

## STUDI ETNOFONICI

### I.

#### IMPORTANZA ARTISTICA E MUSICOLOGICA.

Quale importante parte occupi nella storia e quali lumi questa possa trarre dalla etnofonia e quale importanza questa possa esercitare sull'arte musicale sono questioni cui si è sempre e in vario senso accennato da molti musicologi.

L'indimenticabile nostro Oscar Chilesotti intendendo bene quale importanza avesse la musica del popolo e la sua influenza sulla così detta musica dotta si era accinto a raccogliere e studiare con amore e con coraggio la musica popolare del cinquecento in Italia; con coraggio dico, perchè pochi intesero l'importanza dell'Opera e i più non ne compresero addirittura l'essenza.

Solo quando gli studi etnofonici avranno conseguito il dovuto sviluppo e il posto che loro spetta si apprezzeranno al loro giusto valore gli studi del Chilesotti. Già noi, in indagini che speriamo potere a suo tempo rendere di pubblica ragione, abbiamo potuto constatare come tali studi siano utili per riallacciare la etnofonia preistorica e quella dei primordi della storia musicale trovando nei due gruppi musicali meravigliosi punti di controllo negli spunti melodici basati sul sentimento musicale umano.

Non solo in quella preziosa raccolta sono i canti che nel cinquecento andavano per la bocca del popolo in Italia, chi sa da quanto tempo trascritti da geniali musicisti dell'epoca, ma è pure sorprendente vedere come tali canti abbiano lasciato tuttora traccia di sé nelle tradizioni popolari. E tali raffronti fra la canzone popolare raccolta dai musicisti del cinquecento, e quella tuttora in uso nelle contrade d'Italia, sono cose che faremo non appena avremo conseguito quella tranquillità cui agognamo da tempo invano.

Già da questo breve cenno si vede quale parte grandissima abbia l'etnofonia nella storia e nell'arte per l'influenza esercitata dai primi principi fino ad oggi in tutta la musica, per quanto l'uomo

sapiente si sia affannato a distruggerne ogni vestigia, a strapparne ogni foglia come si fa della natura nel corrotto ambiente cittadino (1).

È ben poi lo studio dell'etnofonia, nel senso lato della parola, che permetterà meglio di qualunque altro studio musicologico di chiarire e più oscuri e importanti punti della storia musicale.

È solo colla diligente raccolta dei suoni emessi nell'agitazione delle forti passioni dal bambino europeo come delle popolazioni primitive, dei naturali del centro dell'Africa, della Polinesia, dell'Australia, delle popolazioni della Groenlandia e dei paesi polari, che si potrà avere una base fonica certa della genesi della musica poichè in tali suoni ne è il germe.

È nello studio dei caratteri sonori, timbro, altezza media generale, cadenze, linea orizzontale tendente ad ascendere o discendere, nonchè dei caratteri ritmici delle lingue, delle varie famiglie, dei vari popoli, delle diverse nazioni, che si potrà avere il perchè di certi caratteri differenziali nelle musiche, come certe differenze di strutture e proporzioni anatomiche, e di movimenti fisiologici degli apparati fonetici e respiratori.

È collo studio di tutta la musica etnica che si arriverà a congiungere in catena, senza soluzioni di continuità, tutta la musica attraverso i tempi, dai più remoti al principiare dell'artificio musicale, fino ai nostri giorni. Ed anche attraverso il periodo storico della così detta musica dotta è sempre l'etnofonia, la musica naturale, che servirà di filo conduttore, di bilancia allo storico ed al critico.

È agli esecutori appartenenti alla storia cui i rari accorgimenti di uno studio intelligente ed assiduo avevano resi eccellenti nelle doti già da natura ad essi largite a piene mani, che i musicologi attribuiscono la creazione e lo sviluppo delle forme musicali. Nè io a tali esecutori creatori intendo togliere merito alcuno (2). Però prima che ad essi dovrebbe risalire a quegli ignoti artisti empirici che dette il popolo prima di ogni luce storica.

Non sono i Monteverdi, Scarlatti, Sammartini, Traetta, Salieri, Cimarosa, Verdi, Puccini, Alaleona, e quanti altri mai maestri della

(1) Non solo la originaria massa dell'etnos si va in ogni dove naturalmente disgregando al contatto della civiltà, ma dove ancora ne vive qualche briciola per miracolo di culto di pochi tradizionalisti, la maggior parte degli abitanti, anzichè farne pompa, cercano disperderle e dove nol possano, cercano nasconderle come una vergogna paesana. Così un molto reverendo parroco di un paese dell'Italia meridionale, cui per uno studio di etnofonia strumentale comparata, dovetti rivolgermi per averne delle notizie sulla musica etnica locale, mi rispose quasi offeso dicendomi: che il paese di cui è custode d'anime, è civile e progredito che non si sognano di averci una musica pastorale etnica, e che i contadini hanno formato la loro brava banda rinomata nel circondario, in Italia, nel mondo e in altri siti ancora.

(2). Scrissi anzi qualche cosa sulla necessità di studiare l'influenza degli esecutori sulle forme in *Le basi della tecnica del canto nella storia*. «Cronaca Musicale», Pesaro, 1914.

musica dotta, ma sono degli ignoti artisti preistorici, di cui è l'eco viva e sincera nelle musiche degli odierni popolareschi cantori suonatori, che crearono le forme tutte della musica attuale.

Tutte le forme, le danze, le marce, la sinfonia, la sonata, la toccata, le variazioni, la romanza, l'adagio e l'allegro, la imitazione da cui derivarono più tardi il canone e la fuga (espressione miracolosa del tecnicismo arrivato alla sua perfezione) tutti i raffinamenti di queste forme, il portamento, il trillo, il gruppetto, il legato, lo staccato, i tempi, i ritmi, le cesure metriche, si ritrovano nella musica anonima di anonimi autori nelle estrinsecazioni musicali preistoriche. È dunque avendo una completa conoscenza di tutto il materiale etnofonico, studiando la musica strumentale e vocale tradizionale che si potrà scrivere una storia delle forme, degli atteggiamenti di tutta la musica storica.

Molte teorie, molti sistemi e molte deduzioni storiche, molte dotte disquisizioni ed elaborate dimostrazioni avranno la loro conferma, altre moltissime andranno all'aria. Che importa se verrà alla luce il vero?

Ed è poi studiando un altro ramo della etnofonia, i congegni da suono primitivi, che arriveremo a poter con sicurezza scrivere una storia degli strumenti musicali attraverso le molte evoluzioni da essi subite per arrivare alle forme attuali; che meglio ci potremo rendere conto dell'evoluzione di alcune forme musicali e del poderoso aiuto dato dagli strumenti primitivi al concretizzarsi, all'affermarsi di alcuni speciali trovati, come la molteplicità di diversi suoni dati contemporaneamente. Ed è da tale studio che si ritrarranno i più utili ed impensati ammaestramenti sulla storia del progresso umano.

Lo studio etnografico degli strumenti musicali potrà condurre a risultati nuovissimi, originali, interessantissimi, potendo ricongiungere atteggiamenti essenzialmente spirituali a manifestazioni materiali, movimenti religiosi dell'anima a certe forme esteriori musicali.

Si potrà vedere chiaro il nesso fra lo spirito bellico del romano e l'uso della bucina, delle trombe, fatto da questo popolo in guerra; della elevatezza estetica e della cetra che si riuniscono nell'artistica anima ellenica; dello spirito contemplativo scozzese che anche in guerra non sente il bisogno dello squillo metallico ma bensì del ronzare della cornamusa che alla sua volta fa presentire il cantico di Lutero, che è al contrario segnacolo di religione ribelle, per contrasto ad altre religioni fatte di mansuetudine; che spiega il bisogno sentito dalla nuova religione di Gesù di sostituire alla tromba il canto, che con la dolcezza doveva pur dare la forza di resistere anche alla fiera; e che spiega della preferenza data all'organo, anche dal prete che l'ammise unico fra tutti gli strumenti a prender parte ai

riti del suo culto, poichè nella magnificenza dei suoni trova pascolo la boria pontificale che s'innalza persino al disopra di quella dei re (1).

E non solo. Oramai è riconosciuta tutta l'importanza dell'etnologia e per quanto ancora molto ci sia da fare pure questo ramo di studio ha molto progredito in questi ultimi tempi. La glottologia e l'archeologia vi trovano il più valido appoggio, anzi senza l'etnologia non potrebbero andare innanzi; infatti la storia e la cronologia della lingua non potendo essere fatte che attraverso un lavoro di comparazione si devono servire degli studi delle lingue antiche tuttora viventi per tradizione presso tribù selvagge, come certi fatti archeologici che risalgono alla più alta preistoria si possono spiegare solo e mercè la comparazione con usi e costumi che tuttora vivono nell'uso e nel costume di popoli rimasti primitivi. Ma fra tutti i rami della scienza etnografica quello del suono è il più importante non solo per se stesso, perchè va dalle origini della parola (suono determinativo) alle origini della musica (suono espressivo sentimentale indeterminato) ma anche per l'inestimabile funzione di controllo che può esercitare sugli asserti che forniscono gli altri rami etnografici.

Questa importanza la sentono per primi gli stessi glottologi, gli archeologi, i folkloristi che francamente l'ammettono. Così ad esempio — e mi si perdoni se metto innanzi la mia modesta persona, ma ci sono costretto dalla scarsità di musicologi che in Italia siansi dedicati agli studi etnofonici — fin da quando iniziai le mie modeste ricerche sulla musica indigena sarda, studiosi illustri della Sardegna attesero con interesse — certo maggiore al merito — i risultati da me ottenuti.

(continua)

GIULIO FARA.

(1) Nulla di più magnifico in proposito che la forte descrizione che fa il Guerrazzi con questo stile fatto di sonanti metalli, nel cap. IX dell'*Assedio di Firenze*.

## STUDI ETNOFONICI

### I.

#### IMPORTANZA ARTISTICA E MUSICOLOGICA.

(continuar. vedi fase. preced.)

Il dott. M. L. Wagner in un suo importante studio sulla musica popolare sarda scrisse: « Se questo disegno — il mio, di dare alle stampe la raccolta delle melodie sarde — verrà colorito, possiamo aspettarci una raccolta interessantissima, la quale appunto, per la sua parte musicale, ci farà meglio conoscere la natura del mutu » (1). L'illustre glottologo prof. Pier Enea Guarnerio in una privata lettera mi diceva che « pur essendo profano in materia musicale, devo riconoscere che le sue indagini etnofoniche, portano notevoli raffronti nell'ordine storico ». E pure in una lettera privata il prof. Antonio Tamarelli regio soprintendente ai Musci e agli Scavi della Sardegna e il più fecondo scrittore di archeologia sarda, mi scrisse che: « Ad entrare nella lontana coscienza del popolo antico giova assai più il Sulittu de pastori (2) che un mare delle nostre chiacchiere ». Ed una reale illustrazione italiana, il prof. Ettore Pais, conferma l'importanza di tali studi dicendo: « Così gli strumenti musicali ed il canto che tuttora durano in molte regioni della Sardegna risalgono essi pure ad età vetustissime e porgono forse il modo di risolvere problemi ed innesti ed intrecci di civiltà diverse » (3). E più chiaramente esprime il suo parere col dichiarare che: « Una ricerca sull'origine di tali suoni ed una comparazione con suoni e balli e musiche di altri paesi darebbe, credo, risultati sorprendenti anche dal lato storico etnografico » (4).

Giovanni Patroni, l'illustre sovrintendente agli scavi e musei della Lombardia in un importante studio sul Nuraghe sardo (5)

(1) Questo lavoro fu pubblicato nella *Festschrift zum 12. Deutschen Neuhilologentag* 1906.

(2) Il Tamarelli accenna al titolo *Dello sviluppo pastorale in Sardegna* in Riv. Mus. It. 1916.

(3) *Intorno all'età della stazione archeologica di Abini in Sardegna* in « Studi storici per l'antichità classica » Pisa 1909.

(4) Op. cit. a nota precedente, stessa pag. nota 2.

(5) *L'origine del « Nuraghe » sardo e le relazioni della Sardegna con l'Oriente* in « Atene e Roma ». Anno 1916, n. 211, 221, 223. Firenze.

cerca dimostrare essere tale costruzione pervenuta alla Sardegna dall'Oriente, trovando tracce del suo passaggio lungo la via che secondo l'A. avrebbe seguito. Or bene, se le ricerche musicologiche rintracciassero nessi etnofonici che congiungessero le diverse tappe di questa via ci pare che con la conferma delle influenze asiatiche per mezzo dell'Africa, sulla musica sarda, la teoria del Patroni verrebbe senz'altro confermata irrefutabilmente.

Vediamo ora i vantaggi che dagli studi in questione potrebbe trarre l'arte dei suoni.

Il nostro illustre Galli partendo da un punto di vista tutto suo particolare è del parere che: « Il richiamare melodie di un dato popolo e di certi tempi e paesi, non offrirà al pensiero una determinata idea etnografica e cronologica se non in chi sia iniziato alla conoscenza del simbolo artistico, com'è il riconoscere certi segni di società segrete, e com'è di certe scritture convenzionali.

« Chi nell'udire una rapsodia di Liszt, di Grieg, di Svendsen, di Brahms un componimento di Sarasate certe pagine di Glinka o di altri, correrebbe col pensiero fra le turbe festanti di suoni e cantori popolari dell'Ungheria? chi penserebbe alla patria di Gustavo Wasa? chi si strasporterebbe colla immaginazione nel paese della *corrida* o fra le steppe della Russia? Senza dubbio, solo i pochi che hanno conoscenza della musica nazionale di quei paesi, e cioè i musicisti eruditi, e coloro che, per una od altra circostanza poterono formarsi idea delle esotiche melodie che ispirarono le creazioni di quei maestri. Ma la musica non deve servire qual mezzo di pedestre convenzione » (6).

Partendo dal principio del Galli ed applicandolo fino alle sue ultime conseguenze si dovrebbero in sostanza escludere del pari altri vari elementi etnici comunemente usati nelle altre arti poichè anche questi dovrebbero risultare sempre incomprensibili a chi non sia ad essi iniziato.

Si arriverebbe quindi a dover dire che è perfettamente inutile in un quadro di paese dipingere gli eterni ghiacci polari o le ardenti sabbie del deserto poichè questi due particolari non verranno intesi che da chi sappia essere i ghiacci al polo e le sabbie nei deserti. Così pure quell'elemento etnico tanto largamente usato e così indispensabile, che non so neppure se possa essere considerato come puro elemento di colore locale, la foggia del vestire potrebbe anch'esso andare annoverato fra i segni convenzionali, poichè, a buon conto, s'io non so come andassero vestiti i Greci, si potranno pure vestire alla turca i personaggi di un quadro o di un'azione teatrale che accade in Atene, ch'io non me ne addarò; così come l'arricchito droghiere che si sia preso il gusto di girare le pinacoteche di una grande città, unicamente perchè così sa che usano fare tutti quelli che viaggiano per

(6) Amintore Galli. *Estetica della musica* pag. 45. Bocca, Torino, 1900.

spasso, innanzi a un quadro di Salvator Rosa non s'avvedrà dell'anacronismo in cui è caduto il pittore vestendo i guardiani del S. Sepolcro con costumi medioevali.

Nè si può tener conto dell'osservazione che i costumi di un popolo e di questo nelle varie epoche son generalmente noti, mentre le musiche etniche non lo sono proprio che da pochissimi, poichè questo in tutti i casi non è che questione di grado di coltura soggettiva che non prova niente nel problema oggettivo.

S'io vado in teatro sapendo che sulla scena si svolgerà un'azione che ha luogo, mettiamo il caso, in Ispagna, pure non conoscendo i costumi spagnoli è più naturale ch'io debba pensare e credere che gli scenari rappresentino campagna e ambienti spagnoli, e i personaggi siano vestiti alla foggia spagnola. Se così non è si tratta di un tiro giocato alla mia ignoranza del pari che alla mia buona fede e non altro. E trattandosi di un'opera in musica, se sarebbe sciocco ch'io pensassi che ai personaggi sia fatta cantare sempre musica spagnola, perchè gli spagnoli non cantano per esprimersi negli ordinari casi della vita e quindi il compositore ha il diritto e il dovere di far cantare da essi musica creata dal proprio sentimento artistico per esprimere passioni e sentimenti che sono dell'uomo e non del solo spagnolo, ho però tutto il diritto ed il dovere anzi di credere che se uno dei personaggi balla una danza locale, o canta uno stornello, l'autore abbia in essi riprodotto la musica del luogo, poichè, se è giusto che uno spagnolo vesta alla spagnola è anche giusto che se deve cantare una canzonetta popolare non ne intoni una napoletana ma bensì spagnola. Nel caso contrario è ancora un tiro giocato alla mia ignoranza e alla mia buona fede.

Giuseppe Verdi nell'*Aida* ha musicato danze, marce trionfali, cantici di sacerdoti. Tutt'oggi i musicologi non sanno dire con certezza se si sia servito di elementi etnofonici o no, ma anche quelli che lo negano dicono che è riuscito meravigliosamente a imitarne il carattere. E sia. Ma se lo stesso Verdi ha sentito la necessità di rendere almeno il carattere nazionale della musica egizia, di imitare il coloro etnico, non era molto meglio che, potendolo, si fosse servito addirittura degli elementi paesani etnici?

Giorgio Bizet ha nella *Carmen* imitato gli elementi musicali spagnoli; ma non avrebbe egli fatto meglio a darceli, anzichè sofisticati, genuini, come appunto fece nell'*Arlesienne*? P. Mascagni non è stato forse più geniale nella *Cavalleria Rusticana* che in tutte le sue opere? e non è proprio in essa che introdusse elementi musicali siciliani?

Il Galli dice che la musica etnica riesce incomprensibile come un segno convenzionale di società segreta ai non iniziati. E sia pure e siano pure molti i non iniziati. Essi dovranno sempre ritenere per certo che la canzone o la danza popolare introdotte in un'opera d'arte musicale siano canzone o danza del luogo descritto.

E quanto all'incomprensibilità, tanto sarebbe incomprensibile

l'autentica che la falsa etnofonia, poichè vuol dire che l'uditore udendo una danza, mettiamo della citata *Aida*, vera o falsa musica egizia, non penserebbe alla musica dell'impero dei Faraoni e rimarrebbe per lui semplicemente un brano di musica verdiana, bella o brutta come tutta l'altra.

Ma quale tiro orribile non verrebbe giocato al senso estetico, all'abitudine dell'ordine, all'amore, che dico? al bisogno della verità scientifica, di quei pochi iniziati assistenti alla rappresentazione di un'opera di soggetto africano, che a un certo punto sentissero un guerriero etiope, che, dovendo incitare i suoi alla pugna con un patrio canto, intonasse con tutta disinvoltura una canzone napoletana o magari l'inno di Garibaldi?

Il Di Giacomo in alcune sue commedie (7) fa ai suoi personaggi cantare qualche canzonetta napoletana. Questo non è niente affatto come un segno cabalistico oscuro, ma è invece un chiaro, logico, evidente richiamo all'ambiente; ed è giusto, doveroso, che anche la musica sia quanto meno di colore partenopeo. E si badi che qui si potrebbe ancora largheggiare e concedere al musicista di creare, perchè siamo nel campo della canzone popolare e non in quello strettamente etnico in cui non è possibile introdurre nulla che non sia reale, e mi si passi il bisticcio storico, ma è certo che ben altro effetto farà, per gli iniziati, il riudire una nota canzone etnica che apra alle menti il velario dell'immaginazione su tutta una scena piena di colore, di vita, di realtà del golfo incantato.

L'etnofonia dunque non solo è buona e utile come pennellata di colore locale, ma è doverosa correttezza di citazione, sempre che capiti di dover riprodurre sulla scena una marcia, una danza, una canzone d'ambiente, rivestirla della musica che gli ha dato l'anima popolare del luogo descritto.

L'arte non è il vero, bensì la riproduzione del vero attraverso la commozione dell'artista. E secondo questa, ch'è la definizione più universalmente accettata (8) ne verrebbe di logica conseguenza che essendo la musica etnica il vero nel campo dei suoni, e qualche stu-

(7) «O' volo» atto III A «San Francisco» Assunta Spina, atto II «Quand l'amour meurt» nel Teatro di S. Di Giacomo edito da Carubba, 1910.

(8) Verdi dell'atto dà un'altra definizione meno generalmente accettata. Dicendo dello Shakespeare così scriveva alla Chiarina Maffei: «Può darsi ch'egli si sia trovato con qualche Palatini, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago e mai e poi mai degli angeli come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc. eppure sono tanto veri. Copiare il vero è una bella cosa; ma è fotografia, non pittura».

Ma il contrario tantum per arte anche il ritratto per quanto copia del vero, quando, ripettiamo la natura scchi nella riproduzione qualcosa dell'anima dell'artista. Non s'intende come il nostro discorso si limiti a quelle manifestazioni che generalmente vanno sotto il nome di arte che per quelli che a tal nome intendono dare un significato ampio esso arriva a comprendere in sé anche la costanza. Tale ampliamento del significato della parola arte ha portato a capitali direzioni teoriche di tutti i tempi.

dioso infatti la chiama musica naturale, non farebbe dell'arte colui che ne inserisse in un suo lavoro. Ma bisogna però notare, in primo luogo che per quanto la musica etnica rappresenti il vero, il vero stesso non è nè può esserlo, essendo arte tutta la musica (salvo troppa parte della musica storica, frutto di pura tecnica), perchè riproduzione di sentimenti per mezzo del suono puro; in secondo che una citazione nulla toglie al valore artistico di un romanzo, di una poesia, di una orazione, quindi neppure di una sinfonia o di un melodramma. E in terzo luogo è da chiedere se la produzione di Borodin Rinsky-Korsakow, Volkmann, Kantzen Hartmann, Gade, Svendsen, Grieg, Dvorak, Glinka, Hrimaly, Fuchs, Smètana, Balakirew, Stanford, Raff, Hoffmann, Saint-Saëns, Godard, Tsaikowsky, Glazunow, Pratella, Da Venezia, Bordes, Marsik e di cento altri compreso il grandissimo Chopin non sia arte perchè contiene elementi di musica etnica russa, svedese, norvegese, danese, africana, araba, greca, romanesca, provenzale, polacca.

E vado oltre e domando ancora: A varie riprese da Jacopo Melani a Hayden a Beethoven a Wagner a Mascagni, i compositori hanno tentato d'imitare il canto degli uccelli. Se un più audace compositore in cambio di tali più o meno fedeli imitazioni introducesse in una sua composizione il canto degli uccelli riprodotto dal disco fonografico dando così l'illusione perfetta della realtà, non farebbe esso opera d'arte quanto i suoi predecessori? Chiunque abbia l'animo un tantino propenso alla fantasticheria poetica, e senta il bello per impulso naturale, troverà certo che è arte cento volte più il canto dell'usignuolo autentico che non tutte le sofisticazioni ornitologiche dei musicisti.

Un direttore di una compagnia stabile di prosa, aveva sulle scene introdotto delle vere porte di legno e delle vere finestre con cristalli. E chi avrebbe potuto giustamente lamentarsi e dire che all'opera d'arte indispensabilmente occorran porte di tela e vetri di velo? Sarebbe dopo tutto lo stesso che pretendere gli attori vestisser carta e non stoffa pel concetto essere i vestiti di stoffa indi realtà e non arte.

Si potrà tutt'al più dire che l'artista per fare tutta opera di propria creazione con l'impronta, lo stile della propria personalità artistica farà meglio anzichè inserire nel proprio lavoro la musica etnica tal quale è, se ad essa s'ispiri e lavori di proprio, ancorchè sulla tela apprestata dall'anima popolare.

Ad ogni modo anche in questo caso la conoscenza della musica etnica è sempre indispensabile come modello alla fantasia dell'artista.

Altri musicologi, considerando la questione etnofonica da un altro lato più generale e nobile, riguardo alle sue funzioni presso l'arte credono che la musica etnica, o musica popolare com'essi finora confondendo la chiamano, possa essere una fonte di acqua fresca e pura alla quale dovrebbero ristorarsi i palati dei nostri compositori oramai adusti dalle droghe della moderna tecnica priva di sostanza.

Fra i più autorevoli che propagarono tale teoria è il Torchi. In una delle dotte note con cui ha chiosato e illustrato i libri del Wagner da lui pure tradotti, esprime tale opinione: « Il medesimo avverrà per il melodramma dell'avvenire. Chi non sente il bisogno, che vi manifesti la musica, nel melodramma di rinvirgarsi e rinfrescarsi alla fonte di ogni vera espressione, la canzone popolare? Egli è là il segreto dell'arte futura, il segreto di un'arte spoglia dalle pletore d'oggi e viventi solo della espressione, che le è necessario. La canzone popolare vive ed è bella appunto per la spontaneità la sobrietà dell'espressione musicale. Ci è stato un momento fuggevole soltanto, in cui essa si mostrò nell'opera, cioè alla nascita di questa per ricomparire subito soffocata dalla quantità degli effetti di tutte le specie che il musicista grossolano ed egoistico ed il cantante virtuoso vollero addossarle. La vena d'acqua scorre ancor fresca; fortunato chi potrà aprirsi una via in mezzo agli ammassi d'ogni genere che la nascondono, e giungerà sino a lei » (9).

Il concetto del Torchi non solo è chiaro e preciso ma anche giustissimo.

La maggior parte della produzione musicale così ricca di elementi melodici acquisiti con la maggior estensione data alle voci sia umane che strumentali, così ricca di risorse armoniche, di varietà contrappuntistiche, di coloriti strumentali, è immensamente povera di elementi affettivi sinceri, mancante di spontaneità passionale o più precisamente di sincerità, spaventosamente povera di slancio, di anima e di cuore.

Ed è ancora il Torchi che ci fornisce le parole a meglio chiarire e sviluppare tale concetto dicendo: « L'uno e l'altro son rimasti egualmente sterili per noi, perchè sviluppandosi la musica, volle cercarsi una forma nella speculazione esteriore e scientifica della canzone popolare, perdendo infine completamente di vista la fonte del proprio essere, cioè il carattere popolare. Quanto è vera l'intuizione del Wagner su questo punto, altrettanto è deplorabile la combinazione complessa, che l'elemento musicale popolare riceve nella sua opera d'arte. Si: noi dobbiamo diventare artisti popolari, ma per questo ci occorre una forma d'arte, che non possiamo osservare che alla sorgente, all'origine di ogni musica, e questa è la canzone del popolo, della quale la insufficiente intuizione degli artisti ha bensì girata la circonferenza ma non è penetrata nell'interno » (10).

La musica del popolo è semplice ma schietta, espressione di sentimenti realmente provati, commuove perchè è frutto di commozione. Essa è sana, fresca, pura, e può additare all'artista la vera via da seguire dai più, da troppi smarrita.

(9) Riccardo Wagner *Opera e dramma* Fratelli Bocca Torino 1894 Vol. I pag. 159, nota 1.

(10) Opera e vol. cit. a nota precedente, pag. 136, n. 1.

È solo a l'etnofonia o musica naturale dell'uomo che si svolge prima e durante lo svolger della musica dotta che si deve se quest'ultima, dopo essere stata invilita dai molti Ubaldo e altra simile genia di «forti contrappuntisti» e di «grandi teorici» che l'avevano abbassata al grado di giuoco sonoro, ha potuto risollevarsi dall'arido tecnicismo alle più alte vette dell'arte; ed è per opera di sincere anime musicali che non dimentiche della loro essenza umana si riaccostarono al popolo, cantandone le passioni, ma affinate dall'educazione e, se si vuole, dall'artificio, che la etnofonia visse anche nella vita della musica dotta.

Un giovane studioso al quale dovrebbero andar i ringraziamenti e gli aiuti di quanti sinceramente amano i nostri studi per aver compiuto atto di singolare coraggio nel dare in un momento così difficile una rivista di studi musicali viva d'intenti e di gesti nuovi a questa nostra Italia, prima fra tutte le nazioni in fatto di arte musicale ma così apatica in fatto di studi musicologici, l'egregio signor Parigi dicevo, in uno scritto sul Pizzetti dice: «Se il Pizzetti è andato in cerca di quella più ricca lingua che ha ritrovato non lo ha fatto per l'amore della lingua in sé, quanto perchè aveva già un concetto nuovo pel quale gli occorreva l'espressione nuova» (11).

Ma ci credete proprio voi, o lettori, a questi concetti nuovi pei quali occorre una lingua nuova?

Prescindendo dal caso particolare della personalità artistica del Pizzetti che noi teniamo per nobilissima, ma di cui non è qui luogo di discutere, chi cerca una più ricca, o più propriamente, come nella maggior parte dei casi musicali, più ricercata, più contorta, più rumorosa lingua nel senso proprio che rende più rumore che suono musicale, non è per avere nuovi sentimenti, nuovi concetti da esporre, bensì unicamente pel piacere dell'astruseria per l'astruseria. E in musica, non potendo trattarsi d'altro che di sentimenti, non comprendiamo proprio quali possano esser questi nuovi sentimenti, rimanendo essi sempre gli stessi.

Ad ogni modo questo che il Parigi mette in conto dei pregi del Pizzetti è invece malattia di troppi, se non dell'epoca. È la paura di sembrare puerili o vietati che dà la smania di ricerche verso il nuovo e che in fine soffocando ogni sincerità fa cadere nel barocco, nell'assurdo incomprensibile, traviano e mascherando il proprio io. È la malattia in discorso che in pittura ha creato prima gli impressionisti e poi i divisionisti, i puntinisti i cubisti, i... tutto ciò che si vuole. Che in musica ci ha regalato gli Strauss, Mahler, Strawinski, Schönberg ed altri dai nomi musicali... come la loro... musica. Che in letteratura ci ha regalato certa preziosità verbale degenerata che ad altro non serve che a mascherare la povertà del contenuto e che si concreta

(11) *La critica musicale*, Firenze, fasc. 6. 1938.

in accatastamento di vocaboli su vocaboli più o meno modernissimi più o meno arcaici, più o meno propri, sempre inefficaci per l'ondata verbale in cui si susseguono e si affogano a vicenda.

Questa malattia dell'epoca si manifesta col terribile sintomo dell'idropisia, che il Parigi più propriamente forse di quanto crede egli stesso, e con altra intenzione certo, chiama «dilatazione». Così che mentre prima era tenuto a pregio saper esprimere molti concetti, nel breve ambito di un sonetto, oggi è titolo da vantarsene a piena gola ai quattro venti il dilatarne mezzo in trenta pagine.

Tacito è troppo lontano dal nostro spirito; e Giusti con quel suo restringere in poco verbo il molto concetto senza fargli perdere nulla della sua precisione, può a prima vista, parere mingherlino, di poca lena un nano in mezzo a colossi. Ma guardando bene si vedrà essere lo sparutello pieno, solido, vigoroso, e molti dei moderni colossi pieni di gas, dilatati, per modo che una sola puntura di spillo può affloscirli e mandarli in terra a catafascio.

Come la natura è una e uno solo il modo di veder all'occhio umano così i sentimenti umani sono sempre gli stessi, e ad essi rispondono sempre le stesse reazioni fisiologiche. È perciò che Leonardo da Vinci, Tiziano, Murillo, Raffaello, Morelli, avendo ritratto la natura qual'è, quale la vediamo, rimarranno eterni. È per la stessa ragione che nel campo letterario Dante, Shakespeare, Tolstoj, Victor Hugo, Manzoni, Guerrazzi, s'innalzano per mezzo del vero artistico alle sublimi vette del bello assoluto e umano che non cangia mai. È pure per questo che Bellini, Rossini, Verdi, Puccini, Mascagni, che avendo trasfuso nella musica i propri sentimenti, cioè sentimenti umani, rimarranno sempre musicisti in posizione altissima. Eppure nessuno dei citati pittori sentì il bisogno di adoperare alcuna nuovissima tecnica; nessuno di tali musicisti provò la necessità di esprimersi con tutte le cacofonie modernissime; nessuno dei sunominati scrittori ebbe bisogno di scavare nell'antichità glottologica a proposito e a sproposito per rendersi prezioso o più precisamente artificioso. E si che si tratta di artisti veramente grandi, e che tutto ciò che descrissero lo fecero come meglio non si poteva.

Il «Nuovo testamento» rimarrà sempre il più splendido e grande capolavoro della espressione umana, eppur ne è in pari tempo il testo più semplice e disadorno. Assolutamente nudo di quelle descrizioni che oggi sembrerebbero indispensabili, pure tutti i più minuti particolari, ogni sfumatura di sentimento vi acquistano rilievo di palpitante realtà, tanto il testo è saturo di verità, tanto la forza dei fatti e delle passioni s'impongono e traspirano da ogni parola (12). E sono più vivi d'espressione, di passione e descrizione i pochi versi Dante-

(12) Già Leone Tolstoj ha osservato la straordinaria potenza della Sacra Scrittura nel capitolo quindicesimo di *Che cosa è l'arte?*

schì sul bacio di Francesca e Paolo, che le lunghe e noiosissime pagine di *Forse che sì, forse che no* del D'Annunzio nelle quali un bacio è « dilatato » tanto da uggire e raffreddare il più devoto e caldo lettore.

In fondo in fondo coi vantati nuovi bisogni che hanno bisogno di nuovi vocaboli, intendo anche vocaboli musicali, siano essi melodici, armonici o strumentali per essere espressi, siamo arrivati ad uno spaventoso vuoto di contenuto ad una impotenza enorme di esprimerci con naturalezza.

Ebbene, come il ritorno alla natura è spesso rimedio alle più terribili malattie mentali ed anche organiche, come lo studio assiduo della natura è indispensabile ad ogni uomo che a qualunque ramo dello umano scibile voglia dedicarsi, dalla filosofia alla scultura, dal dramma alla pittura, dalla poesia alla storia, alla fisica, alla chimica, dal romanzo alla critica, così pure è solo lo studio della natura musicale e più precisamente della musica etnica che potrà salvare i nostri artisti dalla moderna malattia di... dilatazione. Ecco l'importanza della etnofonia, che mi piace definire ancora con le parole del Torchi: « Noi siamo convinti che la canzone popolare veramente genuina e primitiva abbia in sè, cioè nel valore dei suoi temi, i germi dai quali derivare uno sviluppo sostanziale e intrinseco, che starebbe per opposizione a quello formale ed esteriore, che ha preso tutta la musica occidentale moderna »(13).

Concetto questo che sta come particolare musicale a quello sull'arte in genere espresso da Leone Tolstoj al principio del capitolo decimo di *Che cosa è l'arte?* che dice: « Per il progressivo impoverirsi della sostanza, e il crescere dell'oscurità nella forma, l'arte delle classi superiori è giunta a spogliarsi dei caratteri elementari dell'arte, e a non essere più che una contraffazione o falsificazione dell'arte ».

Da questa premessa scaturisce logica la conseguenza che come campana suona a distesa da cima a fondo di questi pagine: essere indispensabile, urgere accingersi allo studio della etnofonia.

GIULIO FARA.

(13) Opera cit. a nota 12 pag. 77 nota 1.



## Studi etnofonici

### II. — Loro stato attuale

Si può dire che finora siano stati fatti, per la maggior parte almeno, quasi senza il preciso scopo di farli e quindi senza un razionale metodo, senza un preciso e prestabilito ordine. Furono compiuti, salvo rare eccezioni, quasi sempre dirò così occasionalmente, da musicologi che abitualmente studiavano altri rami della scienza musicale. È per queste ragioni certo che di nessuna regione, se non di nessun paese, non esiste a tutt'oggi uno studio organico e completo dell'etnos del suono, che partendo dalle prime manifestazioni di fonia sentimentale generale, quali il pianto o il grido di gioia, passino attraverso il suono determinativo della parola, alle vociate dei mendicchi, dei venditori, dei declamatori, arrivino alle prime manifestazioni veramente musicali della nenia, della ninna nanna, del canto d'amore e di guerra.

Di qualche paese che conserva usi e costumi di passate fastose civiltà, fiorite decine di secoli fa, si è studiato, ed ampiamente se si vuole, tutto ciò che riguarda la teoria e la pratica musicale che risale a tali civiltà, teorie e pratiche che però per quanto antiche appartengono sempre al primo e secondo periodo storico della musica e sono quindi comprese nella così detta musica dotta, la quale se pure trae, per riflesso, del colore primitivo del luogo e dello spirito degli aborigeni abitatori, e può quindi essere utilissima per lo studio della etnofonia, non è la etnofonia stessa, non la musica creata dal popolo ignaro di ogni e qualsiasi legge di arte, non quella eseguita dal pastore errante per la solitaria campagna, vergine di ogni contatto di straniera relazione, del miraggio di lusinghiera civiltà, non quella che sola può dirsi libera e genuina estrinsecazione, fedelissimo specchio

dei sentimenti dell'uomo posto direttamente a contatto della natura delle cui varietà etniche sono pure lievemente e in varia guisa modificati nell'intimo e indi nell'estrinsecazione fonica.

Così, della Cina e dei paesi asiatici in genere, fra i tanti, i troppi lavori intorno alla loro musica, non uno si può dire che si occupi della parte musicale etnica. Non direttamente gli studi dei musicologi, che spesso non sono che rifrittura degli studi precedenti, non indirettamente le opere che trattano degli usi e costumi in genere dell'Impero del Sole. Di queste ultime, fra le moltissime da me scorse (1) una sola (2) accenna con qualche larghezza alla musica e ai suoi caratteri generali; nelle altre nulla. E quanto ai primi, gli studi cioè dei musicologi, non solo non vi è nulla al proposito in opere come quelle del Laloy (3) o di maggior pregio quali quelle del Grosset (4) e del Knosp (5), ma neppure in quelle di reale valore, come ad esempio quella dell'Amiot (6) e nell'importantissimo contributo di Van Aalst (7) che alla erudizione teorica appresa sui libri degli altri preferisce esporre le ben più preziose personali conoscenze frutto di dirette osservazioni in cui dà interessanti notizie sulla musica concertata che si eseguisce in certe sorta di caffè-concerto, e in cui sono riportati degli esempi così detti di musica popolare, e neppure è soddisfacente in proposito l'opera del Tiersot (8) che è pure ritenuto dei più abili specialisti francesi in fatto di etnofonia. E il sig. Courant, autore del più importante fra gli studi sulla musica dotta cinese (9) francamente dichiara che «le temps m'a manqué pour prendre une connaissance suffisante de la musique populaire: cette dernière recherche d'ailleurs devrait être poursuivie séparément dans les divers groupes de provinces et dépasserait la force d'un seul homme».

E lo stesso è degli altri paesi che, come già dissi, ebbero nei tempi remoti qualche gloriosa civiltà, compresa l'India di cui la musica fu oggetto di studio lungo e minuzioso da parte di moltis-

(1) E. TODA, *La vida en el celeste imperio*; POURIAS, *La Chine huit ans au Inn-Nan*, Lille 1888; G. DE' LUIGI, *La Cina contemporanea*, Milano, 1912; OLIPHANT, *La Cina e il Giappone*, Milano, 1868; SENEDO, *Relazione del regno della Cina*, Roma, Grignani, 1643; E. CASTELLANI, *L'estremo Oriente*, Milano, Treves, 1904; F. FERRARI, *La Chine et l'Europe*, Paris, Didier, 1869; F. GEMELLI, *Giro del mondo*, Napoli, Roselli, 1790; GONZALES DE MUNDOZA, *Historia de las cosas memorables, ritos y costumbres de la China*, Valencia, Huete, 1585; HUBNER, *Passeggiata intorno al mondo*, Milano, Treves, 1869.

(2) E. VON HESSE VARTEGG, *Cina e Giappone*, Milano, Hoepli, 1900.

(3) *La Musique Chinoise*, Paris, Laurens.

(4) *Contribution à l'étude de la musique indou*, Paris, 1888.

(5) *Notes sur la musique indo-chinoise*, « Riv. Mus. It. ».

(6) *Memoire sur la musique des Chinoise tant anciens que modernes*, Paris, 1780.

(7) *Chinese Music*, Sang-hai, 1884.

(8) *Notes d'Ethnographie musicale*, 1.ere serie Japon, Chine, ec. Paris, Fischbacher, 1905.

(9) *Chine et Corée*, in « Enciclopedia de la musique » di Lavignac, Paris, Delagrave, 1913, Vol. 1.<sup>o</sup>.

simi(10) compresi alcuni scrittori indigeni, primi fra tutti per importanza il Rajah Sourindro Mohun Tagore, musicologo valoroso, presidente della Scuola di musica di Calcutta, che dedicò all'argomento moltissimi volumi, dei quali neppur uno dedicato alla musica indotta.

Ma non c'è da lamentarsi troppo se di paesi quali la Cina ed il Giappone non si hanno ancora notizie precise di una etnofonia presumibilmente preistorica dato che anche delle altre manifestazioni di quest'epoca si sa un bel nulla (11).

Ad ogni modo però, ripetiamolo, tali studi, che risalgono qualche volta alla protostoria, portano sempre un validissimo contributo agli studi preistorici poichè rimane sempre più facile risalire di un solo che di cento gradini nella scala del tempo di una disciplina qualunque, ed essi ne sono una gradinata intermedia.

In questo senso hanno una ben grande importanza tutti quegli studi che tendono a raccogliere quelle prime manifestazioni dell'arte musicale così detta dotta dal 1400 fino al 1600 in cui si rispecchia l'arte musicale popolare, che spesso anzi non è che traduzione in semiografia di canti e musiche che all'epoca erano tuttora in bocca al popolo che le aveva apprese per tradizione e che esistevano chi sa mai già quanti secoli. Ma anch'essi oltre che di numero mancano di quell'ordine dirò così geografico che loro avrebbe conferito un ben inteso prestabilito piano.

Nel campo più speciale degli ordigni da suono vediamo se non trascurata certo non coltivata quanto merita la etnofonia nelle sue espressioni più rudimentali ed anche nei più ricchi musei strumentali dei conservatori si trovano molti più esemplari di strumenti magnifici di materie preziose, nonchè di finezza di industria che non di strumenti primitivi nella materia e nella foggia, evidenti balbettamenti della nascente organologia strumentale, mille volte più preziosi per la storia della musica. Così nei grandi musei dell'estero quali sono quelli di Bruxelles, Parigi, Londra, Vienna, così ancora più nei nostri nei quali non si è neppure pensato ancora a raccogliervi almeno gli strumenti popolari delle varie contrade d'Italia.

I cataloghi dei musei strumentali, importanti per molti lati mancano però di ordine cronologico e questa mancanza unita alla nessuna briga che alcuno s'è finora preso di allacciare con criterio e con garbo i diversi anelli di una stessa catena, fa sì che finora non si abbia un'idea chiara, basata su nozioni precise di fatto, dello svolgimento di un qualsivoglia organo di strumento, come ad esem-

pio dell'ancia doppia dal suo apparire fino all'oboe, o di quella semplice battente fino al clarinetto, come non si era tentato ancora di seguire l'evoluzione dell'archetto degli strumenti a cor'a (12) né degli stessi strumenti di questa categoria, come siamo ancora al punto, pare quasi impossibile, di non avere una storia del pianoforte in cui sia esaminato e disteso tutto il processo evolutivo per cui è arrivato alla sua forma odierna e specialmente quale il germe, quali le prime forme di questo popolare strumento tanto utile quanto poco artistico (13).

Man mano che risaliamo verso estrinsecazioni più elementari, in cui la forma musicale s'indebolisce o del tutto sparisce per lasciare luogo alla vibrazione sonora quasi esclusivamente nella forma verbale, più rade si fanno le opere che le studino dal lato etnofonico.

Dalle riunioni di sillabe fortemente accentuate e terminanti in vocali allungate musicalmente per regolare sincronicamente lo sforzo di una squadra di operai, alle vocate varie dei rivenditori, dei mendicchi, dei banditori, per richiamare l'attenzione dei passanti; dei convenzionali suoni tratti dalle conche marine o dei corni che lungo le rive guidano nelle oscure notti le barchette alle aspre e lunghe fatiche della pesca o che richiamano il gregge o, presso i popoli selvaggi, radunano or la famiglia, or la tribù, or i guerrieri; dei mille richiami vocali insomma ben pochi sono i musicologi che si sono occupati. Più che veri studi sono sempre accenni e anco questi scarsissimi.

Ancora, ancora più indietro è il campo del suono che indica, che precisa, del suono utile, della parola, della lingua, ed una nuova scienza sorta vicino alla glottologia, la fonetica sperimentale, potrebbe, dovrebbe aiutarci nella conoscenza etnofonica. Ma qui più che mai gli studi scarseggiano, ma qui più che mai a ragione perchè tale scienza è tuttora ai primi passi pratici per quanto già innanzi d'assai nella teorica.

Antichissimi sono i primi tentativi di raccogliere canti di popoli selvaggi o di costumi per noi più o meno straordinari e per lo più

(12) Mi si conceda il dire che da anni, ove mi pare possa onestamente farsi, vado nei miei lavori introducendo dei lievi cenni sulla evoluzione degli strumenti nella preistoria, come, precisamente per la storia dell'archetto, nello studio *Di alcuni costumi musicali in Sardegna* in « Riv. Mus. It. », 1918, fasc. 1, pag. 77, nota 3.

(13) Basta, a convincersi, leggere le principali storie di questo strumento: C. PONSICCHI, *Il pianoforte, sua origine e suo sviluppo*, Firenze, 1876; HIRKINS, *The History of the Pianoforte* 1883; R. RIMBAULT, *The piano-forte, its origin, prefix, and construction*, 1860; nonchè alcune opere di carattere generale quali l'*Histoire de l'instrumentation*, di LAVOIX figlio, e il *Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* di MAILLOL. Ipotesi, anelli staccati di catena, guizzi di luce a scarso compenso di torbide tenebre.

Il prof. ARNALDO BOVAVENTURA, nella sua recente *Storia del pianoforte*, compilata a Firenze, centro magnifico per tali studi, nonostante la sua diligenza, si è contentato del già fatto senza aggiungere nulla di nuovo, il che non avrebbe mancato di fare ove i nuovi studi pubblicati sul pianoforte glielo avessero consentito.

(10) Per un'ampia bibliografia ampia ed utile se non ordinata, il lettore può consultare lo studio del GROSSET nella « Enc. de la mus. », Lavignac. Vol. I.

(11) JOHN LUBBOCK dice: « Quant aux autres contrées civilisées, la Chine et le Japon par exemple, nous ne savons encore rien de leur archéologie antehistorique ». Pag. 3, dell'*Homme avant l'Histoire*, Paris, 1864, Germer-Baillière.

dovuti a missionari. Più tardi sono gli arditi navigatori, i viaggiatori audaci che s' inoltrano a dorso di cavallo, di cammello o d'altro animale qualunque o semplicemente a piedi nelle terre sconosciute e inospiti, i grandi esploratori che percorsero tutto il globo, che danno nuovo materiale ai nostri studi. Sono i Byron, i Wallis, Bougainville, Kook, La Perouse, Bruny d'Entrecasteaux, La Billardière, Hamy, Baudin, Muntstuart Elphinstone, Kozobue, Lulhé, Saulces di Freycinet, D'Urville che nel suo *Voyage de l'Astrolabe* dà interessanti notizie sulla musica dei Maori, Hall Kane che nelle *Exploration artiques* ci ragguaglia sulla musica eschimese, Elis, Egede, che nelle loro interessanti relazioni ci danno preziose primizie etnofoniche che vengono più tardi confermate, modificate, completate dagli altri viaggiatori posteriori che arrivano fino al De Amicis di *Marocco*. E finora queste primizie servirono pur troppo prima che ai musicologi, a fisiologi, psicologi, archeologi per le loro ricerche.

Mentre il viaggiatore tedesco Beckler nelle sue note di viaggio riporta i canti e le danze che gli aborigeni della Nuoya Galles del Sud eseguirono intorno ai morti e che il dotto esploratore Dibowsky ci dà interessanti notizie sulla musica di alcune popolazioni dell'Africa centrale riportando esempi musicali dei canti dei battellieri Banghiri, Alberto Favara, insegnante di composizione al Conservatorio di Palermo, porta un notevole contributo agli studi etnofonici con i suoi *Canti della terra e del mare di Sicilia* e con *Le melodie tradizionali di Val di Mazzara*. In Francia mentre i sapienti scavi archeologici nel Perigord hanno dato dei preistorici zuffoletti, della stessa regione i signori Chaminade e Casse hanno raccolto i canti tradizionali (14) come i signori Branchet e Plantadis raccolsero le canzoni popolari del Limosino (15), il Tiersot quelle delle Alpi (16) e Ch. Bordes, le basche (17).

In Italia uno studio veramente serio e che, come si vedrà in altro di questi nostri scritti, fornisce un dato d'importanza grandissima, è quello dell'egregio musicista Vito Fedeli sulle zamponge della Calabria (18), di altro genere e pur troppo fatte senza grande fedeltà all'originale, sono le raccolte edite sotto la troppo generica denominazione di «canzoni popolari» abruzzesi, romanesche, toscane, lombarde, siciliane, fatica dei signori Tosti, Gordigiani, Marchetti, Gialdini, Frontini, Mastriqli, Ricordi. Fatica nella quale è evidente il difetto di essere stata compiuta anziché di presenza.

(14) *Chansons patoises du Perigord*, Paris, 1905, Champion.

(15) *Chansons populaires du Limousin*, Paris, 1905, Champion.

(16) *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, Paris, 1903.

(17) *Tradition au pays basque; Dix danses et marches; 12 Noels populaires: Kantika expiri-tuulak*.

(18) *Zamponge Calabresi* in «Samelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XIII, Jahrg. 3 Heft.

come era dovere, solo a memoria, come venivano ricordate e con troppe concessioni al gusto artistico dei signori raccoglitori. Gusto anche finissimo se si vuole e talvolta da provetto musicista, ma sempre estraneo e condannabile in cosa che non doveva essere altro che «riproduzione». Ciò senza tener conto del fascio che in tali raccolte è fatto di canzoni etniche locali, canzoni popolari, e canzoni etniche importate da vicini paesi.

Della musica dei popoli indigeni dell'america del Nord vi è un discreto studio del già citato Tiersot (19), del Belgio abbiamo diversi lavori, fra i più importanti l'erudito del Coussemaker *Chantes populaires des Flamandes de France* e quello più alla mano ma più vicino alla verità di Van Dnyse *La Melodie Flamande*, e i due volumi di Puymaigre (20). Della Grecia, fra le diverse raccolte, veramente concludente quella del Pachtikos che alla fortuna di essere greco unisce il merito di essere oltre che musicologo anche filologo, virtù non comune e che gli ha permesso di fare una raccolta di ben duecentosessantanta canti, di una precisione ritmica e una esattezza di trascrizione sillabica poco comune. Dei canti finnici originale ed istruttiva la raccolta del Launis (21); della Corsica moltissimi gli studi che riportano esempi musicali e giudizi importanti dal lato della etnografia comparata, fra essi mi limito a citare quelli di Marcaggi (22), Ortoli (23), Bairde (24), Austin de Croze (25), Quantin (26); e pure molti i canti raccolti sporadicamente da semplici amatori e raccoglitori di curiosità, come già sommano a discreto numero le raccolte etnofoniche in Spagna e nelle Baleari, ch'è quanto dire in Spagna stessa e prezioso fra tutti per l'antica epoca in cui fu raccolto, quello della Canzone di Radoslavo (27) per i canti della Serbia.

(continua)

GIULIO FARA.

(19) *Notes d'ethnographie musicale*, 2.e serie. *La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord, Etats-Unis et Canada*, Paris, 1910, Fichbacher.

(20) *Chants populaires recueillis dans le pays Messin*, 1881, Paris, Champion.

(21) *Lappische Jugoigis-Melodien*, Helsingfors, 1908.

(22) *Les Chants de la mort et de la vendetta de la Corse*, Paris 1898. Senza voler fare dell'erudizione ricordo al lettore i lavori degli etnologi americani Muret, Lafitau, Pinkerton, Bartram Schoberaft, Catlin, Bancroft, Lawson, Morgan, Dall, Powers, Putman, Powell, Foster, Jar-row nei quali si trovano importanti notizie sulla musica che accompagna i riti funerari degli Indiani d'America.

(23) *Les voceri de l'île de Corse*, Paris, 1887, Leroux.

(24) *En Corse*, Paris, 1887.

(25) *La chanson populaire de l'île de Corse*, Paris, 1911, Champion.

(26) *La Corse*, Paris, 1914.

(27) Lo scrittore dalmata PIETRO HEKTOROVIC (Hettoreo) ne raccolse verso il 1556 nell'isola di Lesina, dalla bocca del popolo, il testo e la melodia che incastò in una sua egloga pescatoria pubblicata a Venezia coi tipi di Gianfrancesco Canotio nel 1568.



## Studi etnofonici

### II. — Loro stato attuale

(Continuas. vedi fasc. precedente).

Altre raccolte e studi importanti davvero, sono quelli di Seprödi(28) di Kubac(29), di Ellis(30) e di Stumpf(31) per le discussioni che possono suscitare e quello di Yury von Arnold sui canti russi.

Nè posso tralasciare di citare gli studi che indagano sui canti popolari dal quattrocento in giù, nei quali si segnalano specialmente italiani: Bonaventura(32), Oscar Chilesotti(33), A. Restori(34), J. B. Beck(35), Pierre Aubry(36), Kurt Mey (37), Schurè Ed(38), Gius. Zippel(39), P. M. Masson(40), come quelli come già dissi, strettamente affini agli studi etnici.

(28) *Rivista Transilvana* (Erdelyi Lapoc) del 1° ottobre 1908.

(29) L'importantissimo lavoro di FR. S. KUHAČ: *Juzno-slovenske narodne popevke* (canzoni nazionali degli Slavi del sud) che oramai conta una ventina di volumi fu cominciato nel 1830 da C. Albrecht Zagreb; è un vero tesoro non solo per il materiale in se stesso ma per il come fu ordinato e comparato e le conclusioni veramente inconfutabili cui arriva.

(30) *Notes on Siamese musical Instruments*, London, Villian Clowen an sou 1885.

(31) *Tonsystem und Musik der Siamesen*, Beitrage zur Akustik un Musikwissenschaft, 1901, pag. 69-138.

(32) *Le Maggiolate*, anno 1917 fasc. 2°. *Il Boccaccio e la Musica*, anno 1914 fasc. 3° della « Riv. Mus. It. », Bocca, Torino.

(33) *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*, Milano, Ricordi.

(34) *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, « Riv. Mus. It. », Torino, anno 2° e seg.

(35) *Die Melodien der Troubadouren*, Strasburgo, Trubner, 1908.

(36) *Trouvères et Troubadours*, Paris, 1909.

(37) *Der Meistergesang*, 1900.

(38) *Histoire du lied*, Paris, 1868.

(39) *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento, Zippel.

(40) *Chants de Carnaval florentins*, Texte musical, Paris, 1913.

Benchè rari, pure negli studi etnici della musica si ritrovano qualche volta dei cenni alle varie specie della « canzone del lavoro » come quello sui « Battipali » in uno studio dell'Adaiëwsky su alcuni canti popolari italiani(41), ed a questo proposito sarebbe da attendere con impazienza un annunziato « saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano » del Pratella, se il titolo troppo vasto non ci portasse a dubitare sul suo valore esauriente.

Già gli studi su certe particolarità del suono, timbro, altezza, cadenza, nella voce parlata, iniziati già lungo tempo, da studiosi di varie specie di scienze, da filosofi a naturalisti, da fisiologi a maestri di canto(42), sono oramai entrati in una fase sistematica sotto la bandiera della fonetica sperimentale e già danno buoni risultati per opera di stranieri e, quel che più conta, di italiani specializzati in materia, come il senatore prof. Luigi Luciani, Rivetta, Biaggi, Baglioni ed altri.

In fine bisogna ricordare l'importante nuova fase in cui gli studi etnofonici sono entrati coll'uso del fonografo che ha già permesso di creare delle vere biblioteche del suono vibrato, nella sua essenza, nelle principali città del mondo.... escluse le italiane, s'intende.

Ho citato a caso man mano che la memoria mi soccorreva, e ho già citato molto, tanto è il materiale apprestato già da studiosi di ogni categoria e pure non ho citato che la centesima parte di quanto finora è stato fatto in proposito. Ciò non pertanto vi è molto, vi è il più ed il meglio ancora da fare e quel ch'è peggio per tutte le regioni del globo perchè non avendo finora eseguiti i lavori secondo un dato piano, di molti paesi è stata sfiorata, saggiata l'etnofonia, di nessuno esaurientemente e definitivamente raccolta, studiata, pubblicata.

Ma, a casa nostra almeno, è notevole un curioso fenomeno. Non passa mese, forse settimana, che una rivista o un giornale, di musica, di coltura varia o di politica non abbia il suo articolo sulla necessità di raccogliere e studiare l'etnos musicale, ma nessuno dei detti articolisti, almeno ch'io mi sappia, s'è preso la briga per proprio conto di curvare un tantino la schiena per raccogliere almeno un chicco di grano da portarsi alla vuota aia che attende invano.

Vero è che alla generale repugnanza, se non peggio come più volte lamentò il Chilesotti, a intraprendere tali faticosi studi contribuisce Minerva col non voler prestare a chi vi si dedica il più piccolo aiuto.

(41) *Anciennes Melodies et Chansons populaires d'Italie* in « Riv. Mus. It. », Bocca, Torino, 1909.

(42) Anche un cantante, ma di quei buoni, ne discorre con rara perspicacia. Vedi a pag. 27-38 del *Compendium Metodo Analitico filosofico e fisiologico per la educazione della voce*, di Leone Giraldoni. Ricordi, Milano, 1889.

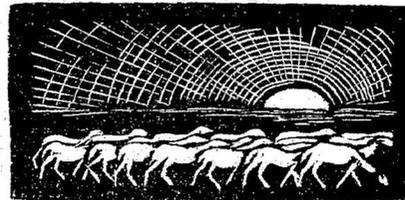
Il governo francese, per esempio, ha spessissimo aggregato alle ambascerie qualche musicologo, e talvolta lo ha mandato appositamente, e, in un modo o nell'altro, sempre sussidiandolo abbastanza largamente. È così che la Francia possiede degli studi sulla etnofonia oltre che relativamente numerosi fatti anche da musicologi quali Tiersot, Viardot, Bordes, Harcourt.

Da noi.... Da noi non solo non si mandano fuori, ma per turcheria non si forniscono loro neppure i mezzi indispensabili a compiere talistudi nella propria patria, e questo non per turcheria soltanto, qualche anno fa, si era pensato, buttando a mare quanti in materia tentavano di tener in tal ramo alto il prestigio nazionale a proprie spese, di incaricare gli studenti di conservatorio di compiere quel po' po' di lavoro negli ozi delle vacanze.

Figurarsi!

Se l'Italia è stata sempre la prima in fatto di Arte musicale, e se non tornò addirittura indietro in fatto di musicologia non è certo colpa del ministero di Pubblica Istruzione!

GIULIO FARA.





## Studi etnofonici

### III — Raccolta e classificazione

Nei sacramentali cinque minuti in cui i professori, fra una e l'altra lezione, si radunano a ciarlare, un mio colto compagno di cattedra mi chiese, con scettico sorriso, come mai fosse possibile riconoscere in un modo qualsivoglia, quale sia veramente musica etnica e come di essa sia possibile, anche approssimativamente, stabilire l'epoca cui appartiene essendo cosa, qual'è il canto popolare, che non avendo un sistema qualunque di scrittura che lo fissi non lascia traccia di sè e muore man mano si esala sulle labbra stesse che lo creano.

Il tirannico campanello, che coll'ingrato suono ci richiamava all'usato ufficio, mi tolse allora il modo di spiegare, anche brevemente, al mio ironico collega il metodo ch'io per mio conto mi sono all'uopo formato per i miei personali studi e che, per quanto modesto, speravo potesse bastare a convincerlo della ingiustizia del suo scetticismo. Benchè a distanza di un anno, non avendo avuto il modo di farlo prima, gli dò ora il richiesto schiarimento ma, poichè Egli è lontano, glielo dò per le stampe nella speranza che la pubblica esposizione di quanto a me costò una lunga personale esperienza possa, a quei giovani che intendono intraprendere gli ardui ma dilettevoli studi etnofonici, risparmiare tempo e fatica.

In primo luogo, e lo dico subito poichè è caposaldo di tutto l'edificio dei nostri studi, ove si voglia costruire solidamente, senza paura di pericolose crepe e d'ingrate sorprese di vario genere, è assolutamente indispensabile, prima di accingersi al lavoro di rendersi famigliare l'ambiente della zona che si vuole studiare (1); io stesso benchè abbia qua e là, ove se n'è presentata l'occasione, rac-

(1) Subito dopo all'ambiente in genere, e per ambiente intendo oltre agli usi e costumi anche la lingua nei suoi più sottili mezzi, bisogna rendersi famigliare l'elemento musicale regionale. Senza tale famigliarità è impossibile sperare di far cosa buona.

colto canti di popoli delle varie parti del mondo, non ho mai dato ad essi alcuna importanza scientifica. Bisogna lungamente immergersi, dirò così, nell'ambiente musicale di un paese prima di accingersi a studiarlo. Viverci lungamente, rendersene famigliare la lingua e il dialetto, gli usi ed i costumi. Avere consuetudine di relazioni amichevoli col popolo e, s'intende, più particolarmente con quelli che abbiano qualche virtù nell'arte dei suoni. Il selvaggio, il contadino, il popolano, fatto cantare di proposito o è un vero artista, un sincero sensitivo del suono, ed allora falsa il tempo, il motivo, il modo di cantare, tutto ciò che è abbellimento e carattere della musica paesana, senza volerlo, e per quella naturale soggezione o più giustamente pudore che prova ogni artista a schiudere i tesori del proprio animo innanzi a uno sconosciuto (1); o è un ammaliziato mestierante ed allora falsa coscientemente credendo accontentarci con l'abbellire e ornare il canto "troppo semplice", secondo il presunto nostro gusto di "signori civili". Solo quando si è già possessori di un ricco patrimonio di ricordi musicali ambientali, appresi unicamente per averli lungamente uditi cantare lontan lontano nella campagna o nel buio dei tuguri o sotto il luccicare delle stelle, o mormorati, biascicati quasi preghiera dalla donna ai domestici lavori, ripetuti in cento modi in cento luoghi anonimi svaniti dalla memoria, ricordati così come nell'aria diffusi, solo allora si può cominciare il lavoro di indagine, di raccolta, di studio. Bisogna in conclusione bere prima a lunghi sorsi alla fonte naturale dell'arte dei suoni se si vuol riuscire poi a far passare il divino ruscello nelle storte della scienza senza deturparne l'estetica bellezza, senza alterarne l'intima essenza.

È quasi superfluo ch'io dica quanto mai sarebbe barocca l'idea del musicologo che pretendesse raccogliere i canti solo dalla bocca di vecchi novantenni prossimi alla tomba come pare siasi fatto in Inghilterra e nella Scozia (2). In primo luogo si correrebbe il rischio di trovarsi nell'impossibilità di raccogliere i canti di troppi paesi per mancanza di cantori che avessero avuto la cortesia di campare fino ai novant'anni, potendosi dare il caso, non essendo molti quei che arrivano a così tarda età, che proprio il raro se non unico superstite

(1) Una volta non riuscii a far « debuttare » un popolare cantore se non a patto di lasciarlo appiattare dietro un mobile ch'era nella stanza. Un'altra volta un questuante cieco del quale non ero riuscito ad orecchio a decifrare i suoni coi quali accompagnava le parole da questua, perchè si fermava in un punto della città troppo frequentato, chiamato in casa rimase lunga pezza senza poter rifare nella sua sincerità il verso richiesto e non riuscì che ingnocchiandosi sulla nuda terra colla corona in una mano e tenendo d'innanzi il cappello rovesciato a guisa di scodella, immaginando cioè di trovarsi tuttora all'usato canto cittadino.

(2) Il signor Adaiewsky, uno dei soliti stranieri che, profittando della nostra apatia, è venuto a far conoscere noi a noi stessi collo studiare gli elementi etnofonici del Friuli, non è così assoluto nella macabra idea di scegliere per guide i moribondi ma giustamente ama « consulter les vieillards et, mieux encore, les bonnes petites vieilles: ce sont là les vraies gardiennes de la tradition ». E queste vecchiette poi non sono altro che la serva di 70 anni di cui dà il ritratto. *Riv. Mus. It.* 1909 pag. 164.

nonagenario non avesse mai cantato in vita sua, grave difetto pel musicografo, e poi perchè, dato anche il caso della fortunata longevità, che auguro di cuore a tutti i cantori del mondo, mi pare ci sarebbe proprio da fidarsi poco della loro memoria oltre che della loro gola che certo non più molto atta al dolce ufficio chissà mai quali concentri ne trarrebbe, anche supposto che un vecchio prossimo alla tomba fosse in vena di cantare l'arietta per sodisfare il signor musicologo (1). E buono pel morente che non si tratti di raccogliere la mimica dei balli (2).

Non dico del caso in cui debbansi raccogliere musiche di strumenti. Non c'è da scegliere, il suonatore di ogni villaggio è per solito uno, raramente due, nè mai arrivano sonando fino a tarda vecchiaia che devono smettere prima. L'agilità delle dita e più il fiato mancano prima della voglia dello spirito.

Comunque, la cosa non avrebbe alcuna importanza nè utilità poichè, tralasciando il testo poetico, la etnofonia è patrimonio popolare così diffuso e ideale che tanto ne sa il giovane di venti quanto il vecchio di novanta e non è certo a supporre che il brevissimo spazio di tempo intercedente fra i due possa avere influito sulla purità del tema musicale il quale se avesse dovuto corrompersi, già da troppi secoli esiste per poter noi supporre che avesse dovuto modificarsi proprio in tal breve spazio di tempo, e quindi la ricerca del raro novantenne se non inutile e superflua non è certo condizione *sine qua non*.

Io dunque, quando desidero cominciare l'opera del raccoglitore, avendo già un'idea generale della musica della regione esplorata, cerco per prima cosa trascrivere tutte le manifestazioni musicali a ruba, di nascosto, mentre il musico popolaresco esala i fremiti del-

(1) Daniele Eberlin, testà bislacca nato ai principi del 1600 s'è divertito a calcolare quanti si fossero i modi di stonare possibili sul violino, il che gli dette la somma di 2007 non una di più non una di meno. Ma di quante stonature sia capace la gola di un novantenne per piccola agiunta moribondo io mi credo non avrebbe la pazienza di calcolare neppure un cervello di Norimberga qual si era quello del signor Eberlin.

(2) E, a parte gli scherzi, tutta la mimica coreografica è elemento preziosissimo per lo studio dell'etnografia comparata che bisogna raccogliere. Raccogliere fotograficamente, con relativa descrizione, se non cinematograficamente, per dare l'idea chiara del movimento. Già altra volta accennai a questa utilità e fin dal 1909 ho fatto un raffronto fra la mimica di un ballo usato in Sardegna e la danza delle popolazioni di alcuni villaggi greci. E Angelo Mosso nelle sue *Escursioni nel Mediterraneo*, a proposito delle varie interpretazioni date da vari autori della figurazione di un bassorilievo scolpito in un vaso di Creta, riavvicinando la mossa di una delle figure a quella di una donna incisa in un anello d'oro della necropoli di Festo illustrata dal Savignoni (*Momum. Antic. Reg. Acc. Linc. vol. XIV pag. 578*), a quella di un uomo che danza, figurato in un frammento di pside trovato a Cressa dall'Evans, a quella che un danzatore fa in una danza popolare tuttora in uso a Creta, propende a credere trattarsi della figurazione di una danza. Ed intanto noi vedendo identica la mimica della danza odierna di Creta a quella dell'epoca micenea, non esitiamo a credere che pure identica si sia conservata la musica e facciamo voti perchè qualche musicologo se ne interessi facendo cosa utilissima per la storia della musica.

l'anima in suoni materiati di sentimento o nelle pubbliche gare o in quei lunghi cantari fatti senza intenzione per puro e intimo piacere, senza pure sapere del tiro che gli gioca la civiltà musicale. Fatto ciò mi rivolgo a colui o coloro che sono reputati i migliori cantori della comunità e li faccio cantare di proposito, il che fanno senza impaccio e volentieri essendo oramai meco già in dimestichezza e avendo già cantato in mia presenza ma non a scopo di favorire i miei studi. Posso così rivedere, completare, correggere il lavoro fatto prima, e, ove sia il caso, ne segno le diverse varianti di uno stesso tema. Sapendo quanto raro sia che un tipo di musica sia di un solo paese, lo stesso lavoro ricomincio per i diversi paesi vicini e mi fermo solo ove m'accorgo cominciare una nuova gradazione etnofonica, nuovi tipi etnici o melodici che dovranno in seguito essere soggetto di altro separato studio. Allora ricomincio il giro dei centri già esplorati per fare il lavoro di controllo, ascoltando la maggior parte possibile di cantori, e non di cantori soltanto ma di grandissimo numero di individui d'ambo i sessi, tenendo sempre conto delle varianti che non segno se non quando siano accettate da un certo numero di persone, poichè le altre tengo in conto di prova di personale bravura o incapacità.

Avviene talora di trovarsi inceppati nel lavoro di trascrizione da certe indecisioni tonali, da certi suoni che pare stiano fra un semitono e l'altro del nostro sistema temperato, da certe note crescenti o calanti, da certi tremolii, borbottamenti, melismi particolari, portamenti caratteristici, che pare impossibile poter rendere col sistema della nostra notazione e che si prova l'impressione che sarebbe forse più propizio renderli, come mi scriveva un egregio musicista, col sistema grafico medioevale dei neumi atti meglio a dare il gesto sonoro nella sua esattezza. Io però, nel lungo tempo dedicato a tali studi ho potuto constatare che in realtà non si tratta d'altro che d'imperfetta esecuzione dovuta all'imperfezione delle gole dei nostri cantori. Sono note male intonate, suoni imprecisi, un po' calanti o crescenti, sempre incerti, veri trilli, gruppetti, acciacature allo stato d'embrione, portamenti eccessivamente stiracchiati, ma nulla di nuovo, nulla di diverso di quanto noi già conosciamo. Tutto ciò, è vero, presta colori, dà caratteri speciali all'etnofonia; colori e caratteri che nessuna grafia può rendere (1) e che sarebbe bene raccogliere col fonografo (2) ma ciò non deve neppure preoccupare il trascrittore che con un po' di pratica deve saper distinguere quali sono le vere

(1) E questa impotenza non si rileva solo riguardo alla etnofonia. Anche ora se un musicista si accinge a trascrivere le improvvisazioni di un celebre cantante o di un grande violinista si trova bene imbarazzato a renderne tutte le sfumature espressive del suono. E la riprova è in tutto ciò che un artista sa mettere di suo nell'interpretare un pezzo, pure attenendosi con fedeltà al testo. E un'altra prova della suddetta impotenza è in tutte quelle frasi esplicative di cui è più o meno corredata tutta la musica, a seconda della più o meno sensibilità dell'artista il quale ben sa di non avere coi segni musicali saputo rendere tutto il suo pensiero sonoro.

(2) Colle raccolte fonografiche fatte... come devono essere, per avere quella tale prova sulla fedeltà delle trascrizioni, le quali però è sempre indispensabile vengano fatte se si vuol ottenere un risultato pratico in modo che gli studi etnofonici non diventino arida materia da gabinetto.

note che vuol eseguire il cantore, e solo volendo precisare dovrà come i glottologi per i loro studi sulla favella, servirsi di altri segni convenzionali ora non facenti parte della semiografia musicale e che quindi per le prime volte, dovrebbero andare accompagnati da note esplicative.

Ciò, si badi, non dà per nulla ragione a quanti credono che ogni trascrizione di musica popolare sia una falsificazione di toni e di ritmi, poichè se no, date le differenze che sempre risultassero fra grafia e interpretazione sonora, bisognerebbe dire addirittura che non è possibile scrivere musica o meglio che tutta la musica scritta non è altro che una falsificazione di quella pensata perchè il segno non può mai tracciare tutte le sfumature del suono qual'è sentito dal compositore; e che d'altra parte sarebbe inutile tutto lo studio posto a base di ogni sapere musicale (quello di riuscire a trascrivere un dato motivo) perchè impossibile raggiungere lo scopo. Bisogna invece, ed è questa la verità, riconoscere che sempre e poi sempre, in tutta la musica fra il suono ed il segno vi è un tratto di convenzionalismo che li unifica.

Un'altra delle difficoltà che spesso si presentano al trascrittore di musica è il tempo.

Un egregio musicista mi scriveva al proposito: " Nella melopea ond'è formato il canto (parla di alcuni canti etnici gentilmente favoriti) non vi è traccia di metrica nè di ritmica. Non si saprebbe dove collocare l'*arsis* e la *thesis* che costituiscono la simmetria metrica, la misura. Come conseguenza logica è impossibile discernere un *ictus* che segni l'inizio d'un disegno ritmico anche latente. Dunque, secondo il mio debole parere, sarebbe snaturare tutto il carattere della melopea il volerla strozzare fra le pastoie d'una qualunque misura ". Ed io stesso sui primi tempi in cui mi ero dedicato agli studi etnofonici, per le dette difficoltà fui portato a credere che il chiudere tali musiche nelle pastoie delle misure fra le stanghette, dando ai canti unità ritmiche con periodici ritorni degli accenti forti e deboli, fosse uno svisare la musica popolare. Ma se la difficoltà sussiste talvolta ancora, nonostante la pratica acquistata, l'opinione intorno alla essenza ritmica della musica etnica è cambiata.

Musica che non abbia accenti ritmici e quindi che non possa essere divisa in movimenti forti e deboli, in battute, e misurata, non esiste e non può esistere.

Una prima determinante è nella sua origine poichè le estrinsecazioni foniche, che dettero vita alla musica, come per es: il singhiozzo, hanno il loro bravo periodo, il loro accento forte, le loro sincopi che implicano l'*arsis* e la *thesis* poichè senza queste non vi è sincope. Una seconda è nell'unione della parola, del verso, alla musica. Già il fatto che il verso è una cesura di frase alla larghezza voluta dal suono mostra come questo avesse in sè elementi mensurali che s'imponessero anche al concetto che era obbligato a spezzettarsi in periodi corrispondenti al periodo puramente etnofonico. Se poi si pensa che la parola ha in seguito a sua volta influito sul suono imprimendogli il proprio ritmo, poichè se no la parola sarebbe divenuta inintelligibile, bisognerà ben ammettere che per quanto le sillabe verbali possano essere state allungate il suono ne conservò il carattere ritmico.

E abbiamo ancora di più. Sorge la polifonia, le parti s'intrecciano e si alternano nel movimento e cioè mentre una o due emettono dei suoni tenuti un'altra eseguisce varie note. Indispensabilmente queste varie voci che tessono un disegno qualunque portano con sè la necessità di fare in modo che una nota di una voce ne equivalga un certo numero di quelle eseguite da un'altra voce, in sostanza di comparare, di misurare i valori.

Tutto ciò prova come non vi sia musica senza misura o che non possa essere misurata e la pretesa mancanza di battuta nel canto gregoriano non è che apparente perchè in realtà in esso come in tutta la musica, la misura si fa sentire e le sbarrette se non ci sono graficamente ce le mette idealmente l'esecutore.

Amilcare Zanella fra le varie... innovazioni introdotte in suo *Poema sinfonico* vi ha compreso quella della abolizione della battuta. Io non ho avuto la fortuna di trovarmi presente all'esecuzione del pezzo che per la prima volta venne diretto dallo stesso autore, ma sono sicuro che arrivato all'adagio dell'ultima parte del suo poema sinfonico, al punto cioè in cui sarebbe la... innovazione in questione, lo Zanella stesso avrà continuato a segnare con l'usata temperata bacchetta le " entrate ", delle varie parti, la durata dei valori... a battere in sostanza... E battuta viene da battere come misura da misurare e quindi l'abolizione rimase... nell'intenzione.

La battuta non sarebbe, secondo lo Zanella, che un inceppamento poichè mentre il poeta può passare immediatamente da un metro all'altro il musicista non lo può e deve conservare a lungo la misura scelta.

L'argomentazione ci pare tanto puerile che ripugniamo crederla dell'illustre direttore del Conservatorio di Pesaro (1), ma essendo stata in ogni modo data per sua e potendo quindi per l'autorità del nome influire sul giudizio del giovane che si accingesse agli studi etnofonici, importa far notare subito come veramente il metro poetico corrisponda a qualcos'altro in musica che non sia precisamente la battuta e come in quanto a questa niuna cosa impedisca di cambiarne il metro anche ad ogni misura.

Anche nella musica dotta passati sono i tempi in cui non solo la unità di misura ma anche quella della tonalità veniva conservata per un intero pezzo. Oggi si cambia misura e tono sempre che sia utile. E di esempi di pezzi di musica etnica in cui si alternino regolarmente battute di tre quarti e altre di quattro quarti o di due quarti e nove ottavi, se ne trovano parecchi.

Però anche nella musica etnica i pezzi siffattamente astrusi non sono molti. Per solito la musica del popolo è più semplice di quanto si crede generalmente e per solito è monoritmica e monotonale. Tutto sta nel sapere trovare il bandolo... della battuta e del tono.

Certo la cosa non è facile ed anche a chi sta da molti anni studiando la materia, può capitare di stare lungo tempo in forse, ma difficile non vuol dire impossibile e con lo studio e la pazienza non v'è canto etnico, per quanto strano possa sembrare, di cui non si

(1) Vedi *Importanti innovazioni musicali del Maestro Zanella in Gior-nale d'Italia*, aprile dell'anno... che non ricordo.

finisca per trovare tono e tempo proprio come di qualsiasi altra musica storica.

Nei miei appunti raccolgo sempre il nome e tutti i particolari concernenti i musicisti popolari cui attingo, però non ho mai creduto utile farne partecipe il pubblico ed ho anzi trovato puerile, nonostante tutta la devozione che gli avevo, l'abitudine del sempre compianto e illustre Giuseppe Pitre di notare nei suoi libri con scrupolosa esattezza il nome e la paternità del tal rivenditore di polli fotografato a pagina tale o del tal decoratore di zufoli ritratto a pagina tal'altra. L'ho sempre trovato puerile perchè è il costume non la persona che importa. Si vendono sempre i polli e si decorano sempre gli zufoli a quel dato modo mentre le persone passano e devono passare ignorate poichè non rappresentano personalità ma sono espositori di usi secolari, di costumi che son quelli che importano. Così poco importa sapere chi mai sia quel tizio che suona un sardo strumento di cui io ho dato la fotografia a pag. 1 del mio studio *Su uno strumento musicale sardo* poichè ciò che importa è solo sapere com'è fatto e come si suona lo strumento. E questo dico non all'ex collega cui dedicati sono questi cenni, ma a quei tali giovani musicologi, di cui al principio, che eventualmente mi leggessero, perchè non credano far cosa utile trattenendo il lettore sui dati d'anagrafe e magari su ciò che il musicista popolare mangia alla domenica o al venerdì (1). Tali indicazioni non potrebbero avere che lo scopo di prova, ma allora anche ciò non sarebbe sufficiente. Lo studio o è creduto o è inutile se sforzi a farsi credere. Del resto le relative raccolte fotografiche saranno sempre la prova migliore della sincerità del raccoglitore.

Quanto al poter stabilire, per quanto approssimativamente, a quale epoca musicale appartenga un canto bisogna tener conto che il tempo non va diviso in periodi uguali a quelli in cui lo dividono le altre scienze, ma in periodi molto più ampi e che compendiano più periodi della divisione solitamente adottata per altri rami di studi. Ecco qual'è stato finora il sistema da me seguito.

Nel paese ove siano, e raramente non sono, strumenti musicali del popolo, il compito è di molto facilitato. Stabilire a qual'età risalga uno strumento è, come si sa, relativamente facile poichè gli strumenti lasciano traccia di sè nel loro passare pei tempi e oramai numerosi sono gli esemplari di strumenti trovati negli scavi archeologici che vanno dall'età paleolitica all'epoca della decadenza di Roma. Orbene per le peculiari facoltà di movimento nell'ambito della gamma dei suoni che ogni strumento ha in sè e che sono caratteristiche per

(1) E non esagero. In un numero di una rivista di varietà, di alcuni anni sono, vi è un articololetto sul suonatore del caratteristico strumento sardo chiamato *launeddas*. L'autore non è stato colpito ed altro non ci dice di questo suonatore se non che stando a Cagliari mangiava dei pasticcini di crema.

ciascuna epoca, non solo lo strumento tende a conservare pura la musica per esso e da esso creata, accettando mal volentieri elementi estranei; ma se pure in tali strumenti si possono eseguire musiche di epoche (intendo epoche musicali secondo la divisione che è necessario fare per l'etnofonia) più recenti, tanto che il contadino riesca a suonare delle marce e dei ballabili moderni sullo zufolo a lui tramandato dall'epoca neolitica, tali musiche acquistano sempre un carattere così estraneo, sono così zoppicanti nel ritmo, eseguite in modo così approssimativo nella melodia, coi salti cambiati, con note mancanti, con dei legati ove dovrebbe essere staccato e viceversa, che anche un semplice dilettante della materia, capisce di leggieri che tali musiche non sono a casa propria in quello strumento. Mentre appena si eseguisce un tema coevo dello strumento stesso, s'intende subito senza possibilità di abbaglio.

Avuta una tal base, una tale pietra di paragone, non troppo difficile riesce, nella maggior parte dei casi, stabilire l'età dei canti confrontando gli elementi etnici di questi con quelli accertati etnici della musica strumentale.

Pei rari casi nei quali non ci sia alcuno strumento su cui poggiarsi io mi son fatto una base di musica vocale che chiamerò di confronto e che non mi pare una pietra di paragone disprezzabile.

E dico non mi pare disprezzabile perchè la musica essendo arte puramente sentimentale, assolutamente di estrinsecazione spontanea, non legata non solo a nessun utile ma neppure semplicemente a nessun ordine materiale di cose, se non nella organologia strumentale, è l'arte che resiste meglio alle influenze della civiltà e si conserva pura e fedele al primo modello.

Il selvaggio può trovare utile cambiare la sua primitiva freccia col fucile o tutt'al più tenerli uno accanto all'altro. Il contadino va per la stessa ragione accogliendo poco per volta i miglioramenti che alla sua vita materiale offrono i ritrovati della civiltà, e man mano lo vediamo servirsi della rete metallica pel letto, del nuovo aratro e magari della falciatrice meccanica. Ma perchè dovrebbe egli accogliere nuove musiche? Possono esse forse esprimere meglio i suoi sentimenti? Evidentemente no, e perciò il canto etnico è quello che rimane ultimo a scomparire. Ed il ricco proprietario del villaggio che tutti ha messi in pratica i progressi materiali e che magari si farà trascinare da un'automobile, messo di fronte alla più squisita musica dotta si annoierà mortalmente perchè non l'intenderà e nel suo intimo, e si noti che parlo di persona già arrivata al grado di simulare il proprio stato mentale, egli preferirà cento volte la canzone dei suoi monti.

Si può quindi essere certi che la musica di un popolo di usi e costumi primitivi, mettiamo il caso di un popolo palesemente arrestato al grado della civiltà preistorica, sia del pari primitiva, anzi più primitiva del resto dei costumi.

Così procuratomi in primo luogo un piccolo gruppo di canti appartenenti a diversi popoli di cui tutti i costumi erano rimasti veramente primitivi, mi sono trovato in grado di poter giudicare dei canti che dovevo studiare paragonandoli sempre a quelli che dovevano per me essere la pietra di paragone.

Ma non posso tacere che in tali indagini mi giovò non poco l'intuito affinato dagli studi tanto che posso dire che tutte le volte che ho rintracciato un canto di una data epoca, l'ho trovato sempre identico all'ideale che me n'ero formato a priori nella mente. Un tale nuovo e così prezioso punto di confronto ho poi consolidato con ulteriori confronti fra i detti temi di musica vocale e quelli eseguiti da altri popoli su strumenti primitivi presso altre tribù selvagge, che avevano però accanto ai preistorici usi, raccolti costumi e cose moderne, magari come dissi il moderno fucile a retrocarica vicino alla freccia a punta d'osso o di pietra.

Importante prova sussidiaria mi sono le danze accompagnate da musica vocale. Già questo fatto per se stesso è prova dell'antichità del costume, quindi della musica. Oltre ciò i confronti, come dissi in nota a pag. 97, fra la mimica delle danze popolari odierne e quella delle manifestazioni coreografiche antiche di cui abbiamo il ricordo in affreschi, mosaici, bassorilievi, incisioni, che dal medioevo risalgono alla più alta preistoria, forniscono prove d'irrefragabile sicurezza. E se la mimica di una danza popolare attuale trovo identica a quella di una danza antica posso già affermare con sicurezza che anche la musica deve esserne e per di più quella stessa che l'accompagnava almeno almeno all'epoca cui appartiene la più antica figurazione di tal mimica.

Ho così un nuovo punto di confronto.

Nelle figurazioni arcaiche è possibile trovare persino certi modi di emettere la voce che possono essere indice prezioso nella classificazione cronologica di certe musiche antiche. E non parlo dell'esame dell'apertura orale, della posizione più o meno elevata del così detto pomo d'Adamo, delle spalle alzate o abbassate, del petto sporgente o del diaframma in azione, ma di particolari più semplici, più chiari più espressivi.

Così noi intuivamo che per istinto o per riflessione l'uomo primitivo dopo aver osservato come la voce aumentasse di volume e di portata raccolta da un tubo o da una conchiglia, accostasse le mani alla bocca onde raccogliervi il suono come in una tromba ogni qual volta avesse bisogno di lanciare lontano la propria voce e non avesse a disposizione alcuno strumento. Questo fatto noi vediamo infatti riprodotto in alcuni bassorilievi antichi. E particolareggiando su tale gesto noi possiamo stabilire che il tenere una mano vicino alla bocca quasi sostenendo una mascella, atteggiamento tuttora usato dai popoleschi cantori di alcune regioni, quale ad esempio la sarda, per rinforzare le note basse, fosse già in uso in epoca antichissima poiché ne ritroviamo la traccia in un bassorilievo scolpito a Ninive rappresentante un corteo di cui apre la marcia un'orchestra composta di suonatori di nebel, di salterio e di doppio flauto cui fa seguito un coro di fanciulli e di donne fra le quali una atteggiata precisamente in tal modo (1).

(1) Vedi *British Museum* pag. 43 nota 10.

I signori Virolleand e Pelagana, con i loro predecessori, interpretano la fila dei cantori adulti come donne. Ma in non ne rimango pienamente

Questi, a brevi tratti, i punti principali del metodo col quale conduco le mie ricerche e che mi permette distinguere la musica preistorica dalla storica, la naturale dalla dotta e che mi ha permesso di condurre a termine quei modesti studi sulla musica etnica che fin a questo momento ho avuto il piacere e l'onore di offrire al pubblico lettore.

I cinque minuti sarebbero certo trascorsi se avessi dovuto esporre oralmente quanto sopra, e la campana ci avrebbe già richiamato in cattedra, ma non so se dopo aver ascoltato le mie spiegazioni l'ironico sorriso dell'amico collega sarebbe dileguato. Ad ogni buon conto, sperandolo non insisto, sapendo come ove non lo avessi ancora convinto, l'insistere sarebbe perfettamente inutile.

Giulio Fara.

convinto. Ciò perchè quel gesto è più atto a rinforzare note gravi che acute e perciò più usato dagli uomini che dalle donne. Perciò ammesso pure che il gesto serva a rinforzare le note delle voci chiare credo potrebbe trattarsi di eunuchi anziché di donne. E tale supposizione si accorderebbe meglio con l'interpretazione data dagli stessi predetti signori ad alcuni imberbi suonatori che precedono al corteo nel quale vedono proprio degli uomini.

Una rievocazione del barbaro costume degna per la precisione e per lo splendore della forma di un archeologo e di un poeta allo stesso tempo, fa Gustavo Flaubert nel primo capitolo di *Salammò* quando questa scende nei giardini del padre seguita da un corteo di eunuchi cantori e suonatori a un tempo.





## Studi etnofonici

### IV — I caratteri e le forme melodiche.

Le forme della musica etnica, da cui si vennero svolgendo tutte le forme classiche musicali fino ad ora in uso, sono, nè poteva essere diversamente, poche e involute, chiuse come bocci di fiori ma che se del fiore non hanno gli splendidi colori e le grazie delle forme ne hanno però già tutto il profumo che quanto più custodito nella gelosa guardia più intenso lo si sente e più voluttuosamente fa fremere le narici.

È ciò è ben naturale perchè si tratta del suono direttamente sbocciato dal sentimento, che dei sentimenti fondamentali dell'uomo è spontanea e diretta espressione. Più viva ed evidente dunque serbano la traccia del sentimento e più direttamente quindi i temi etnici impressionano l'animo nostro che all'unisono freme coi fremiti passionali del suono etnico.

“ Il pianto, il dolore, la gioia (dice Angelo Mosso nelle sue *Escursioni nel Mediterraneo*, ed è un medico ed un fisiologo illustre che parla) ebbero sempre le medesime espressioni, poichè si tratta di fenomeni nervosi involontari che prorompono coi medesimi mutamenti fisiologici dell'organismo; e possiamo essere certi che la musica che volle in quei tempi (preistorici) esprimere queste commozioni, era poco diversa dalla nostra. La musica prende il suo valore espressivo nelle modulazioni che si producono nella voce umana per mezzo delle passioni, e quanto non s'informa sull'istinto è convenzionalismo, non musica vera „

Appunto, proprio così. Ed è per questo che di tanta musica dotta, scritta, laudata e celebrata per la sua profondità, finezza di elaborazione, potenza di colorito, in realtà pochissima è quella che ci tocca e ci commuove veramente. Tanti temi tecnicamente così bene elaborati, così sapientemente armonizzati, così elegantemente strumentati, ci lasciano freddi perchè non sono espressione sincera di sentimento. E ove manca quella corrente simpatica fra musicista e uditore, che provenendo dal sentimento fa vibrare all'unisono le due anime delle stesse commozioni, delle stesse passioni, delle ansie e delle gioie stesse, possiamo ancora provare sì un piacere estetico il quale però non si basa più sulla commozione sentimentale volutamente suscitata dall'autore e che è l'essenza dell'arte, ma si basa bensì sulla ammirazione che desta in noi, per via di ragionamento evoluto, comparativo, tutto ciò che è elegante, ben architettato, rabe-scato, cesellato, niellato a piccoli tocchi di pazienza e di calcolo, prodotto evidente di raziocinio, di mente superiore per natura ed esercizio affinata, che non è altro che artificio, succedaneo, surrogato, sofisticazione largamente offerta e largamente accettata, adottata ai nostri tempi in mancanza della materia originale prima; l'arte.

E qui corre subito una constatazione di fatto che contrasta alle molte, alle dotte farneticazioni della maggior parte dei compilatori di storie della musica.

Se si ammette, ne può farsi diversamente, che il dolore e la gioia si manifestarono sempre colle medesime mutazioni fisiologiche e dovettero quindi dare sempre le stesse manifestazioni foniche, e vi si aggiunge a riprova la raccolta dei canti etnici che indubbiamente risalgono alla preistoria e che sono tanto interamente musicali che un musicista moderno non potrebbe far di più nè diversamente volendo esprimere con verità i sentimenti umani, io domando cos'è questo volere per forza e contro ogni evidenza affermare e riaffermare ad ogni occasione che la musica dovette in principio essere una specie di declamato senza quel nesso armonico che regge la melodia moderna e rende i suoni graditi all'orecchio (1). Nè so come si possa arrivare al punto di asserire che gli *uedi* dell'epoca della guerra troiana (sec. XII a. c.) cantassero quasi a modo di recitativo (2).

Tale affermazione si va ora ripetendo anche nelle più moderne manifestazioni culturali, quali sono le conferenze (3) con l'aggravante di un altro errore: di dire cioè che del carattere sempre più espressivo che andava acquistando la melodia attestano le evidenti tracce che si trovano nel canto fermo; mentre è proprio questo che tolse ogni carattere espressivo alla melodia, cioè ogni carattere sentimentale che gli aveva infuso il popolo nella spontaneità delle sue estrinsecazioni foniche.

Nè poteva essere diversamente. La medioevale monopolizzazione del culto ha voluto che persino dalla musica sparisse quel fremito

(1) UNTERSTEINER. *Storia della musica*. Cap. 1, p. 3. Hoepli Milano 1916.

(2) RIEMANN. *Storia universale della musica*. Cap. 8, p. 191. Trad. It., Bongioanni, Torino 1912.

(3) *Il canto nel sec. XVII*. Conferenza di Giulio Silva. Vedi riass. in «Musica» n. 10, Roma 1918.

passionale che in principio i veri credenti, caldi di fede e d'amore, che pregavano veramente col cuore e con l'anima, vi avevano trasfuso. Volle che la musica diventasse fredda e arida come il cuore di un falso sacerdote o di una beghina e la fece stagnare in rigide file orizzontali di note lunghe e monotone che hanno perduto ogni vitalità colla perdita del ritmo variato, che non sono più che suono o a meglio dire mezzo suono perchè anche questo è stato castrato togliendogli ogni vigore, facendolo eseguire a mezza voce in soporifere sequenze.

La musica fu sempre musica, ebbe cioè sempre tutti i suoi caratteri musicali e il canto fu sempre diverso dal declamato e ancor più dal recitato e dal parlato per quanto fonicamente derivato da questi nel senso che il suono fu prima adoperato in forma, mi si perdoni l'espressione, piatta per la parola e poi in rilievo pel canto e cioè prima con poche differenze quantitative di vibrazioni fra i diversi suoni componenti la parola parlata, poi con notevoli differenze, con salti sempre più distanti, in modo da raggiungere il valore di melodia. Ma una volta arrivato all'esaltazione della forma vocale ordinaria, recitazione e declamazione, in modo da arrivare al canto, l'uomo ha continuato a differenziare e tenere in forme ben distinte l'una dall'altro. Quando noi ritroviamo presso una tribù selvaggia per usi e costumi arrestatisi all'epoca della pietra, dei canti e motivi di danza veri e propri nè più nè meno di quello che lo siano i canti e i motivi di danza composti ora, perchè si vuole insistere nella sciocca pretesa di un canto che ancora presso i Greci altro non fosse che una sorta di recitato? E se abbiamo degli strumenti musicali a fiato e a corda (escludo di proposito quelli autofoni e quelli a membrana perchè poco musicali nel senso melodico) preistorici e se cioè dobbiamo ammettere che nella preistoria si sapevano creare delle melodie strumentali, a meno che non si voglia arrivare fino all'assurdo e dire che anche cogli strumenti i popoli antichi declamassero e recitassero, come non pensare che più e più si doveva saper cantare e costruire melodie con la voce? E musiche etniche e strumenti provatamente preistorici con precisi caratteri musicali abbiamo moltissimi. Nè ci si potrebbe opporre ancora l'altro assurdo della precedenza della musica strumentale, poichè anche ammettendo tale caso, oramai messo fuori discussione, si avrebbe sempre il naturale processo d'imitazione che avrebbe portato anche la musica vocale, ripetendo i salti e i temi musicali ottenuti cogli strumenti, allo sviluppo della forma di completa melodia cantata.

Quando l'uomo primitivo ha dato fiato in un osso od in una conchiglia, quando ha fatto vibrare una corda di budello teso su un tronco, e non ne abbia pure tratto che un solo suono, questo dovette necessariamente del suono musicale avere tutte le proprietà e la voce umana imitando, sostenendo il suono (la musica ha principio dalla voce sostenuta fino a diventare suono e solo dopo e a non poca distanza il ritmo, contrariamente a quanto sostengono alcuni storici che nel ritmo vedono la base della musica) ha fatto il primo passo nella via della melodia. Col variare delle dimensioni degli strumenti ha trovato suoni di diverse altezze e quanto al collegarli, facile se non si vuole naturale. Figurarsi all'epoca dei Greci! Gli

studi storici che ai Greci vogliono a tutti i costi disconoscere la conoscenza dell'armonia, affermano però che gli strumenti, pure non eseguendo veri e propri accompagnamenti, facevano però le stesse note del canto all'unisono ed all'ottava. Dunque gli aulos e le cetre, in lingua povera i flauti e gli oboi, le chitarre e le arpe, declamavano se addirittura non recitavano! E' marchiana ma pure fa parte del bagaglio della imperante storia della musica!

Anche nella parlata d'adesso, nelle lingue attuali e nonostante la necessità di prosare per la praticità della vita moderna, si trovano non solo elementi melodici ma ancora elementi tonali, quindi armonici. Vi è il salto di quarta ascendente nelle interrogazioni e la tendenza a scendere dalla quinta alla prima del tono nella conclusione di un periodo; cioè proprio la famosa dominante e tonica di tutte le chiuse classiche dei pezzi musicali.

Abbiamo poi nel tono lievemente elevato a musicalità delle grida dei rivenditori quel caratteristico abbandono di voce sulla fine della vocata che cade in basso chiaramente all'intervallo d'ottava (1). Abbiamo in fine gli sviluppi melodici che pure vengono dal parlato e chiaramente si palesano nella questua, nelle grida dei banditori, nel singhiozzo, nella ninna-nanna, in cento altre manifestazioni in cui l'espressione fonica si accentua pel moto d'interni bisogni.

Pensando ora alla sonorità di certi linguaggi selvaggi che meglio dei nostri si avvicinano alla prima espressione vocale dell'uomo, e alla maggior vivezza che l'uomo primitivo doveva dare a tutte le manifestazioni sentimentali, e quindi al ben distinto sviluppo che ha dovuto e assai presto acquistare la musica, io domando com'è possibile che si osi parlare di sorta di recitato o declamato per la musica.

Certo la musica era più semplice, la sua linea più dritta e orizzontale di ciò che non sia oggi poichè anche quando si estendeva nelle regioni alte del suono non vi arrivava di sbalzo o ne ridiscendeva subito, ma vi si manteneva orizzontalmente, ed era però musica in tutta la sua espressione di suono sentimentale. E il fatto di Caio Gracco, il quale quando parlava nel foro aveva sempre dietro a sè un *phonascus* che col suono di un flauto d'avorio chiamato *tonorium* ne sosteneva il tono delle concioni non è prova invece evidentissima, convincentissima, come il canto fosse già ben diverso dal parlato e tanto apprezzato che anche i pubblici concionatori cercavano, fra gli artifizii oratori, di elevare il tono della voce a dignità musicale? (2).

Nel suo splendido saggio sperimentale sulla fisiologia del pubblico arringatore il Patrizi riassumendo le divergenze e le assomiglianze fra oratore e cantante, fra la voce parlata e cantata così si esprime: " Adunque, sintetizzando, l'oratore non differirebbe che nel

(1) Tanto pochi sono gli studi etnofonici finora compiuti che sono costretto, per gli esempi musicali, rimandare il lettore ad un mio modesto lavoro. *Di alcuni costumi musicali in Sardegna* in « Riv. Mus. It. » Bocca, Torino, fase. I, 1918.

(2) Come si vede l'osservazione che l'uomo intoni la propria voce all'ambiente sonoro in cui è immerso data d'antica epoca. E' da lamentarsi che gli studi di fonetica sperimentale siano in Italia ancora così pochi e per niente incoraggiati.

grado dal cantante, così per l'utile impiego che egli fa delle qualità elementari della voce, come per la vicenda dei toni nello sviluppo del periodo. Ma, dopo tanti ravvicinamenti non si ha da tacere d'una diversità, rilevata merco delicate ricerche nel meccanismo fisiologico delle due arti verbali. E' familiare ormai ai più il procedimento della fotografia delle vocali, consistente nel fissare il variabile contorno d'una fiammella a cui vengano acconciamente trasmesse le vibrazioni della parola. Il fisico Marage tra quelle immagini fotografiche ha potuto distinguere le vocali *cantate* dalle vocali *parlate*. Nel canto son le corde vocali che al massimo vibrano ed hanno influenza, e i segni delle loro tremolazioni si stampano sulla lastra sensibile: la configurazione assunta in quel caso dai seni comunicanti del naso, della bocca e della faringe del così detto *tubo d'aggiunta*, ha importanza accessoria: i cantanti lasciano la vocale e conservano la nota. Gli oratori invece (quindi la loro nitidezza sillabica) lasciano le note e conservano le vocali.

Tutto ciò in modo sommario ed approssimativo potrebbe esser rappresentato col rammentare che il vero linguaggio melodico umano nasce sull'albero respiratorio — vocale un po' più basso della prosa, della chiara parola; il cantante è più precisamente un virtuoso della laringe, l'oratore, estrinsecamente considerato, è piuttosto un artefice dell'ugola e degli organi ad essa contigui (laringe, naso, cavità boccale, labbra). «Labbra eloquente», è una sinecdoche che coll'esattezza e colla brevità d'un simbolo algebrico riassume una realtà scientifica „ (1)

Caratteri comuni dunque vi hanno, ma anche caratteri differenziali essenziali. Diremo così che il canto pur essendo involuto nella parola, compiuto che abbia la sua liberazione dal verbo piano, dal sogno preciso, rassomigliava a questo quanto una farfalla può rassomigliare alla sua crisalide. E quindi, una volta che l'uomo ebbe scoperto o se meglio piace trovato il canto, questo dovette essere sempre canto e non altro, e in nessun modo confondibile colla prosa e neppure col declamato.

Ma tant'è, i signori musicologi discutendo delle origini della musica continuano a discutere sulla quantità di sentimento necessaria per creare la musica, e si continuerà ad affermare in base ad un Riemann qualunque che la musica in principio fu un recitato (magnifica contraddizione in termini) e che ancora all'epoca dei Greci non era niente più di un declamato un po' sonoro quale usavano i grandi attori che deliziavano i nostri nonni.

Le forme, naturalmente, non possono essere nè molte nè varie. Esse si sciolgono in canti funebri, nuncie-nuncie, canti d'anore, marce, balli, canti mistici. Nate s'intende dal pianto sui morti, dalla carezza, ai nati, dal bisogno sessuale, dal bisogno di eccitarsi alla pugna, (il qual bisogno ha l'altra sua dimostrazione nel bisogno di canterellare che molti sentono quando p. es. devono passare in luogo solitario e buio), dalla gioia del tempo. Tutte forme, diciamo di passaggio,

(1) L'Oratore. Treves 1912, Milano.

che tornando indietro nella scala evolutiva della vita animale terrestre troviamo nei selvaggi non solo, ma anche nelle razze animali inferiori.

Queste forme si congiungono in catena per caratteri comuni in modo da passare dal tema della morte a quello della gioia sfrenata per un seguito di gradazioni appena sensibili.

E che vi debbano essere dei caratteri di affinità fra le diverse manifestazioni etnofoniche, e cioè di suono musicale direttamente generato e creato dal sentimento, ce lo dice una grande mente di moderno fisiologo; Angelo Mosso: «Nella gioia e nel dolore intenso vi è un grado di sentimento dell'animo nel quale si scambia l'intonazione della voce, perchè i nervi che fanno muovere i muscoli della laringe, non tendono più regolarmente le corde vocali donde ne viene il tremolo che serve ad esagerare le espressioni patetiche del canto „ (1). Questo tremolo perciò noi vediamo comparire nei vari generi di etnofonia, dal canto funebre alla danza. Il fatto fisiologico che si inizia come tremolo sonoro venne poi musicalmente modificato nella forma precisa di due note distinte vicine per grado congiunte, rapidamente alternate, e prese la denominazione di trillo servendo quale abbellimento e cioè quale prova di puro acrobatismo vocale. Ciò mentre sussiste la prima forma di tremolo sempre come elemento espressivo. Espressivo in quanto ricorda il fatto fisiologico di tutto l'essere nostro in certe condizioni.

Il canto della tomba col canto della culla hanno speciali affinità. Mentre il dolore elevandosi a dignità musicale si stilizza e si accosta alla ninna nanna poichè alla dolcezza unisce quasi il desiderio di cullare il morto e in ogni modo culla se stesso facendo trovar sollievo all'afflizione in quel ritorno alla fanciullezza oltre che nell'azione meccanica della ripetizione di un rumore che, come si sa, conduce in certi individui ipersensibili all'auto ipnosi; il canto della culla o meglio del sonno s'accosta al mistero della morte poichè parla sommesso, mormora per addormentare, per cullare. Entrambi i temi poco mossi, iniziati con un salto in giù, sciolti e proseguiti in una linea quasi orizzontale che risale all'ultimo ad una nota lunga senza tempo. I suoni meglio che legati strascicati. La tonalità bassa per poter eseguire senza sforzo e piano. Unici fiori: l'acciacatura, espressione fonica della funzione fisiologica del canale d'attacco nel singhiozzo, che il popolare esecutore cambia spesso di posto; il tremolo che dà risalto al carattere di dolce malinconia che pervade i due canti e proviene dal fremito diaframmatico che si palesa in simili casi e che al popolo, con felice intuito, fa dire dell'uomo sensibile essere di « tenere viscere ».

Un'altra differenza consiste in questo. Nel canto funebre la nota finale viene come spezzata in varie riprese che rappresentano lo scoppio del pianto nel classico *ahi! ahi! ahi!* Nella ninna nanna invece si prolunga in un solo valore che smorzando cala spesso a ricon-

(1) *La paura*. Cap. VIII, pag. 169. Milano, Treves 1901. Anche la collera ed il terrore hanno fra loro caratteri comuni quali ad esempio la orripilazione, il dilatarsi delle pupille ecc. Vedi Darwin Carlo: *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, pag. 27. Torino 1878.

giungersi alla nuova strofa. In quest'ultima forma etnica del canto si fa molto uso del "piano", ottenuto coll'esecuzione di certi suoni a bocca semichiusa. È appunto quando si adopera questo artificio che la tessitura della ninna ninna s'impone arditamente in alto potendo disporre lo stesso di suoni lievi atti a conciliare il sonno.

Un carattere proprio del canto funebre, e che non s'incontra che in questo, è il lieve scoppio di voce col quale s'inizia ogni espirazione. Tale fenomeno deriva dal fatto che nel singhiozzare s'inspira l'aria a lungo sorso, rapidamente, come l'ingordo inghiotte grossi bocconi senza masticare. Il conseguente e contemporaneo rilassamento dei muscoli diaframmatici, toracici e laringei produce tale accentuazione sonora. Ed è questo modo di respirazione che produce, anche nell'inspirazione, quel rumore preliminare e caratteristico del singhiozzo che è assolutamente vietato da tutti i buoni trattati di canto.

Un passo più innanzi entriamo nel regno dell'amore sessuale.

La canzone erotica, per il suo contenuto emotivo e per le gare in cui vari maschi tendono alla conquista di una femmina, doveva necessariamente prendere caratteri che la staccassero dalle altre manifestazioni etnofoniche. Tendendo ciascun amante cantore a superare gli altri, la canzone erotica si è fissata in una tessitura molto ardità. Carattere questo, come abbiamo visto, che qualche volta è anche della canzone della culla.

in questa gara che, nella brama di superarsi reciprocamente mercé l'acutezza dei suoni chiari e forti e nella preferenza data dall'altro sesso a colui che meglio possiede queste doti, si trova la prima base naturale della destinazione della voce del tenore alle parti di amante fortunato nel melodramma. Come per lo contrario, è alla voce del baritono che s'affida l'espressione maschia delle passioni più violente (1).

L'andamento della frase è ampio. L'acuto finale di slancio con messa di voce. È in questa canzone che accanto all'acciaccatura e al tremolo compariscono gli altri fiori musicali; il trillo, il mordente, il gruppetto di tutte le specie sbocciano qua e colà più specialmente nella cadenza in cui ogni cantore fa sfoggio di tutta la bellezza, la potenza, l'agilità della propria voce. E però, come dato cronologico, la maggior arditezza di tessitura e ricchezza di abbellimenti è indice di progresso, cioè di minore antichità.

Un ultimo passo e siamo alla gioia, al tripudio, alla festa, al canto incitatore alla vittoria, al ballo. La musica dei balli etnici è sempre di tempo binario perchè proviene da una esaltazione di movimento che da un lato si trasforma in marcia ed il passo non può essere segnato che da un movimento binario, e dall'altro si trasforma in danza ma col maggiore accentuare ed accelerare del movimento degli arti del corpo senza però per questo che vi sia un moto di

(1) Il Patrizi, op. cit. cap. IX a proposito dei vari timbri delle voci degli oratori nota come « La chiave di tenore è men frequente ed adatta all'impiego elocutorio, forse perchè le note acute, collegandosi nella mente a voce di femmina o d'impubere o al linguaggio molle dell'innamorato sulla scena sembrano stonare col corpo del parlatore pubblico entro cui piace di immaginare più o meno l'anima virile di un combattente e il senno grave d'un anziano ».

traslazione. Caratteri comuni dunque hanno marcia e danza presso i primitivi; ma un nuovo elemento apparisce nella danza: la terzina. Elemento di moto (1) che ove apparisca una volta tanto eccezionalmente in qualunque divisione di valori, e come divisione di due quarti in tre, terzine di semiminime, dà una scossa all'equilibrio ritmico dando il senso del traballamento, dell'instabilità, mentre ove apparisca quale divisione stabile di ogni movimento, terzine di crome, ad ogni quarto, non fa che accrescere il moto del suono lasciando però al pezzo tutta la sua integrità statica, dandogli anzi all'occasione maggior carattere di uniformità.

È l'elemento terzina che spesso serve di anello di congiunzione fra questa forma e le precedenti nelle quali s'infiltra e fa la sua comparsa. Però in questo caso il canto nel quale comparisce la terzina, eco dei movimenti danzanti, è di evidente epoca posteriore a quelli più semplici. Tali cominciano già ad avere l'instabilità ondeggiante dei così detti canti orientali e che appartengono alle fastosità molli e voluttuose delle prime civiltà moresche. Nella danza la terzina apparisce come elemento normale, elemento di eccezione in qualche momento in cui ballando si agitano più freneticamente, finì per adottarla come mezzo di muoversi di più che non nei tempi a divisioni pari di valori, e cioè tre volte in cambio di due.

Nella marcia e così pure nel ballo il tempo è naturalmente più mosso, ma la linea melodica rimane orizzontale aggirandosi sempre intorno ad un piccolo gruppo di suoni. Vi si riscontra però più raramente la ripetizione dello stesso suono.

La tessitura rientra nel normale e non si aggira più che in via di eccezione nelle alte regioni toccate dalla canzone erotica. Però ogni tanto uno sbalzo di voce, grido eccitatore di vendetta o di gioia, rompe la linea e infondendo nuova energia alla marcia o al ballo ne indica la scomposta reazione dell'uomo primitivo ad eccitamenti forti ed insoliti prodotti dalla imminente pugna o dalla vittoria conseguita o da una gioia sfrenata qualunque.

Un'altra delle fondamentali forme della musica etnica o naturale che dir si voglia, è indubbiamente quella mistica. Senza voler risalire alle specie inferiori all'uomo, come fece il Darwin che in esse crede scorgere il sentimento di una religione (2), rimane certo il fatto che l'uomo fin dal suo primo apparire, e più allora che adesso, sentì il bisogno di una protezione soprannaturale, si immaginò provenirgli il bene ed il male da volontà superiori e creò nella propria fantasia esseri rappresentativi delle forze naturali benefiche e malefiche. E nei preziosi cimeli della più remota epoca si rinvennero tracce di queste divinità rozzamente effigiate in creta o altra materia. E se noi pensiamo che l'uomo piangeva i morti e ninnava i pargoli e che nella foga del dolore, dell'amore o del tripudio abbatteva innalzato il tono della voce fino alla musicalità, non possiamo del pari fare a meno di pensare che l'uomo, rivolgendosi ad enti supremi onde invocarne le grazie, lo facesse spontaneamente a voce

(1) Vedi in proposito il *Saggio di psicologia musicale* di L. A. Villanis. Torino 1904, Lattes.

(2) DARWIN. *Origine della specie*.

alta quasi a meglio farsi udire, far esaudire di più le proprie preci e che anche in questa estrinsecazione di misticismo elevasse inconsciamente la voce al tono del canto, facendo acquistare qualcosa di più sublime alla preghiera che doveva così riescire più accetta ai misteriosi enti supremi.

Così come gli strumenti di canna o di legno a bocca zeppata o ad ancia, zufoli o clarinetti, eran capaci d'infondere gli ardori bellici nei villosi petti dei primi guerrieri, e tutt'oggi la cornamusa delle truppe scozzesi informi, così come il tono minore e non il maggiore è stato in certa epoca quello dirò così marziale, così pure la primitiva musica religiosa anzichè avere quel carattere lento e monotono che noi le conosciamo, era invece vivace, di genere agreste e infine alle cerimonie doveva accelerarsene il moto che la faceva degenerare in musica bacchica.

Nei costumi dei popoli selvaggi ancora esistenti le cerimonie di culto se cominciano con dei canti simili a quelli usati in onore dei defunti (culto dei morti) finiscono sempre con delle danze. Agli Dei piace vedere gli uomini sgambettare in loro onore, e il sacerdote musicò delle prime età non faceva certo risuonare gli accordi di divina lira ma dava fiato nelle rusticali canne, zufoli o clarinetti dal suono poco solenne e atto ad eseguire gravi melodie ma piuttosto fatto per dar vita a saltellanti temi di danze lievemente malinconiche e nella loro mimica rigide. L'illustre direttore del museo archeologico di Cagliari, prendendo le mosse da un mio studio (1) in un suo lavoro d'indagine archeologica sarda, rievoca con geniale parola le cerimonie quali dovettero essere nei templi dell'epoca nuragica: "Fondandomi sulla testimonianza fornitaci da alcune statuette protostoriche, dalle quali possiamo constatare che le genti primitive della Sardegna conoscevano gli strumenti musicali, espressi l'idea che al sacrificio fosse connessa una musica od una danza sacra, con l'intervento del sonatore della triplice tibia, della caratteristica *launedda* sarda, di cui il bronzetto di Ittiri ci presenta l'antichissima origine. L'analogia con le danze solenni ed associate anche oggi giorno con le cerimonie religiose della vivente Sardegna, mi forniva un argomento del più vivo interesse, data la grande vigoria e persistenza di tutte le forme tradizionali dell'isola" (2). E persino nelle magnificenze di cui era rivestita ogni manifestazione di culto nel già tanto progredito Egitto, le danze e le musiche vi facevano la loro comparsa. "Il sonare spettava essenzialmente alle sacerdotesse che innanzi ad Hathor o ad un'altra divinità tintinnavano e strepitavano coi loro sistri o raganelle al modo stesso che solevano fare nella danza le donne dell'harem dinanzi al loro sovrano" (3).

Il famoso inno a Giove inciso in due blocchi marmorei scoperti a Delfi nel 1903, comunque lo si voglia interpretare, non rispecchia niente affatto l'anima mistica di un'epoca perchè esso altro non è che il documento più antico dell'elaborazione musicale dei dotti.

(1) *Su uno strumento musicale sardo*. « Riv. Mus. It. » 1913.

(2) A. TARAMELLI. *Il tempio nuragico ed i monumenti primitivi di S. Vittoria di Sferi (Cagliari)*. Monumenti antichi R. Acc. dei Lincei. Vol. XXIII, 1914.

(3) ADOLFO ERMAN. *La religione egizia*. Trad. it. di Arturo Pellegrini, Bergamo 1908.

Allo stato in cui sono oggi gli studi etnofonici non possiamo dire di possedere alcuna raccolta di musiche esclusivamente religiose dei primi tempi. Possediamo però manifestazioni musicali come le danze che indubbiamente servirono anche per gli uffici del culto. Canti religiosi invece che hanno caratteri di grandiosità vera o apparente composti di valori di certa durata, come i sardi, i siciliani ed altri, risalgono al massimo al principio della musica storica, ai primordi dell'arte contrappuntistica dotta.

Ancora un'altra forma: lo stornello, ritornello e mottetto.

Il suo contenuto e la forma poetica, venute assai dopo delle altre forme, e che sortì dal bisogno di far parere meno lungo e duro il lavoro, riempie le vuote ore di noia mentale col canto, i cui elementi prese nei canti già esistenti e ad altro destinati (1). Nelle barcarole, siano esse cantate dai battellieri dell'alto Nilo o dalle giovanette cinesi che conducono le pittoresche barchette sui loro fiumi dai nomi non meno pittoreschi o dagli eschimesi abili guidatori di quelle strane imbarcazioni insommergibili fatte di pelle di foca, risuona sempre l'eco delle ninne-nanne da cui sono derivate, con lo stesso accento del cullare, forse solo lievemente più accentuato. E ancora nelle canzoni che accompagnano il vario travagliare dell'uomo, la raccolta dei frutti della madre terra, il foggare gli arnesi di lavoro, è sempre l'impronta della canzone della culla ma qua e colà ritoccata. Rilevata nella forza degli accenti, resa energetica dal tempo cambiato, dall'esecuzione più rapida, dall'abolizione della nota ultima prolungata. In questi canti anzi fa talvolta capolino il dio Marte trasportando i temi blandi della culla a tempo di marcia appena ritenuta.

Ed ecco in fine il ritornello a botta e risposta, il dialogo in versi, sostenuto da una musichetta che s'è venuta liberando dai temi musicali dai quali è germinata, ma che tuttora ne risente nell'andatura, in cui la gioia moderata ripete la stessa linea dei preludei dei balli che par prendano lena prima di lanciarsi nel chiassoso vortice della gioia tumultuosa e sfrenata. E' lo stornello, reso più vivace dalla gara di prontezza alla risposta che sostengono i cantori fra loro nel ribattersi gli strali, ora gentili, ora crudi e mordenti.

Giulio Fara.

(1) Siamo, come il lettore vede, assai lontani dalla teoria dell'economista tedesco dottor Bücher il quale opina che il canto si sia sviluppato dall'osservazione che il ritmo musicale conferendo al lavoro maggior regolarità, ha una benefica influenza su la sua durata e sulla quantità di produzione. Il canto del lavoro è forma derivata e venuta ultima nelle estrinsecazioni etnofoniche. Del resto come dicemmo altrove (*Saggio sulla genesi della musica in « Nuova Musica »* anno 1917, Firenze) la musica è suono, è bisogno di far suono e il signor Bücher non ha pensato che il ritmo privo di suono sarebbe poco eccitante mentre è il suono il fattore massimo energetico della musica. Ma oramai non sono i soli economisti, ma pur troppo anche gli esteti della musica che il ritmo innalzano alla prima dignità.