

Tra due sponde: bande musicali in Puglia e Albania a confronto

Domenico Zizzi*

Abstract. *This essay aims to retrace the historical and cultural evolution of Albanian wind bands between the 19th and 20th centuries, highlighting their role in national identity formation, public festivities, and musical education. Particular attention is given to the relationship with Italian musical models, the repertoire performed, and the institutional support that allowed the development of these ensembles. Through archival documents and oral testimonies, this contribution offers a new perspective on a little-studied but significant aspect of Albanian musical life.*

Sintesi. *Il presente saggio intende ripercorrere l'evoluzione storica e culturale delle bande musicali albanesi tra XIX e XX secolo, evidenziandone il ruolo nella formazione dell'identità nazionale, nelle festività pubbliche e nell'educazione musicale. Particolare attenzione viene data al rapporto con i modelli musicali italiani, al repertorio eseguito e al sostegno istituzionale che ha permesso lo sviluppo di queste formazioni. Attraverso documenti d'archivio e testimonianze orali, il contributo propone una nuova lettura di un aspetto poco studiato ma significativo della vita musicale albanese.*

Banda e shkolles në lagjes “Parrucë” Shkodër (1933)



Introduzione

Lo studio delle bande musicali in Albania non può prescindere da vicende storiche, aspetti antropologici, studio della lingua e soprattutto approfondimento della cultura musicale, attraverso cui si è realizzata la dimensione attuale della nazione. Un percorso spesso tortuoso, che questa terra ha affrontato nel corso dei secoli, fino alle aperture avvenute dal 1990, con la caduta del regime comunista.

Come afferma Shezai Rrokaj (ex rettore dell'Università di Tirana):

*Conservatorio di Musica “Tito Schipa” – Lecce, domenico.zizzi.docente@conservatoriolecce.it

Il presente articolo è frutto di una ricerca condotta per l'Interreg. EARPIECE- “Study of popular and national language elements in classical music”, 2021. Le foto delle bande storiche d'Albania qui riprodotte, si conservano presso il Marubi National Museum of Photography (Shkodër).

in Albania la questione identitaria si materializza quando si decompone la forma unica di pensiero imposta durante il regime e il paese si trova esposto di fronte a un'apertura di possibilità, alla necessità di collocarsi in un contesto multiplo e variegato di opportunità: è come se, misurandosi con gli altri, faticasse a riconoscersi¹.

Nell'analisi e nello studio del fenomeno delle bande musicali in Albania ho dovuto rispondere a quesiti spesso comparsi anche durante precedenti ricerche fatte sulle bande pugliesi: come e perché si sono costituite le bande musicali; quali sono stati repertori, attività concertistiche, sociali e politiche che le hanno caratterizzate, ed infine, quali sono stati i protagonisti che hanno dato il contributo più profondo a tale storia.

Il percorso di studio non sarà inerente solo alle bande, ma proporrà un costante confronto con la civiltà musicale albanese *in toto*, secondo quanto scritto da Vasil S. Tole² e Sokol Shupo³.

Inizio però con la testimonianza di un'altra figura eminente della cultura albanese, con cui ho collaborato per la ricerca: Nestor Kraja (professore di Composizione e Storia della musica presso l'Università di Tirana).

1. Secondo te, quali sono le peculiarità della musica tradizionale del Nord e del Sud dell'Albania?

Kraja: La cultura musicale tradizionale albanese si distingue per la grande varietà di modi musicali e scale modali (pentatonica, cromatica, diatonica); generi vocali o strumentali (*kabatë, jaret*, canti polifonici con bordone, *majekrahi*, etc.); modi ritmici (2, 3, 7, 9, 11, 12, 13 divisori con enfasi posta su cellule diverse; *i.e.* ritmi 7/8 composti da celle 2 + 2 + 3, o 3 + 2 + 2, o 2 + 3 + 2 etc.); forma e organici (a 1, 2, 3, 4 voci o in *ensemble*, richiamando forme a cappella che vengono da secoli e si conoscono come polifonia *labe*); strumenti, come *cylëdiare* (flauto di Pan), *lahuta*, *çiftelia* (liuto a 2 corde); caratteristiche delle voci (di gola, di testa, di petto), etc. Un patrimonio antico e vivo nelle persone di oggi. I diversi periodi storici hanno stratificato nei secoli diversi tratti: greco-arcaici, latini, bizantini, ottomani, fino a tratti specifici del Novecento.

2. Nella tua musica quanto è importante l'influenza della lingua albanese e della musica popolare?

Kraja: Nella musica colta albanese, fin dai primi passi, si è avvertita la particolare influenza della musica popolare come identità nazionale e come identità propria dei

¹ Cit. da E. IMBRIANI, *Albania tra limiti e confini*, in «Palaver», vol. 2, 2013, p. 265; <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/palaver/article/view/12780>.

² <https://www.vasiltole.com/?product=folklori-muzikor-strukture-dhe-analize-vellimi-ii>; *Enciklopedia e muzikës shqiptare*, Tirana, Asmus, 2002; *Encyclopaedia of Albanian folk isopolyphony*, Tirana, Uegen, 2007.

³ *Folklori Muzikor Shqiptar*, Tirana, Asmus, 2002.

compositori. Personalmente, ho preferito lavorare con un folclore raffinato (o essenziale) nella mia musica.

3. Sei mai stato ispirato da storie o testi della tradizione popolare albanese?

Kraja: Naturalmente. Per esempio nella *Suite sinfonica 'Rozafa'* (1987) il soggetto deriva dalla leggenda del castello 'Rozafa' di Scutari, conosciuta in alcuni paesi balcanici. Anche in alcune mie opere vocali si trovano dei testi popolari, come in *Kjo anë e lumit ka bilbila shumë* ('Da questa parte del fiume, si sente il canto dell'usignolo') per coro a 4 voci - tratto da una canzone tradizionale secolare.

4. In quale maniera la musica tradizionale ha influenzato le bande in Albania?

Kraja: La prima banda in Albania, secondo gli studi attuali, fu costituita nel 1878 dall'italo-arberesch Giovanni Canale, il quale due anni dopo, passò la direzione al musicista albanese Palokë Kurti. Canale ha composto per questa formazione due opere: la marcia *L'unione d'Albania* e *Danze Albanesi* che hanno alla base della melodia un chiaro riferimento alla musica popolare. Anche Palokë Kurti, uno dei maggiori compositori di canzoni popolari dell'epoca (ha scritto circa 30 canzoni) scrisse per banda la marcia *I Turchi in Macedonia* e due *pot-pourri*: *Intrattenimento musicale dei nostri nonni* (1890-1900) e *Orientale*. Per questi due *pot-pourri* lo storico Tonin Zadeja scrisse: "Per i mezzi espressivi usati non possono essere considerati soltanto arrangiamenti dei canti popolari di Scutari, ma elaborazioni creative di alcuni degli elementi più caratteristici di queste canzoni".

Negli anni successivi, sono spuntate diverse bande nella varie città dell'Albania. Basta pensare che a partire al 1878 a Scutari ci si sono costituite: l'Orchestra di fiati della Congregazione, (1889); l'Orchestra di fiati della Cattedrale (1898); l'Orchestra di fiati della Scuola di artigianato (1901); l'Orchestra di fiati comunale (1916); l'Orchestra di fiati 'Vllaznia' (1920); l'Orchestra di fiati della Società 'Bogdani' (1922); l'Orchestra di fiati della Guarnigione di Scutari (1922); l'Orchestra di fiati del Liceo 'Illyricum' (1922); l'Orchestra di fiati della Scuola di 'Parruca' (1931); l'Orchestra di fiati della Società 'Antoniana' (1936). Negli anni 1931-36 si formarono anche due fanfare: la Fanfara dell'Orfanotrofio e la Fanfara del dormitorio 'Malettona'. Queste fanfare ebbero grande importanza per la sensibilizzazione nazionale e l'effetto patriottico; soprattutto nel periodo di formazione dello stato albanese. Il repertorio di questi gruppi prevedeva anche brani tratti dalla musica romantica, pezzi da opere italiane, musica austriaca, *etc.* Anche dopo la Seconda Guerra Mondiale, la musica per banda è stata permeata dalle caratteristiche della musica popolare albanese.

5. Come è cambiata la musica classica albanese dopo la caduta del regime comunista? ... e per le bande?

Kraja: Con la fine del comunismo sono cambiate regole, norme, ordini e strutture del metodo del realismo socialista imposte dalla dittatura. I compositori si mettono alla ricerca di nuove forme, espressione dell'identità del soggetto creativo. D'altra parte si avvicinano alle correnti della musica occidentale dell'epoca: minimalismo, serialismo, musica aleatoria, spettrale, elettroacustica, *etc.*, senza escludere gli stili

tradizionali. In generale, non pochi compositori si distaccarono dal ‘pensiero’ tematico. Ciò ha portato alla formazione di due ‘campi’: gli artisti della prima generazione (la maggior parte di loro ha il merito di aver gettato le fondamenta della nostra musica nazionale) e gli artisti della seconda generazione (i quali cercavano con ogni mezzo di recuperare il tempo perduto e in questo recupero vorticoso sono stati assimilati tutti gli influssi della cultura contemporanea). La musica per banda, oggi un settore di nicchia, ha continuato a svilupparsi e crescere su aspetti legati più alla tradizione, sullo sfondo del nuovo panorama contemporaneo.

6. Quali pensi che siano le prospettive future della musica classica albanese? E quali per le bande musicali?

Kraja: Dal punto di vista personale, sono pessimista. I compositori hanno perso l'appoggio economico che ricevevano dallo stato, le istituzioni culturali che vengono sempre diminuendo, hanno perso l'equilibrio delle politiche culturali e il pubblico è orientato verso una musica differente; lontana dai parametri professionali. Se nel ventennio tra il 1970 e il 1990, per esempio, sono state composte oltre 20 opere, oltre 160 concerti strumentali e musiche per i corpi di ballo nazionale, nel trentennio che va dal 1990 al 2020 sono state composte solo 2 o 3 opere (se così le volessimo chiamare) e circa 3 concerti per strumento solista e orchestra. In termini di creatività per le bande musicali, in questi decenni, non ho informazioni dettagliate.

* * *

I. *Analisi comparativa dei repertori albanesi*

L'Albania si può dividere in due macroregioni: la Ghegeria (a settentrione) e la Toskeria (a sud). La Ghegeria, circondata da montagne, ha clima rigido per buona parte dell'anno: il carattere della gente ne sembra influenzato, risultando abbastanza diverso da quello della gente dell'Albania meridionale. Ciò si riflette nelle rispettive sottoculture, compresi tipo e stili della musica popolare.

I.1. *Ghegeria: l'area settentrionale*

Forte influenza nel Nord ha avuto il concetto di onore: molte canzoni sottolineano l'importanza nella comunità della *besa* - giuramento sacro che, se una persona non lo manteneva, era considerata ‘*I pa bese*’ (infedele): non c'era insulto più grande per lui e la sua famiglia. Morire in adempimento di una *besa* era considerato onorevole. I guerrieri di montagna condividevano molte usanze con i montenegrini, la più famosa è la *gjakmarria* fondata sulla *besa*, con obbligo sociale di uccidere un delinquente o un membro della sua famiglia per salvare l'onore.

La monodia è una canzone solista eseguita ampiamente nell'Albania settentrionale, soprattutto a Diber, Elbasan, Durazzo, Tirana, Scutari, Lezhe e Kukës: l'area è appunto denominata dagli etnomusicologi 'zona monodica' e si estende dal fiume

Shkumbini, includendo gli albanesi di Kosova, Montenegro e Macedonia (esclusi gli albanesi Tosk) e dell'Arber nel Sud Italia.

Il termine riguarda anche uno strumento che suoni a solo (o più strumenti all'unisono), o un canto a solo sostenuto da uno o più strumenti (aggiunti in fasi successive) in funzione ritmica, melodica, armonica o combinata⁴.

Le esecuzioni monodiche riguardano generalmente il lutto, temi femminili, il matrimonio; o sono antiche canzoni maschili e canzoni per bambini, ninne nanne. Canzoni e melodie strumentali sono tutte su base modale, hanno forme semplici – facilmente ricordate dagli esecutori – e gamma vocale ridotta. Schemi ripetitivi in tempi lenti (trasmessi per via orale di secolo in secolo) consentono di interpretare più liberamente i sentimenti, usando tonalità diverse, cantando più lentamente o velocemente, aggiungendo abbellimenti; la prassi prevede di cantare intervalli più stretti rispetto alla concezione originale e di usare la *çiftelia* (liuto a due corde, pizzicate da una cannuccia)⁵ in base a proprie esigenze e capacità.

Vasil Tole afferma che i modi di centinaia di canzoni molto somigliano ai modi greci antichi, pur non essendo, ovviamente, gli stessi, in quanto in Albania si sviluppano in secoli di pratica e non in base a modelli teorici o in copia di quei modi antichi. Altri modi 'derivano' una quarta sopra o sotto il modo 'principale', appartenendo alla stessa famiglia, con nomi riferibili ai dialetti greci.

Secondo Shupo, i modi più usati nella musica albanese sono eolico e frigio e le melodie sono spesso cantate con intervalli di mezzo tono più piccoli rispetto la musica occidentale; conseguenza di interpretazioni individuali di esecutori, che contribuisce all'unicità di tale stile. Il repertorio include melodie che insistono su una nota, o due note, utilizzando un piccolo intervallo - principalmente in canzoni per bambini o canti rituali (questi modi incompleti sono detti 'modi storpi'). Di seguito elenchiamo alcune tipologie.

Le canzoni epiche rappresentano il sentire di un eroe, che affronta avventure in guerra e in amore. L'unità organizzativa è di solito un verso, piuttosto che una strofa. Anche se hanno perso popolarità, queste canzoni – semplici e spesso malinconiche – conservano suoni antichi, tesoro del repertorio albanese e quando sono intonate al *lahuta* sembrano recitate piuttosto che cantate. La melodia 'progredisce' per ripetizioni, con poche variazioni. Queste canzoni da 'uomo coraggioso', hanno gamma vocale limitata, di solito non superano la quinta. Il ritmo 'libero', senza linee di battuta, corrisponde alla lunghezza dei versi, che può variare considerevolmente. Affini sono le canzoni leggendarie, basate su poemi tramandati

⁴ Nonostante la musica nel Sud dell'Albania abbia come peculiarità la polifonia, la monodia è eseguita in alcune aree. A sua volta, il canto polifonico, secondo Solik Shupo si verifica raramente nel Nord, nelle montagne di Tirana e in Kosova, dove si eseguono canzoni a due voci, epiche, leggendarie e storiche.

⁵ Il corpo è ovale, in unico pezzo, il collo lungo, con 11 -13 tasti. Il retro è curvo, coperto da un legno piatto nella parte superiore. Usata specie nel Nord dell'Albania e in Kosovo, può essere piccola, media o grande. Le corde sono per lo più all'unisono, di rado accordate per seconda, quarta o quinta. La melodia, semplice e senza grandi intervalli, è suonata sulla 1^a corda - la 2^a è di bordone.

oralmente nei secoli; e le canzoni storiche, nate intorno al XV sec., come appello alla resistenza e alla libertà dagli invasori ottomani.

Protagonista delle ballate è un difensore dei valori tribali e di solito muore proteggendo i membri della famiglia. Argomento centrale è la continuità della vita: l'eroe può chiedere di essere sepolto in una tomba con finestre, per poter ancora vegliare sulla vita dei propri cari.

Nell'esecuzione di tali canzoni, oltre alla nominata *çiftelia*, si utilizzavano:

- *sharkia* – liuto da 3 a 12 corde (principali tipi sono a 4 o 5 corde, la meno popolare a 3): sua patria è Gjakova, nel Kosovo, ma è diffusa in tutto il Nord dell'Albania;

- *zumare* che unisce due fischietti gemelli con 5 fori equidistanti, di metallo o d'osso di zampe di grandi uccelli: un pezzo di legno è all'estremità a forma di corno, per maggiore risonanza; quando si suona, i 2 fori superiori di ogni tubo sono chiusi contemporaneamente dalle dita della mano sinistra e i 3 inferiori chiusi allo stesso modo dalle dita della destra: le melodie risultano omofone; il timbro è nasale, potente. Inizialmente era suonato a solo e da soli uomini: oggi insieme ad altri strumenti accompagna canzoni e danze popolari;

- *violina* – anche detta *qemane* dagli anziani – è un tipo di violino diffuso in tutta l'Albania: divenne parte di una banda di Scutari nel 1825 e piacque tanto che si tentò costruirne di nuovi. Era tenuto verticale come un violoncello: gli esecutori usavano molti glissandi, per effetti e suoni simili a quelli di strumenti tradizionali.

1.2. La cultura polifonica della Toskeria

L'Albania meridionale potrebbe dividersi in 4 sotto-regioni linguistiche, musicali ed etniche: Toske a est, Myzeqe a ovest, Laberia a sud-ovest e Cameria a sud. La regione Toske inizia col fiume Shkumbini e si estende oltre i confini politici, includendo regioni greche a minoranza albanese. Città a forte tradizione musicale è Berat: nel XIX secolo, sotto l'Impero ottomano, la sua reputazione attirò musicisti che vi si trasferirono da tutta l'Albania. A differenza delle altre città della Toskeria, la musica era prevalentemente monodica con influenze persiano-arabo-turche, ma all'inizio del XX secolo ci fu la rinascita della musica popolare polifonica, col ritorno a tradizioni precedenti l'occupazione turca. Oggi a Berat e villaggi circostanti si usano entrambi gli stili.

In tutta l'area mediterranea la polifonia si trova tra le comunità agro-pastorali, nelle zone dove le popolazioni si rifugiavano di fronte alle invasioni, conservando tratti arcaici⁶. Tuttavia, ovunque nei Balcani, è stato inevitabile che la musica fosse influenzata da altre culture: essa avrebbe fonti nel canto bizantino, nelle melodie pentatoniche della Mongolia, nei complessi ritmi arabi ... E in questo *melting pot*,

⁶ L'origine della polifonia popolare albanese è questione aperta: gli etnomusicologi usano anche il termine iso-polifonia.

ciascuna nazione avrebbe più varietà di pratiche e stili di quanta ne abbia un tipico paese dell'Europa occidentale.

La musica polifonica è sempre stata trasmessa dai genitori ai figli: ma per problemi economici e la grande migrazione, questa trasmissione si vede sempre meno, anche se diversi organismi politici e culturali stanno cercando di farla rivivere.

Tale musica si basa comunemente sulla intonazione delle vocali a – e – o (in Toskeria risulta più usata la e, in Laberia si usano anche i, u e il dittongo eu). A seconda della regione dialettale, si utilizza una vocale per tutta la canzone o diverse combinazioni di suoni vocalici. Importanti sono lunghezza del bordone di sottofondo e ritmo. L'intonazione è polifonica in modo continuo dall'inizio alla fine della canzone: i cantanti, tenendo tra loro il suono continuamente, si alternano uno alla volta, per riposare e respirare, come accade nel 'canto a tenore', o *Kenge Labe* (tipico della Laberia), privo di accompagnamento strumentale.

Quando tutte le parti si uniscono, possono avvenire spostamenti microtonali, considerati 'normali'. Accade se uno dei cantanti non è completamente all'unisono cogli altri, sebbene l' 'imprecisione' possa non essere notata da un profano. Tali movimenti microtonali si notano nelle canzoni di Laberia, dove terze minori e seconde maggiori sono talvolta instabili (si canta a metà di detti intervalli). Anche durante l'esecuzione di un lamento, o alla conclusione di una canzone su nota tenuta, si notano oscillazioni microtonali.

La scala di riferimento è pentatonica, su cui si sviluppano melodie 'ondulate' e intrecciate tra loro. Nella musica dell'Albania meridionale l'assenza di semitoni è evidente, mentre nella parte settentrionale i semitoni sono usati in quasi ogni tipo di canzone. Dei quattro sistemi melodici usati in Albania (tonale maggiore-minore, modale, acustico e pentatonico), il principale è il pentatonico, essenzialmente anemitonico⁷, sistema considerato più 'facile' da usare, base 'comoda' per una vasta gamma di canzoni.

Molte canzoni hanno caratteristiche distintive a seconda dell'età del cantante cui sono destinate; per esempio, nella Laberia ci sono 'le canzoni dei vecchi' (*pleqerishte*), cantate lentamente, in modo calmo, un poco 'pesante' e 'forte', proprio di emozioni intense. Le canzoni per i giovani (*djalerishte*) hanno carattere più veloce, leggero e vivace. Anche il sesso è distintivo; le donne possono produrre un vibrato più veloce (difficile da raggiungere naturalmente per gli uomini) e la tessitura delle loro canzoni è solitamente un'ottava più alta. Infine, le melodie

⁷ Relazioni pentatoniche si notano anche tra 3 e 4 suoni: perché una scala rimanga pentatonica, la nota mancante non deve essere quella che forma la terza maggiore, la cui assenza porterebbe alla scala tetratonica. Continuando in modo simile la sottrazione, si avrà la tritonica, con seconda maggiore tra prima e ultima nota del ciclo di quinte (do, sol, re). Ultima scala del sistema pentatonico è la bitonica. Le ultime due sono poco usate nella pratica del Sud. È invece possibile che le melodie popolari usino una scala pentatonica e una tetratonica, e/o combinazioni di tutte le altre scale.

tendono a seguire un andamento discendente (se il tempo in cui la melodia sale, o rimane su una nota alta, è minore del tempo usato per un flusso discendente).

II.1 Repertorio popolare per ensemble strumentali

Pur piccola, l'Albania ha grande varietà organologica, con prassi tenute vive (fino al 1990) in ogni villaggio e città. Ma la transizione da paese comunista a stato democratico non è avvenuta senza traumi e inizialmente ha messo in crisi le pratiche della musica popolare. Molti hanno lasciato il paese e a causa di lotte politiche la vita sociale e culturale ne ha sofferto. Solo nell'ultimo decennio il governo, insieme a organizzazioni di musicisti popolari, musicologi ed etnomusicologi, ha cominciato a far rivivere il repertorio tradizionale.

Non tutti gli strumenti già descritti sono propriamente albanesi: anche *lahuta* e *lodra* provengono da culture orientali, come violino e clarinetto da culture 'esterne', mentre le origini del *gajde* sono ancora sconosciute. Diversi tipi di *fyelli* sono invece ritenuti nativi. Nonostante le diverse radici, il popolo albanese li ha tutti abbracciati e utilizzati nei secoli. La musica è ancora strettamente legata alla vita sociale e si sviluppa con essa: accompagna la gente nel lavoro e nel riposo, in guerra e in pace, dalla culla alla tomba.

I primi tentativi 'orchestrali' sono d'ambito familiare, di solito per feste di matrimoni. Le combinazioni erano a coppie: *fyell* e *dajre*; *curle* (un altro tipo di *fyell*) e *lodra*; *gajde* e *lodra*; due *çifteli* insieme. Nel XIX secolo, in Ghegeria gli ensemble si sviluppano comprendendo *saze*, *violina*, *fyell*, *dajre luge* (cucchiaio di metallo o legno): a metà secolo il clarinetto sostituisce il *fyell*. In Toskeria l'ensemble è costituito da violina, *lahuta* e clarinetto con aggiunta successiva di *dajre*. La relazione tra strumenti è simile a quella tra voci nella polifonia del Sud; il clarinetto è la parte principale (*marresi*), seguito da violino (*kthyesi*) e sostenuto da *lahuta* e *dajre*. In effetti, a differenza degli ensemble urbani, nelle zone rurali la situazione varia da luogo a luogo. A volte, quattro *çiftelia* si esibivano insieme, specialmente nei matrimoni del Nord. La combinazione di *çiftelia* con tre o quattro *sharkia* si vedeva spesso nel Kosova: nei villaggi, la *sharkia* era lo strumento principale, associato a *çiftelia*, violino e *gypi*.

Infine bisogna citare, diffusi in tutta l'Albania, gli idiofoni, sfregati, scossi, colpiti o pizzicati (pietre, piatti, sonagli, cucchiai, campane, bastoni, batacchio e arpe ebre, etc). E i membranofoni, come il *kallamzani* – stelo cavo e snodato di canna o simile, che si tiene come un flauto moderno e ha un lato chiuso con carta ben essiccata. Il *gypi* assomiglia a un *djembe* africano (tamburo a calice), accompagna canti e danze, è di legno o argilla, con la parte superiore coperta da pelle (l'altra, più stretta, rimane aperta). È suonato solo da uomini: in posizione eretta è tenuto sotto il braccio sinistro; in posizione seduta è posto sopra il ginocchio sinistro. La membrana si batte con le dita o i palmi. Il *dajre* è il membranofono più popolare: somiglia a un tamburello di legno sottile, coperto saldamente di solito da pelle di pecora; è suonato più da donne che da uomini.

I musicisti usavano improvvisare su strumenti di capacità limitate, spesso costruiti da loro stessi – nei villaggi era difficile attrezzarsi con strumenti costosi (i primi furono importati solo fra Sette e Ottocento, ai tempi in cui commercianti albanesi ed europei si scambiavano prodotti).

II.2 *Gli ensemble urbani*

A fine Ottocento, Frano Ndoja, noto compositore e direttore d'orchestra, gettò le basi della musica urbana e delle bande popolari albanesi: non solo aiutò il patriota Palokë Kurti, tornato in patria nel 1890, a formare 'la Banda della Cattedrale' (con l'aiuto di monsignor Jak Serreq), ma nel 1898 formò l'orchestra di fiati Franos Drum, orchestrando canzoni popolari di Scutari e sue stesse creazioni (i pezzi a carattere patriottico costituiscono il corpo più cospicuo). La banda di Ndoja, a partire dal 1917, passò sotto il controllo diretto della municipalità di Scutari: ma già disponeva, tra le proprie fila, veri professionisti.



In effetti, in Albania la prima orchestra di fiati era stata istituita a Scutari nel 1878, grazie a un direttore italiano: Giovanni Canale (nella foto del 1878 si notano clarinetto, flauto, corno, tromba, *tupan*, *bastup*, tromba *oslajt*, tamburo). Come altre bande che si formarono poi, era sostenuta dalla Chiesa Cattolica, da società dell'Impero Austro-Ungarico e italiane, o da ricchi albanesi che amavano la musica europea. Le orchestre popolari perciò dovettero cercare presto di migliorare tecnicamente gli strumenti, per competere nelle esecuzioni pubbliche.

Ecco un breve *excursus* sulla storia delle bande albanesi, che si dividono principalmente in:

- a) *bande* propriamente dette, di almeno 35 elementi, con intere sezioni di legni, ottoni, percussioni;
- b) *fanfare*, con ottoni e percussioni, dai 10 ai 25 strumenti.

È noto che queste compagini hanno radici nell'Impero ottomano. La musica *mehter* era creata da percussioni: *kös* (grandi tamburi), tamburi, *piata*, triangolo,

campana e solo alcuni fiati: *zurna*, *naffir* (trombe). La base della banda dell'esercito arberico era costituita da potenti fiati e almeno un tamburo.

In Europa, gruppi di fiati organizzati secondo moderni criteri apparvero durante il regno di Luigi XIV (1661-1715), per emulazione degli *ensemble* militari ottomani; ma la musica *methër* già da due secoli influenzava le città balcaniche: esistevano bande militari (per incitare al combattimento e segnalare ordini) ed anche la banda del ribelle Skanderbeg era una tipica formazione ottomana.

Risalgono al XVII secolo altre testimonianze relative a queste formazioni. Lo storico e guida turca Evlia Çelebi ne scrive nel suo libro di viaggi *Sejjahatnaamesin*, rilevando la presenza di capobanda o *mehterbashi* specie nei castelli, dove accanto al comandante (*dizdar*) era un'orchestra di musicisti retribuiti: *mehterhane* e *mehterler* e il *beylerbey* (signore locale) aveva l'obbligo di pagare il *mehterbashi*.

Peraltro, musicisti assoldati negli eserciti, nei momenti di pace raccoglievano e diffondevano nei villaggi canzoni e ritmi popolari, scandendo momenti di festa (matrimoni, battesimi, riti religiosi e civili, feste). Creavano formazioni agili ma di volume corposo, adattabili ai contesti in cui erano richiesti (e l'ottone, rispetto al legno, meglio resiste a spostamenti e condizioni meteorologiche avverse).

Nota è poi la strategia del principe serbo Miloš Obrenović (1780-1860), che volendo rompere le influenze turche e volgersi all'Europa, nel 1831 chiamò Josif Šlezinger a guidare la 'banda reale serba'. Tra il 1840 e l'inizio del XX secolo questo tipo di pratica si diffuse in molte città⁸ e le bande militari divennero sempre più grandi, suonando repertori sempre più complessi, persino pezzi sinfonici.

Tornando all'Ottocento albanese (da cui siamo partiti), si sa che nell'agosto 1876

l'indimenticabile Padre Gabriel Musati scelse tra i congregazionisti della SS. Annunziata di Scutari una ventina di ragazzi che avevano una buona voce e nell'agosto 1876 aprì per loro una scuola di musica [...] nel marzo 1877 pensò di costituire un'orchestra; quindi si ordinano violini⁹.

Il fatto che fosse la Chiesa Cattolica a gettare le fondamenta di gruppi musicali organizzati, sia corale sia strumentale, fu insabbiato dal regime comunista: ma senza dubbio questi gruppi, funzionali alla liturgia, favorirono lo sviluppo della cultura nazionale. Tonin Zadeja, in *La vita culturale di Scutari*¹⁰, ricorda che

⁸ Le fanfare serbe di solito comprendono 2-3 flicorni e flicorni bassi in *sib*, a volte tromba in *mib*, basso (*helicon* in *sib* o *fa*), grancassa, clarinetto in *mib* (regioni Vranje e Leskovac), trombone in *mib* o *sib* e sassofono in *mib* o *sib* (regioni Negotin e Majdanpek).

⁹ Numero commemorativo per i 50 anni della *Congregazione della SS. Annunziata*, cap. V, Musica e musicisti.

¹⁰ *Në gjurmët e historisë së artit muzikor kishtar në Shqipëri* [Sulle orme della storia dell'arte musicale sacra in Albania], relazione al Simposio internazionale "Il Cristianesimo tra gli Albanesi", Tirana, 19 nov. 1999.

Nell'agosto del 1877 si formò una bellissima accademia con la presenza di un'orchestra: furono selezionati tre brani musicali. Padre Luigi Mazza e Carlo Vasiliko suonarono il violino e il *cornet* ad un altro congresso di *cornet*. [...] e così avvenne l'esordio dell'orchestra della Congregazione. Il giorno del Concilio di quest'anno (1878), a mezzogiorno, tredici musicisti si sono esibiti con i propri strumenti [...] e vennero aggiunti i percussionisti. Così fu ordinato un tamburo che con grande gioia di tutta la Congregazione arrivò il 5 maggio del 1889. Nel luglio del 1888, uno dei cantanti scelse di insegnare ai bambini della Congregazione e di [chiamare] un basso di Scutari, Ndoc Galikaqi. Come docente di tamburo fu nominato Frano Ndoja, che come membro della Congregazione, si esibì per molti anni. Il tamburo continua ad allietare tutti durante le processioni e le funzioni [...].

Apprendiamo anche che promotore del tamburo fu padre Enrik Legnani S.J., cui successe anche in qualità di direttore della banda Frano Ndoja.

L'Albania, in realtà, era in ritardo di quasi un secolo rispetto alle bande europee: sarà nel periodo successivo all'indipendenza - tra il 1920 e il 1930 - che più si formeranno orchestre di fiati e bande, per l'esecuzione di composizioni e canzoni patriottiche e civiche, con caratteristiche riconducibili alla musica colta europea. Il distacco della musica religiosa (cattolica o ortodossa), la creazione di musica profana con funzioni 'politiche' hanno a modello la musica occidentale ed esiti para-professionali, con l'ambizione di servire 'a tutti'.

Kurti, nominato sopra, è il primo a comporre nel 1878 una marcia patriottica per banda: *Unione d'Albania*, che se da un punto di vista tecnico non ha valore particolare, è significativa in quanto prima partitura documentata, composta a scopo professionale, che rompe con gli stilemi della musica sacra¹¹.



¹¹ Le poche esperienze nel genere colto, fino alla Seconda Guerra Mondiale, sono orientate al Classicismo (a volte pre o post), raramente al Romanticismo, per la difficoltà di procurarsi nuovi repertori e per il 'basso' gusto del pubblico.

Per parte loro, sia Kurti che Martin Gjoka (1890-1940) hanno dato il loro contributo nell'utilizzo di materiale proveniente dal canto popolare e urbano: Kurti ha rimotivato i canti di festa dell'area di Scutari, il francescano Martin Gjoka rivolgeva la sua attenzione agli altopiani di Dukagjini, dove l'elemento orientale era meno dominante.

Dopo la costituzione delle prime due formazioni bandistiche, cominciarono a spuntare in tutto il territorio formazioni simili, spesso unico avamposto culturale di piccoli centri: a Korca (1908), Elbasan (1909) e Tirana (1922), che divenne poi la Banda Reale e, dopo l'occupazione italiana, la Banda Ufficiale che si esibiva durante le cerimonie di stato. La banda di Skopje si formò a fine dominazione ottomana, nel 1912. L'*ensemble* fu costituito dal padre di Madre Teresa di Calcutta insieme ad Agnese Gonxhe Bojaxhi, Kol Bojaxhi e altri amanti dell'arte come Mehmet Prishtina, che fecero venire strumenti, artisti e partiture, promuovendo la costruzione del teatro cittadino.

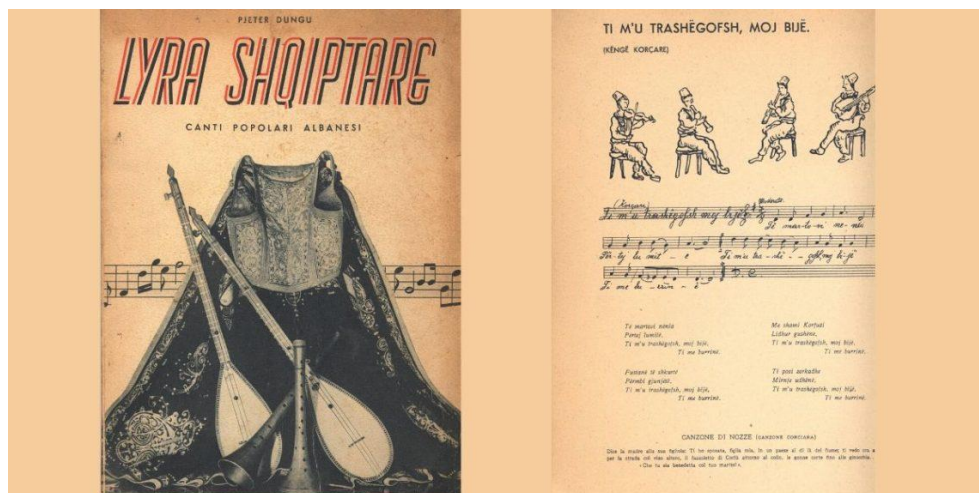




Dopo la Seconda Guerra Mondiale il leader Hoxa, fedele all'Unione Sovietica e poi alla Cina comunista, determinò una condizione di isolamento totale. Per decenni, le direttive del 'realismo socialista' colpirono l'opera, la musica vocale, le canzoni, imponendo testi propagandistici. La coercizione fu meno evidente, come ovvio, nella musica strumentale, che va dall'accademismo dei primi anni Cinquanta al linguaggio più avanzato degli anni Sessanta e Settanta, con la liberazione dalle rigide strutture classiche – basti citare Çesk Zadeja (1927-1997), formatosi a Mosca e conosciuto come "padre della musica albanese".

Ma negli anni Ottanta, la musica è sottoposta a nuovo controllo in nome del 'carattere nazionale', con epurazione di codici e linguaggi che tentavano il superamento dell'armonia tonale, l'uso di forme e sistemi melodici più frammentati, stratificati, aperti. Tutto ciò era considerato dal regime un 'caos' improduttivo: si imponeva invece il riciclo di motivi che introducevano elementi di natura ideologica e propagandistica.

Nel repertorio per orchestre di fiati, sebbene poche e con pochi autori, vi furono tuttavia sviluppi sia quantitativi sia qualitativi. Proprio in riferimento allo sviluppo della musica urbana a matrice popolare, ho analizzato alcune partiture di compositori albanesi.



Pjetër Dúngu (1908-1989), pianista, compositore-arrangiatore di musica folk urbana, per orchestre di fiati ha composto principalmente marce. La *Krutane Guard*, una delle più celebri, è in 3 sezioni: l'introduzione di 8 misure crea un clima festoso, pieno di energia e dinamismo: la prima melodia è resa dal suono vivo e brillante di legni e flicorni alti. Dopo 16 misure, tromboni, tube e percussioni formano un 'tappeto' che sostiene il 'canto' degli strumenti acuti. Seguono elementi tratti da cantilene albanesi, preparatori alla marcia con clarinetti e flicorni soprani che eseguono un ulteriore 'canto'. La seconda sezione ha nelle parti gravi una figurazione armonica più rigida, che la rende più solenne: con una cadenza di flicorno soprano e legni si passa alla terza parte che corrisponde alla ripetizione della prima (ma senza l'intervento degli strumenti gravi).

Novembre è una delle marce più celebri del repertorio albanese: Xhevdet Shaqja l'ha concepita in tre sezioni A-B-A. Nell'introduzione di 8 misure, tutta la banda suona con effetto sorprendente, creando un'atmosfera solenne. Il Trio è caratterizzato da un vivido dialogo tra le sezioni strumentali: poi si ripete la parte introduttiva.

Le composizioni di Prek Jakova (1917-1969) sembrano più innovative¹²: in *Marshi i Divizionit I sulmues*, ritmo ed energia simboleggiano il successo dello sport a Scutari. La marcia ben si adatta, difatti, ad essere eseguita durante incontri sportivi e sfilate.

In quanto al repertorio 'partigiano', segnalo la *Marsh partizan* di Kristo Kono (1907-1991) che rielabora un pezzo in uso della II e VIII Brigata, il brano epico

¹² Jakova ha avuto come primi maestri Kurti e Gjoka. Ha studiato clarinetto al ginnasio francescano di Scutari e all'Accademia di Santa Cecilia a Roma; nel 1936 ha formato la banda del Liceo di Scutari (da cui uscirono Česk Zadeja, T. Harapi, Tish Daija). Jakova raccoglieva canzoni popolari adattandole alla formazione bandistica da lui fondata.

Asim Zeneli di Mustafa Krantja (1921-2002) col coro che narra atti eroici e la canzone *Dëshmorët e Pojskës* di Sofokli Paparisto (1912-1973).

II.3 Nuove formazioni di fiati in Albania

Come noto, grazie alle minoranze Rom che, sparse nell'area balcanica, fecero propri gli strumenti a fiato, le fanfare nel corso del Novecento si sono diffuse in larga scala: oggi eseguono antiche danze e nuove canzoni, combinando ottoni e fisarmonica, chitarra, basso, sintetizzatore, *etc.*

Con la caduta del regime comunista anche in Albania si è assistito alla contaminazione musicale propria delle fanfare balcaniche.

Grazie alle colonne sonore di Goran Bregović e a gruppi come la Boban Marković Orkestar e la rumena Fanfare Ciocărlia, sono sorte formazioni simili: la più famosa è la Fanfara di Tirana fondata nel 2002 da musicisti provenienti dalla Banda Militare albanese insieme al cantante Hysni Zela; rielabora antiche storie di eroi e amanti, spina dorsale della tradizione albanese, arricchendole coi ritmi balcanici.

Il gruppo ha raggiunto successo internazionale attraverso *tour* e dischi premiati nel proprio ambito.

Per gli ultimi anni, va citato l'Albanian Brass Festival, indirizzato a migliorare e promuovere il livello artistico delle nuove generazioni di suonatori di ottoni, in collaborazione con artisti di tutto il mondo. Il Festival è organizzato dall'Associazione Interpeter Artists, presidente Andrea Canaj e direttore artistico Ilir Kodhima¹³.

Infine cito uno dei maggiori compositori albanesi viventi: Thomas Simaku¹⁴. Trasferitosi in Inghilterra nel 1991, ha potuto immergersi nella musica bandita nel paese natale, in particolare quella di Ligeti e Kurtág.

¹³ Kodhima si è laureato nel 2008 all'Accademia delle Arti di Tirana con il prof. A. Canaj. Ha studiato con Mike Svoboda-Austria, Markus Burgaier e Uwe Diekersen-Germania, Vangelis Scuras-Grecia, Guido Corti-Italia, Robin O'Brain-U.K. *etc.* In Albania, nel 2008-2009 è stato 3° corno dell'Orchestra della Radio Televisione e nel 2009-2021 1° corno dell'Opera Nazionale. Molto attivo come solista e in *ensemble* a livello internazionale, attualmente insegna all'Accademia delle Arti di Tirana; è tuttora impegnato nel promuovere e diffondere (attraverso la commissione di nuove opere) la cultura musicale dei fiati.

¹⁴ Simaku (1958), dottore di ricerca in composizione presso l'Università di York (1996), dove ha studiato con David Blake, è stato *fellow* in composizione al *Tanglewood Music Centre* negli USA (studiando con Bernard Rands) e al *Composers' Workshop*, California State University (studiando con Brian Ferneyhough). Vincitore di numerosi premi prestigiosi (per i quali si rimanda a https://web.archive.org/web/20091118182326/http://www.users.york.ac.uk/~ts8/artistic_biography.htm), il suo CD 'portrait' (2008, Naxos 21st Century Classics series) ha raggiunto la lista *Best of Year* negli Stati Uniti. Sue opere sono proposte in tutto il mondo, da formazioni cameristiche e solisti celeberrimi (si rimanda la sito sopraindicato). Nel 2018 ha ricevuto un premio PRSF dal *Composers Fund*, cui è seguita la produzione di un nuovo CD con l'etichetta svedese BIS Records.



Ecco l'intervista rilasciatami da Simaku.

All'inizio della mia carriera di compositore, nonostante le restrizioni imposte dal regime comunista nel mio paese natale, dove tutti i compositori sopravvissuti a Stalin erano messi in una 'lista nera', ho fatto del mio meglio per familiarizzare con la musica del 20° secolo ascoltando registrazioni su cassetta di opere come *La Sagra della Primavera* e *L'Uccello di Fuoco*, in segreto, così come ascoltando la radio italiana ogni giorno (iniziando con un programma al mattino presto che si chiamava 'Mattino Musicale').

Dopo i miei studi universitari al Conservatorio di Musica di Tirana nel 1982, fui mandato (non c'era da discutere) a lavorare in una cittadina sperduta dell'Albania meridionale, proprio al confine con la Grecia. Anche se mi sentivo completamente tagliato fuori dalla musica classica, mi sono 'rifugiato' nella musica popolare della zona, e ho fatto esperienza diretta lavorando con alcuni musicisti popolari molto virtuosi e ascoltando musica antica. Il suono del Sud ha lasciato una forte impressione, specialmente la musica polifonica che, mi sembrava, essere 'composta' in modo tale che le linee orbitassero liberamente intorno al drone gravitazionale (isone). Questa musica iso-polifonica è stata riconosciuta negli ultimi anni dall'UNESCO come patrimonio culturale mondiale.

Mi trovo costantemente di fronte alla sfida di ricollegarmi alla mia eredità musicale, pur lavorando all'interno degli idiomi musicali occidentali. Il mio obiettivo è sempre stato quello di parlare con la mia voce ma la mia musica offre uno sguardo

sulla migrazione artistica: come la cultura lasciata alle spalle è - o non è - integrata nel nuovo ambiente culturale. La scrittura eterofonica, microtonale e basata sui droni trova una fonte concreta nel canto polifonico dei Balcani meridionali. Come commenta Ligeti in un'intervista pubblicata nella «Revista Muzica» 2/1993 rumena (p. 67), questi tipi di droni, l'origine del suono lungo e sostenuto che sostiene le melodie melismatiche, si possono trovare su larga scala soprattutto nell'Albania meridionale.

Nella sua recensione del CD del 2008, Colin Clarke ha osservato che: «L'intersezione tra l'enunciazione contemporanea individuale e l'espressione folkloristica specifica della regione è esplorata qui in tutti i lavori ma in particolare nei quartetti. Droni, microtoni, eterofonia e improvvisazione implicita informano il suo lavoro. L'influenza delle musiche tradizionali è incorporata nel suo vocabolario espressivo» («Tempo», 63/2009).

La mia esperienza diretta di lavoro con musicisti e cantanti folk virtuosi ha permesso un nuovo impegno con il modernismo e la possibilità di nuove traiettorie espressive attraverso questa vocalità 'tradotta'. Come detto sopra, non ci sono citazioni nella mia musica: l'ison (drone) fluttua e le linee melodiche non sono legate a nessuna fonte folk. Piuttosto è il mondo espressivo e l'approccio al materiale che attinge all'origine indigena. Per fare solo due esempi, l'espressione virtuosistica in *Soliloquio V - Flauto Acerbo* basata su una struttura pentatonica costantemente inflessa da elementi cromatici, diventa il motore della musica; mentre il rapporto dialettico tra elementi modali e spettro cromatico totale è al centro del linguaggio armonico di *La Leggiadra Luna*. Queste opere possono essere ascoltate nei seguenti link: *Soliloquio V - Flauto Acerbo* (<https://www.youtube.com/watch?v=rZzldS0tEFw>); *La Leggiadra Luna* (con un articolo recentemente pubblicato) (<https://www.york.ac.uk/music/news-and-events/news/2021/la-leggiadra-luna-article/>). Il collegamento più diretto alla musica popolare è questo pezzo; ci sono diverse versioni, il pezzo fondamentalmente è una 'ri-composizione' di una melodia popolare molto breve, per farne un pezzo autonomo per violino e pianoforte (<https://www.youtube.com/watch?v=cgVHQsa5xUA>).

Energia fisica - energia tonale. Molte teorie *standard* del repertorio tonale pongono le opposizioni dialettiche di aree chiave come motore strutturale della musica. Tuttavia, la mia domanda di fondo è come queste opposizioni potrebbero essere esplorate in contesti post-tonali. L'ipotesi qui è che un'alternativa risieda in diverse forme di dinamismo e stasi musicale. Ho già iniziato una risposta compositiva in due dei miei lavori recenti come *con-ri-sonanza* per pianoforte e quartetto d'archi, *ENgREnAge* per violino e pianoforte, e *Catena I* per pianoforte solo.

Più che aree chiave, le relazioni dialettiche in questi pezzi sono tipi di energia musicale, tonale e fisica. Questi approcci cinetici interagiscono con un'altra tecnica compositiva chiamata 'modulazione statica', dove il movimento tra due aree armoniche è ottenuto per mezzo di un punto medio statico. Il modo in cui questa tecnica viene esplorata in una serie di composizioni recenti è discusso nell'articolo del dottor Scheuregger, *The Music of Thomas Simaku*, in «Tempo», 70/2019, pp. 40-50.

Presi insieme, questi approcci offrono un modo di comprendere e generare strutture musicali all'interno di un linguaggio non tonale attraverso una logica

musicale interna, piuttosto che un programma imposto o un arbitrario *ready-made* strutturale. Il metodo è chiaramente evidente in *ENgREnAge*, dove il re centrale è il fulcro attorno al quale ruota la musica. Una registrazione video della prima mondiale, che ha avuto luogo all'Università di York nel novembre 2020, può essere trovata nel seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2LKedYPINE;con-ri-sonanza> <https://www.youtube.com/watch?v=HPXcWs8exKk>. Otterrete molto di più su di me e sulla mia musica da questa intervista: <https://crosseyedpianist.com/2019/02/14/meet-the-artist-thomas-simaku-composer/>.

III. Le bande in Puglia

Negli ultimi 15 anni l'antropologia musicale ha cercato di attenuare i confini tra i generi musicali, dalla classica a quella popolare; in questo contesto le bande da giro rappresentano un interessante punto d'incontro e di elaborazione, oltre a costituire un importante veicolo di promozione musicale.

Recentemente la crescita d'interesse è testimoniata dalla proposta di dare vita ad un archivio musicale sulle bande pugliesi a Bari; un centro in cui promuovere studi sulla storia e sulle problematiche relative a questa tradizione musicale.

Per contestualizzare la storia (per quanto incompleta) delle bande pugliesi, anche in relazione alle origini delle bande albanesi, ho intervistato uno dei più rappresentanti direttori d'orchestra originario di Tirana ma da oltre trent'anni in Puglia: Ermir Krantja¹⁵.

Sono approdato in Italia per questioni economiche. Prima di arrivare, mi informai sull'organizzazione delle bande in Puglia. La prima banda che diressi fu quella di Mottola nel 1994 e dal 1995 fino ad oggi ho sempre diretto la banda di Francavilla Fontana. Fin da subito, mi sono adattato alla realtà delle bande in Puglia, alla tradizione delle feste patronali: gli spettacoli serali, le processioni, l'organizzazione e soprattutto alla tradizione del repertorio lirico suonato dalle bande senza l'ausilio dei cantanti lirici che, nell'uso comune, sono sostituite dalle voci degli strumenti della stessa compagine. Per quanto riguarda gli ascoltatori ho apprezzato fin da subito l'interesse nell'ascolto di tale repertorio nonché quella sana competizione che vige tra questa o quella banda, i propri solisti e direttori.

La banda è un'orchestra con colori, timbri e dinamiche che spesso eguagliano e superano quelle di un'orchestra sinfonica. Con gli anni, ho cercato di dare il mio apporto alle trascrizioni per banda, rielaborando, come fatto anche dal m° Samale, le trascrizioni e il repertorio in possesso dalle mie bande.

Nel corso degli anni, il numero dei musicisti delle bande è andato via via assottigliandosi; senza parlare del cambio degli strumenti. Il lavoro che ho svolto sulle trascrizioni è stato una sfida per migliorare la qualità e la sonorità delle esecuzioni sfruttando proprio questa nuova tipologia di organico. Ho voluto rispettare l'esecuzione delle partiture rimettendo in ordine cronologico l'esecuzione dei brani. Le vecchie trascrizioni, con tutto il rispetto, puntavano più che altro sul

¹⁵ Per la straordinaria carriera di questo musicista (a sua volta figlio del direttore d'orchestra M. Krantja che fu assistente di Valclav Pavlov a Praga) si rimanda al suo sito personale <https://www.ermirkrantja.com/>.

volume sonoro, sulle modifiche dei numeri dei brani (che spesso non rispettavano l'esecuzione cronologica ideata dal compositore). Il mio lavoro è stato finalizzato sugli effetti, sulle coloriture della partitura e dell'interpretazione. Ho cercato, nel repertorio lirico, di intervenire quanto meno possibile sulle partiture e ciò mi ha aiutato molto nell'avvicinarmi alla sonorità dell'orchestra; a volte, superandola in termini di risultati. Per quanto riguarda la musica sinfonica, mi sono sforzato ancora di più nell'essere fedele a quelle che sono le partiture originali.

La mia prima trascrizione d'opera in Italia per banda è stato il *Faust* di Gounod. La durata era di circa un'ora e quindici minuti e rispettavi l'ordine delle scene dell'opera originale e la fedeltà alla partitura originale.

Successivamente ho ritrascritto *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Turandot*, *Bohème*, *Madame Butterfly* di Puccini. Del repertorio di Verdi ho ritrascritto *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Aida* (brani della durata di un'ora e dieci), il *Mefistofele* di Boito ...

Nel repertorio sinfonico ho ritrascritto *Capriccio Spagnolo* di Korsakoff, la *Sinfonia - Dal Nuovo Mondo* di Dvorak, *Capriccio Italiano* di Ciaikovski, *Coppélia* di Delibes, la *Quinta Sinfonia* di Beethoven (il primo movimento). Un aneddoto sulla *Quinta* di Beethoven. Avevo quasi concluso la trascrizione quando, per problemi tecnici legati al computer, persi l'intera trascrizione. Da allora, non ho più lavorato su questo brano.

Il mio pensiero, in generale per le bande, è che non costa nulla togliere le cose che non sono necessarie: togliere i lunghi finali (tipici nelle consuetudini delle bande da giro), l'uso dei cantanti, le corone lunghe (il cui fine è ricevere gli applausi del pubblico). Ho seguito, nelle trascrizioni, il carattere dei personaggi delle opere, la drammaturgia. Intervengo nella partitura dando l'originalità del carattere, delle variazioni e cercando nuove sonorità.

Al contrario delle orchestre di fiati dell'Italia settentrionale, in cui magari ogni sezione è composta da un numero completo di strumentisti, ho adattato le parti a quelle che erano le esigenze del numero dei musicisti e degli strumenti delle varie sezioni (flicorni tenori, soprani, etc.).

Per quanto riguarda il rapporto con le bande albanesi, esse si sono formate a partire dall'Ottocento con un percorso diverso. In Albania, per esempio, ogni domenica la banda sfilava per le vie delle città, si ferma in qualche punto e suona della musica accattivante (anche sinfonica o lirica). Per questioni sociali, storiche e religiose non vi è una tradizione delle 'bande da giro' come in Puglia.

Ad oggi, la banda più importante è quella dell'esercito che si esibisce nei teatri e nei centri più importanti.

Un aneddoto. Il Ministero della Difesa tra il 2012 e 2013 mi chiese la consulenza per poter ampliare l'organico della banda ed organizzare concerti nei teatri. Fin da subito, tutti gli spettatori rimasero colpiti dalle sonorità di questo organico; tutti erano concordi nel ritenere che in Albania vi fosse un'altra orchestra sinfonica.

Nel mio lavoro quotidiano, per andare incontro al cambio dei gusti del pubblico, mi sono inventato delle riviste musicali (che si possono suonare anche in due sessioni diverse). Consistono in *collage* di selezioni di arie d'opera oppure tratte dal repertorio sinfonico che ho assemblato con una certa logica.

Dal punto di vista storico, ritengo che ci sia un vuoto compositivo e analitico nella maniera di scrivere tra i grandi direttori, trascrittori e compositori per banda del

passato e quelli di oggi. Non ci sono studi a carattere scientifico che attestino le idee musicali, i contributi e il senso critico di direttori e compositori verso il mondo delle bande.

Certamente il pubblico giovanile attuale è più propenso a sentire altri generi musicali piuttosto che quello eseguito dalle bande: per sopperire a ciò dovremmo puntare sulla guida all'ascolto, rivolto al pubblico e su raduni bandistici, non di tipo concorrenziale, in cui si giovani si possano confrontare, discutere e parlare della musica bandistica.

Dobbiamo, insomma, capire e poi intervenire. Se le bande continueranno imperterrite sulla vecchia linea, penso che avranno durata breve. Certamente è una tradizione bellissima ma, come tutte le tradizioni, arriva prima poi il momento di metterci mano e rinnovarla.

III.2 Cenni storici

Per la fondazione delle bande pugliesi, è noto il ruolo svolto dagli *ensemble* che tra Sette e Ottocento, al seguito dell'esercito francese, attraversarono la regione. Con la Restaurazione, corpi bandistici civili si ri-formarono in tutte e tre le provincie di Puglia: non fu sviluppo uniforme, ma dovuto a peculiari concatenazioni di eventi storici e sociali – il fenomeno fu più marcato nei territori con una presenza dominante del ceto artigiano 'nostalgico' dagli ideali giacobini¹⁶.

In effetti, specie in Capitanata e Terra di Bari la reazione sanfedista era stata violenta, appoggiata da flotte russe e turche che stazionavano nell'Adriatico (ciò spiegherebbe la presenza di strumenti come l'*helikon* nelle compagini musicali pugliesi). A fine anni Venti dell'Ottocento la polizia borbonica era consapevole che gli *ensemble* di fiati erano centri di propaganda rivoluzionaria da sorvegliare strettamente. Perciò il regime decise di inquadrare le bande nelle Guardie Urbane¹⁷. Esse diventarono prodigiosi strumenti di divulgazione musicale, "archivi musicali itineranti", con un repertorio che affondava le radici nell'opera italiana e nella letteratura sinfonica (contribuendo alla popolarità di autori e composizioni), utilizzava in parte composizioni scritte per feste e ricorrenze contingenti. In un territorio povero e privo di teatri stabili, la banda sostituiva le orchestre nelle

¹⁶ Nei documenti della polizia dell'epoca, conservati presso l'Archivio di Stato di Bari e di Lecce, è segnato l'anno di nascita di alcune delle prime formazioni bandistiche fra Rivoluzione e Restaurazione: Acquaviva 1797ca., Bari 1805, Lecce 1807, Locorotondo I 1809, Locorotondo II 1811, Corato 1815, Molfetta 1817, Santeramo 1819, Casamassima 1823, Altamura 1826, Fasano 1827, Grottaglie 1827, Monopoli 1828, Gravina 1828, Ceglie Messapica 1835. Per gli studi di settore si rimanda alla bibliografia redatta da Enrico Baldassarre in questo volume.

¹⁷ L'apice della normalizzazione si ebbe con la creazione di una vera e propria anagrafe dei bandisti-urbani, di cui si conosce età (notevole la presenza di bambini e adolescenti), legami di parentela fra bandisti e attività esercitate per l'ordinario (i bandisti erano per lo più sarti, barbieri, calzolari, caffettieri, pochi 'signori' e ancor meno musicisti di professione). Furono vietate divise di impronta napoleonica, ma le uniformi divennero comunque tratto identificativo di ogni corpo municipale.

piazze, nelle chiese, lungo le vie, diventava l'opera dei poveri, preziosa ed insostituibile nella vita cittadina¹⁸.

Negli anni le bande si adeguarono alle politiche governative postunitarie, dalla tarda età liberale al regime fascista, che riconoscevano alle bande un insostituibile ruolo nell'educazione (anche ideologica) del popolo. Fu la molla che spinse le bande più rinomate a darsi una salda organizzazione, che consentisse di superare i confini regionali e di realizzare *tournées* all'estero.

Da un punto di vista organologico¹⁹, pur nella 'normalizzazione' proposta a fine Ottocento dal compositore e direttore di banda Alessandro Vessella (1860-1929), le bande si differenziarono sempre più a seconda di strumenti, repertorio (di trascrizioni e di musica originale) e soprattutto per maestro e solisti (come detto, la banda faceva le veci dei teatri d'opera: flicornino soprano, flicorno tenore e flicorno baritono 'rappresentavano' il *cast* lirico tipico).

Dal punto di vista pubblicistico si cominciarono a stampare *depliant* e manifesti che lodavano programmi di questa o quella banda, qualità di strumentazione, eleganza delle divise, solisti e maestro. Non era raro trovare scritto che la banda disponeva di proprie brandine (alloggiando i musicisti, ieri come oggi, in rifugi di fortuna).

In quanto ai direttori, per i primi decenni del XX secolo merita ricordare: Ernesto Abbate (autore di marce sinfoniche come *A tubo*, *A voi brontoloni* e che diresse diverse bande pugliesi, fra cui quella di Squinzano); suo fratello Gennaro (che dopo aver diretto orchestre ad Amsterdam, Buenos Aires, Montevideo e Alessandria d'Egitto, si stabilì a Squinzano per dirigere la locale banda); Giuseppe Piantoni (direttore storico della banda di Conversano ed autore di marce sinfoniche come *Vita Pugliese*, *Leccesina*); Gioacchino Ligonzo (anch'egli direttore a Conversano)²⁰; Paolo Falcicchio (per oltre quarant'anni direttore a Gioia del Colle).

III.3 Repertori

Nel corso dell'Ottocento la banda permise ai ceti meno abbienti di avvicinarsi alla musica 'colta': emulava orchestra e cantanti dei teatri attraverso trascrizioni ed

¹⁸ La cultura bandistica fu alimentata da (e alimentò) il campanilismo: gli *ensemble*, invitati a suonare fuori sede (viaggiando su carri trainati da cavalli, col treno o su barche a vela, come accadeva alla banda di Bisceglie) generavano gare in cui musica e orgoglio civico si intrecciavano. In quanto alla dimensione pedagogica, ai bandisti più giovani, quasi tutti analfabeti, era garantito dalle strutture municipali una sorta di tirocinio professionale: molti provenivano dagli orfanotrofi, indirizzati da piccoli al mestiere del "musicante" o dell'artigiano.

¹⁹ Ciò che differenzia banda e orchestra è ovviamente il diverso peso dei timbri. Già negli anni Trenta dell'Ottocento si erano aggiunti sassofono e bassotuba, altre famiglie, come quella dei flicorni, erano in via di completamento e si ascoltavano strumenti oggi presenti solo in collezioni storiche: pelittone, bimbionifonio, clavicorno, contrabbasso ad ancia, sarrusofono...

²⁰ Altri direttori succedutisi nella banda di Conversano: Angelantonio Quaranta (1861-1876), Felice Fresa (1881-1876), Silvestro Fusco (1891-1900), Arduino Chiaffarelli (1901-1903), Franco Galeoni (1922-1924).

arrangiamenti (ancora oggi le opere liriche sono ossatura portante del repertorio bandistico). A riguardo merita citazione la ricerca di Fedele De Palma dell'Università di Bari (compiuta nel 2004, ancora inedita): estrapolando da documenti ed elenchi che riguardano le bande della Terra di Bari a inizi Novecento, *La Traviata* di Verdi risulta l'opera più eseguita; spiccano subito dopo *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *Rigoletto* di Verdi, *Norma* di Bellini, *Il Pescatore di Perle* e *Carmen* di Bizet (ma non mancano pezzi di Massenet e Meyerbeer, essendo allora la cultura francese molto in voga). In genere la trascrizione riguarda sinfonia d'apertura, arie celebri e cavatine, duetti, a volte interi atti e raramente l'intera opera (*Pagliacci* di Leoncavallo e *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, data la brevità). Decisamente meno rappresentato il repertorio sinfonico (spiccano *Quinta Sinfonia* di Beethoven e *Sinfonia dal Nuovo Mondo* di Dvorak).

I repertori ovviamente riflettono storia e cultura di ogni epoca²¹: ma in ottica antropologica si può dire che l'opera è eseguita nelle piazze del Meridione soprattutto perché ricca di melodie dal fascino irresistibile e, ovviamente, di grande impatto teatrale. Il direttore sceglie, adatta (e spesso trascrive) le opere liriche rispettando le esigenze dei propri strumentisti e le attese del pubblico; egli media dal punto di vista artistico e pratico possibilità performative e gusti degli ascoltatori in piazza, che deve 'sedurre', perché le quotazioni della banda aumentino e spesso le qualità artistiche sono subordinate a quelle carismatiche del conduttore.

Non meno importante del repertorio da cassarmonica è il repertorio di brani a carattere 'itinerante': marce sinfoniche, inni, musica per danza, cerimoniale, religiosa (ancora oggi le bande scandiscono i passi di processioni religiose con musica composta per l'occasione da maestri del passato). Ma non mancano brani 'localistici': *Squinzano* (di Michele Lufrano), *Omaggio a Gioia* (di Gino Bello), *Ligonziana* (di Nino Ippolito) per citarne alcune, scritte in omaggio di città o maestri di grande tradizione bandistica.

Particolare forma è la marcia funebre, presente nei repertori fin dal primo Ottocento: scandiscono il passo dei cortei funebri, imitando pianto e dolore per il defunto, o dei fedeli per Cristo Morto e l'Addolorata nei riti della Settimana Santa (ne parlano altri studiosi nel presente volume).

III.4 La banda oggi e la relativa situazione occupazionale

Attualmente l'organico strumentale di riferimento delle bande è: flauto, oboe, piccolo in *mib*, 11 clarinetti più clarinetto alto e clarinetto basso; 5 sax (soprano, salto, tenore, baritono, basso), 4 trombe, 2 flicornini in *mib*, flicorno soprano, 2

²¹ Per largo tempo composizioni verdiane e di altri grandi operisti italiani furono sinonimo di rinnovamento sociale e politico - fra censure borboniche ed esaltazioni postunitarie facevano vibrare anche il sentimento patriottico.

flicorni baritono, 1 cimbasso, 2 bassi in *mib* e 2 in *sib*, timpano, tamburo, 2 altre percussioni.

La giornata-tipo di una banda si articola nella seguente maniera:

- *Matiné*: i musicisti intorno alle 8 si apprestano a suonare per le vie del paese, per annunciare che la festa ha inizio; spesso accompagnano una persona del comitato organizzatore per raccolta di offerte utili alla realizzazione della festa stessa (la questua).

- Dopo una breve pausa, la banda intorno alle 11.00 esegue una piccola parte del repertorio fino all'ora di pranzo (in alcuni centri nell'ora del pranzo si svolgono anche delle processioni).

- Il pomeriggio si è soliti riposare fino alla chiamata delle 17.00, quando si dà inizio ad un nuovo giro del paese per poi partecipare alla processione solenne della festa.

- Una volta che la processione si appresta alla conclusione, comincia il concerto vero e proprio sulla cassa armonica: la banda esegue solitamente tre titoli dal repertorio lirico-sinfonico.

- Dopo aver suonato per circa tre ore sulla cassa armonica, la banda si riunisce per ripartire alla volta della prossima tappa, sperando non sia un centro troppo distante e che possa permettere un po' di riposo ai musicisti.

La situazione attuale delle bande è indubbiamente complessa: pur migliorate nella qualità musicale ed esecutiva, continuano ad affrontare dure condizioni nel corso delle stagioni concertistiche (che ovviamente sono soprattutto estive): rifugi di fortuna (scuole pubbliche, magazzini, *etc.*), precarie condizioni igieniche, cibo preparato su cucine portatili, notti su brandine o sedili di autobus.

Chi assiste alle *performance* delle nostre bande spesso non conosce i disagi cui sono sottoposti i musicisti.

Oltre alle funzioni socio-culturali indicate, la banda ha anche considerevole funzione economica. In passato era fonte integrativa al reddito artigiano; oggi raramente si suona per puro piacere e la banda è fonte di sostentamento (a volte l'unica) per disoccupati o persone costrette a integrare il reddito.

E sempre più numerosi sono studenti e diplomati dei Conservatori (la banda rappresenta un'opportunità per decine di giovani che, completati gli studi, possono far esperienza in un gruppo musicale con un riscontro economico).

Ciò produce due conseguenze: aumento della qualità musicale e diffusione del precariato.

Per capire meglio: nei Conservatori pugliesi vi è un buon numero di cattedre di strumenti a fiato con molti studenti; possiamo dedurre che aumenterà sul mercato il divario tra richieste di lavoro e sbocchi occupazionali, per centinaia di musicisti. Quale sarà il futuro lavorativo per questi studenti che, con sacrificio, hanno affrontato un lungo percorso e gravi spese per il proseguimento degli studi?

Quali soluzioni possiamo immaginare per garantire un futuro più decoroso ai bandisti, nel rispetto di tradizioni e usi locali? Queste domande non hanno per il

momento risposta, neanche da parte di istituzioni ed enti locali, che pur fruiscono dell'opera delle bande.

In realtà, sono le condizioni generali della musica in Italia ad essere precarie: mancanza di orchestre cui poter accedere (soprattutto nel Meridione), interminabili code nelle graduatorie di insegnamento, costi altissimi per affrontare percorsi alternativi (attività in proprio). Premesso ciò, non dobbiamo dimenticare la situazione retributiva all'interno delle bande: spesso i musicisti sono pagati 'in nero' – se si ha necessità di un'immediata e maggiore retribuzione, si preferisce non versare i contributi previdenziali.

Nella banda da giro a ogni ruolo spetta una specifica retribuzione: direttore e solisti percepiscono i compensi maggiori e non hanno l'obbligo di suonare alle processioni. Gli ingaggi sono gestiti dai comitati organizzatori di feste ed eventi che, attingendo dalla 'questua', pagano il responsabile amministrativo della banda a fine serata.

La maggioranza delle bande tende a costituire compagini affiatate, sono pochi i musicisti che ogni anno cambiano o subentrano. D'altra parte nel periodo invernale vi è una sorta di compravendita negli organici. I compensi dei musicisti variano secondo bravura e fama, e i complessi (nella persona del capobanda o del presidente) si contendono questo o quel solista.

Il periodo dell'anno in cui le bande operano solitamente spazia dalla settimana di Pasqua, fino ad ottobre inoltrato. Ai cosiddetti rappresentanti, che prendono contatti coi comitati locali e spesso operano per più bande, solitamente spetta una quota del 10% sul totale dell'ingaggio. Altrimenti sono gli stessi musicisti che si preoccupano di 'piazzare' le bande nelle feste.

Punto di snodo per i contatti di tutto ciò che riguarda le bande in Puglia è la festa di san Trifone ad Adelfia, nei pressi di Bari, che si tiene ogni anno nella prima settimana di novembre (probabilmente l'ultima festa patronale dell'anno che si svolga nel Meridione). È qui che molte bande, o loro rappresentanti, espongono costi e modalità d'ingaggio.

Occorre ricordare, infine, che nell'ambito editoriale e discografico la realtà delle bande non ha ancora una diffusione degna d'importanza, si tratta di una risorsa pressoché intatta.

Il materiale di studio esistente, sparso in biblioteche di Conservatori o comunali o su scaffali di collezioni private, solo da poco è oggetto di studio accademico e di progetti di valorizzazione. Ma registrazioni e pubblicazioni sono ancora legate a circoscritte realtà territoriali, e la diffusione è per passa parola.

Ancora più problematica è la possibilità di acquisire registrazioni e pubblicazioni storiche, poiché custodite gelosamente da privati talvolta senza alcun interesse.

Poche sono le bande che si sforzano autonomamente di valorizzare la propria tradizione, in esempio le bande di Conversano e Ruvo di Puglia, con una serie di registrazioni che mettono in luce peculiarità e tecniche delle proprie formazioni.

Conclusioni

Confrontando il fenomeno albanese delle bande con quello italiano e in particolar modo pugliese, si può dire che:

- la costituzione dei primi organici in Albania è avvenuta nei centri economicamente e socialmente più sviluppati, grazie al supporto di famiglie benestanti locali e della Chiesa Cattolica.

In Puglia, invece, i primi nuclei costituitisi a fine Settecento (oltre cent'anni prima) accoglievano artigiani laici tendenzialmente avversi al regime borbonico (soprattutto nella Terra di Bari e nella Terra d'Otranto).

- L'organico delle compagini albanesi era modellato sia sull'esempio italiano, che sull'esempio in austriaco (in effetti anche le bande del Sud Italia, dopo la ventata giacobina, si orientarono al modello viennese, fino alla riforma vesselliana).

Nel 1916 la banda di Tirana era composta da:

| | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| 2 flauti | 6 corni in <i>mib</i> |
| 1 oboe | 4 tromboni |
| 1 clarinetto in <i>mib</i> | 3 flicorni baritoni |
| 12 clarinetti in <i>sib</i> | 2 flicorni bassi in <i>mib</i> |
| 1 sassofono | 3 flicorni basso in <i>sib</i> |
| 1 flicornino in <i>mib</i> | 1 gran cassa |
| 3 cornette in <i>sib</i> | 1 piatti |
| 1 cornetta in <i>mib</i> | 1 tamburo militare |
| 6 trombe in <i>sib</i> | 4 docenti |
| 2 flicorni contralti in <i>mib</i> | 1 direttore |
| 1 flicorno tenore | |

- Il repertorio musicale albanese si ispirava principalmente, almeno all'inizio, a melodie e poemi tratti della tradizione nazionale, mentre in Italia, almeno fino a inizi Novecento, seguiva le mode del tempo per stabilizzarsi sul repertorio lirico.

- Come in Italia, tutt'ora in Albania la scarsa formazione degli ascoltatori non ha agevolato il rinnovamento del repertorio che le bande hanno piegato al gusto e ai codici più popolari: ma questo apre a riflessioni anche di natura semiologica e psicologica.

- Come in Italia, anche in Albania la presenza di figure carismatiche (soprattutto direttori- compositori) è fortemente legata, spesso s'identifica, con un complesso bandistico. Se nella città di Scutari, tra il 1909 e il 1944, agivano 5 bande, tra il 1945 e il 1990, erano attive in tutta l'Albania 10 bande: quella di Tirana con 64 strumentisti e quelle di Berat, Durazzo, Elbasan, Fier, Gjirokastra, Kavaja, Korca, Scutari e Valona con 34. Inoltre fanfare con 24 musicisti si esibivano a Bulqizë, Burrel, Ersekë, Gramsh, Krujë, Kukës, Lezhë, Librazhd, Lushnjë, Mirditë, Peshkopi, Përmet, Pogradec, Oukë, Sarandë, Skrapar, Tepelënë, Tropojë.

Fra i primi direttori si ricordano Paskal Anibale (banda *e Lirisë* 1909), Thoma Nassi (*Kombëtare Vatra* 1920; e *Re e Bashkisë* 1921), Paskal Anibale (*e Bashkisë* 1927), Kristo Kono (*Paraushtarake e Bashkisë* 1936).

- Come in Italia, le bande rappresentano la prima forma culturale di un territorio. Anche piccoli comuni avevano formazioni bandistiche, seppure utilizzate come cassa di risonanza dei regimi. Ma il comunismo albanese ha sostenuto tali *ensemble*, consentendone proliferazione e miglioramento delle *performance*. E tutte hanno svolto un importante ruolo per la fondazione di importanti istituzioni musicali, come la Filarmonica Albanese, il Teatro dell'Opera e del Balletto, i Palazzi della Cultura, le orchestre sinfoniche locali ed altri *ensemble*. Musicisti provenienti da piccoli gruppi sono poi entrati a far parte di formazioni professionali in Albania e all'estero.

Infine, la necessità di creare una musica nazionale, ma di livello europeo, ha sollecitato la trascrizione di melodie popolari, orchestrate e arricchite tecnicamente, anche con nuovo sguardo sulla tradizione ed alla ricerca di nuove emozioni nel folklore.