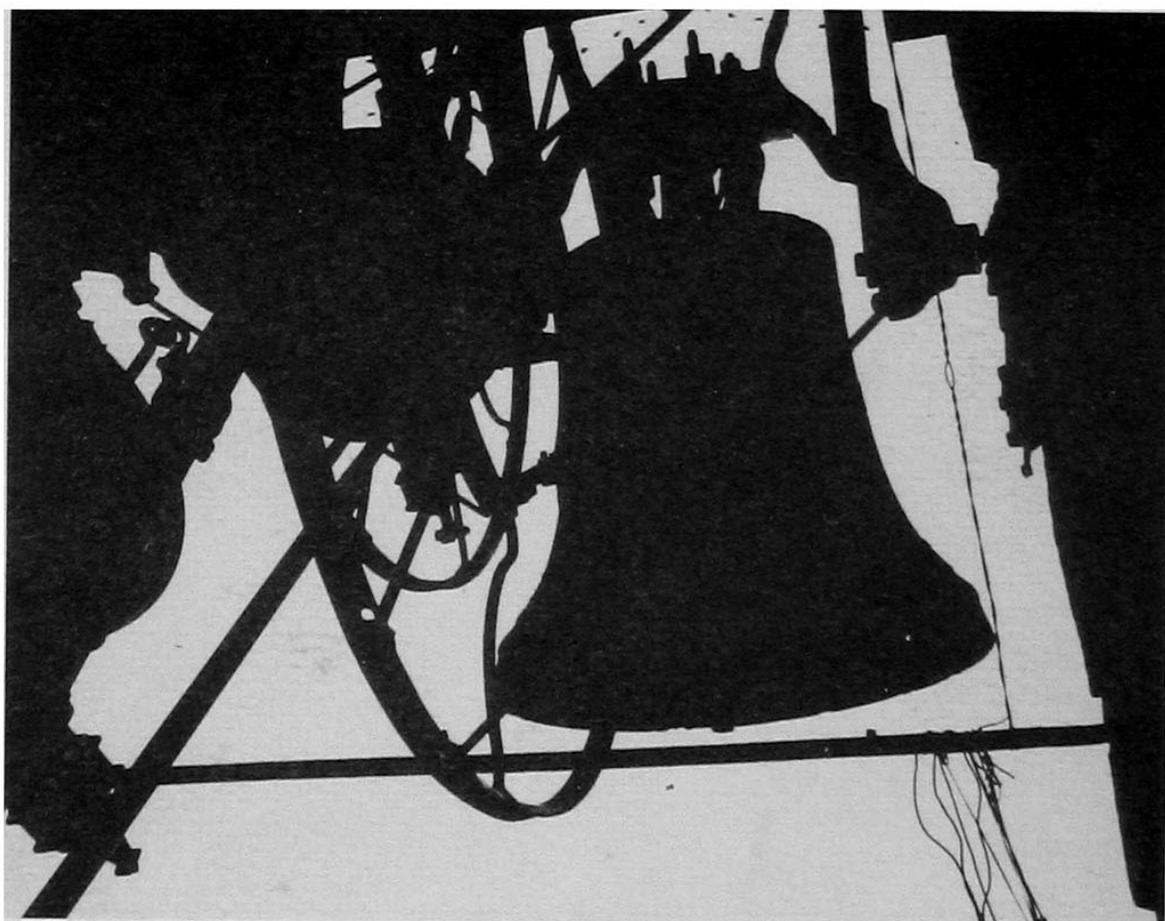


ASSOCIAZIONE RICERCA POPOLARE CON MEZZI AUDIOVISIVI

Campane e Campanari

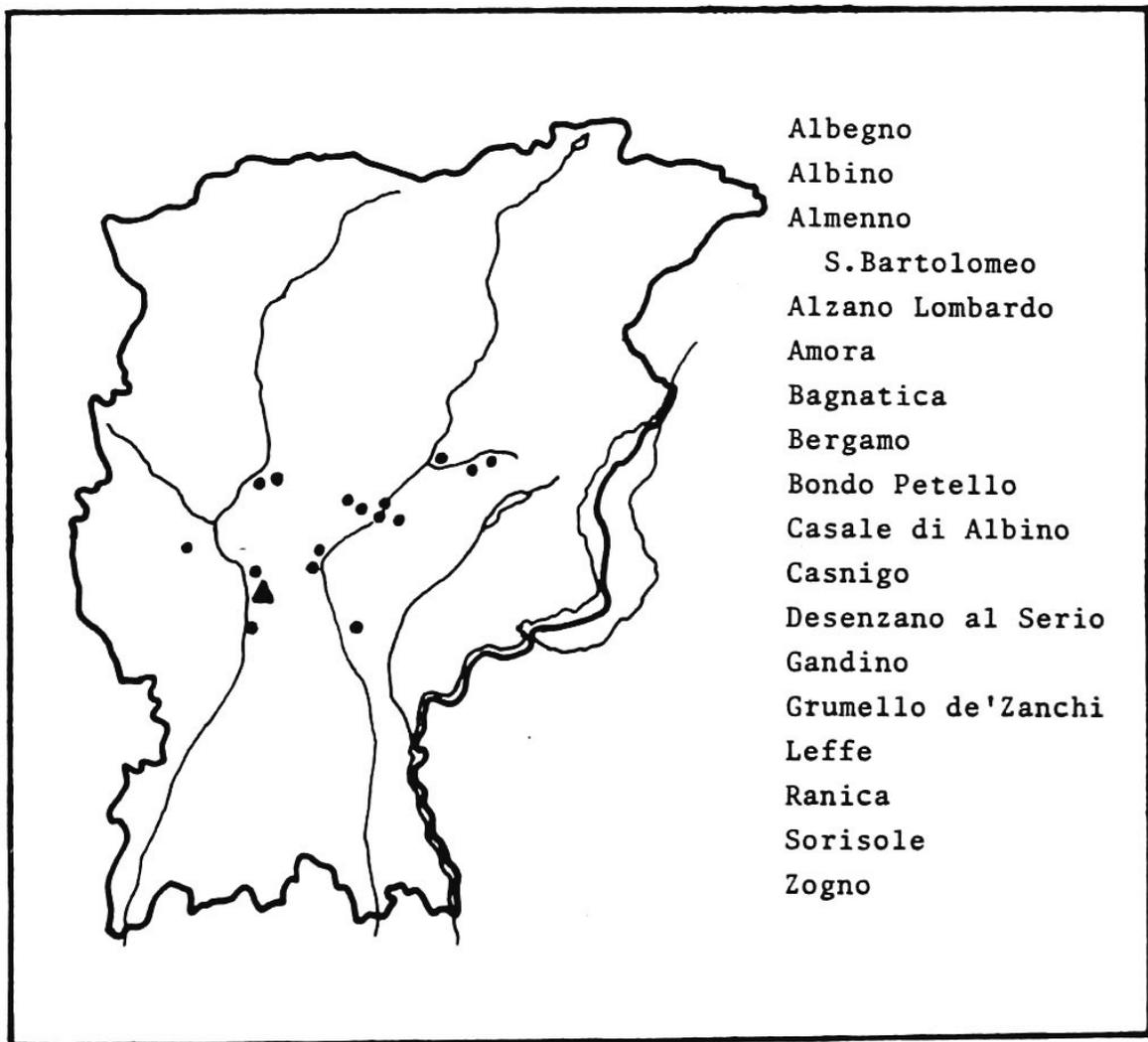
NELLA PROVINCIA DI BERGAMO



QUADERNI DI RICERCA N° 5
A.R.P.A. Bergamo 1986

Campane e Campanari

NELLA PROVINCIA DI BERGAMO



A.R.P.A. - Associazione Ricerca Popolare con mezzi Audiovisivi

Bergamo - Febbraio 1986

E' vietata la riproduzione, anche parziale, di testo, illustrazioni, fotografie e trascrizioni musicali senza preventiva autorizzazione.

La presente ricerca è frutto di un lavoro di gruppo:

documentazione musicologica: Valter Biella

introduzione: Giampiero Crotti e Ivo Lizzola

registrazioni: Pierangelo Tomasoni, Valter Biella, Giampiero Crotti e Dario Ravelli

documentazione fotografica: Elio Imberti e Ivan Cortinovis

disegni: Valter Biella

trascrizioni musicali: Valter Biella e Oliviero Biella

Collaborazione, per la raccolta del materiale nel paese di Zogno, di Claudio Gotti.

Il materiale riguardante Desenzano al Serio e Zogno è stato raccolto anche con il contributo economico della Fonoteca, Archivio della cultura di base, del Sistema bibliotecario urbano di Bergamo.

La presente pubblicazione amplia e completa il lavoro di ricerca iniziato nel 1980, aggiungendosi al quaderno n° 1:

"Campane e campanari, Desenzano al Serio, ottobre 1981- spunti per una ricerca", Bergamo 1982,

ed all'audiovisivo:

"Campanari nella provincia di Bergamo", ricerca A.R.P.A. ottobre 1981, giugno 1983.

Si ringraziano tutti i campanari e le persone incontrate. E' grazie alla loro attiva collaborazione che si è potuto realizzare il presente lavoro di ricerca.

PRESENTAZIONE DELLA RICERCA

Le tecniche per suonare le campane nella tradizione bergamasca sono due: la "distesa" e il suonare a festa, detto anche "allegrezza". Nella distesa si fanno oscillare le campane, azionate con corde da persone che stanno alla base del campanile. I brani che si possono eseguire constano solamente di scale, ognuna dotata di proprie caratteristiche per il numero di campane utilizzate e per la diversa sovrapposizione dei suoni.

L'altra tecnica è il suonare a festa, che invece permette di eseguire delle vere e proprie melodie. Nella suonata d'allegrezza il battacchio non si trova libero al centro della campana, ma è avvicinato al bordo e collegato ad una tastiera meccanica, posta in cima al campanile, attraverso una serie di trasmissioni fatte di cavi di acciaio, leve e ganci: in pratica picchiando sulla tastiera con la mano chiusa a pugno si fa battere il battacchio contro la campana. Si possono eseguire brani con una estensione che va da 3 a 12 suoni, a seconda del numero di campane installate, progettate e fuse in maniera tale che l'intero concerto formi una scala di modo maggiore; la prima campana, la più grossa, dà il nome alla tonalità del concerto.

E' difficile stabilire quando sia nata questa tradizione; solo di una cosa si può essere sicuri: della abilità e della validità dei musicisti locali, come riporta Antonio Caucino, nel suo "Delle campane e del loro uso" (1863):

"...Il paese d'Italia in cui si abbiano i migliori campanari è il Bergamasco, dove si gode di un incantevole diletto nel sentire le sinfonie e le melodie che questo popolo alpignano e industrie innalza nei dì di festa..." .

Per datare l'inizio di questa consuetudine si pensi indicativamente che l'intero concerto di 10 campane della Basilica di Gandino fu fuso e completato nel 1788, ma già prima esisteva un concerto di 5 campane, e inoltre, come illustreremo di seguito, della figura del campanaro si parla già nel 1600 circa.

Per acquisire la tecnica ed il repertorio del suonare a festa il campanaro si serve delle campanine, una sorta di xilofono, che il campanaro costruisce secondo le proprie esigenze usando materiale "povero". Le campanine rivestono enorme importanza per capire la tradizione del suonare le campane.

Nonostante vi siano cambiamenti socio-culturali che pongono diversi problemi alla sopravvivenza della tradizione campanara, questa rimane assieme al canto popolare uno dei momenti espressivi più importanti del mondo popolare bergamasco.

La sua importanza è dovuta alla vasta diffusione sul territorio che abbraccia praticamente l'intera provincia bergamasca, sia nella pianura che nelle valli.

I momenti che hanno permesso la raccolta del materiale, sono legati a feste di paese, per lo più di origine religiosa, come a Desenzano al Serio, Zogno, Leffe, Amora. Queste feste sono state poi l'occasione per conoscere più campanari, provenienti anche da altri paesi; complessivamente il materiale raccolto riguarda i repertori di musicisti di: Albegno, Albino, Almenno San Bartolomeo, Alzano Lombardo, Amora, Bagnatica, Bergamo (Borgo Santa Caterina, Valtesse-Valverde), Bondo Petello, Casale di Albino, Casnigo, Desenzano al Serio, Gandino, Grumello de'Zanchi, Leffe, Ranica, Sorisole, Zogno.

INTRODUZIONE

Vi è una espressione musicale che ha sicuramente accompagnato, con continuità e frequenza, la vita quotidiana ed i momenti salienti degli strati popolari dei paesi bergamaschi, ed è scarsamente considerata e studiata. Si tratta della tradizione di suonare le campane "a distesa" e "a festa", detto anche "d'allegrezza". Espressione sicuramente popolare, con connotati propri ben definiti, diversi per ogni comunità locale, con al centro la figura di un musicista di primordine: il campanaro.

I campanari, musicisti della comunità, erano in genere contadini o artigiani che coltivavano tecniche ed abilità per tradizione familiare, il cui esercizio andava aldilà della semplice passione, per formalizzarsi a volte in una vera e propria professione.

Le campane, acquistate quasi sempre con collette o concorsi di spesa dalla popolazione del paese, diventavano proprie della comunità, e venivano suonate esclusivamente dai campanari dello stesso paese.

L'uso e funzione delle campane era intimamente legato alle cadenze ed ai problemi del lavoro (anche dopo l'avvento degli stabilimenti visto il nesso fabbrica-campagna qui realizzatosi), ai ritmi della vita quotidiana domestica, ai momenti rilevanti, di dolore o gioia, della vita individuale e/o collettiva, ai valori, alle ritualità, all'immaginario collettivo della comunità. Erano le campane che buttavano giù dal letto i contadini e le filandere, e che segnavano la fine della giornata di lavoro; erano i concerti in certe feste di Santi che segnavano l'inizio di semina o raccolti; era il concerto di San Martino che accompagnava le transazioni, gli spostamenti.

Il pranzo nei campi o nelle aie e il rientro a casa dei bambini, oltre alla levata mattutina, era segnato dai rintocchi; come era il concerto di campane che chiamava la festa e la concludeva. Erano le sonate che annunciavano e accompagnavano nascite, matrimoni e morti. Anche il rientro degli emigranti veniva segnato dalle scampanate delle feste tradizionali. Sottolineavano poi l'avvento di calamità, ma anche l'allarme e la chiamata allo sciopero, l'entrata in guerra, la fine di un conflitto e, nel '45, la liberazione.

Sempre i concerti a distesa, o l'allegrezza, chiamavano ai riti, alle benedizioni e alle processioni; ai momenti di riconoscimento e di affidamento ai Santi ed alla Madonna per la bontà del tempo e delle colture, cui era affidato il mantenersi e lo spezzarsi del livello di sopravvivenza delle famiglie.

Sicuramente orarie e ciclicità delle occasioni dei rintocchi o delle sonate erano misurate sulla vita di contadini, filandere, artigiani; non su quelle dei padroni.

Si iniziava al mattino presto; i concerti festivi erano molto prolungati; la scansione dei momenti era fine e frequente. Il tempo delle campane era quello ciclico e ripetitivo, "da sempre", della vita della comunità locale, anzi degli strati sociali più bassi, dei lavoratori, "fissati" in una condizione rigida di subalternità da rapporti produttivi e da valori fermi e rigidi.

Ma se concerti e sonate erano così integrati nei tempi di vita del paese, un ruolo centrale, quasi essenziale, l'avevano nei momenti di festa. Suonare a distesa era segno che i vincoli quotidiani erano sciolti, segno di liberazione, in un certo senso di concessione alla uscita dalle regole. A festa era una chia-

mata alla gioia comune, al mercato, al ballo, al gioco e al canto, oltre che alla processione o al rito religioso.

Con l'allegrezza, la festa continuava dal campanile alla piazza, alle corti, al sagrato, all'osteria. Qui, poi, certe sere, aveva un seguito con i concerti e le esibizioni delle "campanine", gli strumenti su cui i campanari imparavano l'arte di picchiare sui tasti per l'allegrezza. Campanine accompagnate dalla chitarra, dai mandolini, e, a volte, dalle voci.

Campane e campanine, dunque come strumenti di identificazione e anche di liberazione.

Errato, perchè riduttivo, sarebbe legare esclusivamente l'uso delle campane alle pratiche ed ai messaggi religiosi.

Il legame vero era con la vita, la concretezza, i ritmi, i valori della comunità locale. A questi si intrecciava certo (o in questi si esprimeva anche) una religiosità propria, ma in modo organico e funzionale al tipo di attività e di rapporti, alla stratificazione sociale, alla conformazione dei ruoli familiari e comunitari, a valori e modelli culturali condivisi. E ai diversi livelli di coscienza, anche se abbiamo casi di chiamata allo sciopero, o di festeggiamenti tutti laici in conclusione a lotte e alle lotte di liberazione.

Da studiare e da approfondire restano, allora, gli intrecci e le reciproche riprese di autonomia delle sfere del "religioso" e del "profano" nelle comunità rurali e delle valli bergamasche; troppo frequentemente sono usati schemi totalizzanti ed omologanti. Tra l'altro se una parte (molto ridotta) dei brani è composta da adattamenti di musiche tratte dalle liturgie, molto più frequente è il ricorso ai motivi ed ai canti diffusi nella zona,

o a motivi, segnati da moduli popolari, rielaborati o "imbastiti" sulle campane.

I concerti di campane a distesa e a festa, pur se eseguiti in genere nelle occasioni di festa, di ricorrenze o funzioni religiose precise, e ad esse legate, rappresentavano uno dei modi in cui tali feste e funzioni, ed i messaggi ed i valori ad essi connessi, venivano appropriati da parte delle popolazioni dei paesi, entro un universo culturale, comunicativo ed espressivo con caratteri propri, più vasti, con forti margini di autonomia.

Profano e religioso, laico ed ecclesiastico, sono dimensioni tra le quali pare non esservi soluzione di continuità; si intrecciano, si contaminano, subiscono mutamenti e ridefinizioni. Al punto che sorge il sospetto che questi termini, e le categorie sottostanti, non siano adeguati, per eccesso di rigidità, a sviluppare un discorso al riguardo.

La festa, momento proprio e centrale della popolazione del paese in cui trova soddisfazione anzitutto il bisogno di comunità, di appartenenza, di riconoscimento, vede l'impiego insistito e ricco delle campane, nei modi accennati sopra.

Anche il fatto che queste siano le occasioni dei rientri degli emigranti, pure dall'estero, ce le fa cogliere come componente d'una identità personale/collettiva d'un gruppo, di certi strati sociali.

E il campanaro sentiva questa responsabilità; il riconoscimento veniva dalla abilità artistica ed espressiva conquistata in un lungo tirocinio, difficile e paziente, che iniziava dall'infanzia.

Tutta la comunità si trovava ad ascoltare, tutti erano in certa misura esperti, riconoscevano i diversi suonatori, confrontavano

i "giri" , le melodie, le soluzioni tecniche.

Il suono "non pareva mai lo stesso", si sapeva distinguere ed apprezzare

Le scuole a carattere familiare, si differenziavano anche sensibilmente nei modi e nelle tecniche delle sonate, che risultavano così diverse da paese a paese, condizionate anche dalle diverse possibilità dei campanili a disposizione.

Forti ne risultavano le rivalità tra gruppi di campanari dei diversi paesi e frazioni.

Una ricerca sulla tradizione, il ruolo, l'uso delle campane è da fare perchè è un sentiero che porta ad addentrarsi nel mondo comunicativo popolare; nell'intreccio della vita dei gruppi sociali con le organizzazioni e le istituzioni presenti nei paesi; nei momenti di riconoscimento ed appartenenza.

Una ricerca da realizzare in tempi brevi perchè questa forma originale e importante di espressione musicale popolare della nostra provincia è destinata in breve a scomparire, per le profonde trasformazioni socio-economiche e culturali dei paesi delle valli in cui resiste, e per i mutamenti tecnologici che si vanno introducendo nelle chiese e nei campanili.

IL CAMPANARO MUSICO DELLA COMUNITÀ

L'essere campanaro andava oltre la semplice passione giovanile, di suonare le campane e le campanine solo per divertimento.

In ogni parrocchia, in ogni paese, era necessaria la presenza di questo musico, che, con lo scampanio, marcasse e diversificasse l'importanza delle diverse feste religiose. Nelle piccole comunità, campanaro e sagrestano potevano essere la stessa persona, ma nei centri maggiori erano due figure separate. Anzi, per la grande mole di lavoro, al campanaro alcune volte si affiancava anche un "aiuto campanaro" .

Campanari effettivi si diventava solo dopo aver superato un concorso presieduto da una giuria. Il lavoro era regolato da un capitolato che stabiliva compiti, doveri e compensi sia per le prestazioni ordinarie, sia per quelle straordinarie, ad esempio funerali, matrimoni, battesimi, cioè occasioni non previste dal calendario delle feste. Un esempio dei compiti cui doveva sottostare il campanaro si desume dal capitolato per l'assunzione del campanaro nella basilica di Gandino nel 1853:

- 1- Il campanaro suona alla distesa tutte le campane metodicamente, onde ne sorta una buona armonia,...
- 2- Il campanaro suona d'allegrezza colle campane **foggiate a** tastatura, per cui è lui proibito sonare in qualunque/siasi altro modo. Circa poi al numero delle campane ed al metodo del suonatore deve intieramente riportarsi al prescritto della tabella della Parrocchiale.
- 3- Visita spesso i battenti e tutte le volte che può occorrere, onde non soffrino, e scoprendovi degli sconcerti, ne dà tosto avviso alla Fabbriceria per ripararvi, sospendendo infrattanto il suono di quella o quelle campane che fossero trovate sconcertate. Ciò che si dice dei battenti, si deve intendere in egual modo per tutto quanto è inerente al castello, alle ruote e simili.
-
- 9- Il campanaro resta soggetto alle prescrizioni e regolamenti di Polizia;...

12-Il salario consiste in annue austriache lire 100, dicansi cento, oltre agli incerti come alla relativa scrittura...

Gandino 16 maggio 1853 (1)

Del campanaro come musicista si parla già nel 1600. Dagli archivi parrocchiali della basilica di Gandino risultano esserci campanari effettivi già nel 1628. Sempre in Gandino, fino agli inizi di questo secolo, si ricorse alla nomina di campanari tramite concorso indetto dalla Fabbriceria (1).

Il campanaro era quindi una vera e propria professione. Antonio Cassina, negli anni passati campanaro ad Alzano Lombardo, proviene da una famiglia che esercitava tale arte da generazioni, e ricorda che sulla lapide funeraria di un suo parente, morto per il colera il 18 luglio 1838, come professione si indicava: "campanaro". (2)

Spesso però il compenso per questo incarico non bastava per mantenere una famiglia, occorreva quasi sempre un secondo lavoro per arrotondare le magre entrate. Bisogna ricordare comunque, che questo musicista godeva di particolari "privilegi". Ad esempio, in alcune località della Val Gandino aveva diritto a ricevere un covone di frumento, perchè aveva suonato durante il maltempo. Era infatti consuetudine per i contadini, e non solo della Val Gandino, credere che il suono delle campane avesse il potere di scacciare la tempesta. Il campanaro, investito di questo magico ruolo, nella stagione del raccolto, girava appunto nelle cascine per pretendere la "cöa", la "colletta del frumento". Loverini Giuseppe, detto "Santì", campanaro di Cirano (Val Gandino), anni 69, così parla della "cöa" : (3)

- (D.) Lei andava in giro per la "cöa"?
- (L.G.) Per la "cöa", si!
- (D.) E quanto guadagnava?
- (L.G.) 50 chili di frumento... Per la "cöa" andavamo in giro nel mese di luglio. Quando incominciavano a tirar su il frumento...Io avevo tutta la zona qui, dei contadini di Cirano...Io ero campanaro qui a Cirano.
- (D.) E quelli di Gandino?
- (L.G.) Loro avevano la loro zona.
- (D.) Quando c'era il cattivo tempo, cosa facevate?
- (D.) Suonavamo la terza e la seconda campana(nota: comandate con la corda), "DIN-DON, DIN-DON", e quando il tempo diventava più brutto tiravamo dentro le altre. Prima incominciavamo con 2, e poi tiravamo dentro le altre. Quando ero su io a suonare c'erano solo sei campane, poi ne hanno messe otto, ma devono averlo suonato poche volte con otto.
- (D.) Toccava a lei la responsabilità di suonare?
- (L.G.) Toccava solo a me, anche se era la mezzanotte, l'una e sentivo che brontolava il tempo, saltavo fuori dal letto e partivo.
- (D.) E se non suonava che cosa le dicevano?
- (L.G.) **Urca!** Bisognava sentirli che brontolare che facevano! " Eh! Siete buono di cercare su la "cöa", ma di suonare il tempo no!". Perchè delle volte non si sentiva neanche il cattivo tempo, perchè si era stufi del lavoro, perchè andavo anche a lavorare, non facevo solo il sagrestano. Certe volte si veniva a casa alla sera che se ne aveva abbastanza, e se ci si addormentava non si pensava più al resto.
- (D.) Servivano a fare che cosa quei 50 chili di frumento?
- (L.G.) Si facevano macinare. Si faceva un po' di farina, quattro gnocchi....

Della "cöa" si parla anche negli archivi della basilica di Gandino, nell'anno 1786. (1)

Note:

- 1- Da:"La Val Gandino", numero speciale, agosto 1982.
- 2- Da una intervista eseguita il 2-2-83,operatore V.Biella
- 3- Da una intervista eseguita il 4-6-83,operatore V.Biella

LE CAMPANE A DISTESA

La distesa è un modo di suonare che permette di eseguire solo una serie di scale. Si esegue in più persone (una squadra), stando alla base del campanile. La tecnica di esecuzione si può brevemente riassumere in questo modo:

- a) si fanno oscillare le campane con le corde, fino a portarle in posizione capovolta,
- b) al comando del caposquadra ("prima,seconda...") si lasciano scendere le campane, in una successione tale che la serie di rintocchi, chiamati "bòt", formi un particolare tipo di scala.

Le combinazioni che si possono ottenere sono diverse: limitare la scala solo ad alcune campane, le più grosse o le più piccole, escluderne alcune e così via. Naturalmente ogni paese ed ogni squadra di campanari ha un proprio repertorio, legato all'affiatamento ed alla abilità dei musicisti. Regola importante e comune a tutti è che le campane, a due a due (per intervallo di terza, o come dicono i campanari: "le pari con le pari e le dispari con le dispari") devono sovrapporre il "bòt".

La vera difficoltà della distesa è tentare di far coincidere i rintocchi.

Le campane vengono chiamate con un numero:"la prima, la seconda, la tersa,...." e così via; mentre sulla tastiera dell'allegrezza la prima campana è la più grave, nella distesa si intende "prima" la campana più acuta. Questo vale per la maggior parte dei paesi. Esistono però delle zone dove con "prima" si chiama il campanone. Ogni paese ha un suo repertorio, diversi tipi di scale sono però patrimonio di tutti i campanari. Il più diffuso è certamente quello che qui definiremo come "scala normale".

La successione e la sovrapposizione dei suoni per questa scala si ottiene così: innanzi tutto bisogna "tirare in piedi le campane" (cioè capovolgerle), questa è la posizione di partenza per qualsiasi tipo di scala. Successivamente al comando del caposquadra "prima...seconda", si lasciano scendere le campane partendo dalla più piccola.

La successione dei suoni che si viene a formare è questa:

- primo "bòt" della prima campana, parte la terza (dalla terza in poi il caposquadra non dà più ordini, ma sono gli altri campanari che devono scegliere il momento adatto),
- stallo e ritorno della prima campana, primo "bòt" della seconda, si fa partire la quarta,
- secondo "bòt" della prima che coincide con il primo "bòt" della terza, si fa partire la quinta,
- secondo "bòt" della seconda, che coincide con il primo della quarta, si fa partire la sesta,
- la prima campana si ferma, secondo "bòt" della terza, che coincide con il primo della quinta, si fa partire la settima,
- la seconda campana si ferma, secondo "bòt" della quarta che coincide con il primo della sesta, si fa partire l'ultima, l'ottava, e così via fino a quando anche l'ottava (il campanone) si ferma.

Il risultato di questo concerto è:



Anche nella distesa, più che nell'allegrezza, emergono dispute e rivalità tra i diversi paesi. La distesa è coinvolgimento di gruppo, per suonare bisogna formarsi in squadra, e deve esistere

un perfetto affiatamento tra i campanari.

Quelli riportati di seguito non sono che alcuni esempi per cercare di spiegare, nei limiti del pentagramma, le possibilità musicali della distesa. Infatti la scrittura musicale, che può far ritenere semplice tale tecnica, non mostra a sufficienza la notevole attenzione e concentrazione del gruppo che suona stando alla base del campanile.

Come dicono i campanari "molti pensano che per suonare basta tirare le corde!".

Esempi di scale con campane a distesa. Desenzano al Serio, informatore Mario Pegurri campanaro in Desenzano.

le cinque andando avanti



le cinque andando indietro



le quattro di Bergamo



le tre andando avanti



le tre andando indietro



le quattro andando avanti



altre scale sono la scala normale e l' "Adesio".

IL REPERTORIO DEL "SUONARE A FESTA"

I brani d'allegrezza rivestono una funzione ben precisa: accompagnare e sottolineare i momenti di aggregazione di ogni comunità, scandendo con il loro suono l'arrivo delle festività e il trascorrere del tempo nel mondo popolare. Si suona d'allegrezza quasi unicamente nelle feste religiose. Ogni paese ha propri connotati economici e sociali, così che ogni festa assume significati e valori diversi da luogo a luogo. Ne consegue che ogni paese, si potrebbe dire ogni campanile, ha un suo particolare repertorio, diverso da ogni altro.

All'interno del ciclo festivo annuale i diversi momenti non sono da considerare tutti allo stesso livello di coinvolgimento, esistono feste con una maggiore o minore importanza. Parallelamente la musica dell'allegrezza sottolinea questa scala di valori, in quanto ogni ricorrenza ha il proprio numero e tipo di musiche.

I brani più vecchi, quelli a cui la gente è più legata e che per nessuna ragione potrebbero essere arbitrariamente cambiati dal campanaro, pena le critiche degli abitanti, sono legati ai momenti più importanti. Così pure per le ricorrenze maggiori si sale sul campanile un numero superiore di volte che per quelle minori, cominciando anche diversi giorni prima della data della festività.

Fino a quando la tradizione era più viva, difficilmente i brani venivano suonati più di una volta nell'arco di un anno. La scelta degli stessi non era legata al libero giudizio del campanaro che per l'esecuzione doveva attenersi scrupolosamente ad una tabella parrocchiale (era questo uno dei punti del capitolato di

assunzione del campanaro). In mancanza di questa erano gli stessi abitanti i primi giudici del rispetto della tradizione, perchè in questa o in quella musica dovevano e volevano riconoscere i momenti e i significati di una particolare festività.

Si comprende così come localmente, dove la tradizione era più viva, il repertorio era costituito da diverse decine di brani, tutti memorizzati e tramandati oralmente, insegnati per mezzo delle campane dai suonatori anziani ai nuovi musicisti.

Il campanaro musico della comunità era perciò depositario di un patrimonio musicale di notevole importanza. Tutte queste considerazioni sulla precisa collocazione rituale dell'allegrezza sono oggi avvertibili in misura minore che nel passato. I repertori si stanno lentamente ma irrimediabilmente alterando e limitando per i radicali mutamenti sociali che hanno investito la provincia di Bergamo.

Oggi si vanno dimenticando i titoli di ogni melodia, e l'uso specifico di come ogni sonata doveva inserirsi nel contesto rituale, seguendo un copione formatosi nel corso dei decenni.

Sono molto pochi i titoli di brani che i campanari ancora ricordano se confrontati con il notevole numero di melodie che ognuno conosce. Così pure sono sempre meno le persone che sanno decifrare il linguaggio delle campane. Si è dimenticato tutto quel ricco vocabolario di significati, anche magici, e di simbologie legate alla religiosità popolare, insite in molte musiche di cui ogni campanile ed ogni campanaro erano depositari.

Oltre alle considerazioni di carattere sociale che servono a spiegare il perchè della diversità dei repertori da zona a zona, ve ne sono altre di carattere prettamente musicale.

La diversità del numero di campane poste in cima al campanile è

un altro dato importante. Concerti di 5 campane possono dare possibilità melodiche ed armoniche diverse da quelli di 8, 9, 10, 12 campane. Nei brani eseguiti su tastiere con 9 o più suoni sono frequenti le modulazioni dal tono fondamentale del concerto a quelli maggiori e minori relativi. I brani per concerti di 5 sono di norma ritmicamente più vivi.

Diverse sono le forme musicali che hanno influenzato i contenuti dell'allegrezza. Innanzi tutto il canto popolare. In molti brani si possono riconoscere moduli musicali presenti nel patrimonio orale. Si nota poi chiaramente l'influenza del melodramma ottocentesco, avvertibile in diversi finali, e della musica da banda. Del repertorio fanno parte anche alcuni ballabili e canzoni di 40 o 50 anni fa. Sul campanile non è difficile ascoltare l'oramai immancabile "Marina, Marina" oppure "Piemontesina", divenuti dei classici.

Questi sono i brani che si possono facilmente decifrare e confrontare con questo o quello stile. Vi sono poi decine e decine di altre musiche impossibili da codificare, che sono però la vera ricchezza dell'allegrezza. Brani volutamente senza accompagnamento, con tempi misti, melodie eseguite da due persone (chiamate "doppie" o "a due mani"), sonate con moduli di improvvisazione ritmica e melodica e numerose altre musiche, ognuna con una propria caratteristica, legata ad un particolare momento di festa, la cui origine va oltre i ricordi tramandati dai campanari.

Da tutte queste considerazioni emerge un fatto importante: il campanaro ripropone solo, non può inventare arbitrariamente.

Su questo concordano tutti i musicisti, ma alla domanda su chi ha introdotto nel repertorio questa o quella sonata (perchè all'origine qualcuno deve averlo fatto), la figura del campanaro assume connotati più precisi.

I più abili musicisti (abilità riconosciuta dagli abitanti) hanno sempre lasciato ai proscrittori della loro opera qualche brano in più. Le occasioni per ampliare il repertorio potevano essere le più disparate: l'aumento del numero di campane del concerto su cui si suona, che dava maggiori possibilità agli esecutori; l'inaugurazione di un nuovo concerto e quindi la necessità di creare da zero un repertorio; l'aver ascoltato in un altro paese una melodia apprezzabile e il volerla riproporre adattandola al proprio campanile ed a quanto del brano originale restava nella memoria.

Anche questa considerazione, sul fatto che brani di una località potevano oltrepassare i confini del paese per entrare nel repertorio di un altro è un dato importante. Tutti i campanari erano, e lo sono ancora oggi, fortemente orgogliosi della propria tradizione locale, al punto che difficilmente qualcuno insegnerebbe ad un musicista di un altro paese i brani più importanti del proprio repertorio. Un campanaro forestiero doveva perciò saper "rubare" questo o quel pezzo, ascoltandolo solo nel particolare momento festivo in cui veniva eseguito. Sempre se riusciva ad ascoltarlo!

Sono diversi i racconti in cui si narra di campanari che, sapendo di essere ascoltati da concorrenti forestieri, smisero di suonare o non eseguirono i brani più importanti, o li eseguirono in modo volutamente imperfetto.

Senza l'ausilio delle campane, e di un maestro che insegnasse con pazienza, il brano ascoltato una sola volta poteva assumere nella riesecuzione nuovi connotati, diventando un pezzo originale. Ascoltando melodie provenienti da più paesi, ci si accorge infatti che alcune hanno parti molto affini, se non identiche,

contemporaneamente ad altre completamente diverse. Evidentemente queste musiche hanno avuto qualche origine comune, qualche punto di contatto, trasformandosi poi, localmente, in brani completamente diversi.

Il campanile non è sempre predisposto per suonare a festa. Prima di ogni concerto bisogna preparare i vari collegamenti. Innanzitutto si vincola rigidamente la campana alla incastellatura, in maniera tale che sotto i colpi del battacchio non si metta ad oscillare. La campana non è obbligata in maniera verticale, ma leggermente obliqua di modo che il bordo interno venga a trovarsi vicino al battacchio. Quest'ultimo viene agganciato ad una serie di trasmissioni meccaniche (tiranti in ferro, leve, perni) che fanno capo alla tastiera. Su ogni tasto è fissata una piastra di metallo, di forma rettangolare, con diversi fori nel senso della lunghezza. Collegando il tirante a questa piastra in un foro più o meno vicino al tasto si riesce a correggere la corsa delle trasmissioni, e quindi la distanza del battacchio dalla campana, che di norma si trova a qualche centimetro dal bordo interno.

Si ottiene così una regolazione fine dell'intera meccanica, in modo di adeguarsi meglio alla abilità del musicista ed alle sue esigenze. Contemporaneamente si riesce a ridurre la fatica dell'esecutore che si trova pur sempre a suonare uno strumento di peso e dimensioni notevoli (si consideri che i battacchi arrivano anche ai 30-40 Kg. di peso).

Tutti questi meccanismi, per quanto robusti, hanno bisogno di una

continua manutenzione, anche perchè la tastiera e tutte le parti meccaniche sono poste all'aperto, in cima al campanile, esposte alle interperie.

Dove la tradizione è ancora viva esiste la figura del campanaro addetto alla manutenzione: le tastiere si mantengono così in buono stato, rendendo facile e piacevole il suonare; lo stesso non si può dire dove la tradizione è entrata in crisi.

Negli ultimi decenni su alcuni campanili è stata modernizzata la intera parte meccanica, con apparecchiature elettriche. La campana non è più percossa internamente dal battacchio, ma esternamente da un martello comandato da un elettromagnete.

I comandi sotto forma di impulsi elettrici vengono dati da una tastiera (come una pianola) posta non più in cima al campanile, ma alla base, spesso in sagrestia. Lo stile ne è però mortificato, venendo a mancare un controllo sulla dinamica della melodia.

La stessa campana, percossa all'esterno, modifica la sua sonorità in peggio. Oltretutto il campanaro non può sentire ciò che suona direttamente, ma attraverso un altoparlante. Egli non può fare altrimenti, perchè il suono per percorrere la distanza tra la cima del campanile e la base dove si trova il musicista impiega una frazione di secondo, quanto basta perchè nell'esecuzione, sentendo il suono in ritardo, non si riesca a tenere perfettamente il ritmo.

LE CAMPANINE

Non sempre si può andare sul campanile per provare il proprio repertorio o studiare nuove sonate, così pure chi vuole imparare l'arte del suonare a festa, non lo può fare subito sulla tastiera, occorre prima un lungo apprendistato: per queste ragioni si fa uso delle campanine, che sono quindi lo strumento necessario allo studio dei brani per campane.

Le campanine sono degli xilofoni, cioè strumenti a percussione con intonazione definita. L'originalità dello strumento bergamasco è che utilizza il vetro per la costruzione dei risuonatori, un materiale difficile da lavorare, ma che dà una sonorità molto particolare.

Alla costruzione dello strumento provvede direttamente quasi sempre lo stesso campanaro. Ancora oggi c'è chi costruisce campanine per altri musicisti, ma questo è più che altro un piacere personale, non esiste un vero commercio.

Al falegname si ricorre per la preparazione della cassa, ma è il campanaro che decide l'estensione dello strumento, la tonalità, il tipo di vetro da usare. Le campanine sono perciò uno strumento strettamente personale e personalizzato.

La prima scelta da fare per iniziare la costruzione è l'estensione della scala. C'è chi costruisce lo strumento con lo stesso numero di note che può dare il campanile su cui poi andrà a suonare, non necessariamente nella stessa tonalità, sempre però in una scala di modo maggiore, come maggiore è la scala formata dalle campane.

Questo perchè una volta che si sono imparati i brani suonando questo strumento con i martelletti, si potrà salire sul campanile

e ripetere sulla tastiera le sonate a mano nuda, avendo memorizzato la melodia e il movimento alternato delle braccia.

Sulle campanine non esistono però problemi di spazio come sul campanile. Si può perciò, volendo, estendere la scala ad un numero superiore di suoni: a piacere un'ottava e una quinta, due ottave, o altro, vincolati di più all'ingombro dello strumento che a regole musicali.

Quando si dovrà studiare o ripassare brani per un concerto di 5 campane, basterà suonare sui primi 5 risuonatori; per un concerto di 8 sui primi 8 risuonatori, e così via per tutti gli altri brani.

La maggior estensione dà però maggiori possibilità, ed ogni musicista conosce, oltre ai brani legati all'allegrezza, diversi altri motivi.

Anche oggi è possibile incontrare nelle osterie o in particolari festività e occasioni religiose, come Natale, Capodanno, matrimoni, ecc., suonatori di campanine, accompagnati anche da altri strumenti.

Per la costruzione dello strumento si inizia preparando la cassa in abete, formata dalle due fasce, il fondo e i due pezzi di testa. Sotto il fondo si fissano i due piedini. Quando la cassa è finita richiama, come ricordano gli stessi campanari, una piccola culla. Per le dimensioni ci si rifà approssimativamente a qualche altro modello, ma soprattutto all'esperienza accumulata.

All'interno della cassa, verso il bordo superiore, vengono tese due corde parallele. Queste vengono fissate ad una testa e tese all'altra avvolgendole su un rocchetto di legno. Per evitare che si srotolino il rocchetto viene bloccato semplicemente con un lungo chiodo che gli impedisce di girare, oppure con una piccola ruo-

ta dentata vincolata al rocchetto stesso che si autoblocca su una leva, così da regolare la tensione in modo più uniforme. Una maniera più rozza di tendere la corda è quella di far uso di un cuneo di legno che fa leva esternamente tra la testa della cassa e la corda annodata. Un altro sistema è quello di avvolgere le corde su due grossi piroli (tipo quelli degli strumenti ad arco), posti sulle due estremità, uno da una parte e una dall'altra. L'importante comunque è che le corde siano ben tese, altrimenti le vibrazioni non possono essere trasmesse alla cassa armonica. Su queste due corde tese verranno infatti incollati i risuonatori.

Questi si ottengono tagliando dei rettangoli di vetro. Più il vetro è sottile e migliore sarà il suono, a scapito però di uno strumento più fragile. Per le dimensioni ci si rifà sempre all'esperienza. Molto indicativamente, a titolo di esempio, si possono portare le misure dello strumento raffigurato nella tavola 5: la nota più grave, un DO, ha dimensioni 15 x 5 cm, quella più acuta, un SOL, 8 x 4 cm. Per tutte lo spessore è di 2 mm.

Per intonare i risuonatori si rompono alle estremità di ogni rettangolo dei frammenti di vetro, facendo crescere la nota fino a quando si ottiene quella desiderata. Si inizia dalla tonica, e da questa si intonano le altre, sempre rompendo frammenti di vetro alle estremità. Per ottenere un risultato migliore, specialmente se le campane suoneranno con altri strumenti, ci si rapporta ad uno strumento temperato.

Intonati tutti i risuonatori, li si incolla sulle corde, uno di fianco all'altro, usando la "graèla" (colla a caldo per falegnami). Oggi si fa uso anche di collanti sintetici. Bisogna fare attenzione a mettere meno colla possibile, poichè si rischia di togliere sonorità al vetro.

Ultima cosa da preparare è il coperchio, sempre in legno di abete, con una finestra da cima a fondo, larga circa 6 - 8 cm..

Il coperchio non è vincolato rigidamente alla cassa, ma si può facilmente togliere per poter riparare e sostituire le campanine scollate o rotte. Lo strumento viene suonato con due martelletti, ottenuti da due tappi di sughero infilati all'estremità di una lista di legno, assottigliata per ottenere una migliore resa di velocità ed agilità di esecuzione, oppure ad una flessibile striscia di acciaio.

La fragilità delle campanine di vetro è sempre stata un grosso problema, specialmente per chi non si limitava a suonare solo in casa. Se, malauguratamente succedeva che un risuonatore si scollava o si rompeva, l'unica soluzione era interrompere il concerto e tornarsene a casa.

La costruzione ed ogni riparazione, pur utilizzando materiale povero e facilmente reperibile, è infatti un lavoro lungo e meticoloso, soprattutto per realizzare l'intonazione dei vetri. Basta rompere un po' di più e la nota da troppo calante diventa subito crescente. E' un lavoro quindi che ha bisogno di pazienza e che non può essere fatto nel corso di una festa o tantomeno nell'ambiente chiassoso di un'osteria. Per questo motivo da diversi anni più campanari hanno optato per uno strumento molto più affidabile, sostituendo al fragile vetro delle liste di metallo (ottone o alluminio) che poggiano su un semplice telaio di legno, come lo xilofono.

Ogni risuonatore è tenuto fermo da due chiodi molto fini. Tra campanina e telaio si mette del materiale morbido (gommapiuma) che permette al metallo di vibrare più liberamente. Per suonare si usano sempre due martelletti, più pesanti e robusti di quelli usa-

ti per le campanine di vetro.

Con questo sistema si sono costruiti anche strumenti più complessi, con più piani di tastiere in diverse tonalità.

C'è anche chi, con molta capacità e inventiva, partendo sempre dalle campanine tradizionali, ha realizzato strumenti nuovi.

Giulio Donadoni, di Grumello de' Zanchi (frazione di Zogno), ha cambiato le liste di vetro con dei comuni barattoli di latta.

Questi vengono intonati deformandone il fondo, per ottenere una diversa concavità così da ottenere note diverse. A concavità più accentuata corrisponde una nota più acuta.

I barattoli capovolti vengono collocati uno di fianco all'altro in una scatola. Si suona adoperando due bacchette di legno, stando bene attenti a picchiare sul bordo e non sul fondo, altrimenti si altera l'intonazione, rovinando la concavità del barattolo.

Gli strumenti costruiti dal Donadoni hanno una estensione di otto note. Altri campanari hanno invece usato tubi metallici al posto del vetro.

Dire se siano nate prima le campanine, in forma autonoma, o se queste siano state inventate in funzione del "suonare a festa", è praticamente impossibile. I campanari non sanno datare a memoria d'uomo la nascita di tali tradizioni. Su una cosa però concordano: le campanine rispetto alla tastiera del campanile sono uno strumento secondario. Essere campanaro è anche una vera professione, mentre le campanine sono uno strumento di svago, complementare all'allegrezza. Suonare occasionalmente nelle feste, anche se si ottengono minimi compensi, non è una attività a scopo di lucro. Non si sono mai incontrati suonatori di campanine che avessero intrapreso tale impegno come professione.

LE ILLUSTRAZIONI

Nelle tavole che seguono sono riportati alcuni esempi circa la allegrezza, le campanine, gli strumenti ed il modo di suonare.

- Tavola 1: esemplificazione dei meccanismi per suonare a festa: collegamenti meccanici tra tastiera e campana. Notare le piastre di regolazione con più fori, vincolate ai tasti. Cercando il foro opportuno si riesce a regolare la risposta meccanica del corrispondente battacchio.
- Tavola 3: le campanine di vetro dei fratelli Pegurri, di Desenzano al Serio (Val Seriana). Lo strumento costruito dal padre, Pegurri Giuseppe, ha una estensione di 17 suoni, in SOL magg.. Nella tavola è riportato lo strumento completo (sopra), e scoperchiato (sotto).
- Tavola 4: campanine dei fratelli Pegurri; particolare del cilindro con ruota dentata, usato per tendere le corde su cui sono incollate le campanine; il cilindro è fissato ad una estremità dello strumento.
- Tavola 5: campanine di vetro costruite da Giuseppe Loverini, detto "Santì", nato nel 1913, di Cirano (Val Gandino). Lo strumento ha una estensione di 12 suoni, in DO magg.. Nella parte inferiore della tavola è riportato lo strumento aperto.
- Tavola 6: campanine del Loverini: particolare di uno dei due piroli usati per tendere le corde, posti alle estremità dello strumento.
- Tavola 7: campanine in alluminio di Lorenzo Anesa (Gandino). Lo strumento ha 3 tastiere, la centrale in SOL magg., la superiore in DO magg. e la inferiore in SOL minore.

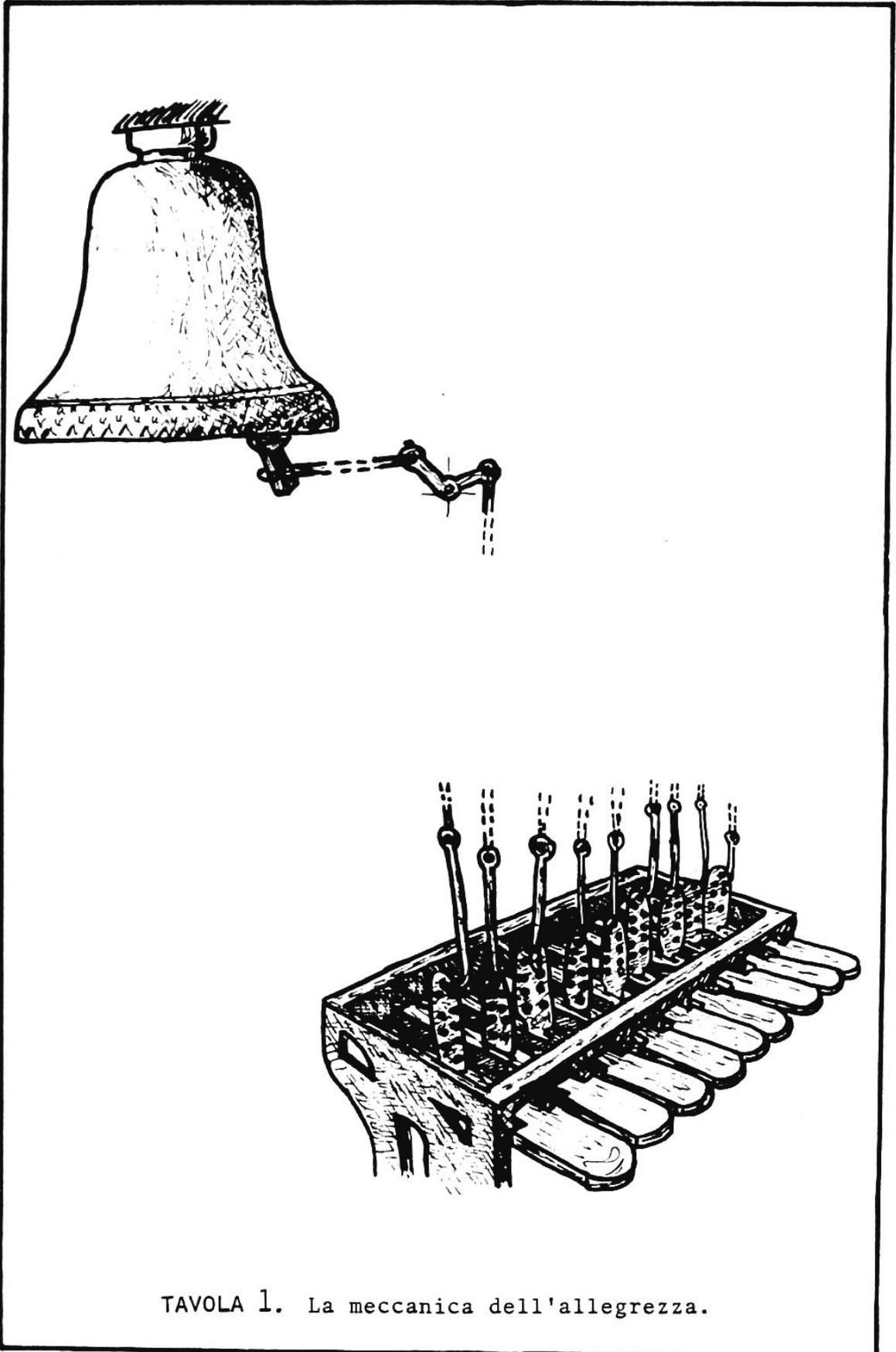


TAVOLA 1. La meccanica dell'allegrezza.



TAVOLA 2. Campanaro alla tastiera.

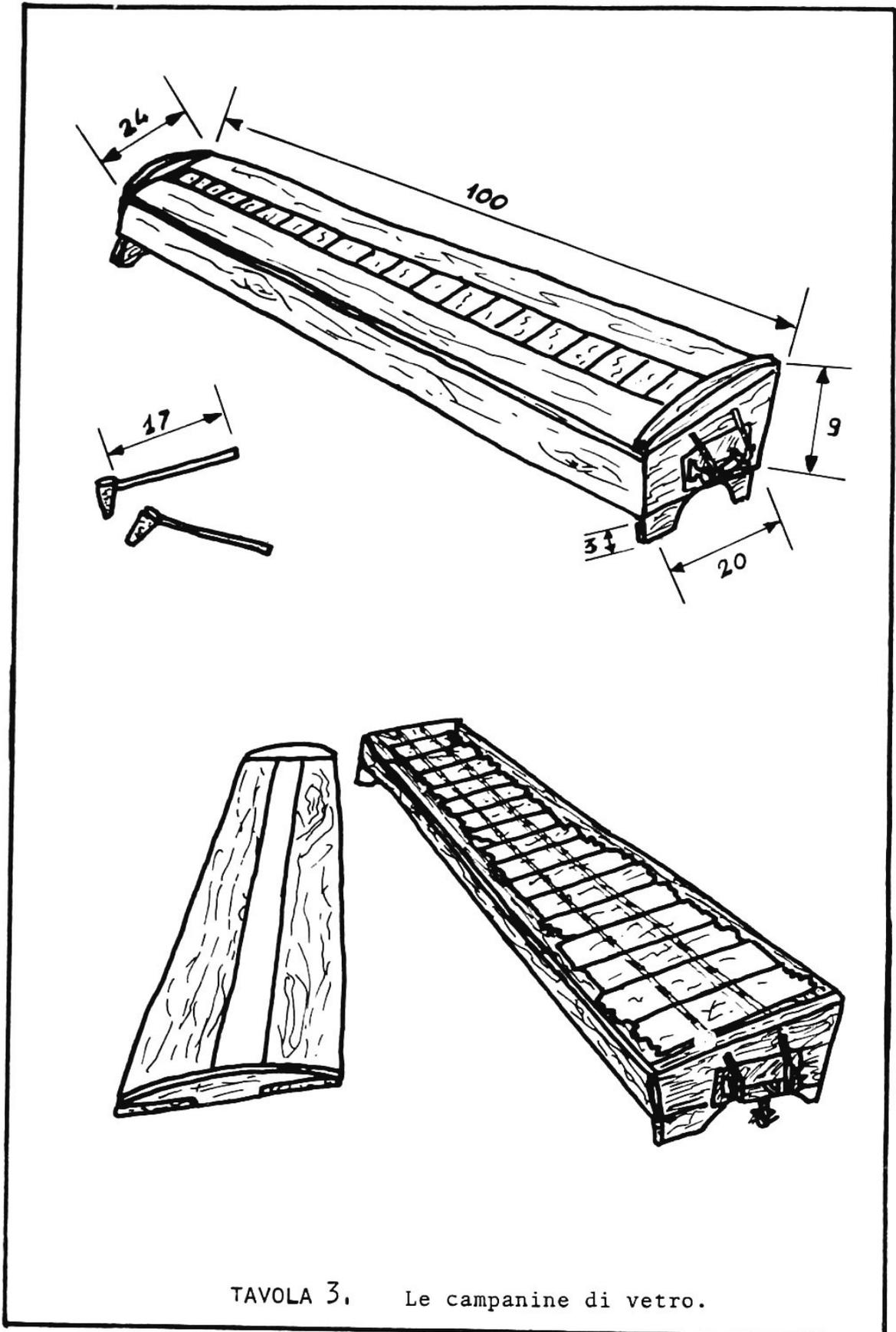


TAVOLA 3. Le campanine di vetro.

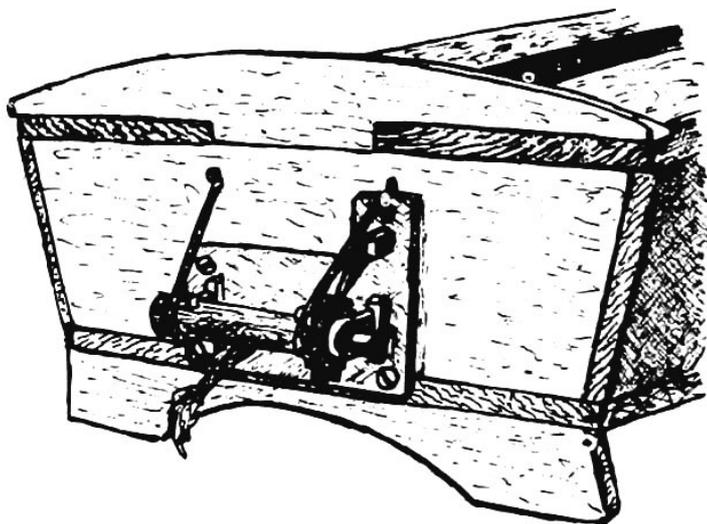
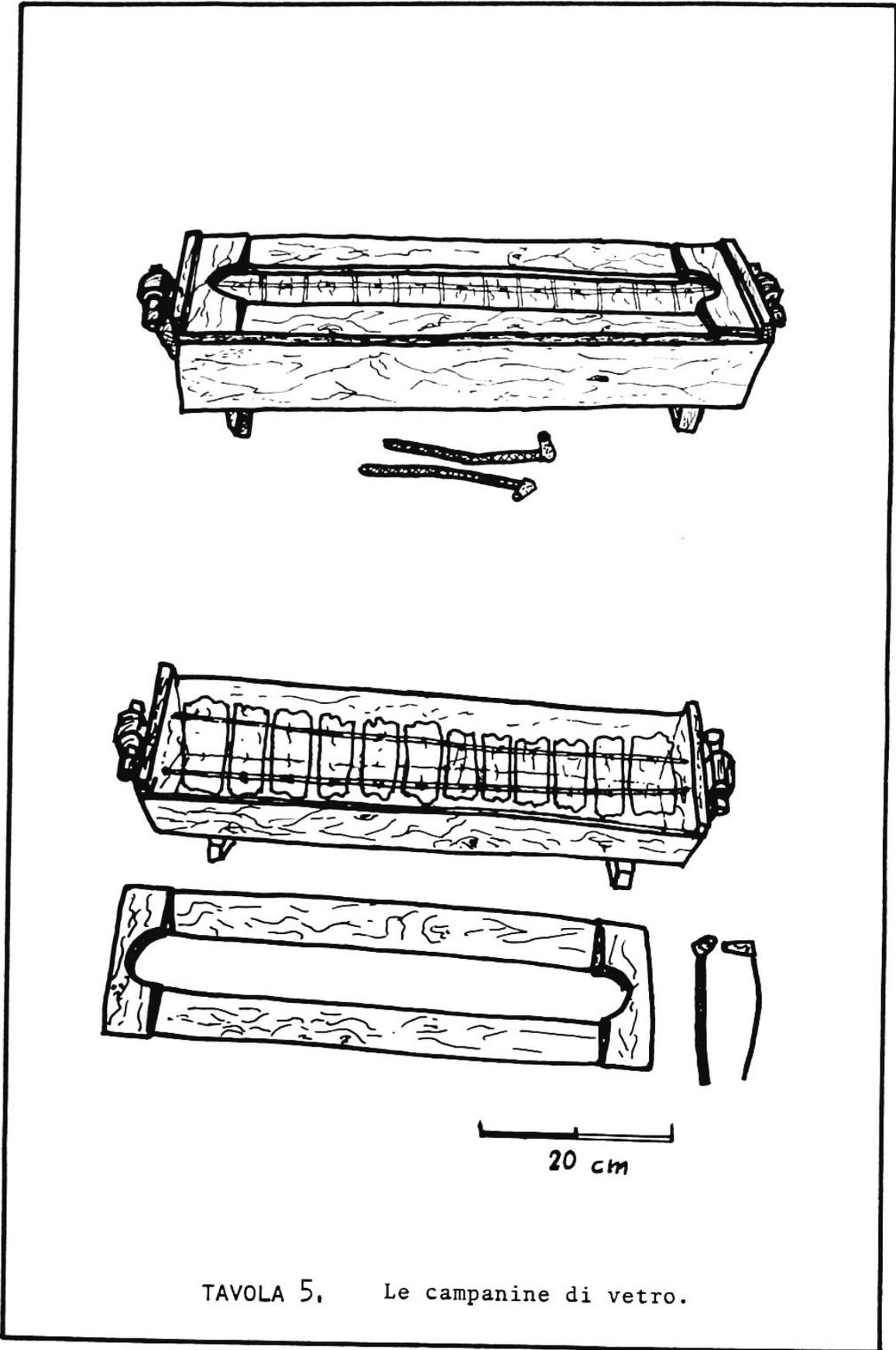
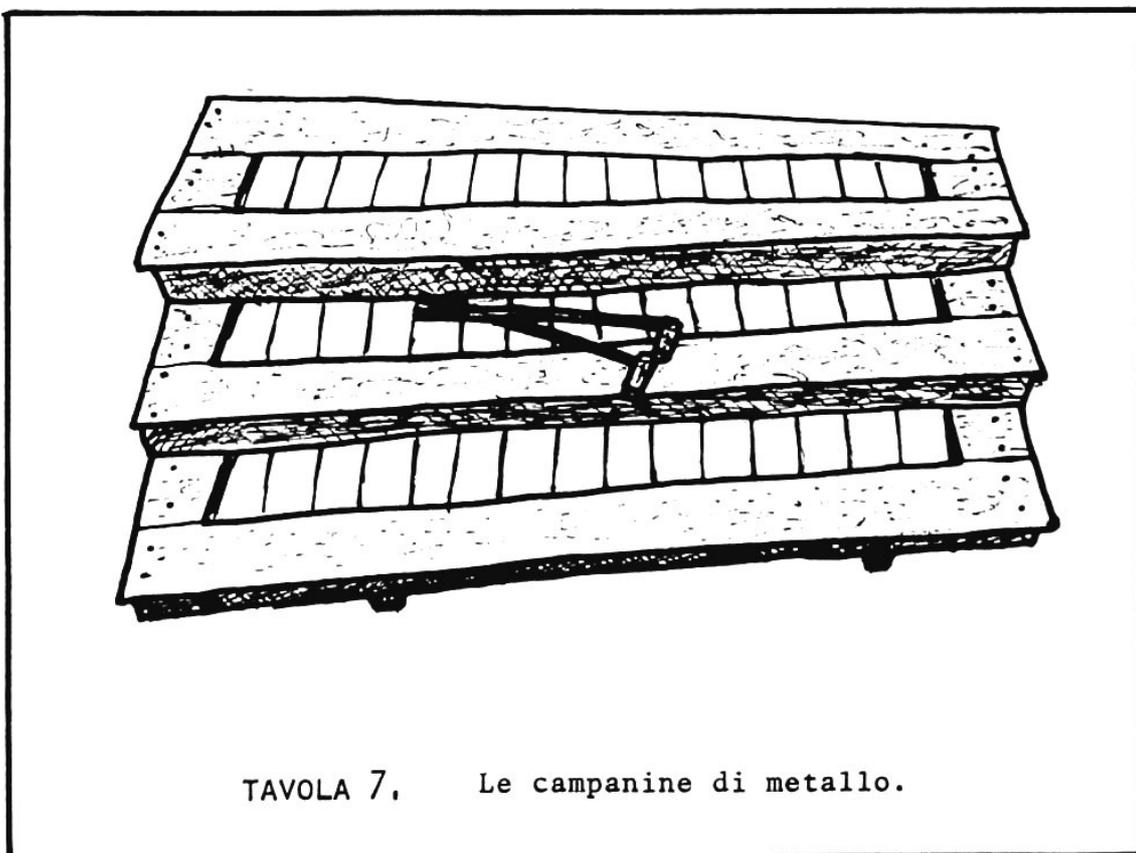
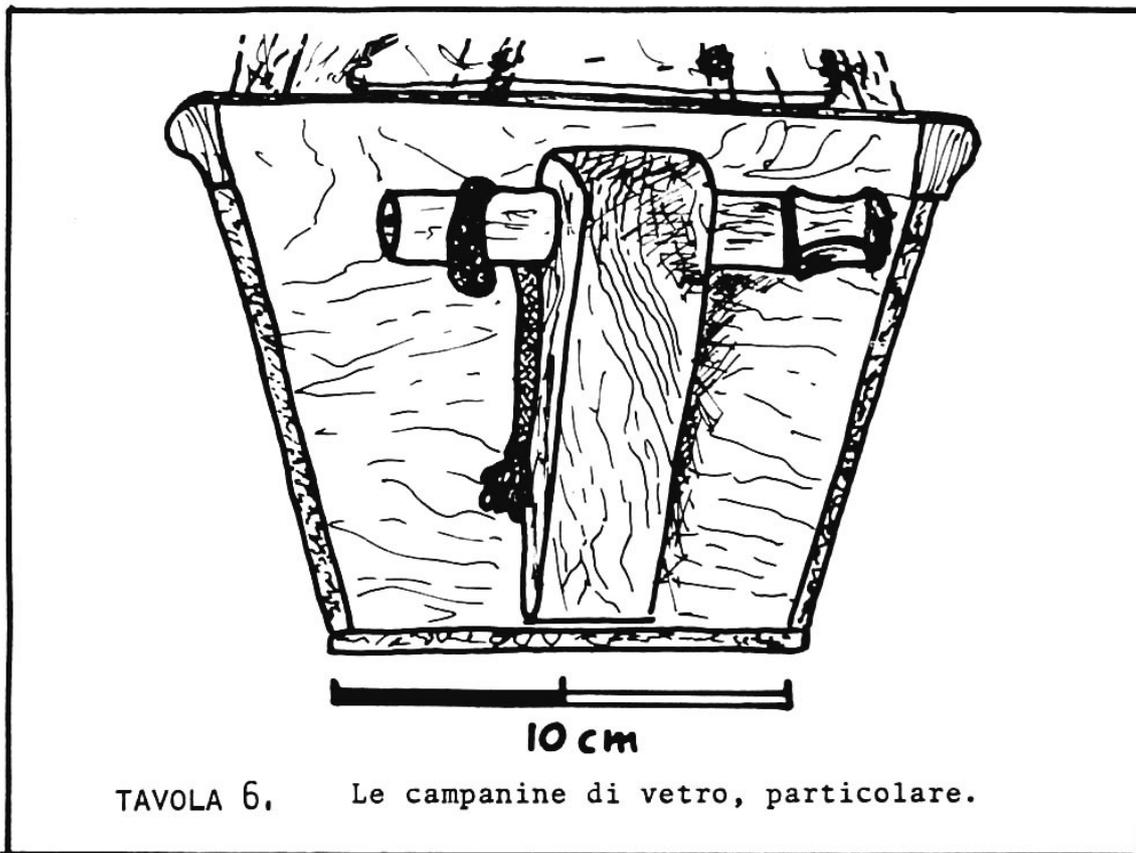


TAVOLA 4, Le campane di vetro, particolare.

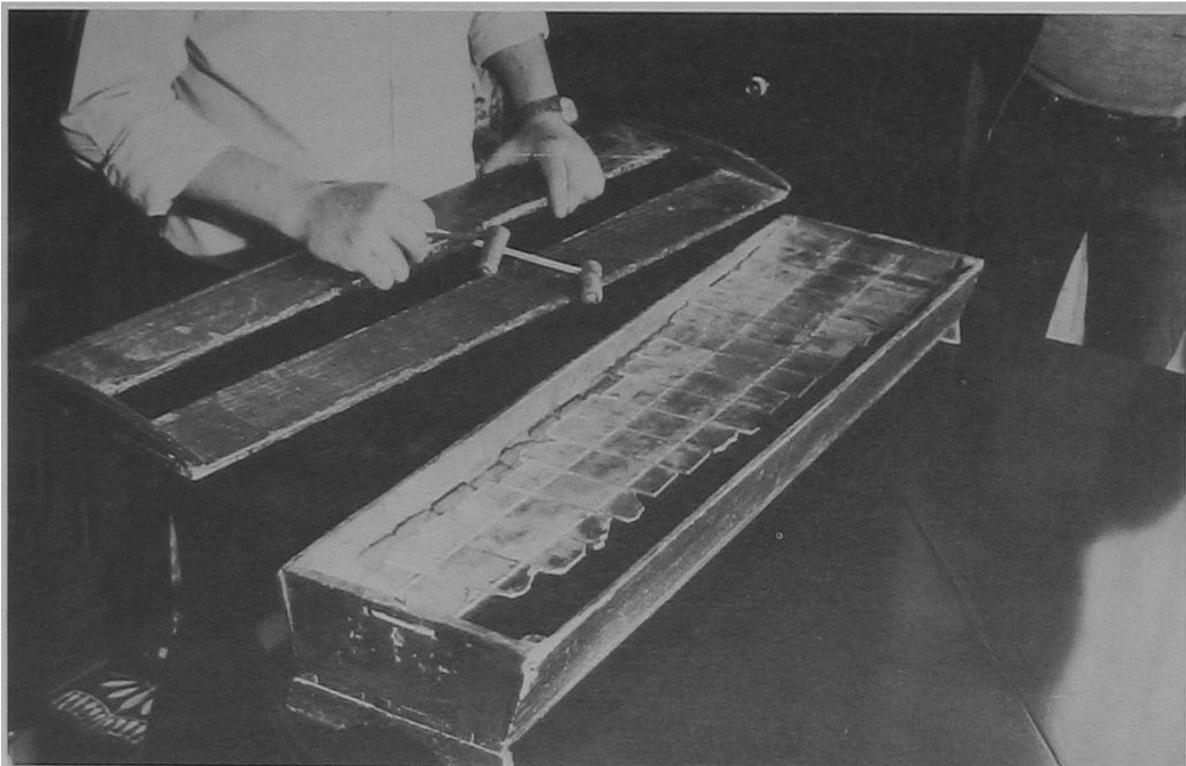
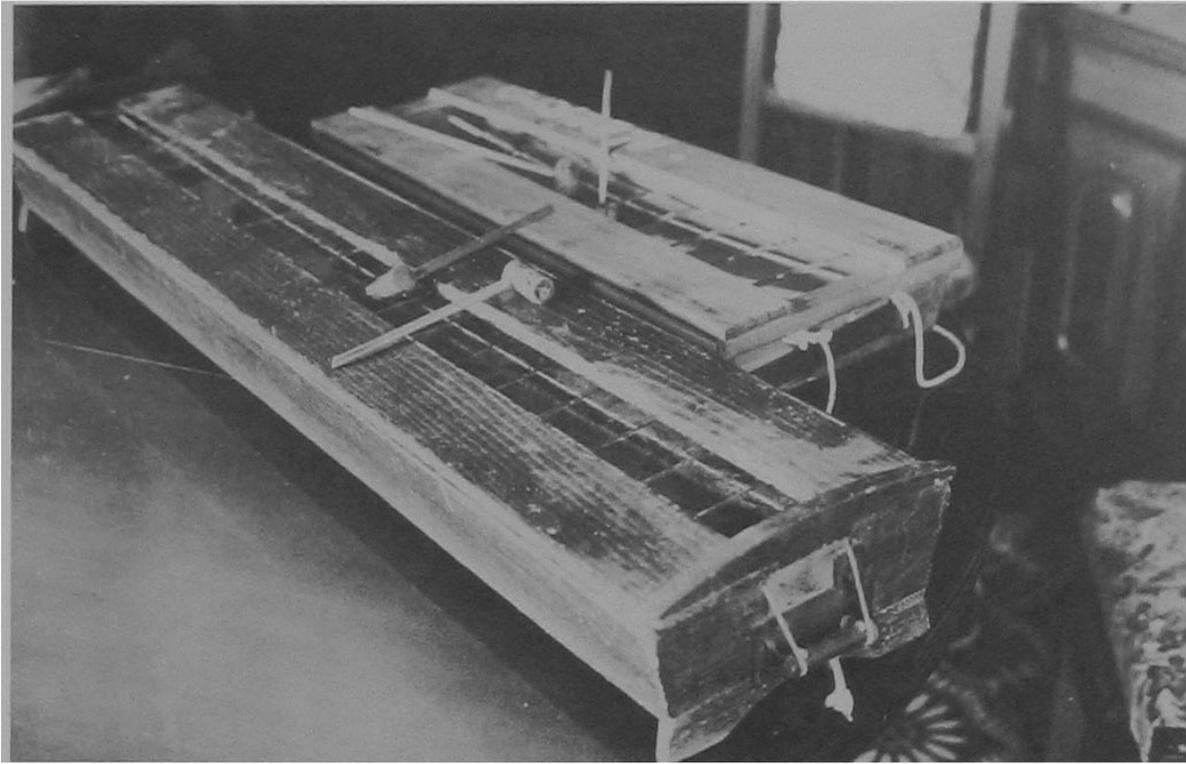




LE FOTOGRAFIE

- 1: Zogno (Val Brembana), agosto 1982, festa di San Lorenzo.
Campanari alla tastiera: esempio di "suonata doppia".
- 2: campanine di vetro.
- 3: campanine di vetro: lo strumento aperto con in evidenza i risuonatori.
- 4: campanaro che si esercita sulle campanine.







IL REPERTORIO

Le trascrizioni musicali che seguono sono solo una parte del materiale raccolto. In alcune di esse si sono aggiunti commenti e osservazioni critiche per aiutare il lettore.

Desenzano al Serio.

Concerto di campane di Giuseppe Pegurri. (Scomparso nel 1979) (1)

p. = 76

D.C. FINO A ⊕
POI FINALE

Concerto di campane di Giuseppe Pegurri.

p. = 120

A

B

C

SUCCESSIONE A1-A2-A1-A2-B1-B2-B1-B2-C-C-A1-A2-A1-A2
 B1-B2-B1-B2 C FINO A ⊕ POI CODA

Concerto di campane di Giuseppe Pegurri.

p. = 116 **A**

SUCCESSIONE A1-A2-B1-B2-A1-A2-FINO A ⊕ POI CODA

Desenzano al Serio, 10-10-1981.

Concerto di campane di Mario Pegurri. (Figlio di Giuseppe Pegurri).

p=58

A

B

D.C. FINO AL
POI CODA

CODA RALL.

SUCCESSIONE A-B-B-A-B-B FINO AL ⊕
POI CODA

Detailed description: This is a musical score for a bell concerto. It consists of seven staves of music. The first two staves are marked 'A' and the next four staves are marked 'B'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the end of the piece, there are instructions: 'D.C. FINO AL POI CODA', 'CODA RALL.', and 'SUCCESSIONE A-B-B-A-B-B FINO AL ⊕ POI CODA'. The tempo is indicated as *p*=58.

Desenzano al Serio, 6-10-1981.

Concerto di campane di Luigi Pegurri. (Figlio di Giuseppe Pegurri).

p=160

A

B

Detailed description: This is a musical score for a bell concerto. It consists of four staves of music. The first two staves are marked 'A' and the last two staves are marked 'B'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is indicated as *p*=160.

SUCCESIONE : A1-A2-B1-B2- A1-A2- B1- B2
FINO AL ⊕ POI CODA

Desenzano al Serio, 8-10-1981.

Concerto di campane di Lorenzo Zanga, di Casale di Albino.

Questo è l'unico brano, tra tutti quelli registrati a Desenzano al Serio, che non appartiene alla tradizione dei vecchi campanari, ma è invenzione dello stesso Zanga.

$p = 176$

Desenzano al Serio, 28-11-1981.

Concerto di campanine di Mario Pegurri.

SUCCESSIONE A · A · B · B · B · B · A · A · B · B · B FINO A ⊕ POI CODA

Desenzano al Serio, 28-11-1981.

Concerto di campanine di Mario Pegurri.

RALL.

B A TEMPO

CODA

**SUCCESSIONE A1-A2-B1-B2-A1-A2-B1-B2 FINO AL ⊕
POI CODA**

Desenzano al Serio, 28-11-1981.

Concerto di campane di Mario Pegurri. E' riportata solo la prima parte.

$p = 120$

A

RALL.

D.C. FINO AL ⊕ POI B

ecc... Il brano continua poi con una seconda parte identica al brano precedente.

Desenzano al Serio, 17-10-1981.

Concerto di campane di Mario Pegurri.

p. = 120

A

CODA

SUCCESSIONE A1 · A2 · B1 · B2 · A1 · A2 · B1 · B2 · E CODA

Zogno (Valle Brembana), 3-10-1982.

Concerto di campane di Giulio Donadoni, anni 52, di Grumello de' Zanchi. (2)

p = 108

1

7

10

16

23

28

34

40

45

50

56

61

D.C. FINO

A \times POI D.C. FINO A \oplus CONTINUA

Un esempio del legame tra l'allegrezza e il patrimonio orale. Il fraseggio delle battute 11-23, ripetuto anche alle battute 50-63 e 96-106, è simile alla filastrocca:

" Sö te sö me sö l'asen, vöria fam mör de spasem
 me nono me barba, vöria crumpà 'na cavra
 me la ürie bianca, m'la cumprada nera
 tegnela te tegnela te, tegnela te to la musiré
 tegnela te tegnela te, tegnela te to la musiré. "

Si veda la pubblicazione: "Bergamo e il suo territorio" , a pag. 276 e l'omonimo disco, ed anche "Parre, cultura di un paese" , pag. 345-346.

Grumello de' Zanchi, 14-8-1982.

Concerto a 5 campane di Giulio Donadoni.

A musical score for five bells, consisting of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a section marked 'A'. The second staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2', followed by a repeat sign and a common time signature. The third staff begins with a section marked 'B'. The fourth staff ends with a double bar line and the instruction 'D. C. POI FINALE'. The fifth staff begins with the word 'FINALE' and ends with a double bar line. Below the staves, the text reads: 'SUCCESIONE: A1-A2-B-A1-A2-B-A1-A2-B-A1-A2. FINO A ⊕ POI FINALE'.

Grumello de' Zanchi, 14-8-1982.

Concerto a 5 campane di Giulio Donadoni.

A musical score for five bells, consisting of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Above the first staff is the tempo marking 'p = 192'. The score consists of seven staves of music, each containing rhythmic patterns for the five bells. The piece concludes with a double bar line on the seventh staff.

3 VOLTE

$p = 150$

1-2

CRESCENDO

1 2

A TEMPO $p = 132$

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and first/second endings. Dynamic markings include '3 VOLTE', 'p = 150', 'CRESCENDO', and 'A TEMPO p = 132'. The score concludes with a final double bar line.

Brano molto "vecchio" (come afferma un fratello del Donadoni, Giovanni , di anni 72). Lo stesso pezzo è stato eseguito, con alcune variazioni, la mattina del 3-10-1982, sul campanile di Zogno, con il concerto a 10 campane. Donadoni spiega che, su un tempo base di 3/4 ed un modulo musicale di partenza, si possono

improvvisare delle variazioni, modificando anche la scansione ritmica.

Amora (Val Seriana), 12-10-1980.

Concerto a 5 campane di Luigi Ratti. (3)



Questo frammento di sonata è un altro esempio del legame esistente tra il repertorio delle campane e la tradizione orale.

Il campanaro fa uso di un modulo musicale diffusissimo nella nostra provincia, e in diverse altre regioni del nord Italia, che si ritrova facilmente in rime infantili, slogans, canzoni. Uno di questi slogan, sul tema della prima guerra mondiale, che dice:

"General Cadorna l'è scapat in Francia
l'è scapat in Francia a netafò la braga,
bim bim bom al rombo del cannon "

è stato da noi registrato ad Amora . Altri, sempre con la stessa melodia del brano di campane, nati durante i movimenti cocchiani di inizio secolo, del tipo:

" Bassate la superbia carabinieri reali
altrimenti noi cocchiani alzerem ancor le mani
bim bim bom ed al rombo del cannon"

ed anche

" Se non ci conoscete guardateci negli occhi
noi siamo le ardite ma di Romano Cocchi
bim bim bom ed al rombo del cannon"

avevano ampia diffusione nelle industrie di filatura e tessitura della bassa Valle Seriana. (da materiale d'archivio della associazione).

Grumello de' Zanchi, 14-8-1982.

Concerto per 5 campane, eseguito sulle campanine, di Giulio Donadoni.

$p = 276$ MOLTO VIVACE

A

B

SUCCESIONE
A-AA-B

Alzano Lombardo (Val Seriana), 2-2-1983.

Concerto di campane per il Natale, eseguito sulle campanine da Antonio Cassina (scomparso nel 1984). Titolo del brano: "baghèt"

$p = 72$

A

Questo brano, chiamato "baghèt", (così viene chiamata in dialetto la zampogna bergamasca, conosciuta anche come "pia"), è una sonata per campane che il Cassina eseguiva all'inizio e poi alla fine del concerto di Natale; era stata imparata da altri campanari. Cassina Antonio è stato campanaro ad Alzano , insieme ai

familiari, fino al 1937. Proviene da una famiglia di campanari da generazioni, regolarmente assunti e stipendiati per suonare in parrocchia.

Racconta che la lapide funeraria di un suo parente, morto per il colera il 18-7-1838, indicava nella professione: "campanaro". Il figlio di questo campanaro, Giacomo, fu assunto nella parrocchia di Alzano nel 1841, con il primo capitolato emesso dalla Fabbriceria.

Le campane che Antonio Cassina usava per ripassare le melodie, hanno una estensione di 10 note. Sono lo strumento classico, con i risuonatori di vetro. L'intero strumento, compresa la cassa, era stato costruito dal Cassina, che di professione era falegname. Per la cassa aveva usato il legno d'abete: "...lo stesso delle chitarre... e più è fine e meglio suona..." .

Zogno, 15-8-1982.

Concerto di campane di Tarcisio Beltrami, di Lefte (Val Gandino).

ALEGRO

FINALE

SUCCESIONE A1-A2-B1-B2-A1-A2-B1-B FINO A Φ POI FINALE

E' con questo brano che nel paese di Lefte si iniziano i concerti di campane quando si suona nelle feste.

Leffe (Val Gandino), 19-4-1983, ore 19, festa della Madonna.
 Concerto di campane chiamato: "Ave Maria", eseguito da Tarcisio Beltrami e da altri due aiuto campanari.

Caratteristica sonata, l'"Ave Maria", per la festa della Madonna, secondo la tradizione leffese.

Il brano si articola alternando una parte d'allegrezza, ogni volta sempre diversa, eseguita con le campane dalla 3° alla 10°, ad una parte dove la 1° e la 2° vengono suonate da due altri campanari, che, prendendo direttamente il battacchio con le mani, lo fanno picchiare contro il bordo della campana, per una o due volte.

ESTENSIONE CAMPANILE
 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9° 10°
 D'ALLEGREZZA
 p = 144
 A MARTELLO
 D'ALLEGREZZA
 D'ALLEGREZZA
 D'ALLEGREZZA
 D'ALLEGREZZA
 D'ALLEGREZZA
 FINALE: 7 RINTOCCHI
 D'ALLEGREZZA
 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7°

Alla fine del brano la prima campana, il LA grave, viene suonato, usando sempre le mani, per sette volte. Nella simbologia della religiosità popolare questi sette colpi vengono a significare le sette pene della Madonna.

Dopo l' "Ave Maria" segue un "segno" d'allegrezza (cioè brani

d'allegrezza), poi un segno detto "alla romana" (che consiste nel suonare le prime 4 campane a distesa e le altre d'allegrezza), poi di nuovo un segno d'allegrezza, quindi ancora alla "romana", altro segno d'allegrezza per terminare con le campane a distesa.

Valverde (Bergamo), 11-9-1982 (4)

Concerto per 5 campane, di Piero Spreafico, anni 58, di Bergamo.

Titolo del brano: "Teresa di pomm"

Nota: l'esecuzione presenta diverse incertezze nella suddivisione ritmica.

p=116

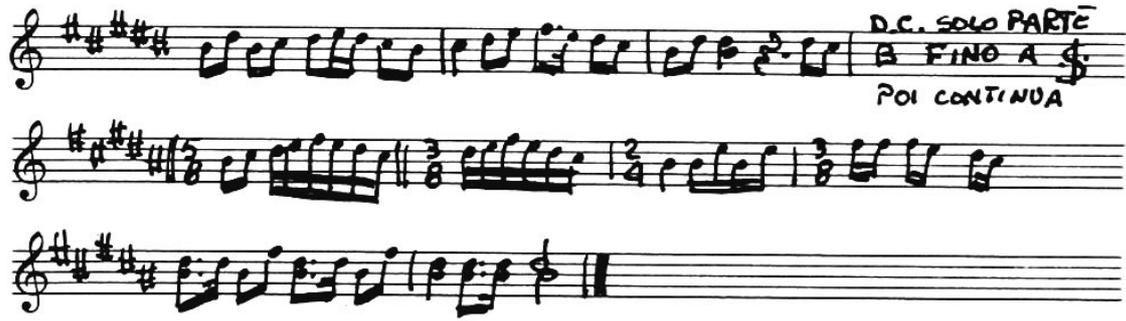
A

B

\$

φ

D.C. SOLO PARIE
B FINO A φ
POI CONTINUA



Lo Spreafico ha un repertorio di 14-15 brani, appresi dallo zio, allievo del nonno. Da circa 40 anni non si esercita più sulle campane (l'esecuzione presenta infatti molte incertezze). E' importante però la spiegazione che il campanaro dà sull'origine di queste melodie: secondo lo Spreafico il brano riportato sopra si tratta della filastrocca: "Teresa di pomm" , presa come tema musicale e ritmico di base, ampliato poi tanto da diventare un concerto per campane.

Riguardo la stessa filastrocca si veda: " Parre, cultura di un paese" , pag. 355:

" Teresa di pomm, che gh'a gné scècc gné òm
che la fa la frütaröla, la gh'a gnà la bigaröla "
ed anche un brano tra gli incartamenti del Tiraboschi (riportato in "Bergamo e il suo territorio", pagine 512-513), chiamato " Teresa di pomm - a tempo di manfrina, brillante".

Casnigo (5)

Valzer

1

Musical score for Valzer 1, consisting of seven staves of music in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Polka

2

Musical score for Polka 2, consisting of four staves of music in 2/4 time. The notation features eighth and sixteenth notes, rests, and first/second endings. The piece ends with a double bar line and the word "FINE".

Mazurka

3

Musical score for Mazurka 3, consisting of four staves of music in 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

Mazurka

4

Musical score for Mazurka 4, consisting of 8 staves of music in 3/4 time. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

Valzer

5

Musical score for Valzer 5, consisting of 8 staves of music in 3/4 time. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

Polka 6

1 2 PRIMA PARTE

Mazurka 7

8

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time. It consists of two systems, each with four staves. The first system includes first and second endings. The second system includes a measure marked with the number 9.

Nota: Giacomo Ruggeri, detto "Fagot", classe 1905, campanaro di Casnigo, spiega che questa sonata, appresa da "Mandulina", un vecchio campanaro di Gazzaniga, era chiamata: "Ninì di pendole". Racconta "Fagot" che gli anziani campanari eseguivano solo la parte melodica, sul tipo:

A short musical example in 6/8 time, showing a simple melody on a single staff.

Basso e accompagnamento sono stati una introduzione successiva di "Fagot". (Da una intervista eseguita il 5-6-84, nella quale "Fagot" ha suonato la melodia con un flauto)

Mazurka

10

Musical score for Mazurka 10, 3/4 time signature. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff is labeled '3^e parte valzer' and features a more rhythmic, dance-like pattern with many eighth notes. The fifth and sixth staves continue this pattern. The seventh staff concludes with first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes.

Valzer

11

Musical score for Valzer 11, 3/4 time signature. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melodic line. The third staff continues the melodic line. The fourth staff includes a first ending, marked with '1' above the notes. The fifth staff includes a second ending, marked with '2' above the notes. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff concludes with first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes.

Marcia Religiosa

13

This page contains 14 staves of musical notation. The notation is written in a single system and includes various rhythmic values, accidentals, and repeat signs with first and second endings. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a final double bar line.

16

Musical score for measures 16-21. It consists of six staves of music in 4/4 time. The first two staves are vocal lines. The third staff is a piano accompaniment. The fourth and fifth staves are guitar parts with first and second endings. The sixth staff is a guitar part with first and second endings.

17

Musical score for measures 17-23. It consists of seven staves of music in 2/4 time. The first two staves are vocal lines. The third staff is a piano accompaniment. The fourth and fifth staves are guitar parts with first and second endings. The sixth staff is a guitar part with a first ending and the instruction "PARTE POI TRIO". The seventh staff is a guitar part with first and second endings and the instruction "Da Capo".

18

1

2

(?)

1

2

19

1

2

1

2

PARTE

1

2

DA CAPO

20

1

2

1

21

Musical score for piece 21, 8 staves, 3/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It features first and second endings marked with '1' and '2' above the notes. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'DA CAPO'.

22

Musical score for piece 22, 6 staves, 6/8 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It features first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.

Musical notation for measures 21 and 22. The first staff contains measures 21 and 22. The second staff contains measures 21 and 22, with first and second endings marked above the final two measures.

D.C. FINO AL I RITORNELLO

23

Musical notation for measures 23 through 27. The first staff contains measures 23-24, the second staff 25-26, and the third staff 27. The piece concludes with a double bar line.

24

Musical notation for measures 28 through 32. The first staff contains measures 28-29, the second staff 30-31, and the third staff 32. The piece concludes with a double bar line. First and second endings are marked above the final two measures of the third staff.

Musical score for measures 25-34. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It features a melody with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a '25' above the final measure of the first line. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'DA CAPO'.

Musical score for measures 35-38. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It features a melody with a '26' above the final measure of the first line. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'DA CAPO'.

27

Musical score for measure 27, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and first/second endings.

27 bis

Musical score for measure 27 bis, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and first/second endings.

A musical score consisting of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

28

A musical score consisting of five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The fourth staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

29

Musical score for page 29, measures 1-8. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings marked with '1' and '2' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

30

Musical score for page 30, measures 1-4. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings marked with '1' and '2' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

PRIMA PARTE

31

1 2 1 2

32

Musical score for measures 32-33. The score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1' and '2' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

33

Musical score for measures 34-37. The score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. The piece concludes with a double bar line.

34

Musical score for measure 34, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. First and second endings are marked with '1' and '2' above the notes.

35

Musical score for measure 35, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. First and second endings are marked with '1' and '2' above the notes. The piece concludes with 'D.C.' (Da Capo).

36

DAL

37

38

Musical score for measures 38-42. The music is written on five staves in 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.

39

Musical score for measures 39-44. The music is written on seven staves in 3/4 time. It features a melodic line with eighth notes and triplets, and a bass line with eighth notes. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.

40

Musical score for measures 40-45. The score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff begins with a repeat sign. The second and third staves contain melodic lines with first and second endings marked with '1' and '2' and brackets. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development, ending with a double bar line.

41

Musical score for measures 46-51. The score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff begins with a repeat sign. The second and third staves contain melodic lines with first and second endings marked with '1' and '2' and brackets. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development, ending with a double bar line.

42

Musical score for measures 52-57. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a repeat sign. The second and third staves contain melodic lines with first and second endings marked with '1' and '2' and brackets. The fourth staff continues the melodic and harmonic development, ending with a double bar line.

43

Musical score for system 43, consisting of six staves of music in 3/4 time. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

44

Musical score for system 44, consisting of six staves of music in 6/8 time. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

45

Musical score for system 45, consisting of eight staves of music in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and repeat signs. A section is marked with a circled cross symbol (⊕) and a circled cross with a slash symbol (⊗).

RIPETERE DAL ⊗ AL ⊕

46

Musical score for system 46, consisting of seven staves of music in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

47

Musical score for measure 47, consisting of four staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third staves have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations. First and second endings are marked with brackets and numbers 1 and 2.

48

Musical score for measure 48, consisting of five staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third staves have treble clefs. The fourth and fifth staves have bass clefs. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations. First and second endings are marked with brackets and numbers 1 and 2. The piece concludes with "D.C." (Da Capo).

49

Musical score for measure 49, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third staves have treble clefs. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations, including triplets. First and second endings are marked with brackets and numbers 1 and 2.

The image shows a musical score for three staves, likely for a piano or guitar. The notation is in treble clef and includes various rhythmic patterns and fingerings. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The second staff starts with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The third staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

NOTE ALLE TRASCRIZIONI

1: Desenzano al Serio, frazione di Albino, Valle Seriana, ottobre 1981, festa della Madonna della Gamba.

E' stata una delle occasioni maggiori per conoscere sia i campanari di Desenzano al Serio (Mario e Luigi Pegurri), sia campanari di diversi paesi, convenuti per lo stesso motivo.

E' una festa in ricordo di una "apparizione della Madonna", che si celebra il 9 ottobre. Il calendario dei concerti è molto preciso e si articola nel seguente modo:

dal 29 settembre al 7 ottobre: 7-7,30 / 12-12,30 / 21-21,30;

8 ottobre (vigilia): 7-7,30 / 12-12,30 / dalle 19 in poi, dopo la processione. E' consuetudine che intervengano altri campanari. Dopo i concerti delle ore 19 si suonano le campane anche a distesa. Se l'8 di ottobre cade di Sabato, si può suonare a distesa anche nel pomeriggio, per la partecipazione di più campanari liberi da impegni di lavoro;

9 ottobre (festa): 5-5,30 / 8-8,30 / 13-13,30 / alla sera (facoltativo).

Dopo il 9 di ottobre (se non cade di Domenica), si continua a suonare fino alla Domenica (compresa) successiva, solo alle ore 12-12,30 ed alle 18,30-19.

Circa 10 anni fa gli orari erano anticipati. Alla mattina, invece delle 7 si incominciava alle 6, e il giorno della apparizione, invece delle 5 si incominciava alle 3.

Di solito, nella mezzora in cui si suona, si eseguono 4 brani.

I Pegurri raccontano che il loro padre, Giuseppe, dal quale

hanno appreso l'arte dei campanari, nell'intero arco della festa non ripeteva due volte la stessa sonata, eseguendo di volta in volta, per ogni giorno ed orario diverso, diverse melodie. Tra il materiale raccolto vi sono nastri di proprietà della famiglia Pegurri contenenti ventotto brani eseguiti da Giuseppe (scomparso nel 1979).

Il campanile di Desenzano al Serio dispone di un concerto di 9 campane in SI bemolle maggiore. Se si usano le ultime 5 campane si dice che si suona in "concerto di 5" (FA maggiore), mentre utilizzando dalla prima all'ottava si suona in "concerto di 8".

Si sono potuti raccogliere anche diversi brani eseguiti sulle campane. Lo strumento dei Pegurri ha una estensione di 17 suoni, in SOL maggiore. Queste campane sono di tipo tradizionale, con i risuonatori in vetro.

2: Zogno. La festa di San Lorenzo, del 10-8-82, patrono del paese, e successivi incontri, sono stati l'occasione per conoscere diversi campanari provenienti da Bergamo e da altri paesi delle valli Brembana e Seriana, e qui convenuti per suonare a distesa ed a festa.

Sul campanile di Zogno è posto un concerto di 10 campane, in LA maggiore.

3: Amora. Sul campanile di Amora è posto un concerto di 5 campane in tonalità di FA maggiore.

4: Valverde (Bergamo). Il campanile di Valverde dispone di un con-

5: Casnigo. Tutte le sonate sono tratte da una raccolta di concerti di campane, secondo la tradizione di Casnigo, trascritti da Andreino Cattaneo (Casnigo 1917-1985).

Il Cattaneo è stato campanaro dopo Giacomo Ruggeri, "Fagot", (classe 1905). Questo libretto manoscritto è di proprietà di Giuseppe Perani, "Piles" (classe 1933), anche lui per breve tempo campanaro a Casnigo.

Sul libretto ogni brano è numerato. La numerazione, fatta dallo stesso Cattaneo, è del tutto casuale.

BIBLIOGRAFIA

- Edy Bernasconi: Le campane di Genestrerio, ricerche musicali nella Svizzera italiana. Lugano, 1982 (con cassetta allegata).
- Guglielmo Mattioli: Studi di storia, letteratura ed arte in onore di N. Campanini, terminologia dei campanari reggiani, Reggio Emilia, 1921.
- Guglielmo Mattioli: Il tempio della B.V. della Ghiara di Reggio nell'Emilia, le campane nel tempio della Ghiara di Reggio e il modo di suonarle nelle varie occasioni, Reggio Emilia, 1922.
- Luca Polidori di Volo: Suonate campane, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1976.
- Gian Luigi Bresciani: Le campane, Il Cantastorie, N.S. n. 31, 1980.
- Francesco Balilla Pratella: Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia, Udine 1941, volume 1.
- La Val Gandino, Gandino (Bergamo) n.8, Agosto 1982.
- Bollettino parrocchiale di Zogno (BG), le nuove campane di Zogno, n. 6, 1962.
- Senza titolo, a cura dei campanari di S. Giovanni Bianco (BG): Ricerca sulle campane, sui campanari e le suonate di S. Giovanni Bianco, ciclostilato.
- Gherardo Nerucci: Tamburi e campane in Toscana, Archivio per lo studio delle tradizioni popolari, Palermo 1884, vol. 3, pag. 295
- G. Pitrè: Motti popolari applicati a suoni delle campane, Archivio per lo studio delle tradizioni popolari, Palermo 1882, vol. 1, pag. 289-292.
- G. Pitrè: Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano, Archivio per lo studio delle tradizioni popolari, Paler-

- mo 1889, vol.1.
- Bortolo Belotti: Le campane, Studio di diritto ecclesiastico italiano, estratto dalla Enciclopedia Giuridica Italiana, Milano 1901.
- Antonio Caucino: Delle campane e del loro uso, Torino 1863.
- Gaudenzi: Campana, Digesto italiano
- Rivarolo: Il governo della parrocchia, Vercelli 1875, pag.181-189.
- Giustiniani: Le campane nel diritto italiano, Rivista di diritto ecclesiastico, 1980, pag. 260-268.
- Scaduto: Diritto ecclesiastico, Torino 1894, vol.2, pag.898-903.
-da "Bergomum" , firmato G.L.: Campane del comune di Bergamo, antichi regolamenti per il suono delle campane del comune di Bergamo, Aprile Giugno 1944, n.2, pag.82.
- Maria Savi-Lopez: Leggende delle Alpi, Torino 1889.
- Carlo Prandi: Religioni e classi subalterne, Coines edizioni, Roma 1977.
- Carlo Traini: Musica e musicisti in Valle Brembana, Tipografia orfanatrofio maschile, Bergamo 1948.
- Antonio Tiraboschi: Usi pasquali nel bergamasco, Tipografia Gaffuri e Gatti, Bergamo 1878.
- G. Tebaldini: La musica sacra in Italia, Libreria editrice di Giuseppe Palma, Milano 1893.
- Valentino Osternam: La virtut des champanis, Pagine friulane, Udine 1891, anno 4°, n. 10, pag. 159.
- Pasolini-Zanelli: Loria, comune del distretto di Castelfranco-veneto, Giacomo Alessi tipografo, Castelfranco veneto 1886.
- Giampiero Tintori: Gli strumenti musicali, U.T.E.T. , Torino 1971.
- Giuseppe Servalli: Gandinade, Edizioni il Conventino, Bergamo 1976.

STAMPA
C.L.A.S.
SRL
BERGAMO

A.R.P.A.- Associazione Ricerca Popolare con mezzi Audiovisivi
C.F. n° 95005960166 Partita IVA n° 01424840161
c/o Elio Imberti - via Bonorandi, 1 BG tel.(035) 235809
Valter Biella - via Comin Ventura, 3 BG tel.(035) 260115

