n° 4 *Passe-Pied*, p. 284

semberebbe, di creare una certa instabilità ritmica all'interno della danza. A b. 17 si ripete l'intero periodo, ma questa volta Ladmirault affida la melodia a entrambi i pianoforti. Il primo a esporla è il pianoforte I, inseguito, dopo solo una misura, dal pianoforte II. In questo modo si crea una sorta di canone a due voci accompagnato prima da un ritmo puntato e poi, da b. 25 (alla mano sinistra del pianoforte I), da un ritmo sincopato che non fanno che rendere più interessante ed elaborata la metrica interna al brano.

8

III. Passepied.
Allegro molto.

Esempio 6. Paul Ladmirault, *Variations sur des airs de Biniou trécorois (tirés du Recueil de Quellien) pour Piano à 4 mains*, Paris, Demets, 1906, III. *Passepied*, p. 8, bb. 1-16

Proseguiamo con la sezione B, *Energico*, in cui il materiale melodico si infittisce ulteriormente. Ancora una volta entrambi i pianoforti espongono il motivo di danza di Quélien, ma in questo caso il pianoforte II propone delle sensibili modifiche al ritmo originale: la melodia del *Passe-Pied* viene presentata per aumentazione da entrambe le mani che, con tanto di accenti su ogni nota, appesantiscono sensibilmente la scorrevolezza iniziale del brano. A sottolineare questo cambiamento di "carattere" si aggiunge l'indicazione *avec rudesse* a b. 41. In questa sezione, inoltre, si mette in dubbio l'intoccabile modalità della danza di Quélien: in più occasioni compare la sensibile *do#* che, con il *si* che rimane naturale, allude alla scala di Re minore melodica.

L'ultima e terza sezione, *a tempo*, ripropone il leggero e spensierato temperamento della prima parte del brano; ritorna, infatti, l'alternanza delle articolazioni staccate e legate, con l'indicazione *leggiere*. Questa volta, però, Ladmirault ispessisce la trama sonora con tre entrate – a mo' di *stretto* finale di una Fuga – a distanza di un solo quarto l'una dall'altra (Es. 7). La prima "esposizione" spetta alla mano destra del pianoforte II, seguita dalla sinistra e poi dalla destra del pianoforte I; la mano sinistra del pianoforte II si limita a "pizzicare" alcuni scarni accordi ben accentati. Anche la modalità ritorna, per lo meno fino alle cinque misure finali, dove compaiono il *sib* e il *do#* (che alludono alla scala di Re minore armonica). Il brano termina con la scomparsa del *sib*, e quindi nella tonalità di Re minore melodica, con quel *do#* che conclude il *trillo* sulla tonica finale.

In sostanza la danza esordisce con la modalità originale di Quélien (il dorico) e si evolve via via verso il sistema tonale della musica "colta". Ladmirault elabora il materiale popolare dal punto di vista di un musicista accademico: pensiamo non solo al passaggio modalità → tonalità, ma anche al gioco ritmico, alla cura delle articolazioni, all'ideazione di incastri tematici tipici dei meccanismi imitativi della "coltissima" Fuga. L'orientamento prettamente regionalista dell'autore è in ogni caso palese e ben manifestato per mezzo dello sfoggio del materiale popolare bretone.

L'analisi dei casi di Séverac e Ladmirault, oltre a mostrarci la natura della poetica compositiva dei due musicisti, ci offre un nuovo punto di osservazione sul vasto e rigoglioso panorama della politica e della società francese della Terza Repubblica. Ma per avere una vista completa del panorama è necessario fare due passi indietro e scrutarlo da una posizione più lontana, prendendo in considerazione anche i "paesaggi" che si stagliano al di là del contesto nazionale francese. La questione dei nazionalismi in musica è infatti assai complessa, e per molto tempo si è basata su di un equivoco che Renato di Benedetto ha tentato di chiarificare.

The musical score is for a piano piece in G major and 3/4 time. It is divided into three systems, each with two staves. The first system is marked 'a tempo' and 'p leggiero'. The second system continues the piece. The third system includes a 'trium' (triumph) marking and a 'sec.' (second ending) section. The score ends with a double bar line and a star symbol.

E. 1234 D.

Esempio 7. Paul Ladmirault, *Variations sur des airs de Biniou trécorois* (tirés du *Recueil de Quellien*) pour Piano à 4 mains, Paris, Demets, 1906, III. *Passépiéd*, p. 8, bb. 49-66

Nel noto volume *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* Di Benedetto ha infatti intitolato la prima parte del capitolo dedicato al nazionalismo e al cosmopolitismo: *L'equivoco delle "scuole nazionali"*. La sua tesi mira a evidenziare l'equivocità dell'impiego dell'etichetta "scuole nazionali" per designare il costituirsi di gruppi di musicisti appartenenti ai paesi esclusi, fino all'Ottocento, dal contesto elitario dei compositori tedeschi, francesi e italiani: la storia della musica europea è fino ai primi decenni del secolo XIX quasi esclusivamente la storia della musica della Francia, della Germania e, perlomeno in parte, dell'Italia. Le cosiddette "scuole nazionali" si sarebbero formate in conseguenza dell'insorgere di alcuni movimenti nazionali (tipici dell'Ottocento) e di un sentimento di rivincita insiti in particolare nei paesi soggetti alla dominazione straniera (ma non solo). L'«equivoco» consta nel fatto che «non sempre le nuove culture musicali emergenti si organizzarono in vere e proprie "scuole" [...]; né sempre tali culture ebbero come fondamentale motivo ispiratore l'espressione o la ricerca di un'identità nazionale» [Di Benedetto 1991, 183]. Come precisa l'autore, «la ricerca di un'identità nazionale» spesso avviene per mezzo della rivalutazione del repertorio musicale folklorico, ma «tale ricerca è un fenomeno comune a tutta la cultura ottocentesca, anche di quei paesi alla cui musica non compete l'etichetta di "nazionale"» [*ibid.*]. La ricerca folklorica non costituisce dunque l'elemento discriminante per l'ottenimento dell'appellativo "scuola nazionale", in quanto, come abbiamo visto, anche in paesi come la Francia, in possesso già da secoli di un repertorio musicale "classico" di tutto rispetto, è possibile riscontrare il verificarsi di pratiche finalizzate alla riscoperta del patrimonio popolare.

Il caso della Francia sotto la Terza Repubblica è emblematico dell'opinione esposta da Di Benedetto. Quella che sotto tutti i punti di vista – artistici e non – è da sempre considerata un'indiscussa potenza all'interno del panorama europeo partecipa alla creazione di un repertorio musicale che si ponga a emblema dell'identità francese. La situazione della Francia avvalorava così la teoria di Joep Leerssen sul nazionalismo culturale: lo studioso ritiene che il «Cultural nationalism requires a cross-national comparative approach», ovvero che questo fenomeno concerna e lambisca tutte le nazioni durante la stessa epoca [Leerssen 2006, 559]. Per essere compreso nel profondo, il nazionalismo culturale ha quindi bisogno di essere studiato nel suo insieme, non per casi isolati.

Secondo Jane Fulcher, la posizione della Francia in questo senso risulta addirittura più avanzata in confronto a quella delle altre nazioni in quanto «Through a conscious ideological program carefully crafted by two nationalist leagues, music was pulled into the vortex of political-symbolic contestation within France» [Fulcher 1999, 225]. Queste due «nationalist leagues», come abbiamo visto sopra, sarebbero quella repubblicana e quella monarchica, che per anni portano avanti una battaglia politica interna al paese. Oltre all'"esterna" minaccia tedesca si produce infatti una lotta intestina; entrambe le spinte, esterna e interna, sollecitano l'affermazione di una solida identità culturale anche tramite la fruizione del repertorio folklorico. Philippe Gonin precisa che

[...] le cas de la France, nation fortement constituée depuis plusieurs siècles [...] ne peut se comparer, sur le plan politique, à celui des peuples cherchant à marquer leur identité nationale. Il n'empêche qu'à défaut de défendre des idées « indépendantistes » [...] un grand nombre de compositeurs français cherchent également à servir l'identité culturelle de leur région. Dès la seconde moitié du XIXe siècle, on cherchera à recueillir systématiquement et, surtout, scientifiquement, les richesses traditionnelles des provinces françaises [Gonin 2003, 25].

Proprio i due casi di Séverac e Ladmirault ci mostrano come il processo di sfruttamento delle melodie folkloriche regionali all'interno delle loro composizioni di matrice "classica" non sia appannaggio solo dei compositori con finalità nazionaliste, come vorrebbe «l'equivoco delle "scuole nazionali"», ma anche di chi opera in direzione regionale, di chi auspica una decentralizzazione del paese e una maggior considerazione del patrimonio locale delle varie e difformi regioni francesi. Ecco perché lo studio del fenomeno della riscoperta del repertorio folklorico e del suo impatto sulla produzione musicale "colta" dovrebbe essere reinterpretato e ridimensionato alla luce dei risultati ottenuti dalle recenti ricerche sul nazionalismo culturale, che mirano a riconsiderare il fenomeno in una dimensione globale e non settoriale. Ed è inoltre questo il caso in cui tramite il procedimento dell'analisi musicale possiamo decifrare i programmi, le mire e le aspettative della politica e della società francese celati nelle composizioni degli autori attivi nel periodo della Terza Repubblica.

Bibliografia

- Barjot D.-Chaline J.-P.-Encrevé A. (2003), *Storia della Francia nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *La France au XIXe siècle, 1814-1914*, Presses Universitaires de France, Paris 1995).
- Bempéchat P.-A. (s.d.), *Allons enfants de *quelle* patrie? Breton Nationalism and the French Impressionist Aesthetic*, Center for European Studies, Working Paper Series #106, pp. 1-25.
- Bodlore-Penlaez M.-Ripoche A. (2012), *Musique classique bretonne*, Coop Breizh, Spézet.
- Bonisconti A. M. (1988), *Déodat de Séverac*, in A. Basso (cur.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, vol. 7, UTET, Torino, p. 244.
- Campos R. (2013), *De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République*, in E. Buch-N. Donin -L. Feneyrou (cur.), *Du Politique en analyse musicale*, Vrin, Paris, pp. 87-102.
- Canteloube J. (1951), *Anthologie des Chants Populaires Français groupés et présentés par Pays ou Provinces*, vol. I, Durand, Paris.
- Canteloube J. (1984), *Déodat de Séverac*, Société de musicologie de Languedoc, Béziers.
- Debussy C. (9 marzo 1903), *Musique*, «Gil Blas», p. 2.
- Di Benedetto R. (1991), *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VIII), EDT, Torino.
- Fulcher J. (1999), *French Cultural Politics of Music: from the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, Oxford.
- Gennep A. V. (1999), *Le folklore français*, Robert Laffont, Paris.
- Gonin P. (2003), *Le régionalisme comme élément esthétique du mouvement scholiste : sources historiques, aspects esthétiques*, in I. Bretaudeau (cur.), *Le Mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation musicale avec Georges Martin Witkowski*, Symétrie, Lyon, pp. 23-33.
- Gonnard H. (2000), *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Honoré Champion, Paris.
- Guilcher J.-M. (1997), *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Coop Breizh, Spézet.
- Guillot P. (2001-2002), *Déodat de Séverac*, in S. Sadie (cur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.

23, Macmillan, London, pp. 174-175.

Hart B. (2008), *The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France*, in B. Kelly (cur.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, Rochester, pp. 131-148.

Kelly B. (2008), *Introduction: The Roles of Music and Culture in National Identity Formation*, in ID., *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, Rochester, pp. 1-13.

Krier Y. (2001-2002), *Paul Ladmirault*, in S. Sadie (cur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Macmillan, London, p. 105.

La Schola cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925, Bloud et Gay, Paris 1927.

Ladmirault P. (cur., 1906), *Quelques vieux Cantiques Bretons, adaptations rythmées et harmonisations de Paul Ladmirault*, Rouart, Paris.

Ladmirault P. (1906), *Variations sur des airs de Biniou trécorois (tirés du Recueil de Quellien) pour Piano à 4 mains*, Demets, Paris.

Leerssen J. (2006), *Nationalism and the Cultivation of Culture*, «Nations and Nationalism», 12, pp. 559-578.

Pasler J. (2007), *Race and nation: musical acclimatisation and the chansons populaires in Third Republic France*, in J. Brown, *Western Music and Race*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 147-167.

Pasler J. (2015), *La République, la musique et le citoyen. 1871-1914*, Gallimard, Paris, (ed. orig. *Composing the citizen: music as public utility in Third Republic France*, University of California Press, Berkeley 2009).

Quellien N. (1889), *Chansons et danses des Bretons*, J. Maisonnneuve et Ch. Leclerc, Paris.

Séré O. (1911), *Musiciens français d'Aujourd'hui. Notices biographiques, suivies d'un Essai de bibliographie et accompagnées d'un Autographe musical*, Mercure de France, Paris.

Séverac D. D. (1903), *Le Chant de la Terre. Poème Géorgique pour piano*, Édition Mutuelle, Paris.

Tiersot J. (1889), *Histoire de la chanson populaire en France*, Plon-Heugel, Paris.

Waters R. F. (2008), *Déodat de Séverac. Musical Identity in Fin de Siècle France*, Ashgate, Aldershot.

[1] Per approfondire le vicissitudini politiche intercorse tra Francia e Prussia prima e Impero tedesco poi che hanno logorato i rapporti fra le due superpotenze nella seconda parte dell'Ottocento rimando a Barjot-Chaline-Encrevé [2003, 426-456].

[2] In merito all'ideazione di un repertorio sinfonico francese si veda Hart [2008, 131-148].

[3] Per una lista accurata delle raccolte di melodie popolari delle regioni francesi si veda Gennep Van [1999, 616-637].

[4] In merito al successo della modalità in Francia a partire dall'Ottocento rimando a Gonnard [2000].

[5] Sulle vicissitudini storiche inerenti gli anni del consolidamento della Terza Repubblica francese si veda Barjot-Chaline-Encrevé [2003, 339-363].

[6] Il governo della Terza Repubblica non è tuttavia il primo a conferire una certa importanza ai canti popolari. Il 13 settembre 1852 Napoleone III sottoscrive il rapporto del Ministro delle Pubblica Istruzione Hippolyte Fortoul; il decreto prevede la pubblicazione del *Recueil général des poésies populaires de France* [Gonnard 2000, 15-16].

[7] Un altro terreno di scontro fra repubblicani e monarchici è quello del famoso *affaire Dreyfus*. Il caso, scoppiato il 6 ottobre 1894, vede lo schieramento dei repubblicani in favore dell'ufficiale ebreo alsaziano, mentre i monarchici, antidreyfusardi, lo ritengono colpevole di tradimento. Per un approfondimento su questo soggetto si veda Barjot-Chaline-Encrevé [2003, 390-398].

[8] In merito alla contrapposizione Conservatorio repubblicano/Schola Cantorum monarchica si veda Fulcher [1999, 35-36].

[9] Sulle ideologie della Schola Cantorum si veda *La Schola cantorum* [1927].

[10] È Waters ad aver specificato che i musicisti regionalisti francesi possono essere divisi nelle categorie di: regionalisti della Bretagna (Joseph-Guy Ropartz, Paul Le Flem, Paul Ladmirault, Charles de Sivry); regionalisti del sud (Vincent d'Indy, René de Castéra, Joseph Canteloube, Raoul Laparra, Blanche Selva, Charles Bordes, Déodat de Séverac) [Waters 2008, 71-72].

[11] In merito alle origini e all'istruzione ricevuta da Séverac rimando a Waters [2008, 17-39], Bonisconti [1990, VII, 244] e Guillot [2001-2002, 23, 174].

[12] L'intervento di Séverac è pubblicato nello stesso anno col titolo *Le renouveau de la chanson populaire* sulla rivista «L'action régionale de la Schola Cantorum».

[13] Per approfondire le origini e la formazione di Ladmirault rimandiamo a Séré [1911, 247] e Krier [2001-2002, 14, 105].

[14] È niente meno che Claude Debussy a recensire la prima del *Choeur des âmes de la forêt*: «"le Chant des âmes de la Forêt", de M. P. Ladmirault, dont la musicalité rêveuse et fine, comme un peu peureuse de se trop formuler, témoigne d'une vraie nature d'artiste. Que M. P. Ladmirault prenne garde, on n'aime pas beaucoup les rêveurs à notre époque, où l'on est si pressé d'arriver qu'on en a inventé les automobiles. On se moquera de lui, mais je suis sûr qu'il continuera et je lui souhaite de tout cœur.» [Debussy 1903, 2].

[15] Per la lista completa delle composizioni di Ladmirault rimandiamo al sito dell'[Association "Les Amis de Paul Ladmirault"](#) (consultato in data 01/10/2017).

[16] Per quanto riguarda lo schieramento politico, Ladmirault auspica l'autonomia della Bretagna (soprattutto dal punto di vista culturale) dal centralismo autoritario di Parigi; si iscrive infatti al Parti national breton, di orientamento fortemente separatista, che ha vita dal 1931 al 1944 [Bodlore Penlaez-Ripoche 2012, 50].

[17] Come rivela il titolo, si tratta di Variazioni su Arie del Biniou trécorois, ovvero di un tipo di cornamusa tipica della Bretagna. Per approfondire le caratteristiche del Biniou rimandiamo a questo [link](#) (consultato in data 01/10/2017).

[18] Narcisse Quellien, poeta ed etnografo bretone, come lui stesso specifica nel testo, era stato incaricato dal Ministère de l'Instruction Publique, nel 1880, di raccogliere le melodie e i testi delle canzoni popolari bretoni [Quellien 1889, 3].

[19] In merito alle caratteristiche del *Passepiéd* bretone rimandiamo a Guilcher [1997, 451-468].