

Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico*

Aleksandr Serov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 165-189 ◇

DUE anni fa, nella primavera del 1868, in un importante istituto di Mosca, ho tenuto delle lezioni *Sul canto grande-russo e le specificità della sua struttura musicale*. Questa mia conversazione è stata stampata sulla rivista “Moskva” [Mosca] edita da Ivan Aksakov¹. Lezione e articolo sono passati entrambi — ovviamente — senza esito alcuno: sia presso il nostro pubblico che sulla stampa, l’interesse per questo tipo di ricerche scientifiche in ambito musicale è ancora di là da venire. Tuttavia, io sono convinto che i risultati da me allora comunicati sulla scorta delle mie osservazioni sul canto russo e la sua struttura in relazione alla musica d’arte dell’Europa occidentale, debbano costituire — e senza dubbio ‘prima o poi’ costituiranno — la *base* di uno sguardo rigorosamente scientifico su questo oggetto, tanto importante per tutti gli sviluppi futuri della musica propriamente russa². Noi non abbiamo ancora, e forse non avremo ancora per molto, una *comunità* musicale colta, a vantaggio della quale io potrei presentare il mio lavoro in un’*elaborazione completa*, in forma di dissertazione ovvero opuscolo³. La sua pubblicazione in un libretto a sé stante sareb-

be nuovamente quasi inutile. Il nostro pubblico non legge noiosi libri di questo tipo riguardo la musica, e la stampa archivia lavori del genere con il silenzio, oppure li accoglie con la calunnia.

Il giornale “Muzykal’nyj sezon” [La stagione musicale], a dispetto della sua entità estremamente limitata, inadeguata per ricerche scientifiche minimamente circostanziate, presenta tuttavia un grande vantaggio per me: in primo luogo la sua destinazione *specializzata*, nel senso che vi è finalmente possibile scrivere per i musicisti, per persone più o meno preparate in materia; in secondo luogo, consente gli esempi musicali, *senza i quali*, a mio modo di vedere, qualsiasi ricerca storico-musicale o critico-musicale — come ho ricordato recentemente *ex cathedra* — risulta totalmente priva dell’auspicata completezza, e persino di ogni carattere scientifico.

Riproponendomi di sviluppare tale argomento in seguito — in circostanze più favorevoli — in tutta l’ampiezza che merita, propongo qui la *sostanza* del mio punto di vista sul canto russo, disponendo i risultati delle mie osservazioni in tre sezioni diverse. Mostrerò per la prima volta ai lettori chiari esempi della spiccata *ignoranza* degli studiosi europei in merito a tutto quanto riguarda la musica russa e soprattutto il *canto* popolare russo; ciò confermerà il carattere ‘innovativo’ dell’argomento dal punto di vista scientifico, il bisogno impellente di parlarne per i russi. In seguito (la prossima volta) cercherò di spiegare in maniera sintetica ma rigorosamente logica la *struttura* del canto russo (ancora non corretto) dal punto di vista tecnicamente musicale e le condizioni della sua armonizzazione. Infine, in conclusione farò una rassegna analitica delle principali antologie di canti russi uscite sinora a partire dall’antologia di Pratsch (1806) per finire con quella del signor Balakirev (1866).

* Nell’analisi musicale che costituisce il centro delle sue argomentazioni, Serov fa uso della nomenclatura tedesca per indicare i nomi delle note, con la particolarità di utilizzare ‘H’ per la nota si naturale, ‘A’ per la₂, ovvero della seconda ottava, ‘a’ per la₃, ovvero della terza ottava. Per rendere più agevole la lettura, qui la nomenclatura anglo-sassone è stata sostituita con quella in uso in italiano, per quanto quella rispecchi la formazione del compositore [N.d.T.].

¹ Pubblicista e poeta, tra i maggiori teorici dello Slavofilismo, Ivan Sergeevič Aksakov (1823-1886), fu redattore di svariate riviste (“Moskovskij sbornik”, “Den”, “Moskva”, “Rus” e, anche se non nominalmente, “Russkaja beseda”), nelle quali si espresse sulla politica del regno di Alessandro II all’epoca delle riforme. Dopo la morte di Michail Pogodin, presiedette il Comitato moscovita dei simpatizzanti slavi, sostenendo l’aiuto alla Serbia e alla Bulgaria in nome del panslavismo [N.d.C.].

² ‘Sobstvenno-russkaja’ nell’originale [N.d.T.].

³ L’Accademia delle Scienze, mancando completamente di esperti in ambito musicale, non si farebbe carico di analizzare il mio lavoro [N.d.A.].

IL CANTO RUSSO MESSO A CONFRONTO CON LA MUSICA DELL'EUROPA OCCIDENTALE

In ambito scientifico e in ambito artistico, là dove quest'ultimo interseca il primo, non v'è nulla di più facile che interpretare elementi locali, occasionali, recenti, come qualcosa di nazional-popolare⁴, generale, primigenio, originario, non adottato, assoluto. Per spiegare questo pensiero, affronterò la questione da una prospettiva decentrata.

A tutti sono noti i goffi errori del pseudo-classicismo francese, che mancava di comprendere qualsiasi cosa del mondo antico o orientale, per il semplice fatto che guardava a *tutti i popoli* e a *tutte le culture* del mondo attraverso il prisma della propria cultura, attraverso il prisma francese del secolo di Luigi XIV. Tutti quegli Achille e Agamennone, Tammerlano e Bajazet, Hermione e Roxanne, non erano nient'altro che *princes et princesses* francesi del XVII secolo – nell'abito esteriore, nel costume, nelle parole, nei sentimenti e pensieri. Lo stesso identico anacronismo, massimamente ingenuo, mostrano ad esempio – a modo loro – i quadri di Albrecht Dürer, dove uomini del Vecchio Testamento o eroi antichi figurano in costume in allestimenti tipici della vita casalinga dei *burger* della Norimberga dei secoli XV e XVI.

Nell'arte classica e in poesia, anacronismi grossolani di tal fatta al nostro tempo non sono più possibili, ma né il campo dell'arte in generale, né quello della *scienza dell'arte* sono stati del tutto ripuliti da anacronismi meno evidenti o parzialità. In musica il colorito locale negli ultimi tempi sta facendo passi da gigante. Come nel teatro del nostro tempo le *pièces* orientali non presentano più turchi abbigliati in costumi copiati dalle insegne dei tabacchi, così anche in musica per la rappresentazione dell'elemento orientale persino i francesi dal tempo di Félicien David non si accontentano più della sola aggiunta del triangolo e del tamburo turco, come si faceva ai tempi di Gluck, Grétry e dello stesso Mozart⁵.

⁴ 'Vsenarodnoe' nell'originale [N.d.T.].

⁵ Serov si riferisce alla moda per la *turquerie* che aveva animato l'arte europea di fine Settecento. Degli autori citati, basti pensare all'opera mozartiana *Die Entführung aus dem Serail* (1782). Questo orientalismo si sviluppa nell'Ottocento con caratteristiche

Il contatto più o meno ravvicinato con la musica di popoli di culture estranee all'Europa occidentale doveva portare frutti benèfici anche nel campo della scienza storico-musicale. Un'opera capitale come *l'Histoire générale de la musique* di Fétis⁶, nei due primi volumi usciti sinora presenta già abbondanti materiali per uno studio accurato della musica nel suo aspetto etnografico a partire dalle epoche più remote della storia dell'umanità, e testimonia di una svolta nella coscienza e profondità di elaborazione nello studioso francese, che prima – a dispetto di tutti i suoi meriti – meritava spesso di essere rimproverato per la somma leggerezza e persino ciarlataneria⁷. Nel suo nuovo libro, arricchito da un'enorme quantità di illustrazioni (sulle quali tornerò nel mio secondo articolo), si trova una gran quantità di esempi⁸.

Un'apprezzabile riserva di materiali, non meno ricca e brillantemente organizzata, si trova anche nella *Storia della musica* di Ambros, di cui dal 1864 fino ad oggi sono usciti tre tomi (per ora sino a prima dell'epoca di Palestrina)⁹.

Lo sguardo storico-etnografico sulla musica fa ogni giorno passi da gigante; l'orizzonte degli sguar-

diverse, qui 'raccolte' dallo scrivente nell'opera di Félicien David (1810-1876), compositore che aveva maturato un certo gusto per le melodie esotiche durante un soggiorno prolungato (1833-1835) tra Costantinopoli, Smirne, Gerusalemme, Alessandria d'Egitto e il Cairo, e aveva ottenuto un certo successo con l'ode sinfonica *Le désert* (1844), dal colorito orientaleggiante [N.d.C.].

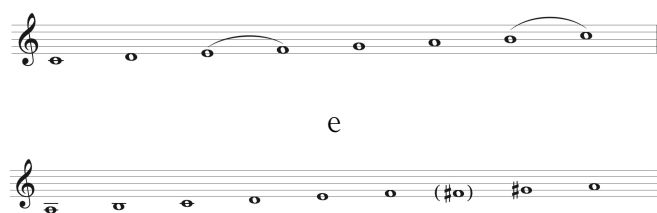
⁶ F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, Paris 1869 [N.d.A.].

⁷ Le enormi *gaffes* di Fétis riguardo il nostro M. I. Glinka sono state da me evidenziate sul giornale "Le Nord" del giugno 1858. Di questo, e di *gaffes* simili o meno macroscopiche nella voce 'Beethoven' della *Biographie universelle des musiciens* dirò in sede opportuna [N.d.A.].

⁸ F. J. Fétis, *Histoire générale*, op. cit., 1, pp. 136-147. "Nel suo nuovo libro, arricchito da un'enorme quantità di esempi e illustrazioni, Fétis sembra quasi un'altra persona, sia per l'abbondanza di testimonianze precise, sia per la profondità delle opinioni. Le più interessanti e i punti di contatto (sulle quali tornerò nel mio secondo articolo) con le conclusioni generali si trovano già in Fétis nel capitolo introduttivo del nuovo libro (Vol. I, pp. 136-147)" e A. Serov, *Stat'i o russkoj muzyke*, Moskva 2019, p. 21 [N.d.C.].

⁹ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 voll., Breslau 1862-1882. Nel momento in cui scriveva Serov, effettivamente erano usciti i volumi *Die Musik des griechischen Altertums und des Orients* (1862); *Die Anfänge der europäischen abendländischen Kunst* e *Die Entwicklung des geregelten mehrstimmigen Gesanges* (due parti, 1864); *Die Zeit der Niederländer, Die Musik in Deutschland und England* e *Die italienische Musik des 15. Jahrhunderts* (1868) [N.d.C.].

di si amplia in maniera incommensurabile. Ciononostante, tra gli artisti, e anche tra i più eruditi storici della musica dell'Occidente, esiste ancora un *pregiudizio* di fondo, troppo profondamente radicato. Ovvero, musicisti e studiosi europei sono abituati a guardare a tutta la musica del mondo dal punto di vista di due (?) scale, due tonalità – *maggiore* e *minore*.



Invece, in primo luogo queste successioni di suoni si sono stabilizzate in una *norma* definitiva solo nel XVII secolo, nelle scuole di musica dell'Italia meridionale, e quindi non possono essere ricondotte ad assioma per la musica, che invece si è venuta costruendo sin dai tempi più antichi e, ovviamente, *indipendentemente* dallo sviluppo scolastico dell'Europa occidentale. In secondo luogo la stessa mancanza di autonomia della scala minore, anche nei manuali, la sua stessa 'variabilità' (*variabilité*) secondo esigenze di natura vocale o strumentale – con il sesto grado alterato o meno, o persino senza la sensibile (*sensible*) nella fase discendente –, dimostrano già chiaramente che la scala minore (e quindi la *tonalità* minore) è qualcosa di 'prodotto artificialmente' da una scala normale e *unica* per l'orecchio europeo – quella maggiore, o – per essere più corretti – dalla successione di suoni che noi rappresentiamo con i tasti *bianchi* del pianoforte.

È noto che sin dai primordi della musica cristiana e per tutto il Medioevo, il materiale per gli accostamenti sonori era fornito non dalla scala maggiore o minore, che allora *non* esistevano, ma da una successione tratta da uno qualsiasi dei loro intervalli, che andasse a concludersi su un qualsiasi altro a seconda delle esigenze della melodia (solitamente senza superare per estensione un intervallo di sesta da una qualsiasi nota fondamentale). Vale a dire che la nostra scala di ottava (da do₂ a do₃, da la₂ a la₃), che va a concludersi immancabilmente sul

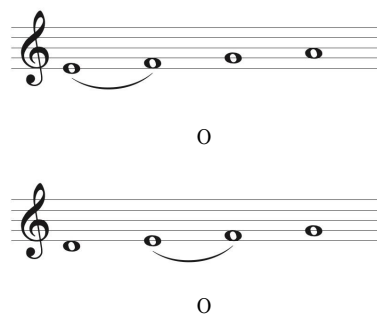
semitono che sale alla tonica, era ben lungi dal costituire un assioma per le successioni melodiche. Le melodie contenevano in sé, ovviamente, tutto quello stesso materiale della tipica successione, ma questo materiale era disposto in maniera arbitraria, secondo le esigenze della melodia, e ruotava attorno a intervalli di seconda, terza, quarta, quinta, in una varietà continua, senza considerare affatto la *scala di ottava* come qualcosa di imprescindibilmente normativo. La teoria musicale, o meglio, il suo coté pratico-pedagogico, doveva *organizzare, raggruppare* secondo un principio gli intervalli incontrati in disordine nella pratica di ogni singola melodia.



e così via.

Questo raggruppamento degli intervalli secondo i gradi della scala esisteva già un millennio prima – sia in India che in Persia, che in tutto l'oriente e nella Grecia antica. Da lì – più precisamente dalla Grecia, attraverso l'influsso della liturgia e della formazione dei cantori per la chiesa ad essa legata – è passata al mondo cattolico (i 'modi' gregoriani)¹⁰, diventando la *base* di tutto il sistema musicale che si è venuto a creare artificialmente fino ai nostri giorni.

Lo stesso raggruppamento in sé della tipica successione di suoni per gradi congiunti, a sua volta, non comporta sempre necessariamente l'estensione di ottava, men che mai comportando *due* norme (da do₂ a do₃, da la₂ a la₃). Nell'antica Ellade tutta la pratica musicale e tutto il sistema musicale teorico si basavano non sull'ottava, ma sul tetracordo, ovvero:



¹⁰ 'Grigorianские "glasy"' nell'originale [N.d.T.].



Se prendiamo come riferimento l'intervallo di semitono mi ~ fa, sulle note do, re, mi, fa, sol, la, anche la matematica non ammette altri 'trasporti' se non quelli che stanno alla base del sistema musicale greco. Ovvero: il semitono compare subito *all'inizio* della successione (mi ~ fa, sol, la), oppure nel mezzo (re, mi ~ fa, sol), oppure alla fine della successione (do, re, mi ~ fa).

Attraverso una lunga serie di secoli, e sotto l'influsso di vari fattori occasionali, al nostro sistema musicale è giunto solo l'*ultimo* dei tre tetracordi greci, con in più la qualità di essere *obbligatorio*, assoluto, per necessità dell'orecchio, e in questo senso – per quanto non sia strano a dirsi – il nostro sistema musicale, nel suo aspetto puramente melodico, è *più povero* di quello greco antico. L'eterna tensione verso la tonica che caratterizza le melodie dell'Europa occidentale attraverso l'ultimo semitono della scala (*Leitton, la note sensible*) conferisce a questa 'inclinazione' melodica una monotonia che *manca* nella musica greco-antica, e che, come vedremo in seguito, manca nel canto *russo* primigenio. Tra l'altro, proprio questa inclinazione a concludere la melodia sulla tonica, e la struttura armonica che ne deriva, organizzata in maggiore o minore, costituiscono la base principale della musica d'arte dell'Europa occidentale, e attraverso l'abitudine dell'orecchio musicale a queste condizioni, costituiscono il 'prisma' attraverso il quale, purtroppo, la scienza musicale europea guarda all'intero sviluppo della musica e del sistema musicale: anche di tempi lontanissimi, e presso popoli la cui cultura musicale non abbia alcun contatto con il sistema dell'Europa occidentale¹¹.

¹¹ Questo concetto, oggi accettato dalla comunità scientifica, era ancora in via di formulazione al tempo di Serov, che ne è tra i primi portavoce. Al suo tempo, proprio la fusione tra scienza e arte, la cui separazione era chiaramente ancora di là da venire, ne era parte in causa, assieme a un europocentrismo che proiettava i principi dell'armonia tonale e alla notazione tradizionale – unici strumenti tecnologici a disposizione del compilatore all'epoca. Sullo scollamento tra tecnica musicologica e oggetto della ricerca, anche se non

Uno dei maggiori studiosi del nostro tempo – Hermann Helmholtz¹² – reagisce a sua volta contro questo pregiudizio, dicendo nel proprio eccellente libro *Teoria della percezione del suono*:

Tanto quanto è inopportuna l'aggiunta di decorazioni *gotiche* a un qualche tempio dell'architettura *greca*, altrettanto lo è il nostro desiderio di *correggere* (!) le melodie o le composizioni scritte secondo i modi ecclesiastici, mediante *aggiunta* di diesis e bemolli secondo il nostro schema tonale maggiore o minore. Finora uno sguardo rigoroso allo sviluppo storico della musica ha ancora poco successo *in questo senso* presso i nostri musicisti e storici della musica. Essi solitamente giudicano la *musica antica* non diversamente che secondo i principi del moderno studio dell'armonia (*der modernen Harmonielehre*), e amano assai definire ogni deviazione da questi principi come 'incompetenza', incompletezza di sviluppo o 'barbara mancanza di gusto'¹³.

(Qui Helmholtz cita l'esempio di uno storico della musica estremamente rispettato, Kiesewetter¹⁴, che a sua volta aveva indugiato nel peccato di ricondurre *ogni* musica allo schema maggiore-minore). Dal punto di vista storico – l'unico certo – è davvero sorprendente incontrare, ad esempio, nel libro di Ambros, la seguente frase in relazione alla storia della musica degli antichi greci:

nel secondo periodo della musica ellenica erano in uso sette modi (*Tonarten*), che si basavano su successioni di suoni dell'ampiezza di ottava, ovvero sempre sulla stessa scala minore (*Mollscala*), dalla quale si sceglieva come suono fondamentale ora uno, ora l'altro dei suoi gradi, conservando la successione di semitoni senza modifiche¹⁵.

Questo stesso sistema ha dominato, com'è noto, per tutto il Medioevo, una volta acquisite dai Greci le loro successioni sonore: la₂, si₂, do₃, re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃; si₂, do₃, re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃, si₃; do₃, re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃, si₃, do₄ ecc.

in riferimento all'ambito est-europeo, cfr. R. Leydi, *L'altra musica, Etnomusicologia, Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Lucca 2008 [N.d.C.].

¹² Medico, fisiologo e fisico tedesco, noto ai musicisti per l'invenzione del metronomo, Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) compì studi di acustica indagando la natura complessa del suono e i suoi possibili riflessi emotivi [N.d.C.].

¹³ H. L. F. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863, p. 361 [N.d.A.].

¹⁴ Raphael-Georg Kiesewetter (1773-1850), musicologo, noto per gli scritti sui musicisti fiamminghi e sulle scuole del Medioevo e del Rinascimento [N.d.C.].

¹⁵ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 1, pp. 380-381 [N.d.A.].

Ma è del tutto incomprensibile il motivo per cui Ambros parli qui di una qualche scala *minore*¹⁶, quando i concetti stessi di maggiore o minore non sono assolutamente greco-antichi né medievali, ma risalgono all'Italia del XVII secolo, e quando il *terzo* (nell'ordine) dei modi greci corrisponde già alla nostra tipica scala maggiore. Questa *confusio rerum* in un libro di scienza è imperdonabile.

L'autore sviluppa il proprio errore anche oltre¹⁷. Dice che (a partire dal IV secolo a. C.) gli antichi Greci 'trasportavano' le scale sui dodici semitoni a partire dalla *sola scala minore*, mentre noi trasportiamo *le due scale* – maggiore e minore (!!). Ma l'antico Greco *non aveva* né scala maggiore, né scala minore, per come l'intendiamo noi, aveva solo la successione $la_2, si_2, do_3, re_3, mi_3, fa_3$, e così via, che si poteva far cominciare da una nota qualsiasi e concludere su una nota qualsiasi. In seguito i Greci presero a *trasportare cromaticamente* questa stessa successione, che restava comunque *la stessa*. Come poteva esserci un'altra scala, quando essa stessa è *sempre* uguale a sé stessa, e non consente altre possibilità?

È chiaro che con concezioni tanto sconclusionate non solo sulla musica degli antichi Greci, ma anche su quella antica bizantina e altre, di fronte a un così forte desiderio di ricondurre tutto, in musica, alle forme e ai sistemi della musica posteriore, italo-tedesca, gli Europei danno prova di sorda ignoranza nei giudizi sulla musica di quel popolo che nella propria cultura musicale sia entrato in contatto dopo di altri con i concetti occidentali, e che negli esempi di creatività indigena abbia conservato molti elementi che non collimino con la forma della musica occidentale successiva.

Parlo del popolo russo, parlo del canto popolare russo. Come cercherò di elaborare nel prossimo articolo, questo canto, nelle sue forme primigenie, mostra nella propria struttura non solo un'affinità, ma una letterale *analogia* con la musica degli antichi greci, ovvero con una struttura che esisteva al mondo millenni prima delle *Kirchentonarten* occidentali e della scolastica musicale dei Conservatori

napoletani del XVII e XVIII secolo. Che terribile, miserimo errore imporre al canto russo abitudini melodiche e armoniche con le quali esso non ha niente a che vedere!

Questi errori, e tutta la loro storia, emergono a grandi linee dall'analisi delle antologie di canti russi. Se già nella comprensione della musica greco-antica che gli studiosi tedeschi cercano di studiare, di analizzare – per quanto senza particolare successo –, il *pregiudizio* del maggiore e del minore gioca un ruolo così grande, chissà quali debbono essere le opinioni degli studiosi tedeschi sui canti indigeni del popolo di cui – a dispetto della vicinanza – sanno così poco, e quel che sanno, lo sanno così male!

La musica russa, sia essa primigenia o d'arte, e quindi tarda, è per tutto l'Occidente musicale *terra incognita*. Nel libro *Les musiciens célèbres*¹⁸, dove, accanto a Mozart, Beethoven e altri, hanno trovato posto non solo Gounod e Ambroise Thomas, ma anche tali Wallace, Limnander, Bazin, Maillart e così via, dei musicisti del ceppo slavo l'unico è Chopin, mentre il nostro grande Glinka non vi è nemmeno menzionato! Dei tesori della nostra creatività *popolare* gli studiosi europei non hanno la benché minima idea.

Di quanto è grande la loro ignoranza in questa materia, vi darò ora un saggio: quello stesso Ambros (ceco, professore a Praga) nel secondo volume della propria *Storia della musica* ha ritenuto necessario ricordare *brevemente* la musica medievale bizantina, senza intuire – nella sua ingenuità – che proprio da Bisanzio è giunta anche tutta la musica sacra latina, esattamente come la pittura sacra italiana ha iniziato il proprio sviluppo *direttamente* dall'iconografia bizantina.

Ambros racconta – come fosse qualcosa di puramente occasionale – del passaggio della 'musica bizantina' in Russia; dell'*immobilismo* stilistico nella musica sacra greco-russa¹⁹; menziona con rispetto i geniali (?) tentativi di Bortnjanskij di produrre qualcosa di nuovo, "sebbene" – nota con profondità di pensiero lo storico della musica – i "tentativi"

¹⁶ 'Skala' nell'originale [N.d.T.].

¹⁷ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 1, p. 381 [N.d.A.].

¹⁸ F. Clément, *Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1868 [N.d.A.].

¹⁹ 'Greko-russkaja cerkovnaja muzyka' nell'originale [N.d.T.].

di Bortnjanskij risentano visibilmente dell'influsso dello "stile a cappella" occidentale²⁰. Non intendo discutere di quanto questo sia vero o meno, forte o debole dal punto di vista critico, non volendo allontanarmi dal mio oggetto principale. Dopodiché Ambros aggiunge il seguente giudizio: "L'unica musica d'arte veramente *originale* in Russia (*die einzige originelle Kunstmusik*) – (non lo indovinerete mai...) – è la celebre *musica per corni* (quella di Naryškin), peraltro inventata dal musicista *boemo* Johann Anton Maresch (1751)"²¹. Segue la relazione sull'organizzazione di questa "celebre musica per corni". E poi ancora una frasetta: "Che i canti popolari russi (*Volksmelodien*, neanche *Lieder!*) contengano molto di meraviglioso (*viel Schönes*) – dice il signor Ambros – è cosa nota (*ist bekannt*), come anche la felice disposizione (*glückliche Anlage*) al canto del popolo russo ecc. Ma queste (minute!) caratteristiche etnografiche non possono trattenerci oltre". A questo punto il signor Ambros fa una chiosa, ed è attraverso di essa che io mostrerò ai miei lettori il ventaglio di erudizione del signor professore di Praga in relazione ai canti dei suoi "fratelli Slavi". Ecco la nota in tutta la sua integrità:

Confrontate (*man vergleiche*) l'antologia di canti russi pubblicata in due tomi a Pietroburgo nel 1806, redatta da Johann Pratsch²². Alcuni di *questi* canti sono popolari anche in Germania, come la canzone del cosacco che "attraversa a nuoto" il Danubio (*vom Kosacken, der über die Donau schwimmt*). A

questo canto un certo Tiedge ha aggiunto in modo assai arbitrario un testo annacquato, "Schöne Minka" ("peraltro un nome che non è nemmeno slavo" – nota con profonda erudizione il signor Ambros). Di grande fascino (*höchst reizende*) è anche (forse non dall'antologia di Pratsch?) la melodia "Krasnyj sarafan" [L'abito rosso]. Sulla musica per corni (ancora!) si veda il libro di Hinrichs²³.

Ed ecco tutto! Certamente, quando il signor Ambros pubblicherà gli altri tre o quattro volumi della propria storia generale della musica, della musica russa non vi sarà più traccia. L'autore ha esaurito il proprio argomento.

Non v'è da stupirsi che in occasione dell'allestimento del balletto *Flik e Flok*²⁴ da me visto a Berlino, per la rappresentazione in un quadro etnografico con musica e danze – tra altro – anche della nostra patria, si sia ritenuto necessario fare così: davanti a un scenografia con la Borsa di Pietroburgo e la Neva sullo sfondo, sotto un alto strato di neve (n. 31), porre due damigelle con gonne corte a danzare qualcosa del genere di una 'mazurca', mentre sei bei cosacchi della Guardia puntano queste damigelle con le loro picche – il tutto al suono dell'"Abito rosso": ma certo! È nell'ordine delle cose! Ancora oggi nei quadri tedeschi il 'Russo' viene disegnato nientemeno che in costume *cosacco*. La musica russa si dà al Tedesco nella forma dell'"abito" di Varlamov²⁵. Ma che uno studioso, uno storico della musica, e per di più di origine slava e residente a Praga (!), per rendere il concetto di *bellezza* del canto popolare russo scelga: 1) una melodia nemmeno grande-russa, né

²⁰ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 2, pp. 118-119 [N.d.A.].

²¹ Ibidem [N.d.A.].

²² Johann Gottfried Pratsch (1750 ca.-1818) (anche noto come Jan Bogumir Práš, Ivan Prač in Russia), compositore e insegnante di musica di origini boeme, si trasferì a Pietroburgo alla fine degli anni Settanta, e vi insegnò musica a partire dal decennio successivo, al Teatral'noe učilišče dal gennaio 1784 e all'Istituto Smol'nyj negli anni 1791-1795. Tra le sue opere figurano le trascrizioni per canto e piano delle opere *Gorebogatyř Kosometovič* di Martín y Soler e *Fevej* di Paškevič, entrambe su libretto di Caterina II; una *Allemanda* (1794) e un *Fandango* per pianoforte (1795); Due canzoni russe per clavicembalo (1796); Variazioni sul tema russo "Ach ty, Van'ka, ty Van'ka gorjun" (1831); la *Grande sonata* per violoncello e pianoforte op. 6; 12 variazioni per pianoforte (1802); un *Pečal'nyj marš* per le esequie di Kutuzov (1813); Otto variazioni sul tema russo "Ty podi, moja korovuška, domoj" (1815); l'opera didattica *Polnaja škola dlja fortepiano* [1816]. Morì dopo il 1816. Ambros e Serov si riferiscono qui alla *Polnoe sobranie narodnyh russkich pesen s ich golosami*, compilata da Nikolaj L'vov con la partecipazione di Pratsch nella cura del materiale musicale. Cfr. più avanti nel testo [N.d.C.].

²³ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 2, p. 119n. [N.d.A.] Il libro in questione è con tutta probabilità J. C. Hinrichs, *Entstehung, Fortgang und Letzige Beschaffenheit der Russischen Jagdmusik*, St. Petersburg 1796. Su questo tipo di orchestra e il contesto pratico di impiego cfr. U. Persi, *Riflessi letterari e implicazioni etico-sociali delle orchestre di corni russi fra Sette e Ottocento*, "Europa orientalis", 2000 (19), 2, pp. 57-66 [N.d.C.].

²⁴ Commedia-balletto o ballo fantastico in tre atti e sei scene con musica di Peter Ludwig Hertel (1817-1899) e scenario di Paolo Taglioni (1808-1884) dato per la prima volta al teatro dell'opera di corte di Berlino il 20 settembre 1858, e ripreso alla Scala di Milano nel 1862 e poi ancora in altri teatri. A Berlino ebbe più di quattrocento repliche, a testimonianza dell'enorme successo commerciale [N.d.C.].

²⁵ Aleksandr Egorovič Varlamov (1801-1848), cantante, compositore e didatta celebre nei salotti russi del primo Ottocento, a Pietroburgo in particolare. Fu attivo presso la cappella imperiale e la Scuola teatrale. Musicò numerose liriche di A. Kol'cov, A. Fet e M. Lermontov, musica sinfonica e incidentale, e pubblicò un metodo intitolato *Polnaja škola penija* [1840] [N.d.C.].

indigena ucraina, ma una qualche scheggia di cattiva italianità del XVII secolo (su testo di uno *Stabat mater*) passata alla Piccola Russia; 2) una *romanza* da salotto in quel che dovrebbe essere lo spirito ‘russo’, composta negli anni Trenta, — veramente si fa fatica a scusare! La conclusione è semplice: il signor Ambros, uno storico colto di musica ‘generale’, *non ha la benché minima idea* dell’inesauribile ricchezza della creatività vocale popolare russa e delle peculiarità della struttura del canto russo, e ai nostri occhi ha reso un pessimo servizio al proprio libro con questa ingenua ‘nota’, che tanto eccelle per incompetenza.

Proprio la melodia di “Echal kazak za Dunaj” [Andava un cosacco oltre il Danubio], come anche la melodia “Bože, carja chrani” [Signore, proteggi lo zar] redatta da Aleksej L’vov²⁶, sono preziose dal punto di vista scientifico in quanto dimostrano con evidenza la *non-russità* della struttura delle loro melodie²⁷. Nel canto “Andava un cosacco oltre il Danubio” in modo minore (la minore) si incontra la ‘sensibile’ (sol diesis), che la creatività *popolare* non accoglie affatto. La melodia di L’vov “Signore, proteggi lo zar” cambia tonalità *quattro* volte nel corso del suo sviluppo, mentre il canto popolare russo resta sempre, immancabilmente, *senza cambiare una sola nota*, entro i confini del tono dato. Una spiegazione dettagliata di questa struttura del canto popolare russo e delle *leggi* organiche di questa struttura ci occuperà nel prossimo articolo.

MORFOLOGIA DEL CANTO RUSSO

Nel corpo umano tutte le parti, tutti gli organi sono legati strettissimamente, sottomessi l’uno all’altro secondo la loro funzione, e possono essere

separati solo ‘meccanicamente’, per distruzione o danneggiamento dell’organismo — oppure ‘fattivamente’ — analiticamente per scopi scientifici. Proprio come nelle concezioni della ‘biologia umana’ in generale, tutte le ricerche specifiche, come singole parti di uno stesso e unico organismo, sono legate strettissimamente tra loro e influiscono una sull’altra direttamente o indirettamente attraverso degli anelli intervallari di un’unica catena.

Una scienza dell’‘arte musicale popolare’ ancora non esiste, ma è chiaro sin d’ora che, come ramo dell’ampissima scienza generale dell’Uomo (antropologia nel senso più ampio), una scienza dell’arte musicale popolare, ovvero del canto popolare, questa ‘embrionologia musicale’, consisterà nelle seguenti componenti:

1. Fisiologia (la formazione del suono nella laringe, gli organi respiratori nel processo del canto e dell’elocuzione, ecc.);
2. Etnografia (nella sua concezione più ampia), ovvero la scienza dei popoli, delle etnie, nelle loro affinità e differenze, con suddivisione in tipologie e classificazione;
3. Storia della cultura dei popoli (ancora una volta nella sua concezione più ampia), incluso lo sviluppo religioso dei popoli — le loro credenze, leggende ecc.²⁸.
4. Filologia, incluse ricerche dettagliate sulla lingua e letteratura di ciascun popolo, prevalentemente sulla base di documenti non scritti, tradizionali, in quanto gli embrioni musicali in ogni nazione ne precedono di gran lunga la scrittura. Purtroppo, è chiaro anche che per mancanza di informazioni in tutte le scienze qui menzionate, e per mancanza di una loro rielaborazione, una scienza del canto popolare è ancora appena pensabile. Dobbiamo accontentarci di abbozzi, allusioni e — invece che conclusioni dense di risultati — offrire solo ipotesi, suggestioni.

Ma anche ora è possibile rendere un gran servizio alla scienza futura, alla scienza che auspichiamo,

²⁶ Violinista e compositore, fedelissimo dello zar Nicola I, Aleksej Fëdorovič L’vov fu direttore della Cappella imperiale dal 1836 al 1861, succedendo al padre Fëdor Petrovič. Nel 1840 fu applaudito concertista a Parigi e Lipsia. Fu assiduo collaboratore di Fétis. Fondò un quartetto e la Società dei concerti nel 1850. Compose le opere *Bianca e Gualtiero* (Dresda, 1844), *L’ondina* (Pietroburgo, 1848) e *Boris, l’anziano del villaggio ossia il contadino russo e il saccheggiatore francese* (Pietroburgo, 1854). Qui Rubiņštejn lo ricorda soprattutto per la composizione dell’inno “Bože, Carja chrani” [1833], in uso fino alla Rivoluzione del 1917. Nel 1861 abbandonò la carriera musicale per aver perso l’udito [N.d.C.].

²⁷ ‘Nerusskost’ nell’originale [N.d.T.].

²⁸ La ricerca sul legame della musica sacra con il canto popolare probabilmente arricchirebbe la scienza con risultati sorprendenti [N.d.A.].

solo stabilendo uno sguardo affidabile, criticamente legittimato, sul nostro oggetto di studio.

Ciò che è stato elaborato sin qui dalla storia della musica presso vari popoli, ci trasmette due tipi principali di *scale fondamentali*.

Primo tipo: scala di cinque gradi, senza intervalli di semitono e con intervalli di un tono e mezzo:

do, re, — fa, sol, la — do
re, mi, — sol, la, si, — re e così via.

Secondo tipo: scala di sette gradi, con presenza di intervalli di semitono e senza intervalli di un tono e mezzo:

do, re, mi ~ fa, sol, la, si ~ do (dove con ~ si indicano i semitoni).

Il primo tipo, evitando i semitoni, è in sostanza solo la *negazione* di una scala completa con semitoni (la formula è la stessa, solo con un 'meno' in due punti).

Quindi, propriamente parlando, esiste nel complesso *un solo* tipo di scala al mondo: nel suo aspetto *positivo* essa è di sette gradi e sui nostri strumenti a tastiera equivale alla successione dei soli tasti bianchi; nel suo aspetto *negativo* essa è formata solo da cinque gradi, e sui nostri strumenti a tastiera coincide con i soli tasti neri (con i diesis sarà: do diesis, re diesis — fa diesis, sol diesis, la diesis — do diesis; con i bemolli: re bemolle, mi bemolle — sol bemolle, la bemolle, si bemolle — re bemolle). Senza entrare nel dettaglio della provenienza e formazione tecnica della scala nel canto dell'Uomo²⁹, noteremo solo che una scala intesa come successione di suoni fondata su qualche altro criterio, ad esempio di soli toni interi (come, ad esempio, quella creata da Glinka, la scala di Černomor)³⁰, o di soli semitoni (la solita scala cromatica), nella struttura della scala tipica *non si incontra presso nessun popolo*. C'è in questo una

necessità interiore, che genera una legge. Al contrario, una scala incompleta o 'negativa' si incontra immancabilmente in *tutti* i popoli della razza *gialla*³¹ (presso i cinesi, i giapponesi, i malesi) e, in via eccezionale, presso alcuni popoli europei della tribù celtica: presso gli scozzesi e gli irlandesi³².

A un primo sguardo può sembrare che una scala completa di questo tipo dia alla musica materiale estremamente povero, insufficiente. Come fare *senza* i semitoni?!... Ma nella pratica le cose risultano un po' diverse. Se nelle melodie cinesi in effetti c'è poco di attraente al nostro orecchio, le melodie scozzesi montane, che dal punto di vista della *scala* di riferimento sono uguali alle melodie cinesi, spesso — al contrario — non mancano di grande fascino, e l'assenza di semitoni nella loro struttura non colpisce affatto l'orecchio. Si deve proprio andare alla ricerca di questa mancanza per rendersi conto che essa sussiste. Una terza maggiore (fa — la) e due minori (re — fa, la — do), anche tre quinte giuste (fa — do, re — la, do — sol) offrono una certa ampiezza e ricchezza per combinazioni primigenie. Una scala completa, positiva, è esistita già nei tempi antichi in India, Persia, Arabia, Egitto, Giudea — e in seguito presso tutti i popoli indo-germanici (ariani), e domina quindi sia in Oriente che in Occidente.

Il pregiudizio per cui gli intervalli cromatici, che in Oriente giocano un ruolo enorme, sarebbero *parte integrante* della scala, sarebbe emerso dal fatto che effettivamente i popoli orientali utilizzano assai spesso intervalli *piccoli* nella propria musica vocale e strumentale, per giunta anche *più piccoli* dei nostri semitoni, ma questi non sono altro che abbellimenti melodici, variazioni del suono, *melismi* (*notes d'agrément, notes d'ornements, fioriture*). La scala fondamentale, sia presso gli Indiani, che presso i Persiani che presso gli Arabi (popoli assai

²⁹ Anche questa analisi ci condurrebbe lontano, nel campo della fisiologia e dell'acustica da un lato, in quello della ricerca storica dall'altro [N.d.A].

³⁰ Nell'opera *Ruslan e Ljudmila* di Michail Glinka, il compositore utilizza la scala per toni interi — quella qui esemplificata — per identificare Černomor, stregone responsabile del rapimento della protagonista, nonché figura fantastica. L'associazione tra elemento fantastico e scala per toni interi sarà 'fondativa' nella tradizione russa, dove altri casi si riscontreranno [N.d.C.].

³¹ 'U vsech narodov žéltoj rasy' nell'originale; qui si è conservata la lezione dell'originale, che chiaramente rispecchia una sensibilità diversa da quella attuale [N.d.T.].

³² È curioso che Fétis, portando molti esempi di melodie cinesi, non ti minimamente che esse si possono suonare tutte senza eccezione sui soli tasti neri delle nostre tastiere. E invece questa osservazione, a mio modo di vedere, è importante per *capire* la questione. Una melodia che non si possa trasportare sui soli tasti neri non c'è — sia cinese o di altro tipo. F. J. Fétis, *Storia generale della musica*, op. cit., 1, pp. 78-79 [N.d.A].

inclinati alla cromatizzazione del suono) rimane entro i confini della tipica formula di toni e semitoni, della loro particolare alternanza che conosciamo, identica a quella che per noi corrisponde alla successione dei soli tasti *bianchi*.

Le melodie indiane mostrano anche un'affinità straordinaria con i nostri canti grande-russi³³. La vicinanza dei nostri canti russi con le melodie antico-elleniche fu evidenziata alla fine del secolo scorso dall'inglese Guthrie, che nel proprio libro *Dissertations sur les antiquités de Russie* (1795) traccia, tra altro, molti paralleli tra i costumi, i giochi, l'abbigliamento, gli strumenti musicali popolari russi e greci antichi³⁴.

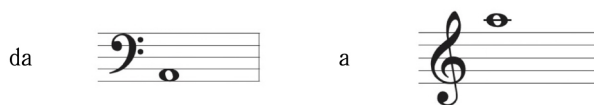
Questa comune origine del canto russo con la musica dell'antichità greca e indiana impegna, assai logicamente, a rivolgersi allo studio della musica in India e nell'antica Ellade per lo studio approfondito del canto russo (il che sarà fatto in tempi e sedi opportuni). Il breve saggio che oggi realizza il compito che mi sono dato non mi permette di condurre paralleli circostanziati tra la musica russa e la musica dei popoli antichi, semitici e della razza comune alla nostra, quella ariana. Qui basti dire che se le 'melodie' antico-elleniche non sono giunte sono a noi (la ricostruzione di frammenti di queste melodie appartiene alla sfera delle ipotesi scientifiche, peraltro piuttosto credibili), grazie ai numerosi trattati scientifici degli antichi Greci sulla loro musica possiamo quantomeno ottenere cognizioni complete sul sistema teorico della loro arte musicale, e quindi innanzitutto relative al materiale sonoro dal quale essa muoveva. L'affinità

di questo materiale con il materiale del canto russo, nelle sue forme antiche e primigenie, ci costringe a familiarizzare con il sistema della musica greca, almeno in termini generali, per ricevere da questa conoscenza conclusioni sostanziali, *applicabili direttamente* anche alla musica popolare russa, che ancora *non è stata oggetto* di ricerche scientifiche.

Ecco le coordinate principali del sistema musicale greco-antico.

Gli antichi abitanti dell'Ellade intendevano con 'musica' solo l'*accostamento melodico* dei suoni, l'abbinamento di un singolo suono a un altro in *successione* lineare, e non nella sovrapposizione simultanea di un suono sull'altro. In breve: il nostro concetto di armonia era estraneo all'orecchio antico-ellenico. La loro musica era indissolubilmente legata alla *declamazione*, alla prosodia letteraria poetica, era *fusa con la parola*. Lo strumento musicale *naturale* principale era la *voce* umana. Ad esso si adattavano, e da esso provenivano, tutte le leggi dell'arte. Gli artefatti musicali (la lira, il flauto ecc.) erano solo un aiuto, uno strumento per il canto, un suo sostegno, e il loro ruolo nell'arte era assai secondario, per nulla autonomo.

Sotto l'influsso dei melismi orientali, sotto l'influsso della scala anche incompleta (negativa) di alcuni popoli asiatici, nel materiale musicale degli Elleni si incontravano anche intervalli molto piccoli (inferiori al semitono) e scale con intervalli di un tono e mezzo, ma il materiale sonoro principale rimaneva (come anche presso gli Indiani e altri) lo stesso che la nostra normale scala diatonica³⁵, fatta di toni e semitoni *naturali*. In base all'estensione naturale delle voci umane (acute e gravi, nei registri maschili e femminili) la scala greca abbracciava una normale scala diatonica: la, si, do, re, mi e così via:



La ripetizione di una stessa sequenza di intervalli in ogni *ottava* fu osservata già dagli Elleni. E per questo, nel loro sistema la suddivisione per ot-

³³ La sorprendente affinità di una melodia indiana inserita da Ambros nella sua *Geschichte der Musik* con un nostro tipo canto russo, "Vo pole berëzon'ka stojala", l'ho evidenziata nella lezione che ho tenuto a Mosca nell'aprile del 1868. A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., I, p. 58. Nella *Storia generale* di Fétis, nel novero delle melodie dello stesso tipo sono registrate entrambe quelle indicate allora da me (l'indiana e la russa). F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, op. cit., I, pp. 140-141 [N.d.A.].

³⁴ Cfr. M. Guthrie, *Dissertations sur les antiquités de Russie; contenant l'Ancienne Mythologie, les Rites païens, les Fêtes sacrées, les Jeux ou Ludi, les Oracles, l'ancienne Musique, les Instruments de musique villageoise, les Costumes, les Cérémonies, l'Habillement, les Divertissemens [sic] de village, les Mariages, les Funerailles, l'Hospitalité nationale, les Repas, &c. &c des Russes; comparés avec les mêmes objets chez les Anciens, & particulièrement chez les Grecs*, Saint Pétersbourg, De l'Imprimerie du Corps Impériale des Cadets Nobles, 1795 [N.d.C.].

³⁵ 'Normal'naja diatoničeskaja gamma' nell'originale [N.d.T.].

conferiscono la stessa struttura elegante all'organismo melodico, mille volte più ricco e naturale all'orecchio della struttura della melodia dell'Europa occidentale, nella quale si percepisce sempre come l'accostamento accordale (*accords brisés*) faccia da 'scheletro'³⁶.

I lettori non pensino che il canto russo si distingua nettamente dagli altri per la successione intervallare, oltre che per il diatonismo, *par degrés conjoints*. Affatto! Sarebbe un impedimento per la melodia, e invece il canto russo è estremamente libero nei profili melodici³⁷. Qui si parla solo della *prevalenza* nel canto russo di successioni melodiche in linea, secondo i gradi della scala, e in particolare *per tetracordi*. I salti vocali di terza, quarta, quinta, sesta e anche settima si incontrano assai spesso, ma l'*organismo* del canto si fonda sempre *non* su triadi, ma sul movimento scalare³⁸.

Le chiusure – le note finali di ogni canto o di ogni sua sezione principale (cesure) si adattano bene alla regola di raggruppamento per *grappoli*, secondo tetracordi congiunti, e spesso si trovano in diretto antagonismo con la chiusa della melodia secondo abitudini dell'Europa occidentale.

Per spiegare quanto detto sono ora necessari *esempi*, e poi un ultimo esito, *nel quale*, appunto, il canto popolare russo – avendo come materiale comune con la musica dell'Europa occidentale la successione scalare³⁹ – *devia* dalla struttura melodica dell'Europa occidentale.

Prendiamo il celeberrimo canto russo “Lučinuška” e osserviamolo in dettaglio nella prospettiva della sua struttura:



In primo luogo, la *tonalità*. Prima si ascriveva questo canto immancabilmente alla tonalità di la minore (*la mineur*), il che corrisponde in qualche modo al carattere triste e malinconico della melodia. Il carattere estetico del canto, in effetti, è malinconico, triste, ma ciò non significa in *minore* nel senso che ad esso si dà nella musica dell'Europa occidentale, il che è reso evidente dalla nota segnalata *con l'asterisco*. Nella melodia dell'Europa occidentale in quel punto immancabilmente comparirebbe la *sensible* della tonalità minore, sol diesis (*sol dièse*); invece il canto russo, nella sua foggia primigenia, *non conosce* questo tipo di note sensibili: perché quindi ricondurlo a una qualche tonalità *minore*, che esso non ha nel proprio impianto? È semplicemente una normale scala diatonica, materiale sonoro comune a tutti i popoli ariani.

In secondo luogo, la *struttura* stessa della melodia (*Melodiebildung*).

In essa ci sono salti sia di sesta (minore – *due volte*), sia di quinta (*una volta*), sia di quarta (NB: in numero maggioritario – sia ascendenti, che discendenti); ci sono molte terze (e tutte *minori*, il che conferisce al canto quell'impressione di modo minore), ma le note raccolte tra parentesi mostrano la prevalenza nel canto di *successioni diatoniche per grado congiunto (progression diatonique par degrés conjoints)*⁴⁰.

Tutto il materiale sonoro di questa melodia ruota attorno a due tetracordi a grappolo:



ovvero

- 1) sol, la, si ~ do
do, re, mi ~ fa
- 2) mi ~ fa, sol, la
la, si ~ do, re⁴¹

³⁶ 'Sočëtanie akkordnoe' nell'originale. Manca, evidentemente, una corrispondenza con il termine francese [N.d.T.].

³⁷ Il signor Laroche, nei suoi articoli dedicati a Glinka sul "Russkij vestnik", ha pensato bene di appoggiarsi proprio al fatto che il canto russo *eviterebbe* al massimo gli intervalli per accordi, ma ciò vuol dire parlare a vanvera, in quanto le confutazioni si trovano ad ogni passo [N.d.A.].

³⁸ 'Dviženie gammo-obraznoe' nell'originale [N.d.T.].

³⁹ 'Zvukorjad' nell'originale [N.d.T.].

⁴⁰ 'Slitnyj diatonizm' nell'originale [N.d.T.].

⁴¹ NB Nel secondo grappolo i tetracordi *non* sono simili tra loro, ma il raggruppamento dei tetracordi anche presso gli antichi Greci – in quanto successione di suoni libera e naturale – non era assolutamente riconducibile a una regola rigida di analogia tra i tetracordi. Tale condizione poteva essere rispettata o meno a seconda delle necessità [N.d.A.].

L'esempio di "Lučinuška" era fondamentale per noi per la estrema notorietà del canto. Un esempio decisamente più *tipico* di struttura a tetracordo diatonico è rappresentato da un canto meno celebre ma assai notevole, presente al n. 22 dell'antologia del signor Balakirev [Cfr. *infra*] (rubricata tra i girotondi)⁴².



Ancora una volta un carattere *apparentemente* minore, e ancora una volta la totale mancanza della sensibile. Si incontrano *solo* salti di quarta e di terza minore. Il diatonismo per grado congiunto regna sovrano. Inoltre, in questo canto salta assai chiaramente agli occhi la netta divisione della melodia in due parti (che si incontrano assai spesso nei nostri canti e sono state definite precisamente da Aleksandr Ostrovskij con i termini *pod"ëm* [arsi] e *spusk* [tesi] – *arsis* e *thesis* presso gli antichi Greci).

La prima metà (*pod"ëm*) appartiene al seguente gruppo di tetracordi:

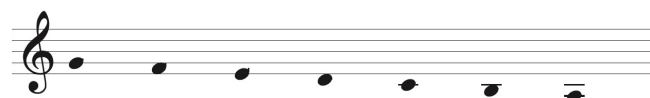


ovvero do ~ si, la, sol

sol, fa ~ mi, re

(conservando l'andamento discendente, essenziale in questa melodia).

La seconda metà (*spusk*) appartiene al seguente:



ovvero sol, fa ~ mi, re

re, do ~ si, la.

Sembra di sentirvi due cori alternarsi in maniera 'antifonale' (come nel nostro canto liturgico, con due cori⁴³), e ciascun coro può essere accompagnato dalla propria lira greca *a sette corde* (una acuta, con accordatura: re, mi, fa, sol, la, si, do; l'altra grave, con accordatura: la, si do, re, mi, fa, sol). Uno pare un coro di soprani (o tenori), l'altro di contralti (o bassi).

E ancora (come in "Lučinuška") non v'è nessun diesis o bemolle transitorio. L'armonia resta sempre *invariata*.

Nel canto russo questo rigorosissimo diatonismo, che dipende dagli intervalli più *naturali*, è radicato così profondamente che vi sono canti i quali, anche quando vengono trasportati di una quarta sotto o di una quinta sopra (per il trasporto della frase *di risposta* dalla voce bianca al registro di contralto, o da tenore a basso e viceversa), restano comunque entro i confini dell'armonia iniziale. Ad esempio:



Poche delle melodie 'composte' dell'Europa occidentale reggono una tale 'prova'.

ULTIMI ESITI DELLA MORFOLOGIA DEL CANTO RUSSO, MESSA A CONTRASTO CON LE CONDIZIONI DELLA MUSICA D'ARTE DELL'EUROPA OCCIDENTALE

In Occidente, nella musica d'arte, come base fondamentale si prende la scala diatonica *maggiore*, sempre dell'estensione di *un'ottava* e formata da due tetracordi simili disgiunti di un solo tipo (lidio, con il semitono alla fine): do, re, mi ~ fa, sol, la, si ~ do. Di conseguenza, tutte le melodie hanno acquistato la tensione alla tonica alla fine e la preparazione con la sensibile (*sensible*):

⁴² Nell'antologia ci sono due diesis *in chiave*; per il nostro scopo è necessario un diatonismo puro, per cui lo trasportiamo un tono sotto, il che – naturalmente – è indifferente per l'osservazione [N.d.A.].

⁴³ Serov utilizza il termine *kliros* per il coro liturgico russo, *chor* per quello relativo al canto in oggetto [N.d.T.].



La scala *minore*, che si distingue dalla maggiore nel terzo e sesto grado, si forma *a partire dalla maggiore*.

Il canto popolare russo primigenio si basa principalmente *non su una scala di ottava*, ma di *settima*, composta da due tetracordi congiunti, a volte simili tra loro, a volte no (come mostrato sopra)⁴⁴.

Per questo nel canto popolare russo hanno *pari diritto tutti e tre* i tipi fondamentali di successioni per quarte, ovvero il tetracordo do, re, mi ~ fa (diventato tipico del *maggiore*, *Dur-tonart*, occidentale), il tetracordo re, mi ~ fa, sol (adottato a prototipo del primo tetracordo della scala minore occidentale), e infine il tetracordo mi ~ fa, sol, la, scomparso del tutto dalla teoria dell'Europa occidentale, ma che raramente si insinua nella pratica come fosse merce di contrabbando che nessuno nota⁴⁵.

Dalla suddetta *parità* dei tre tetracordi, che si differenziano tra loro per la posizione del semitono, deriva necessariamente che il canto russo *non conosce né maggiore, né minore*. Questo concetto è del tutto estraneo all'orecchio russo, educato al proprio canto nativo. Nei nostri canti le terze minori, le seste minori si incontrano assai spesso: intere melodie hanno carattere malinconico, triste, ma nel canto russo *non c'è mai il minore* per come lo si intende in Occidente, per l'assenza – in esso – della sensibile che va alla tonica minore. Per il la minore è necessario il sol diesis, per il mi minore è necessario il re diesis, per il re minore il do diesis, e così via, ma il canto russo ha come materiale solo la *normale scala diatonica*, nella quale non si incontrano né diesis, né bemolli. Si capisce, nulla impedisce il trasporto di qualsiasi canto russo alle tonalità che richiedono in chiave tutti i diesis o bemolli possibili (quanto effettivamente ha fatto il signor Balakirev

nella sua *Antologia*⁴⁶, senza peraltro che ciò fosse minimamente necessario, e *a danno* della semplicità e accessibilità auspicata per l'*Antologia*). Ma qui stiamo prendendo in considerazione le alterazioni ascendenti o discendenti che si mettono *in chiave* e alzano o abbassano una volta per tutte *l'intero registro* – il tono nel suo complesso – di una data melodia; qui stiamo parlando degli accidenti interni, transitori – diesis, bemolli o bequadri – *all'interno* della melodia stessa. Abbiamo osservato l'assenza del sol diesis nel canto “Lučinuška”, trascritto in una tonalità normale, pulita (senza alterazioni in chiave). La stessa assenza di alterazioni *transitorie* si riscontra in ogni canto autenticamente russo⁴⁷. Qualsiasi canto autenticamente russo si può suonare (*come tutti* gli esempi presentati qui sopra) *sui soli tasti bianchi* della nostra tastiera. E come un motivo che non si possa suonare sui soli tasti *neri* del pianoforte non sarà mai in nessun modo un motivo *cinese*, allo stesso modo un motivo che non si possa trasportare in una tonalità puramente diatonica e suonare sui soli tasti bianchi, sarà un motivo *di origine popolare non russa*, oppure di origine russa non popolare, bensì importato in qualche modo (come la melodia – probabilmente italiana – “Andava un cosacco oltre il Danubio”, che per puro caso è capitata nella Piccola Russia), oppure una musica composta a tavolino secondo formule italo-tedesche, come ad esempio la melodia “Signore, proteggi lo zar”, composta da L'vov, impossibile sui tasti bianchi in quanto cambia tonalità *quattro volte*.

La melodia “Slav'sja, slav'sja, svjataja Rus'” [Gloria, gloria a te, santa Rus'], composta magistralmente da Glinka, del cui spirito russo nessuno può dubitare, è tutta sui tasti bianchi (ed è persino in do maggiore, il che non è una semplice coincidenza).

⁴⁶ Cfr. *Sbornik russkich narodnych pesen sostavlennoj M. Balakirevom*, Sankt-Peterburg [1866][N.d.C.].

⁴⁷ A eccezione, ovviamente, delle note melismatiche, degli abbellimenti vocali, che di tanto intanto compaiono abbondanti, alla maniera orientale. Qui analizziamo soltanto le note principali di ogni melodia, quelle che costituiscono la sua essenza. Nella melodia “Echal kazak za Dunaj” senza la nota sol diesis scompare la melodia in quanto tale. Mentre nel canto “Vniz po matuške po Volge” la nota sol diesis (la seconda nel canto) è una nota ‘melismatica’. La melodia tipica primigenia, a dire il vero, ne era priva. Si cantava così: la la si do re do si la, ecc. [N.d.A.].

⁴⁴ Esattamente lo stesso sistema di sette suoni (*Septe chord*) è la base di tutta la musica antica presso gli Arabi e i Persiani. [N.d.A.] ‘*Heptachord*’ in luogo di ‘*Septe chord*’ nell'edizione moderna. A. Serov, *Stat'i*, op. cit., p. 35n. [N.d.C.].

⁴⁵ Esempi e spiegazioni di ciò ci costringerebbero a deviare dal nostro oggetto di discussione [N.d.A.].

Ecco quindi che *il canto russo non conosce né maggiore, né minore, e non modula mai*⁴⁸. La modulazione è proprio il passaggio da una tonalità a un'altra, e ogni canto russo, dal suo inizio alla fine, *non può* lasciare l'armonia scelta (armonia che si sceglie in base ai mezzi naturali di chi canta, in quanto le leggi della nostra musica russa provengono tutte dalla musica vocale, come era nell'Ellade). Ciò che è stato interpretato come modulazione dal maggiore al minore, o viceversa, altro non è che la *libera disposizione* per tetracordi e intervalli del tutto naturali, ora con terze minori, seste minori, ora maggiori, *tutte originate da uno stesso tetracordo naturale (immer leitereigen)*.

L'ammissione dell'*armonizzazione* nell'ambito del canto popolare russo e la condizione di questa armonizzazione saranno l'oggetto del *terzo* e ultimo articolo, nel quale le principali antologie di canti russi edite qui in Russia saranno analizzate criticamente.

ESPERIENZE DI RACCOLTA E ARMONIZZAZIONE DEI CANTI RUSSI

Lungi da me l'idea di considerare e valutare in dettaglio, in questo breve articolo, *tutto* ciò che è stato fatto in Russia in materia di raccolta e pubblicazione dei testi e della musica dei nostri canti popolari. Un lavoro critico di questo genere richiederebbe una preparazione specializzata di gran lunga superiore a quella di cui dispongo attualmente, e non potrebbe essere sviluppato se non come una serie di articoli tecnici, oppure — meglio ancora — come un'opera a parte, in volume (ho già accennato all'ingratitudine che attenderebbe un tale lavoro specialistico, che allo stato attuale difficilmente troverebbe lettori o estimatori). In questo articolo, come anche nei precedenti, cercherò di offrire solo un breve *saggio* di ciò che dovrà essere ulteriormente sviluppato; proverò, per quanto possibile, a formulare uno sguardo

veritiero sull'argomento, presentando i fatti soltanto come esempi a sostegno del punto di vista esposto.

Abbiamo visto che il canto russo (qui si parla principalmente di quello *grande-russo*) ha conservato nella sua struttura le caratteristiche della musica più antica. Lo sviluppo della musica europea e la recente cultura musicale non hanno contaminato la primitiva semplicità e bellezza del nostro canto, proprio grazie al fatto che il canto popolare — ricchissima e inesauribile fonte della creatività musicale popolare — appartiene alle testimonianze illetterate, prescrittive, della vita della gente comune. Il popolo, che crea il canto e lo tramanda di generazione in generazione — spesso in forma inalterata — è analfabeta, e non ha alcuna cognizione dell'esistenza di figure musicali o di note.

Il canto popolare è un prodotto puramente indigeno, autoctono. La creatività si manifesta qui nella sua forma più primigenia, come *germe* musicale, in forme artisticamente embrionali, capaci di uno splendido sviluppo futuro, di cui ne sono ancora del tutto prive.

Il motivo popolare non è altro che un motivo unico, un *tema* monodico, nudo, che a volte è riproposto in modo letteralmente identico, altre si ripete con una serie di leggere varianti melismatiche, tante volte quante lo richiedono *le parole* del canto. Il canto senza parole, così come la musica strumentale, indipendente ed emancipata dalla parola, il nostro popolo *non lo riconosce*, riprendendo così in sé stesso il fenomeno musicale dell'antica Grecia e di tutto l'Oriente.

È chiaro che, per conservare l'incanto e l'intensa forza degli *embrioni* della creatività musicale popolare, il loro sviluppo deve necessariamente partire *dall'interno*, da un'esigenza organica interna *a ciascun caso specifico*, e non *dall'esterno*, come fosse qualcosa di estraneo, artificiale — il costume tedesco o semi-tedesco imposto al contadino russo. Tutte queste sono verità tanto semplici da sembrare quasi inutili da spiegare: chiunque può arrivarci da sé.

Ma — ahimè — il destino dell'elaborazione dei canti russi finora (con rarissime eccezioni) mostra che tutte queste istanze vengono raggiunte solo con grande fatica, mediante un lungo processo di filtrag-

⁴⁸ Dei quaranta canti dell'antologia del signor Balakirev (e perché io mi riferisca più spesso proprio a questa antologia lo spiegherò nella sua analisi) solo uno (il n. 14) ha il re diesis in chiave, che viene naturalizzato nell'ultima battuta della melodia. Quest'unica eccezione di per sé suscita una serie di dubbi [N.d.A.].

gio attraverso incrostazioni di grossolana ignoranza in materia, attraverso strati di continui e molteplici errori.

Si consideri l'esempio di una verità per noi certa, cioè che il canto russo si fonda esclusivamente su *un solo* modo diatonico naturale⁴⁹, non modula mai, e che le nozioni di maggiore, minore, tonica, dominante gli sono del tutto estranee: questa verità è, in realtà, il risultato delle ricerche dei nostri studiosi *contemporanei*, e solo ora sta cominciando (o *dovrebbe* cominciare) ad acquisire diritto di cittadinanza nella scienza musicale.

Ora, provate a immaginare la seguente situazione. Esistono interi giacimenti di melodie, le più originali, le più incantevoli perché nate *dall'interno*, non composte; motivi non simili alla musica europea, poiché non sottoposti all'influenza della cultura musicale generale, bensì di gente illetterata, conservatisi solo grazie alla tradizione orale, insieme ai testi dei canti, e che — insieme ad essi — vengono sottoposti a continue alterazioni di natura impercettibile nel loro profilo melodico; melodie che pertanto rischiano di perdere tutto il loro fascino a causa di goffe rielaborazioni, come la polvere iridescente delle ali di una farfalla, che si rovina al minimo tocco di una mano pesante.

Esistono, d'altra parte, intere legioni di musicisti-tecnici, di mastri musicisti educati alla maniera dell'Europa occidentale e che guardano *a tutta la musica del mondo* attraverso il prisma delle nozioni italo-tedesche, erette a legge dalla fine del XVII secolo e radicatesi in tutto il tempo a seguire. 'Fabbricanti di musica' di questo tipo non erano poi così privi di gusto da non essere affascinati, anche se solo in una certa misura, dalla freschezza delle melodie popolari russe, liriche e danzanti, allegre e tristi, malinconiche e scapestrate: non poterono fare a meno di guardare, di nascosto, a questa musica popolare semplice, 'non studiata'. Di conseguenza, ebbero un'idea brillante: avvicinare questa musica popolare russa alla musica 'universale', alla musica colta, *vera*. Come raggiungere tale obiettivo?

1) Trascrivendo i motivi dei canti popolari russi

con l'ausilio della notazione musicale europea⁵⁰.

2) Abbellendo questi motivi con armonizzazioni, accompagnamento, secondo le leggi generali, i principi o le 'abitudini' della musica generale europea, ossia riconducendo i canti russi al denominatore comune delle consuete pratiche melodiche e armoniche.

Nella pratica, sia nel primo caso che nel secondo, i mastri musicisti si sono scontrati, nel guardare al canto russo, con un materiale spesso ribelle, indomito, ma di questo — ovviamente — *non si sono resi conto* e, guidati dai loro ideali estremamente ingenui e limitati, orgogliosi della loro 'erudizione', hanno approcciato le melodie popolari russe da una prospettiva completamente sbagliata: le hanno toccate con la loro pesante mano da mestieranti e hanno cancellato la polvere arcobaleno dalle ali della farfalla musicale, *distorcendo* e *deturpando* le melodie popolari russe, a volte fino a renderle iriconoscibili.

Diamo un'occhiata più da vicino a entrambi i casi per chiarire.

1) *Trascrizione di melodie popolari russe*: trascrivere, mettere sul pentagramma gli intervalli che l'orecchio ci trasmette, è normalmente cosa facile per qualsiasi musicista minimamente istruito. Tuttavia, nel caso delle melodie popolari russe, sorgono

⁴⁹ In etnomusicologia 'trascrivere' (in russo 'zapisat') significa trasferire su carta, secondo diversi sistemi grafici, documenti sonori appartenenti a culture di tradizione orale: il fine di questa attività è ottenere una "fotografia" accurata di un canto che così potrà essere analizzato al fine di discernere le sue componenti strutturali e stilistiche. La trascrizione in notazione euro-colta è associata principalmente all'etnomusicologia — disciplina che si svilupperà proprio a partire dal tipo di esperienze qui menzionate — che studia in prevalenza culture musicali trasmesse oralmente, come nel caso dei canti qui esaminati da Serov. Essa genera, tuttavia, — in un'epoca precedente a quella della riproducibilità — il problema di quale un sistema di notazione adottare: spesso il sistema di notazione occidentale basato sul pentagramma si rivela insufficiente, in quanto esso non dispone di segni capaci di rappresentare scale, intervalli, ritmi, abbellimenti, metri e modalità di emissione sonora (soprattutto per la musica vocale) delle musiche di tradizione orale. Nell'ambito dello studio della musica dell'Europa orientale, sarebbe stato Bela Bartók — in epoca più tarda rispetto a quella di Serov — a condurre una riflessione teorica e a sviluppare in modo decisivo la pratica della trascrizione in ambito etnomusicologico. Egli avrebbe arricchito la notazione pentagrammatica di una serie di segni diacritici atti a rappresentare caratteri specifici della cultura tradizionale studiata, pur rilevando l'inadeguatezza di queste integrazioni, e preferito la notazione esplicita di altezze e durate (rispetto ai segni convenzionali) nel caso degli abbellimenti. Cfr. A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo 2000; R. Leydi, *L'altra musica*, op. cit. [N.d.C.].

⁴⁹ 'Estestvenno-diatoničeskij lad' nell'originale [N.d.T.].

due difficoltà che non ci si aspetta:

a) l'attribuzione di quanto udito a una certa tonalità (da cui dipendono i segni in chiave, *Vorzeichnungen, l'armure de la clef*), e

b) la notazione ritmica⁵¹ della melodia trascritta. In relazione al punto a), immaginiamo che il trascrittore senta una melodia di questo tipo⁵²



Senza pensarci due volte, egli la ricondurrà alla tonalità di do maggiore (*ut majeur*) e non indicherà alcun segno in chiave. Ma ecco come si presenta la seconda parte della melodia:



Qui il bemolle sul si appare come transitorio, ma il canto russo non ammette alterazioni *transitorie*, ovvero estranee alla tonalità (se non per le note melismatiche)⁵³. È molto chiaro che questa melodia appartiene interamente alla tonalità di fa maggiore (*fa majeur*) e richiede, di conseguenza, un solo bemolle *in chiave*. L'assenza di questo segno in chiave sarebbe *irrazionale* per questo canto (preso singolarmente), e irrazionalità di questo tipo si trovano di frequente nelle antologie di canti russi. Per quanto riguarda la notazione ritmica in generale, la questione si complica notevolmente. Se, ad esempio, si chiedesse a tre musicisti di trascrivere contemporaneamente un canto che stanno ascoltando, — dando per acquisito in ciascuno di loro un udito corretto e sviluppato — sulla carta non si troverebbe alcuna differenza tra i tre a livello di intervalli. Ma per quanto riguarda il ritmo, si incontrerà inevitabilmente una differenza più o meno significativa. Ciò che uno rappresenta con le semiminime, l'altro lo fa con le crome; ciò che uno percepisce come un 'levare' (*Auftakt*), l'altro può considerarlo il primo tempo di

una battuta sincopata, e così via. Le varianti sono innumerevoli, poiché non esistono regole fisse per tutto ciò. I canti russi hanno la peculiare caratteristica di un ritmo estremamente libero, capriccioso e molto diverso dai ritmi abituali della musica europea. Là predominano: 4/4, 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, e le varianti composte di questi stessi ritmi (12/4 o 12/8, 9/8, ecc.). Nei canti russi i ritmi predominanti sono 4/4 e 2/4; 3/4 o 3/8 *solo* nelle canzoni lente e liriche⁵⁴, a volte in quelle di danza⁵⁵; il ritmo 6/8 è completamente *estraneo* al canto russo, sia nell'andamento lento che in quello veloce. Dopo diverse ricerche in merito, non ho ancora incontrato una sola melodia puramente russa, *popolare*, in 6/8. In compenso, sono molto comuni i ritmi in 5/4, in 7/4 — che nella musica dell'Europa occidentale a malapena si trovano. È del tutto comprensibile che un orecchio abituato alla musica europea, nel trascrivere sul pentagramma un canto russo, vi imponga un ritmo che gli è estraneo e lo costringa in schemi scomodi e stretti, distorcendone così il carattere. In molti casi, la corretta suddivisione *in battute* non è affatto adatta per il canto russo. E per un artigiano della musica educato *alla tedesca*, senza la disciplina formale di una *battuta* rigorosa, la musica non esiste più (i Tedeschi hanno persino elevato a regola pedagogica: “der Takt ist die Seele (!) der Musik”, ovvero “la battuta è l'anima (!) della musica”, confondendo in questo caso la parola ‘battuta’ con il concetto di ‘ritmo’ — *Rhythmus*, che non è affatto la stessa cosa).

Per quanto riguarda la trascrizione delle melodie popolari, finora abbiamo considerato esclusivamente l'aspetto tecnico della questione. Ma ne esiste anche un altro, non meno importante: quello della *selezione critica*. Non tutti i canti che s'incontrano per caso possono essere *utili* per un compilatore consapevole. Ogni testo di canto popolare, che cambia a seconda della località e del tempo, viene cantato

⁵¹ ‘Ritmizacija’ nell'originale [N.d.T.].

⁵² Questo canto mi è stato trasmesso da P. A. Bessonov [cfr. n. 71] a Mosca [N.d.A.].

⁵³ ‘Melizmatičeskie noty’ nell'originale [N.d.T.].

⁵⁴ ‘Medlennye, protjažnye pesni’ nell'originale: mentre la prima è una caratterizzazione stilistica, la seconda è riferita a un genere specifico, la canzone ‘strascicata’, di andamento dilatato e arrancante, generalmente tradotta come ‘lirica’ [N.d.T.].

⁵⁵ ‘Pljasovyje [pesni]’ nell'originale. Come nel caso precedente (cfr. n. 54), anche questo è un tipo di canto rubricato a sè, come genere specifico, nelle antologie di questa tradizione [N.d.T.].

su molte melodie molto diverse tra loro. Ogni melodia data, a sua volta, subisce in bocca al popolo modifiche e varianti più o meno rilevanti. Un vero conoscitore di canti deve saper scegliere *la variante tecnica migliore*, per inserirla in un'antologia che volge alla pubblicazione. Ma quanti esperti *di questo tipo* ci sono in Russia?⁵⁶ Agli specialisti *della parola, del testo* dei canti, mancano le conoscenze *musicali*, mentre i compilatori-musicisti non hanno idea della selezione critica delle parole, si rapportano al testo del canto in modo indifferente, complicando la questione.

Ho detto che nel presente articolo sono costretto a limitarmi a semplici cenni: un'analisi dettagliata della sola questione della scelta critica delle varianti del testo e della melodia dei canti, richiederebbe altrimenti un'intera dissertazione — tutt'altro che inutile, dato che l'argomento non è ancora stato affrontato scientificamente. Passiamo quindi alla questione dell'*armonizzazione* dei canti popolari russi.

Il canto russo, come detto sopra, è un embrione musicale, creato prima di tutto per un'unica voce o per il canto corale *all'unisono*. È così che il popolo intende il proprio canto (in accordo con l'antica Grecia e l'Oriente). *L'armonia* che accompagna una data melodia è il risultato di un'elaborazione dell'Europa occidentale, un lusso musicale, quasi estraneo al nostro popolo. Il popolo, nei suoi *cori* improvvisati, non canta sempre *all'unisono* — è vero, ma le 'voci secondarie', i 'motivi aggiunti' nelle altre voci⁵⁷, oltre a quella principale che conduce la melodia, vengono creati solo come un abbellimento melodico, come una modifica di una variante, e in nessun caso in modo continuativo sotto *ogni singola nota* di una data melodia. Qui, approfondendo la 'sostanza' stessa della questione, si scoprono tecniche melodico-armoniche originali estremamente dissimili dai principi dell'armonizzazione europea, stabilitasi *solo* nel XVII secolo. I punti di partenza per l'armonizzazione europea sono due:

1) il *corale* quasi aritmico, dove *ogni nota* della melodia è accompagnata da un *accordo* delle altre

voci, e

2) la melodia di danza (*air de danse*), dove per esigenze ritmiche l'armonia è trattata in modo più leggero e libero, e diverse note della melodia si succedono su un unico accordo delle voci inferiori. Né l'uno né l'altro approccio sono quasi mai applicabili al canto russo, al quale sono ugualmente estranei sia il corale, con le sue note pesantissime, sia le danze dell'Europa occidentale con i loro ritmi svolazzanti.

Qualsiasi armonizzazione successiva (s'intende, a partire dal XVII secolo) porta in sé un'impronta di derivazione strumentale, ovvero quella della partecipazione dell'*organo* nel corale (e da lì nella musica seria *tout court*) e della partecipazione degli strumenti ad arco e a fiato, e successivamente della chitarra e del pianoforte, in tutti i generi musicali che nascono da una melodia di danza. Ma per il nostro canto popolare l'organo è qualcosa di assolutamente sconosciuto: le nostre melodie di danza non erano accompagnate dagli strumenti musicali *in uso* nell'Europa occidentale. In ogni caso, quindi, c'è una *discrepanza* con la musica europea. La chitarra e il pianoforte sono strumenti stranieri per la nostra gente e, come sostanziale conseguenza, mal si adattano al canto russo.

Ora il lettore dovrebbe capire le *assurdità* derivanti dall'ingenuo desiderio di adattare il canto russo all'ambito della musica europea — di abbellire la melodia popolare russa *con un'armonizzazione* secondo il sistema musicale comune (cioè italo-tedesco). Una giovane campagnola russa che indossi una gonna corta e un cappello da tirolese invece del suo *sarafan*; un giovane russo in frac tedesco piuttosto che in camicia rossa: ecco immagini che fanno il paio con quell'impressione sgradevole e caricaturale che ci dà il canto russo *armonizzato* da un artigiano musicale.

Il metodo di questo tipo di 'armonizzazione' forzata era molto semplice: una volta definita la tonalità (*Tonart*) del canto (abbiamo visto che anche qui sono possibili errori a ogni passo), l'armonizzatore subordinava immancabilmente la melodia ad accordi di *tonica, dominante e sottodominante* — che il canto russo non richiede affatto, e a volte non vuole

⁵⁶ 'Na Rusi' nell'originale, qui inteso come espressione idiomatica di Serov [N.d.T.].

⁵⁷ 'Podgoloski', 'pripevy' nell'originale [N.d.T.].

nemmeno conoscere – ruotando prevalentemente attorno a quegli accordi che secondo il sistema tedesco appartengono ai secondari (*Nebendreiklänge* [triadi secondarie], come sono ad esempio gli accordi di re minore, mi minore, la minore nella tonalità di do maggiore).

Se la melodia inizia con gli intervalli di uno di questi *Nebendreiklänge* – *sempre minori* in una tonalità maggiore – l'armonizzatore attribuiva direttamente tutta la melodia al modo minore (*Moll-tonart*) di questo primo accordo del canto. E se, un passo più avanti, la melodia ruotava su intervalli maggiori (cioè nella *sua* scala diatonica naturale), questo veniva già considerato una *modulazione* (!), e gli esperti di armonia osservavano oculatamente che “il canto russo *ama modulare* dal minore al maggiore”, mentre il canto russo non solo *non ama modulare*, ma non conosce *alcuna* modulazione e, data la sua natura rigorosamente diatonica, *non può affatto conoscerla*.

Naturalmente, una volta stabilito *il modo minore* come tono d'impianto di una data melodia russa, l'armonizzatore introduceva continuamente nei suoi accordi il *Subsemitonium modi* – *Leitton, la note sensible* (cioè, ad esempio, nella tonalità di la minore la nota sol diesis, nella tonalità di mi minore la nota re diesis, ecc.), ovvero introduceva note di cui non v'era traccia nella data melodia. Il canto russo *non conosce* questo intervallo, in quanto artificiale.

Non solo: a causa delle esigenze routinarie della *cadenza* europea, cioè della conclusione della frase musicale, l'armonizzatore *modificava* (!) alcune note nella melodia popolare stessa, senza capire che con questa alterazione dell'intervallo di un semitono *distorceva l'antico carattere* del canto russo, livellandone la preziosissima originalità. Era come se un calzolaio tedesco, vedendo che gli stivali che aveva fatto vi stavano stretti, vi avesse chiesto, per far sì che il suo stivale calzasse a pennello, di limarvi le dita dei piedi⁵⁸.

La storia di *tutte* le antologie di canti popolari

russi, dalla fine del secolo scorso fino ai tempi più recenti, è una serie di tristi delusioni nella scelta dei canti, nella loro trascrizione e nelle tecniche di *armonizzazione*. Solo con l'antologia del signor Balakirev, pubblicata nel 1866, si inizia a intravedere un approccio in parte sano e chiaro (anche se non ancora critico) alla questione. Un principio teorico, già elaborato da altri, è stato messo in pratica dal signor Balakirev – e con un certo successo. Vedremo subito che l'antologia del signor Balakirev, come *antologia* è piuttosto insignificante e piena di errori grossolani di ogni tipo, ma come primo passo in una nuova direzione, è un lavoro straordinariamente notevole.

Si è già detto che un'analisi dettagliata di tutte le antologie di canti russi non rientra affatto nel piano e nello scopo di questo articolo. Tuttavia, in accordo con le opinioni stabilite in precedenza, ciò non ci impedisce di esaminare rapidamente quanto e come è stato fatto da noi nell'ambito del canto russo.

Un interesse piuttosto attento per i canti russi nel loro aspetto poetico e musicale ha cominciato a manifestarsi, nello strato colto della società russa, solo durante il regno dell'imperatrice Caterina II. A quest'epoca risalgono anche i primi tentativi di compilare raccolte o antologie di canti russi. Menzioniamo qui prima di tutto il libro di Kirša Danilov⁵⁹, a cui era allegata anche la musica per il canto di *byliny*⁶⁰ e fiabe. Fu stampato per la prima volta nel 1802. Le melodie furono trascritte (per violino) probabilmente alla fine del XVII secolo.

La prima raccolta notevole dal punto di vista musicale fu compilata da Johann Pratsch⁶¹, un Ceco che viveva a San Pietroburgo: si tratta di un'antologia in due volumi, pubblicata nel 1806. Ne esiste tuttavia un'edizione anteriore, risalente a prima del 1795, come testimonia un riferimento al libro di Pratsch nel-

⁵⁹ *Sbornik Kirši Danilova, Izdanie Imperatorskoj Publichnoj Biblioteki po rukopisi, požertvovannoj v biblioteku knjazem M. P. Dolgorukovym*, a cura di P. Šeffer, Sankt-Peterburg 1901. Questa antologia si legge in edizione moderna in *Sbornik Kirši Danilova, opyt restavracii pesen*, a cura di V. Beljaev, Moskva 1969, e in *Drevnie rossijskie stichotvorenija sobrannye Kiršeju Danilovym*, Sverdlovsk 1980 [N.d.C.].

⁶⁰ Le *byliny* (sing. 'bylina') sono canti epici in versi non rimati, tipici della tradizione slava, in particolare della Rus' di Kyiv [N.d.C.].

⁶¹ Cfr. n. 22 [N.d.C.].

⁵⁸ Ho già parlato di questo argomento, usando quasi le stesse espressioni, nelle mie prime conferenze pubbliche sulla musica, nell'inverno 1858-1859. Allora era la prima volta che ne parlavo in Russia; quindi ho il diritto di affermare di essere colui che ha indicato una nuova strada per lo sviluppo di questa questione [N.d.A.].

l'opera dell'inglese Guthrie *Dissertations sur les antiquités de la Russie*, del 1795⁶². Molte delle melodie trascritte da Pratsch sono molto interessanti; alcune sono tipiche. Purtroppo, non si può dare piena fiducia a queste melodie, poiché l'armonizzazione dei canti elaborata da Pratsch mostra che egli non fu in grado di liberarsi, nemmeno in minima parte, dalle forme della musica italo-tedesca. La sua armonizzazione scarna nello spirito della scuola mozartiana che regnava all'epoca, la grande predilezione per l'accordo di settima nei suoi rivolti (*Umkehrungen*) e per le cadenze più comuni costringevano Pratsch a guardare le melodie russe attraverso *questo* prisma, motivo per cui molti canti gli uscirono simili a motivi di scozzesi e matradure (danze a lui contemporanee), il che non gli impedì, tuttavia, di menzionare nella prefazione l'antichità delle melodie russe e la sorprendente somiglianza dei vecchi canti russi con la musica dell'antica Grecia e i canti gregoriani della chiesa latina (*canto fermo*)⁶³. Il testo dei canti nell'antologia di Pratsch non è soggetto a critica; c'è molto di notevole.

Anche decenni dopo Pratsch, l'opinione sulla tipicità del canto russo tra i musicisti professionisti era cambiata di poco. Ne è testimonianza l'antologia di Daniil Kašin⁶⁴. Rispetto a Pratsch, qui dal punto di vista musicale non si nota alcun progresso. Kašin è un musicista meno esperto di Pratsch, e inciampa ad ogni passo nella definizione della tonalità per un dato canto: un esempio curioso di tale confusione è il canto n. 10 nel primo volume: "Ach, ty noč'en'ka" [Ah, tu, notte]. In chiave c'è un diesis, nella melodia

c'è il si naturale, ma nella quarta battuta c'è già il si bemolle, nella sesta di nuovo il si naturale, nella dodicesima il mi bemolle, nella quindicesima il fa naturale, e il canto finisce con un chiarissimo sol minore; in un modo altrettanto assurda Kašin ha arrangiato questo canto anche per coro a quattro voci *in partitura!*). La sensibile nel modo minore è quasi costante; qualsiasi cadenza in minore, violando il diatonismo, è dubbia:



Il numero di canti *puri*, ovvero non incanalati nell'armonia tonale né guastati da intervalli artificiali, in Kašin è a malapena *un quarto* dell'intera massa. Ma nel novero delle melodie non corrotte ve ne sono di notevolmente tipiche, incantevoli nella loro semplicità, per esempio la n. 18 del primo volume, e molte altre.



A questo riguardo, e per quanto riguarda il testo dei canti – molto migliore che in Pratsch, la raccolta di Kašin è comunque una gemma. Molto lavoro ha dedicato alla sua *Sobranie narodnykh russkikh pesen* [Raccolta di canti popolari russi] Michail Stachovič⁶⁵, un dilettante che aveva la pretesa di affrontare il proprio lavoro anche da un punto di vista *scientifico*. Purtroppo, per la scelta e la trascrizione egli non ha avuto abbastanza gusto, e per l'elaborazione scientifica del problema e l'armonizzazione scarseggiava di conoscenze. Ragionando molto nella sua prefazione su maggiore, minore, modulazione, toccando persino le "antiche relazioni dei toni (?), come lo Ionico, il Dorico, ecc.", Stachovič dimostra tra l'altro di non avere alcuna idea del principio più

⁶² Serov fa riferimento a M. Guthrie, *Dissertations*, op. cit. Per quanto riguarda le edizioni delle antologie di Pratsch, ve ne furono diverse. In edizione moderna l'antologia fu pubblicata in URSS e in seguito negli USA; cfr. *Sobranie narodnykh pesen s ich golosami, na muzyku položil Ivan Prač*, a cura di V. Beljaev, Moskva 1955; *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*, a cura di M. H. Brown e M. Mazo, Ann Arbor 1987 [N.d.C.].

⁶³ In Italiano nell'originale [N.d.T.].

⁶⁴ *Russkie narodnye pesni, sobrannye i izdannye dlja penija i fortepiano*, 3 voll., Moskva 1833 [N.d.C.]. Anche Kašin produsse un'ampia serie di antologie, che ebbero svariate edizioni. Cfr. ad esempio [D. N. Kašin], *Russkie narodnye pesni, sobrannye i izdannye dlja penija i fortepiano Danilom Kašinym*, a cura di V. Beljaev, Moskva 1959; [D. N. Kašin], *115 russkikh narodnykh pesen dlja penija s fortepiano sobrannykh Danilom Kašinym*, 3 parti, *Pesni protjažnye, Pesni poluprotjažnye e Pesni pljasovye i skorye*, Moskva 1870 [N.d.C.].

⁶⁵ M. Stachovič, *Sobranie narodnykh russkikh pesen*, Moskva 1854 [N.d.A.].

essenziale: la *struttura diatonica* del canto russo. Analizzando, ad esempio, l'eccellente canto citato nel mio precedente articolo,



Stachovič trova che questo canto nella sua quarta battuta *moduli* in la minore!! E allora perché non dire che nella seconda e nella terza battuta modula in re minore? Ma *da quale tonalità* modulerebbe? La nota sol, come tutte le altre note dell'esempio, può appartenere sia alla tonalità di do che alla tonalità di fa – e quindi? Da dove viene il concetto e la parola 'modulazione' in un caso del genere, dove non esiste *alcun* cambio di tonalità? Sia alla *musica* che alla *parola* del canto russo, Stachovič *voleva* accostarsi in modo critico e consapevole. Purtroppo, per le ragioni sopra menzionate, si è fermato alla sua buona intenzione.

Alcuni dei canti da lui raccolti sono molto significativi, ma sono entrati, meglio elaborati, in una successiva antologia pubblicata da Fëdor Stellovskij⁶⁶. Questa antologia (*100 russkich narodnych pesen, zapisannyh pod penie i aranzirovannye dlja odnogo golosa s akkompanimentom fortepiano, K. Vil'boa* [Cento canti popolari russi, trascritti dal canto e arrangiati per una voce con accompagnamento di pianoforte da K. Villebois]) è stata realizzata, per molti aspetti, in modo più accurato e riuscito rispetto alle antologie di Pratsch e Kašin: si nota un progresso positivo. Della scelta dei canti e della revisione dei loro testi (in parte anche della musica) si è occupato un intero circolo di specialisti del canto

russo, a cui appartenevano il nostro noto drammaturgo popolare russo Aleksandr Ostrovskij, straordinario amante e conoscitore della creatività russa 'indigena', il critico Apollon Grigor'ev e il notevole conoscitore pratico del canto russo, Tertij Filippov⁶⁷. In qualità di esperto di trascrizione e armonizzazione (!), Konstantin Villebois⁶⁸ ha fatto, per così dire, solo da segretario, da copista del lavoro editoriale collettivo di questo circolo. A dire il vero, da un lavoro del genere ci si sarebbero dovuti aspettare risultati più brillanti della raccolta pubblicata da Stellovskij, in fondo solo mediocre, ma è un bene che sia stato fatto anche quello. La revisione del testo di molti canti, attraverso un confronto critico di diverse varianti, è notevolmente migliore in quest'antologia che in tutte le precedenti e successive. Anche le varianti delle melodie sono state scelte con sufficiente giudizio, sebbene sia evidente che al circolo mancava il vigore musicale per guidare il lavoro come si deve. Alcuni canti sono estremamente tipici (inclusi i migliori dalla raccolta di Stachovič). Cosa può esserci di più naturale e spontaneo di una melodia come questa (n. 36)?

Allegro

E di canti come questo ve ne sono non pochi, in questa antologia. Caratteristica e superba è la melodia n. 7:

⁶⁶ Fëdor Timofeevič Stellovskij (1825-1875) è stato uno dei maggiori editori (anche musicali) dell'Ottocento russo. A Pietroburgo possedeva un magazzino di articoli musicali che aveva acquisito da Ivan Pec (Johann Cornelius Paez, o Pez), e da qui iniziò la propria attività editoriale, ampliando lo spettro delle proposte e facendosi vettore, tra altro, della musica nazionale. Tra i testi da lui pubblicati vi sono romanze e opere di Glinka, Cavos, Chandoškin, Verstovskij, Serov, Dargomyžskij, Varlamov. Pubblicò periodici quali "Muzykal'nyj al'bom" [dal 1852], "Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik", e opere di autori stranieri allestite nella capitale russa. Dopo la sua morte l'attività passò agli eredi, e nel 1886 fu acquisita da Karl Gutchej (Karl Friedrich Gutheil, n. 1851), mutando nel marchio 'A. Gutchej' [N.d.C.].

⁶⁷ Tertij Ivanovič Filippov (1826-1899), funzionario pubblico in varie istituzioni imperiali (per un periodo fu alle dipendenze del Santo Sinodo), conoscitore della storia della Chiesa, fu vicino agli Slavofili e collaborò con "Moskvitjanin", "Russkaja beseda" e "Moskovskij sbornik". Parallelamente alla professione, fu anche cantante dilettante e si dedicò alla raccolta di canti popolari, che eseguiva con un coro composto dai funzionari a lui sottoposti. Nel 1884 avrebbe avviato all'interno della Società geografica russa una commissione dedicata alla raccolta sul campo [N.d.C.].

⁶⁸ Compositore di origini francesi nato a Pietroburgo, Konstantin Petrovič Vil'boa (Villebois, 1817-1882) è noto per aver raccolto e pubblicato canti popolari russi, alcuni dei quali furono utilizzati da Rimskij-Korsakov nelle sue opere. Lui stesso fu operista, ma i suoi titoli (tra i quali *Nataša*) non ebbero particolare successo [N.d.C.].

Moderato

Ис-хо-ди-ла мла-день-ка все лу-га и бо-ло-та,
Is-cho-di-la mla-den'ka vse lu-ga i bo-lo-ta,
все лу-га и бо-ло-та, все сен-ны-е по-ко-сы.
vse lu-ga i bo-lo-ta, vse sen-ny-e po-ko-sy.

Per quanto riguarda l'armonizzazione, essa — nonostante il fatto che per Villebois il modello ideale fosse l'*Ivan Susanin* di Glinka [*Žizn' za carja*, Una vita per lo zar, 1836] — essa è in generale molto debole, e in alcuni punti completamente errata. Per caso — raramente — si incontrano anche buoni procedimenti armonici. Il più rigoroso *diatonismo* del canto russo non vi è ancora riprodotto, e la tonalità è spesso confusa, il che a volte ha infettato anche le melodie stesse. Nel testo sotto la musica, nonostante la partecipazione di letterati, si trovano importanti errori grammaticali.

Dopo questa raccolta, pubblicata all'inizio degli anni Sessanta, lo sviluppo dei canti russi non ha visto un progresso, bensì una regressione.

L'antologia pubblicata dal signor Bernard e i *64 canti russi armonizzati per 4, 3 o 6 voci* da Nikolaj Afanas'ev⁶⁹ non si possono considerare nient'altro che pessime, sotto ogni aspetto. Non vi è una scelta sensata, né un'armonizzazione che sembri decente. La banalità è stata elevata a perla della creazione.

Nel 1866 (lo stesso anno del lavoro di Afanas'ev) è apparsa l'antologia di quaranta canti russi compilata da Milij Balakirev⁷⁰. Qui, per la prima volta nella trascrizione di melodie popolari russe, viene consapevolmente e concretamente applicato il principio del più rigoroso *diatonismo*. Dei quaranta canti russi antologizzati, soltanto due (n. 14 e n. 34) mo-

strano deviazioni da questo principio, e anche queste trasgressioni sono trascurabili, forse persino *dubbie* (in entrambi i casi, solo nell'ultima battuta del canto, c'è la nota re con bequadro invece del re bemolle). Il principio dell'immutabilità del modo (nella melodia), e quello dell'uso frequente — nell'armonia — delle cosiddette triadi secondarie (*Nebendreiklänge*) conferiscono sia alla trascrizione delle melodie che alla loro elaborazione un colore particolare, leggermente severo, richiesto dalla materia stessa. Qui inizia una nuova tendenza nel lavoro sui canti russi, e in questo senso il merito del signor Balakirev è notevole. Ma proprio perché egli è molto più 'musicista' di tutti i suoi predecessori in questo campo, conviene affrontare il suo lavoro con particolare rigore: allora si vedrà che quest'opera, sotto molti aspetti, non regge la critica.

Distinguiamo, anzitutto, la questione della *trascrizione* o della *redazione* della melodia con il suo testo dal lavoro di *armonizzazione*. In un'antologia di canti *popolari* si richiedono *fedeltà* e *semplicità* (quel che non è semplice, non è popolare). L'ottimo orecchio del signor Balakirev e il principio del diatonismo che egli ha colto ci garantiscono che egli ha trascritto *fedelmente* ciò che ha *sentito* dalla bocca della gente semplice. Ma se gli fosse capitato di sentire, per esempio, un canto in re bemolle maggiore o in si maggiore, doveva trascriverla *così*, con tutte le sue alterazioni (cinque bemolli e cinque diesis)? Ma non sarebbe stato forse *più semplice* (ovvero molto meglio) trascriverla un semitono sotto o un semitono sopra, in do maggiore (senza alcuna alterazione in chiave)? Il fatto casuale di cantare con una data voce in re bemolle o in si non dice assolutamente nulla *contro* l'esistenza di un tipico motivo in un tono tipico (il più semplice), mentre i gruppi di diesis e bemolli sono solo da *intralcio* alla popolarità. Sfogliando l'antologia del signor Balakirev, ad ogni nuova pagina troverete un'intera selva di bemolli e diesis (nn. 3, 5, 10, 12, 13, 14, 16, 20, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40). Che ci fanno?

Al lavoro di fedele trascrizione corrisponde, come s'è detto, un'operazione di scelta delle migliori varianti di melodie e testi. Un simile confronto e la verifica delle antologie, sotto questo aspetto, richie-

⁶⁹ È probabile che Serov si riferisca a Matvej Ivanovič Bernard (1794-1871), pianista allievo di John Field, compositore ed editore musicale. Non è stato possibile, tuttavia, recuperare la raccolta in questione. Nel secondo caso si tratta probabilmente dei *64 rusckie narodnye pesni, pereložennye na 4, na 3 ili na 6 golosov N. Afanas'evym* (Sankt-Peterburg 1866), sebbene utilizzi il termine 'sostavlennye' (peraltro corredato di punto interrogativo) anziché 'pereložennye'. Nikolaj Jakovlevič Afanas'ev (1820-1898) era un violinista attivo ai Teatri Imperiali, tra i maggiori rappresentanti della scuola violinistica romantica russa. Molte delle sue composizioni (da opere a musica strumentale) si fondano su materiale tratto dal folklore [N.d.C.].

⁷⁰ Cfr. *Sbornik rusckich narodnych pesen sostavlennyj M. Balakirevym*, Sankt-Peterburg [1866][N.d.C.].

derebbero un ampio lavoro specialistico che qui non troverebbe spazio, ma non si può non notare che in questo lavoro il signor Balakirev si rivela assai debole nella scelta delle migliori varianti, anche musicali, e per quanto riguarda i *testi* dei canti la sua antologia è un esempio di rozza mancanza di gusto, di incomprensione del proprio compito, in nessun caso paragonabile non solo con l'antologia di Stellovskij, ma nemmeno con quelle di Kašin e Pratsch. Il signor Balakirev non si è fatto neanche venire in mente di trattare il testo con qualche senso critico, ma ha trascritto con un'ingenuità infantile (inammissibile in un'antologia) sia le melodie che le parole direttamente così come gli era capitato di sentirle, per quanto inverosimilmente distorte. Ecco, per esempio, il n. 11 (girotondo) con un testo completamente errato:

Ed ecco lo stesso canto nella sua variante *corretta*, trasmessomi da Pëtr Bessonov⁷¹:

La differenza sembra fatta di inezie, ma la distanza è colossale! Al posto di una fedele e *veritiera* redazione di musica e testo, la versione di Balakirev è una caricatura⁷².

Uno dei canti più graziosi, più tipici sia per la musica sia per il testo (il n. 20 nella raccolta di Villebois) – “Noč' li, nočen'ka, nočka tēmnaja” [Notte, notticella, notticina buia] – risulta in Balakirev irriconoscibile: al n. 14 “Molodka, molodka, moloden'kaja”

[Giovane, giovincella, giovinotta] – il caratteristico *incipit* del canto nelle parole è stato alterato (?!), e dopo le parole “Žērdočka tonka, rečka gluboka” [Il palo è sottile, il fiume è profondo] il testo prosegue con un “kupavšemsja bobre” [Si bagnava un castoreo], verso proveniente da *tutt'altro* canto (!)⁷³. Il signore che ha curato la raccolta si giustifica col fatto di aver sentito il canto *così* ‘dalla bocca del popolo’, ma questo non può valere come giustificazione: poco importa *cosa* e *come* canta il popolo *ai nostri giorni*. Dai contadini si sentono anche arie d'opera e romanze da salotto ‘accomodate’, ‘arrangiate’ da scrivani, operai, soldati e lacchè.

In corrispondenza della graziosissima melodia del n. 22 “Katen'ka vesělaja” [L'allegria Katen'ka] (della tipicità di questa melodia si è parlato nell'articolo precedente), il signor Balakirev non ha esitato a inserire un testo nel quale compaiono versi popolari di questo tipo: “Mil, narjadimsja | mil, *napudrimsja*, | nabelimsja, narumjanimsja. | Ko mne *puđra* ne pristanet | ljubit' Katen'ka ne stanet” [Caro mio, vestiamoci a festa, | Caro mio, *incipriamoci*, | Caro mio, imbellettiamoci. – A me la *cipria* ben non sta – Katen'ka non mi amerà⁷⁴] (!!).

Il più curioso esempio di mancanza di ritegno nella scelta è rappresentato dal n. 10 (Adagio – dove un panegirista del signor Balakirev ha visto qualcosa alla pari di un'ispirazione beethoveniana). La melodia di questo *soi-disant* canto popolare ricorda l'eco di qualche ‘romanza’ russa distorta; quanto alle parole...

Il sole è tramontato dietro le foreste scure,
Si è alzata ora una nuvola scura, coprendo il cielo.
Il canto degli uccelli è cessato –
Non si sente voce alcuna (?)...

Che meraviglia! Né metro, né senso! Questo non rispecchia per nulla la struttura di una poesia popolare. Si tratta piuttosto di espressioni galanti e altisonanti, di sospetta origine letteraria. A un esame più attento, si è scoperto che si tratta dei *versi*

⁷¹ Pëtr Alekseevič Bessonov (1828-1898), filologo, slavista ed editore di numerose raccolte di folklore bulgaro, russo e serbo [N.d.C.].

⁷² Nella raccolta di Villebois, lo stesso canto si trova al n. 18, trascritto diversamente da Bessonov e anche molto meglio che in Balakirev [N.d.A.].

⁷³ Serov si riferisce al canto “Kupalsja bobër” [N.d.C.].

⁷⁴ Qui Serov evidenzia l'estraneità della parola ‘puđra’ [cipria] e del derivato ‘napudrimsja’ [incipriamoci] rispetto al linguaggio popolare vantato dall'antologia. In sede di traduzione si è cercato di combinare metrica e lessico, riflettendo per quanto possibile le incongruità dell'originale [N.d.T.].

di *Lomonosov* “Nočnoju temnotuju pokrylis’ nebesa” [La notte oscura ha coperto i cieli], distorti da seminaristi e lacchè poco istruiti. Eccovi un esempio di creatività *popolare* e *indigena*. Nella scelta delle melodie e delle loro varianti, questa antologia ha poco senso. I motivi di valore sono incomparabilmente meno numerosi che nell’antologia di Villebois; sulla scelta delle melodie e delle varianti in quest’antologia c’è gran poco da dire: di buone ve ne sono ancora meno che in quella di Villebois.

Sull’*armonizzazione* dei canti russi del signor Balakirev, a entrar nei dettagli, ci sarebbe molto da dire. Notiamo brevemente che solo in due canti su quaranta egli ha colto la vera vena della musica popolare: nei nn. 8 e 29, cioè nei casi in cui l’accompagnamento si è limitato a una sola o, al massimo, a due note (una quinta *en pédale*). In tutti gli altri casi egli *ostenta* procedimenti armonici — e rovina tutto. Ci sono molte occasioni convenienti in cui mostrare la propria perizia, la propria capacità virtuosistica nella rielaborazione armonica di melodie. In un’antologia *di canti popolari* queste acrobazie sono del tutto fuori luogo, e dimostrano solo la generale *mancaza di gusto* del compilatore della raccolta, per quanto egli possa aver mostrato assai più gusto e talento nei dettagli. Le armonizzazioni del signor Balakirev sono quasi sempre bellissime, a eccezione di quelle eccessivamente pompose (n. 3, n. 20, n. 36), che stanno rispetto a questo lavoro come una sella (pur ornata di brillanti) su una *mucca*. L’accompagnamento pianistico è perlopiù sviluppato con cura, ma con tale virtuosismo, scolasticismo e artificiosità da distogliere l’attenzione dalla melodia, mentre in un’*Antologia* la cosa principale è la melodia popolare, non l’esplorazione pianistica del compilatore.

Il modello del signor Balakirev era, ovviamente, la musica di Schumann, con la sua armonia ricercata e il ritmo eternamente sincopato. Ma che c’entra *Herr Schumann*, compositore nebulosamente colto di Lipsia, con le creazioni spontanee del semplice popolo russo? Scrivere *40 Kabinettstücke für Klavier mit Begleitung einer Singstimme* [40 brani per pianoforte con accompagnamento di voce] è cosa molto graziosa, anzi lodevole, quando in un simile

lavoro vengono prese le melodie popolari russe come base. Il risultato, dal punto di vista musicale, dovrebbe uscire più o meno interessante, ma dall’ideale di una *Antologia di canti russi* questo è ancora più lontano del lavoro di Pratsch, che, come ispirazione, ha preso l’armonizzazione *à la Mozart*, ma che perlomeno non mirava al compiacimento del pubblico con variazioni e passaggi pianistici. Certe lodi misurate all’antologia del signor Balakirev provenivano solo dalla cerchia dei suoi conoscenti, ma è forse proprio questo che il lavoro si è così poco diffuso tra il pubblico.

Le future antologie di canti russi, preservando il principio del *diatonismo* sia nell’*accompagnamento* (laddove questo sia necessario) che nell’elaborazione *polifonica* (se ve ne fosse necessità), tralasceranno tutti le “malizie musicali” di cui il signor Balakirev ha costellato la propria antologia in modo così generoso e inopportuno. In esse non si troveranno più né figure *sincopate*, né intervalli *cromaticamente alterati*, né alcuna “gustosa piccantezza”⁷⁵. La melodia sarà trascritta in modo semplice, con armonie *semplici* (non saranno necessari più di due o tre bemolli in chiave, e anche quelli saranno rari; il più delle volte avremo do, sol, fa, si bemolle maggiore). La scelta della tonalità sarà determinata *solo* dai limiti naturali della *voce*, poiché in un canto in primo piano c’è la *vocalità*.

L’armonizzazione *ad libitum* sarà indicata, ma solo come un lieve *accenno*, come un *abbozzo* che potrà essere, in ogni caso di accompagnamento pratico, estremamente variato, senza allontanarsi dalla base indicata dal compilatore della raccolta. Nel caso di un’opportuna trasposizione *corale* del canto, sarà indicata la disposizione delle voci (maschili o femminili, o entrambe insieme). Ma ci saranno molti casi in cui il canto sarà decisamente *guastato* se alla sua melodia verrà aggiunta anche una sola nota *ad una sola voce*. Indovinare queste sfumature, queste esigenze immanenti a ogni canto, *colte fedelmente* dal popolo, è compito di musicisti profondi e non

⁷⁵ Le espressioni tra virgolette, qui citate liberamente, sono riportate da Stasov nel proprio necrologio di Glinka. Cfr V. Stasov, *Michail Ivanovič Glinka*, in *Izbrannye sočinenija v trech tomach*, a cura di E. Stasova et al., 1, Moskva 1952 [N.d.T.].

altro che puramente *russi*.

Quanto è stato detto qui si riferisce per ora solo ai canti popolari *grande-russi*; i canti piccolo-russi, ucraini, costituiscono probabilmente un giacimento altrettanto ricco, ma nella loro storia, nel loro destino, e quindi nella loro struttura, si discostano molto dal tipo di canto grande-russo⁷⁶. Forse anche la *legge del diatonismo* nel canto ucraino non trova un'applicazione altrettanto rigorosa come nel canto grande-russo. Esattamente come nel ritmo e in tutta la struttura dei canti piccolo-russi non si può non vedere il forte influsso della musica polacca o slavo-germanica, sviluppatasi in condizioni estranee al canto grande-russo. A chi desiderasse familiarizzare con il carattere delle melodie popolari ucraine si possono consigliare tre raccolte pubblicate di recente:

1. l'antologia di O. Balina (San Pietroburgo, Stellovskij, 1863)⁷⁷ sessantatré canti con testo, ma senza alcun accompagnamento (il che è molto positivo); le melodie sono trascritte in modo dubbio;
2. l'antologia di Mykola Lysenko (1868, pubblicata a Lipsia e San Pietroburgo)⁷⁸. Dieci canti con accompagnamento pianistico, elaborato in modo fantasioso — a tratti pretenzioso —, a

volte simili a veri e propri brani *musicali occasionali* da una determinata melodia. La musicalità del signore che ha condotto la raccolta in generale e una certa 'ricercatezza' dei suoi procedimenti non danno grande garanzia della *fedeltà* delle melodie da lui trascritte. Alcune di esse, tuttavia, sono molto caratteristiche e colorite.

3. l'antologia edita da Aleksandr Rubec)⁷⁹. Il primo volume contiene venti canti con un accompagnamento semplice ma pesante, comunque rigorosamente diatonico. Dal punto di vista del diatonismo, anche i motivi qui raccolti sono di fatti molto interessanti — alcuni di essi molto belli⁸⁰.

Il canto popolare, sia grande-russo che russo-meridionale⁸¹, rappresenta un campo fertile e ancora inesplorato per l'elaborazione musicale. Il musicista d'ingegno vi troverà un tesoro inesauribile per il proprio lavoro e la propria ispirazione.

www.esamizdat.it ◇ A. Serov, *Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico*. Traduzione dal russo di Anna Giust (introduzione *Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki* e prime due sezioni *Russkaja pesnja v eë protivopoloženii muzyke zapadnoevropejskoj e Tehničeskij sklad russkoj pesni*) e di Andrea Ziggliotto (terza sezione *Sobiratel'i i garmonizatory russkich pesen*) (ed. or.: Idem, *Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki*, "Muzykal'nyj sezon", 1869, 18 [Idem, *Kritičeskie stat'i*, 4, Sankt-Peterburg 1895, pp. 2109-2117]; *Russkaja pesnja v eë protivopoloženii muzyke zapadnoevropejskoj*, "Muzykal'nyj sezon", 1870, 6 [Idem, *Kritičeskie stat'i*, 4, Sankt-Peterburg 1895, pp. 2217-2128]) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 165-189.

⁷⁶ Serov dedica al canto ucraino un articolo specifico che non è stato possibile includere in questa sezione. Cfr. A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, "Osnova", 1861, 1, 2; l'articolo si legge in A. Serov, *Kritičeskie stat'i*, 3, Sankt-Peterburg 1895, pp. 1390-1405 [N.d.C.].

⁷⁷ Non è stato possibile risalire a questa fonte, né all'autrice [N.d.C.].

⁷⁸ Mykola Vitalijovyč Lysenko (russificato in Nikolaj Vital'evič Lysenko, 1842-1912) è riconosciuto come uno dei maggiori compositori ucraini, pianista, direttore d'orchestra, didatta, etnografo musicale e critico. Nato nel governatorato di Poltava, ricevette l'istruzione generale dalla madre e dal poeta Afanasij Fet (1820-1892), che gli insegnò il russo. Dopo un primo periodo di istruzione musicale privata, per poi trasferirsi a Kyiv, dove si preparò al ginnasio, che concluse nel 1859. Studiò all'Università di Charkiv, e nel frattempo si dedicò alla raccolta sul campo di canti popolari, che rielaborava per vari organici. Nel 1867 si iscrisse al Conservatorio di Lipsia, per poi trasferirsi a Pietroburgo, dove avrebbe studiato nella classe di K. Rimskij-Korsakov negli anni 1874-1876. Fu poi attivo a Kyiv come compositore e didatta, fondando anche una propria scuola su modello del conservatorio. Scrisse musica incidentale per il teatro di prosa, diverse opere e la prima rapsodia su temi ucraini. La raccolta di canti popolari sfociò in almeno tre raccolte, di cui quella citata da Serov è probabilmente la prima di sette uscite: *Zbirnik ukrajinских pisen dlja golosu v suprovodi fortepiano*, uscita però a Kyiv e Lipsia nel 1868 [N.d.C.].

⁷⁹ A. Rubec, *Sbornik ukrainskich narodnych pesen*, Sankt-Peterburg 1870 [N.d.C.].

⁸⁰ Questa antologia è analizzata più in dettaglio nel n. 19 di "Muzykal'nyj sezon" (1869-70) [N.d.A.].

⁸¹ 'Južno-russkaja' nell'originale [N.d.T.].

◇ **A. Serov, *Folksong as an Object of Scientific Study*** ◇
 Translated by Anna Giust and Andrea Ziggio

Abstract

Italian translation of *Ruskaia narodnaia pesnia kak predmet nauki* by Aleksandr Serov.

Keywords

Russian Folksong, Transcription of Music Folklore, Modality, Diatonism, Folksongs Collections.

Author

Aleksandr Serov (1820-1871) was a composer and music critic. He studied at St. Petersburg Imperial School of Jurisprudence (1835-1840) and worked as a lawyer in the government bureaucracy, in St. Petersburg as well as in Pskov (from 1845) and in Simferopol' (Crimea, from 1848). However, his interest in music was to prevail: while maintaining relationships with Mikhail Glinka (1842) and Aleksandr Dargomizhskii, he taught himself cello and took lessons from Karl Schuberth; later, he took advantage of a counterpoint course taught by J. Hunke. Having settled in St. Petersburg in 1851, he embraced critical activity as a correspondent for the "Neue Berliner Musikzeitung" (from 1856), and for the "Journal de St.-Petersbourg", "Muzykal'nii i teatral'nii vestnik" and "Sovremennik". In 1856, he became a censor at the Ministry of the Posts, which gave him the opportunity to travel abroad and personally meet Liszt, Berlioz, Meyerbeer, and Wagner. With his wife Valentina Bergman, he founded the short-lived magazine "Muzyka i teatr" (1867-1868). His troubled relationships with the music environment notwithstanding, he joined the scientific committee of the Imperial Russian Musical Society and replaced Anton Rubinshtein as its president. In the late 1860s, he held teaching positions in music history at Moscow and St. Petersburg Universities. As a composer, he enjoyed great success with the operas *Judith* (1863), *Rogneda* (1865), and *The Power of the Fiend* (1867-1871).

Translators

Anna Giust is Associate Professor of Russian studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and two master's degrees – in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs (*"Ivan Susanin" di Catterino Cavos: Un'opera russa prima dell'Opera russa*, 2011, *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell'amore, dell'odio e del destino, Verdi e l'opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Andrea Ziggio is M. A. Candidate in *Languages, Literatures and Digital Cultures* at the University of Verona. Having completed musical studies in modern keyboard and sacred polyphony, he graduated in 2024 with a thesis on German-romantic legacies in the musicological works of Vladimir F. Odoevskii. In 2025, he received the IRMS Student Scholar Award for the paper "A Case from the 'Russian Fund' at the S. Cecilia Conservatory in Rome: *Dneprovskaya Rusalka*", presented at the 2025 Annual Conference of the Institute for Russian Music Studies (Vipiteno). He is a member of the project "Rossiiskii Featr: Music Sources of the Russian Empire, 1730-1836", coordinated by Prof. Anna Giust at the University of Verona.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Anna Giust, Andrea Ziggio