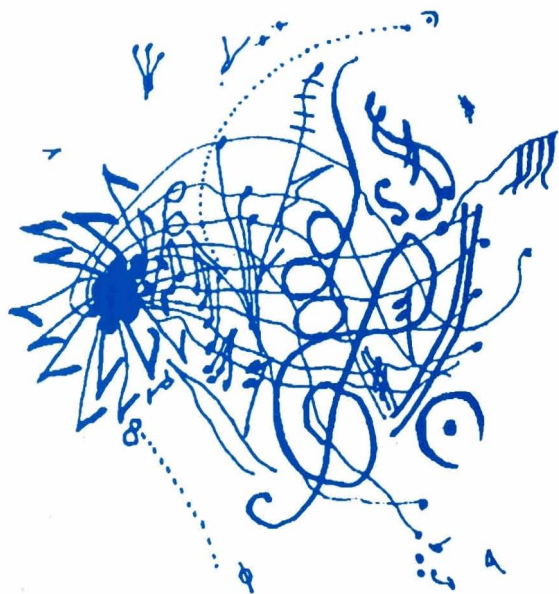


bollettino di analisi e teoria musicale



edito dal gruppo di analisi e teoria musicale

spedizione semestrale in abbonamento postale
art.2 comma 20/c • L. 662/96 • filiale di BO

□ ANNO VII □ NUMERO 1 □ MONOGRAFIE GATM 2000 □

b o l l e t t i n o

di

analisi e teoria

musicale

7.1

giugno 2000

Dal 1999 il *Bollettino del G.A.T.M.* ha assunto il nome di *Bollettino d'analisi e teoria musicale* conservando tuttavia le stesse caratteristiche della pubblicazione precedente e la precedente numerazione progressiva.

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è un'associazione di cinque società musicologiche: Società Italiana di Musicologia (SIdM), Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM). Ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, in via Galliera 3, 40121 Bologna.
FAX 051 2092 001 (tel. 2092 000).

Il *Bollettino d'analisi e teoria musicale* ha cadenza semestrale. Il primo numero ha carattere monografico, il secondo contiene una rassegna bibliografica dei libri e degli articoli d'interesse analitico apparsi in ambito internazionale nel corso dell'anno precedente

Per ricevere il Bollettino sono previste 3 possibilità:

- A) versare £. 20.000 sul **conto corrente postale n. 23163405**, intestato a G.A.T.M., via Galliera, 3, 40121 Bologna. Per chi è iscritto ad una delle cinque Società costituenti il G.A.T.M. (SIdM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), il costo dei due numeri è ridotto a £. 10.000 (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è iscritti).
 - B) versare £. 10.000 direttamente a una delle Società insieme alla quota d'iscrizione annuale (in questo caso indicare nella causale: "Quota aggiuntiva di £. 10.000 per il *Bollettino d'analisi e teoria musicale*.").
 - C) utilizzare la propria carta di credito (VISA, CartaSi, Mastercard) inviando per posta al G.A.T.M. in via Galliera 3, 40121 Bologna il talloncino stampato a p. 4.
- Numeri arretrati: £. 15.000 ciascuno.

Bollettino d'analisi e teoria musicale., anno VII, n. 1 (giugno 2000)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione:

Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Contributi redazionali

Fulvia de Colle

Direttore responsabile:

Johannella Tafuri

Comitato editoriale:

Assemblea del GATM:

M.Baroni, N.Bernardini, R.Dalmonte,

C. Gianturco, L.Marconi,

A. Rebaudengo, G. Salvetti, J. Tafuri.

Rappresentanti europei:

L. Holtmeier (Germania), J.M. Bardez (Francia)

Membri consulenti:

L. Camilleri, P. Gargiulo, C.Jacoboni,

M. Olivetti Belardinelli, I. Macchiarella, E. Pozzi,

G. Sanguinetti, P. Troncon, A. Vidolin, G. Vinay

Redazione e amministrazione:

via Galliera 3 - 40121 Bologna

Grafica di copertina:

Giordano Montecchi

Stampa:

Baiesi Centro Servizi Editoria

via Broccaindosso 2/c, Bologna

L'analisi nell'etnomusicologia

a cura di Ignazio Macchiarella

**Da staccare, compilare e spedire quando si usa la carta di credito per
ricevere il Bollettino di Analisi e Teoria Musicale:**

Nome.....

Indirizzo.....

Carta di credito (Visa, Cartasi, Eurocard, Mastercard) numero:

| . . . | . . . | . . . | . . . |

Data di scadenza della carta:

Firma del titolare:

Somma versata: L.

Eventuale appartenenza a una delle società del G.A.T.M.:

INDICE

Mario Baroni

Premessa

7

Ignazio Macchiarella

Analisi ed etnomusicologia.

Una introduzione

9

Richard Widdess

*Coinvolgere gli esecutori nella trascrizione
e nell'analisi del repertorio Dhrupad*

73

Simha Arom

*Nuove prospettive nella trascrizione
delle musiche di tradizione orale*

101

PREMESSA

Gli etnomusicologi sembrano appartenere, perlomeno in Italia, a un genere biologico particolare: sono ombrosi, stanno volentieri in foresta, ma non si sentono a loro agio in città, diffidano l'uno dell'altro, anche se per ragioni professionali, devono essere aperti al "diverso", sono tanto intransigenti nella difesa delle proprie idee, quanto nell'affermare che il loro compito antropologico è quello di capire le idee altrui, ciascuno di loro vive in un mondo proprio e sembra pensare che i caratteri del suo mondo siano universali, anche se afferma con decisione i principi del relativismo. Hanno insomma come tratto distintivo quei diritti all'egocentricità e all'incoerenza, che di solito si considerano prerogative degli artisti più che degli studiosi, ma sono simpatici proprio per questa ragione. Anche perché, pur non riconoscendosi fra di loro, coltivano rapporti facili e fraterni con il mondo esterno. Solo una cosa è difficile: metterli a discutere tutti insieme. Per esempio il concetto di analisi, che in altri contesti musicologici crea perplessità e scontri a volte fecondi, qui sembra creare ostacoli insormontabili. Saranno ostacoli reali, dovuti a motivazioni scientificamente attendibili? Saranno ostacoli ideologici dovuti a diffidenze preconcrete? Difficile dirlo. Il mistero è fitto, e le vere motivazioni sfuggono alle deboli capacità di intuizione di chi qui scrive.

La proposta di un Bollettino dedicato all'analisi nel campo dell'etnomusicologia era nata alcuni anni fa, ma nel frattempo la Società Italiana di Etnomusicologia ha subito un destino simile a quello del ghiaccio sotto il sole d'agosto e la realizzazione di un progetto che inizialmente doveva essere collettivo, è diventata sempre più problematica. Così la direzione del Bollettino ha deciso di rivolgersi a un solo etnomusicologo di sicura dottrina, che fra l'altro ha partecipato da sempre alle attività del GATM. La sua risposta è stata positiva e, direi senza mezzi termini, coraggiosa oltre che competente. All'ampia rassegna panoramica di Ignazio Macchiarella, segue nel presente Bollettino la traduzione di due articoli di illustri studiosi stranieri che esaminano in dettaglio, da punti di vista diversi, lo stesso problema: ogni cultura musicale possiede uno specifico sistema di pensiero strutturale che richiede di essere affrontato con mezzi specifici, e l'etnomusicologo analista non può permettersi il lusso di applicare a culture "altre" i criteri di analisi della musica occidentale alla quale egli di solito appartiene e con i quali ha familiarità. Ovviamente non è questo l'unico problema dell'analisi in campo etnomusicologico: l'articolo di Macchiarella ne adombra molti che richiederebbero altrettanta attenzione, ma che un solo numero di rivista non è in grado di descrivere esaurientemente. Si tratta però forse del problema principale, di una questione di fondo che sta alla base di tutte le altre. È mia personale opinione che lo sforzo compiuto con questo numero monografico abbia dato risultati interessanti e utili. Mi auguro che anche i lettori condividano quest'opinione.

Mario Baroni

ANALISI ED ETNOMUSICOLOGIA. UNA INTRODUZIONE

In etnomusicologia il concetto di analisi assume una grande quantità di significati dovuta sia alla varietà degli obbiettivi e dei metodi di indagine nei quali si articola attualmente la disciplina, sia alla straordinaria diversità delle espressioni sonore che costituiscono l'oggetto di studio. Una molteplicità di accezioni determinata anche dal fatto che non è facile definire “quando” o “dove” cominci il momento dell'analisi. La distinzione proposta da alcuni manuali del passato fra una prima fase costituita dalla ricerca su campo ed una seconda rappresentata dall'analisi “a tavolino” dei materiali registrati, risulta decisamente anacronistica. Il lavoro sul campo — è oramai assodato — non è mai una anodina acquisizione di dati mentre l'esame dei documenti sonori non può in nessun caso prescindere da quello del relativo contesto culturale e dalla diretta esperienza del rilevamento.

A rigore si potrebbe affermare che una attività analitica caratterizza l'indagine etnomusicologica nella sua totalità. Fin dalla definizione del proprio oggetto di studio, infatti, l'etnomusicologo va necessariamente esaminando — con maggiore o minore consapevolezza e sulla base della propria formazione ed attitudine — il materiale sonoro ed il relativo *background* culturale. E questo esame guida le sue scelte già nel momento del rilevamento su campo, quando, ad esempio, bisogna decidere cosa registrare e cosa no, come disporre i microfoni, che tipo di informazioni acquisire sui contesti esecutivi, come rapportarsi con gli esecutori, e così via.

Nello spazio contenuto di un articolo non è certamente possibile dar conto in maniera esaustiva della questione. Del resto la letteratura sull'argomento è così vasta che risulterebbe assai presuntuoso pensare solamente di delinearne una panoramica completa.

Le pagine seguenti, pertanto, si propongono semplicemente di offrire un minimo di orientamento a quanti non hanno familiarità con la letteratura etnomusicologica, mediante l'individuazione di alcuni temi significativi ed una breve rassegna dei principali contributi teorici.

Come è noto, nello sviluppo oramai secolare dell'etnomusicologia si possono grosso modo individuare due tendenze di fondo:¹ una di tipo musicologico, incentrata sull'elemento musicale, che mira principalmente ad una ricognizione di elementi formali e alla individuazione e definizione dei rapporti strutturali fra tali elementi, ed un'altra di orientamento antropologico, imperniata sul rapporto fra musica e società, che tende a studiare il suono in quanto prodotto di un comportamento che a sua volta è il risultato di una concettualizzazione basata sulle stesse categorie riscontrabili in altri aspetti della vita d'insieme.

Questi due approcci hanno caratterizzato la storia della disciplina fino a tempi piuttosto recenti, marciando su percorsi relativamente separati. In certi periodi ha prevalso il primo, in altri il secondo. All'interno di ciascun approccio si sono creati vari indirizzi di ricerca caratterizzati da differenti propensioni analitiche (cfr. oltre).

In tempi recenti si è assistito a dei tentativi di riavvicinamento fra le due tendenze nella direzione di una possibile integrazione. Da parte dei fautori dell'approccio musicologico v'è stato il riconoscimento dell'ineludibilità del dato extramusicale ed anche i formalisti più tenaci, oggi, non mancano di notare come il contesto socio-culturale influisca notevolmente sull'organizzazione musicale. Da parte antropologica, invece, sono venuti diversi segnali verso una maggiore consapevolezza circa lo specifico sonoro e dunque una la richiesta di più puntuali metodologie d'analisi musicale *strictu sensu*.

D'altra parte le continue trasformazioni dell'"oggetto di studio", frutto degli epocali cambiamenti dei modi di vita al passo con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e dei processi di globalizzazione che oramai toccano ogni angolo del nostro pianeta, hanno messo in discussione lo statuto stesso della disciplina, spingendo verso nuove direzioni d'indagine e nuovi orientamenti metodologici.

La situazione odierna della disciplina si presenta, quindi, più che mai sfaccettata ed al tempo stesso ricca di stimolanti prospettive per il futuro. Per quanto riguarda il tema qui in discussione va subito detto che allo stato attuale della disciplina manca un procedimento operativo — e quindi analitico — standardizzato e riconosciuto concordemente. Alcuni tentativi in questo senso, tesi a conciliare *sound and behaviour*, non hanno avuto un seguito significativo (se ne parlerà più avanti).

¹ Per un quadro storico dell'etnomusicologia si vedano Boiles-Nattiez 1977 e Nettl 1983.

A dire il vero la questione non sembra avere un grande rilievo nella letteratura più recente che registra ben pochi contributi.² Paiono pertanto molto lontani alcuni autorevoli appelli come questo lanciato appena (!) trent'anni fa da John Blacking:

we need a unitary method of musical analysis which can not only be applied to *all* music, but can explain both the form, the social and emotional content, and the effects of music, as systems of relationships between an infinite number of variables [Blacking 1971, 93].

L'idea di un modello analitico universalmente applicabile si fonda, in fin dei conti, sul presupposto che le musiche del mondo siano un insieme di sistemi più o meno correlabili fra di loro. Le proposte in tal senso tendono generalmente a dare maggior risalto all'elemento propriamente musicale: è quanto si può vedere nel saggio di Simha Arom, *Nuove prospettive nella descrizione delle musiche di tradizione orale*, riportato più avanti in questo volume. Tale prospettiva, tuttavia, risulta normalmente poco efficace nel render conto della caratterizzazione culturale, in tutti i suoi aspetti.

D'altra parte molti studiosi concordano sull'impossibilità di arrivare ad una specifica metodologia valida per tutte le espressioni musicali studiate dalla disciplina. Alla base di questo atteggiamento vi è la tendenza, sorta all'incirca nei tardi anni Sessanta, a sottolineare il carattere di unicità di ciascuna cultura musicale che può essere colta solamente attraverso appositi percorsi di indagine, peculiari e perciò non estensibili ad altre realtà musicali. Un atteggiamento che determina talvolta episodi di "incomunicabilità" fra studiosi e che — almeno secondo i "formalisti" — non offre un adeguato risalto alla componente specificamente musicale, finendo per non differenziare l'etnomusicologia dall'etnologia in generale.

La difficoltà nella definizione di uno o più modelli d'analisi nasce dall'enorme quantità di elementi musicali ed extramusicali che bisogna padroneggiare e che variano, nella sostanza, da cultura a cultura. Una difficoltà che si avverte già al momento del rilevamento che, necessariamente, deve essere condotto seguendo una determinata prospettiva [cfr. Barz et al. 1998]. Semplificando molto, si può dire che

² Al riguardo è già sufficiente osservare la cronologia delle opere segnalate in questo articolo. La questione di una o più metodologie standardizzate per lo studio etnomusicologico compare anche fra i temi di un simposio internazionale tenutosi nel 1980, i cui atti sono pubblicati nella rivista *The world of music* (numero 23/2 del 1981). Fra questi v'è anche una prima versione del saggio di Simha Arom pubblicato più avanti in questo bollettino.

v'è chi sostiene che l'indagine sulla componente musicale debba precedere quella etnografica e che quest'ultima serve a confermare l'analisi della prima, chi ritiene che il percorso debba essere diametralmente opposto, e chi, infine, pensa che si possano sviluppare contemporaneamente le due prospettive. Quest'ultima posizione, che potrebbe sembrare "l'uovo di Colombo", è in realtà affatto virtuale dal momento che qualsiasi rilevamento, per quanto esteso ed approfondito, non può affatto dirsi esaustivo e di fronte allo svolgimento di un evento musicale lo studioso è costretto a privilegiare l'attenzione verso il risultato sonoro o verso i comportamenti della collettività ad esso associati — senza contare poi una serie di problemi di ordine "logistico" a partire già dal tempo solitamente limitato entro cui si svolge la ricerca sul campo.³

Un dato di fatto è poi costituito dall'accentuazione negli ultimi decenni delle specializzazioni a carattere regionalistico. Gran parte degli etnomusicologi ha sempre più delimitato il proprio interesse nell'ambito di una ristretta zona geografica ed in questo modo si sono create delle vere e proprie "tradizioni di studio" entro cui sono state sperimentate ed affinate delle specifiche tecniche di indagine con l'obiettivo di evidenziare gli elementi principali della(e) cultura(e) musicale(i) di una data area, le quali risultano poco fruttuose se applicate ad allo studio di altre produzioni musicali.

Per altro verso da più parti viene avvertito un senso di profonda inadeguatezza o impotenza degli strumenti analitici comunemente usati (e storicamente derivati dalla musicologia occidentale) nello studio di alcuni parametri propri delle culture non occidentali. È il caso della notazione su pentagramma o di alcuni concetti come scala, modo eccetera. Anche la stessa idea di nota come "punto sonoro", vale a dire l'elemento minimale dell'espressione musicale occidentale, viene spesso sentita come impropria. Come sintetizza bene Lortat Jacob l'idea di musica con cui hanno a che fare gli etnomusicologi:

est bien autre chose qu'une simple échelle dont les musiciens et les chanteurs s'amuserait à monter et descendre les marches [...] Elle n'est pas une suite d'entités distinctes, mais un continuum, un flux sonore qui s'articule autour des phénomènes de résonance dont elle exalte les effets. Elle est faite de reliefs infinis, dont l'oreille perçoit les horizons communs et que l'écriture musicale aplanit sans jamais se poser de question. Penser la musique en

³ Si confrontino al riguardo le posizioni di Timothy Cooley e Bernard Lortat Jacob in Barz et al. 1998.

Non vanno poi trascurate le difficoltà dovute allo svolgimento temporale degli eventi musicali di tradizione orale. Questi, infatti, possono estendersi ininterrottamente per diverse ore o talvolta per giorni, con una complicata combinazione o giustapposizione di espressioni sonore che tuttavia debbono essere globalmente esaminati in quanto ogni singolo suono ha senso solo all'interno dello svolgimento complessivo.

Secondo Stephen Blum [1992] la diversità degli approcci analitici e la grande varietà dei percorsi metodologici sono inevitabili e destinati a continuare almeno nel prossimo futuro. Ciò non deve sorprendere dal momento che il lavoro dell'etnomusicologo è in definitiva quello di interpretare dei percorsi espressivi seguiti dai musicisti in determinati contesti: considerata l'estrema varietà della produzione musicale di cui si cerca di dar conto è perciò normale che le interpretazioni divergano notevolmente. Inoltre v'è da tenere conto della diversità culturale fra chi compie l'analisi e chi esegue la musica, un elemento questo che distingue l'analisi etnomusicologica da tutte le altre (comprese quelle jazzistiche) nelle quali l'esperienza culturale dell'analista non è sostanzialmente diversa da quella del musicista:

Musical analysis is a discipline that we learn, above all, from musicians. As analysts, we must continually reshape our tools and our questions as we attempt to interpret some of the actions of musicians and some of the meanings of these actions. Wherever we turn, we can find skilled performers engaged in the exercise of their musical knowledge. It is difficult to avoid the impression that analysts of music often fail to recognize much of the guidance that is readily available to us [Blum 1992, 213].

LA TRASCRIZIONE MUSICALE

Caratteristica comune alla gran parte delle espressioni musicali studiate dall'etnomusicologia è quella di essere di tradizione orale e perciò priva di notazione su pentagramma o di altro sistema di simbolizzazione grafica. Anche nei casi in cui esistono delle forme di scrittura musicale queste rispondono a presupposti del tutto diversi rispetto a quelli dell'idea

⁴ Il volume da cui è tratta questa citazione [Lortat Jacob 1994] merita una particolare segnalazione: si tratta infatti di uno studio "fantastico" sulla musica di una popolazione inesistente, i Mutaleros della Sierra Madre, che è il pretesto per trattare, con un linguaggio molto sottile e venato di raffinata ironia, questioni di carattere generale sui significati ultimi dell'indagine etnomusicologica. È in corso di stampa l'edizione italiana del volume.

di raffigurazione del dato sonoro della musicologia occidentale.⁵

Pur nella loro diversità, i procedimenti analitici dell'etnomusicologia hanno fatto (e continuano a fare) solitamente ricorso a simbolizzazioni scritte cioè a forme di trascrizione. Questa nasce essenzialmente dall'esigenza di supplire ai limiti dell'apparato acustico-mnemonico umano, generalmente incapace di memorizzare fin nei particolari una sequenza di suoni ascoltata. La trascrizione, però, non può mai mirare alla ricostruzione esatta di un evento sonoro, ma può soltanto offrire allo studioso la possibilità di fissare per iscritto l'immagine musicale di ciò che egli ha elaborato attraverso l'ascolto. Si tratta quindi di una lettura interpretativa di un brano musicale, lettura che già in sé costituisce una ipotesi analitica in quanto lo studioso tenderà a privilegiare la visualizzazione di quegli elementi musicali che riterrà pertinenti e maggiormente caratterizzanti il documento ascoltato e sui quali incentrerà la propria analisi. Ciò vuol dire che la trascrizione non è mai una operazione fine a se stessa ma costituisce soltanto uno "strumento di lavoro" dell'etnomusicologia per l'analisi dei documenti di tradizione orale e solo nell'ambito di questa trova la sua giustificazione.⁶

Il rapporto fra il dato sonoro e la sua rappresentazione segnica, tutt'altro che semplice o scontato, è stato un argomento teorico molto dibattuto dall'etnomusicologia, almeno fino ad un recente passato. Di conseguenza anche la trascrizione musicale ha assunto significati e funzioni diverse parallelamente all'evoluzione della disciplina. Ripercorrere brevemente le tappe di questa evoluzione offre delle interessanti indicazioni anche sulla più generale questione analisi.⁷

Prima dell'invenzione del fonografo la trascrizione su pentagramma costituiva l'unico mezzo per la memorizzazione e la diffusione delle musiche non occidentali e di quelle di tradizione orale dell'Occidente. Si

⁵ Per indicazioni su altri sistemi di notazione in uso presso culture non occidentali si veda Hood 1971, 69 ss.

⁶ Ciò vuol dire anche che le pubblicazioni (ahimé piuttosto abbondanti in Italia) che si limitano ad offrire semplicemente delle trascrizioni di documenti sonori non hanno alcun rilievo etnomusicologico.

⁷ Secondo Jaap Kunst la trascrizione è il compito più difficile dell'etnomusicologo [Kunst 1950, 37]. In effetti, fino a alcuni decenni addietro, saper realizzare una trascrizione rappresentava una sorta di prerequisito per chiunque avesse avuto intenzione di occuparsi dello studio delle musiche di tradizione orale. Essa, quindi, sembrava «costituire, anche al di là della sua effettiva importanza, una sorta di "rito di iniziazione" per l'etnomusicologo al quale è richiesta una competenza in questo campo. Ciò deriva probabilmente dal fatto che la trascrizione è uno degli strumenti di ricerca che caratterizza con più nettezza il "mestiere" di etnomusicologo nell'ambito delle discipline musicologiche da un lato, ed antropologiche dell'altro» [Giuriati 1991, 244].

trattava però di un mezzo che inevitabilmente finiva per falsare la rappresentazione di quanto ascoltato. Pur essendo realizzata attraverso l'ascolto diretto, al momento dell'esecuzione, la trascrizione poteva contare esclusivamente sulle capacità mnemonico-musicali dello studioso e sulla sua esperienza di ascolto: inevitabili erano gli "arrangiamenti" e gli "aggiustamenti" anche perché l'esecuzione è quasi sempre più veloce della scrittura. Inoltre le ripetizioni di uno stesso brano non offrono mai lo stesso documento: è assodato che qualsiasi ripetizione, anche dopo brevissimi lassi di tempo, comporta necessariamente delle variazioni. Le trascrizioni dell'era pre-registratore sono pertanto da considerare di relativa rilevanza documentaria anche se di indubbio valore storico.

Con l'invenzione del fonografo Edison nel 1877, si apre una nuova era: un fenomeno per sua natura effimero come l'evento sonoro può essere fermato e riprodotto in maniera praticamente identica per un numero teoricamente infinito di volte.⁸ La possibilità di realizzare delle trascrizioni "a tavolino", riascoltando più volte la medesima esecuzione, se da un lato favorì una certa "oggettività" nella rappresentazione, dall'altro cominciò a far maturare la consapevolezza dell'insufficienza della notazione euro-culta per lo studio delle musiche non occidentali. L'ascolto ripetuto (ed eventualmente a velocità dimezzata o rallentata) faceva emergere in maniera chiara una serie di elementi musicali (microintervalli melodici, intonazioni crescenti e calanti, particolari attacchi e rilasci di note eccetera) che la scrittura sul pentagramma non era in grado di indicare. La questione viene già sollevata da un saggio di Erich von Hornbostel e Otto Abraham [1909] che fra l'altro propone una serie di segni integrativi finalizzati alla rappresentazione di alcuni particolari elementi melodico-ritmici.⁹ Ad ogni modo le trascrizioni del primo novecento risultavano assai approssimative in quanto risentivano notevolmente dei limiti tecnici delle registrazioni sonore le quali avevano una estensione in Hz molto limitata e offrivano un qualità sonora assai mediocre, impastata, distorta e di difficile decifrazione, disturbata da fruscii e rumori di fondo.

Ancora all'inizio del secolo, una specifica attenzione al tema della trascrizione musicale caratterizza tutta l'opera etnomusicologica di Bela Bartók, — opera che, come è noto, è di fondamentale importanza per lo

⁸ Le prime registrazioni etnomusicologiche vengono effettuate una decina di anni dopo l'invenzione del fonografo, da J.W. Fewkes, un antropologo americano impegnato in una ricerca fra gli indiani Passamaquoddy del Nord America.

⁹ L'importanza di questo saggio è per altro confermata dal fatto che esso è stato recentemente ripubblicato, in traduzione inglese, sulla rivista *Ethnomusicology* (38/3, pp. 425-456).

studio delle musiche di tradizione orale del continente europeo. Secondo Bartók:

la trascrizione delle registrazioni di musica popolare deve essere la più fedele possibile. Tuttavia se si tiene presente che in genere una notazione testuale della musica (come, del resto, della lingua parlata) è praticamente impossibile data la scarsità di segni di cui dispone il nostro sistema di simboli, si comprenderà come tanto più difficile sia annotare la musica popolare. In realtà l'unico mezzo per fissare e riprodurre perfettamente un suono è quello dell'incisione che un suono stesso imprime [...] nel disco [...]. A noi occorrono simboli convenzionali di grande facilità che ci consentano di studiare e di organizzare i diversi fenomeni sonori. Questi simboli sono appunto ciò che chiamiamo "notazione" della musica e usandoli in misura più o meno notevole, con altri segni diacritici, studiati e scelti appunto per rappresentare quei fenomeni che sono tipici ed esclusivi della musica popolare. Nonostante queste integrazioni la notazione abituale quando impiegata per trascrivere la musica popolare, presenta limiti insormontabili. Tali limiti, però, possono in certa misura essere annullati dallo scopo che ci si propone di raggiungere con la trascrizione e quindi dalla stessa scelta più o meno equilibrata degli obbiettivi a cui si aspira. Così non bisognerà mai aspirare ad andare oltre i limiti di capacità percettive della mente umana. Nella trascrizione di musica popolare si possono prendere in considerazione soltanto due dimensioni: l'altezza del suono (cioè quella verticale) e il ritmo (cioè quella orizzontale). La terza dimensione, che riguarda l'espressione e il colore, può benissimo essere scartata. Non abbiamo, infatti, segni sufficientemente esatti per indicare l'espressione (salvo i noti ma generici segni dinamici) e assolutamente nessuno per dare l'idea del colore (timbro) [...]

La creazione di nuovi segni per il colore sarebbe non soltanto complicata, ma probabilmente inutile: il lettore non potrebbe, infatti, mai cogliere l'idea esatta di un colore per quanto ricercata ed elaborata possa esserne la descrizione. Tutto quello che è possibile fare a questo proposito, oltre al ricorso a qualche frase descrittiva; è di rimandare alla stessa registrazione. [Bartók, 1977, 245]

Questa lunga citazione presenta, in pratica, un'idea di trascrizione ancora largamente condivisa dagli studiosi, soprattutto fra quelli impiegati nello studio delle tradizioni musicali occidentali. Il suo punto di forza è dato dal tentativo di conciliare precisione con leggibilità.

Mentre nello studio delle tradizioni musicali dell'occidente la notazione delle altezze non presenta solitamente particolari problemi ben diversa è la situazione per quanto riguarda l'indagine sulle tradizioni extraeuropee. Alla ricerca di sistemi in grado di fissare con esattezza le altezze di suoni non organizzati secondo il sistema diatonico, già nei primi decenni del Novecento negli Stati Uniti cominciano ad emergere i primi tentativi embrionali di nuovi sistemi di trascrizione, alternativi all'uso della notazione su pentagramma.

È il caso, ad esempio, dei lavori di Milton Metfesser condotti presso il

laboratorio di psicologia dell'University of Iowa che fanno ricorso a sistemi di analisi spettrografica delle modalità di emissione applicati alla trascrizione di spirituals, canti di lavoro e blues [Metfesser 1928]. La cosiddetta "fonofotografia" veniva realizzata utilizzando uno speciale apparecchio cinematografico portatile in grado di filmare e registrare la musica, misurare il tempo e trascrivere graficamente le frequenze. L'esperimento, benché tecnicamente troppo complesso ed economicamente dispendioso, rappresentò la base di un filone pressoché ininterrotto fino ai nostri giorni. Dopo quelli di Metfesser, infatti, seguirono altri analoghi esperimenti fra cui quelli di Juichi Obata e Ryudij Kobayasgi che negli anni trenta utilizzarono per la prima volta un oscilloscopio. Tutti questi esperimenti offrono soltanto risultati parziali e spesso di difficile decifrazione [cfr. Nettl 1983, 63 sgg].

Bisognerà attendere gli anni Cinquanta per avere le prime trascrizioni interamente automatiche frutto soprattutto del lavoro di Charles Seeger che elabora e perfeziona un sistema di lettura oscilloscopica in grado di visualizzare immediatamente (e senza la necessità di complicati calcoli matematici) le altezze e le durate delle note di una melodia, oltre che lo spettro del suono (numero e relativo peso degli armonici) e la forma dell'onda sviluppata nel tempo (intensità). Lo strumento messo a punto presso la University of California at Los Angeles (UCLA) venne chiamato *Seeger Melograph* ed ebbe almeno tre successive edizioni sempre più perfezionate che ne estesero le possibilità applicative [Seeger 1951].

Allo stesso Charles Seeger si deve un importante saggio [1958] che propone una fondamentale dicotomia fra una trascrizione (e più in generale una scrittura musicale) a carattere prescrittivo — cioè contenente indicazioni per l'esecuzione di un brano musicale — ed un'altra descrittiva, che si propone di rendere conto nella maniera più fedele possibile ciò che si ascolta, senza mirare in nessun modo alla riesecuzione. A quest'ultima tipologia di scrittura musicale, ovviamente, appartiene la trascrizione etnomusicologica.

Quasi contemporaneamente anche in Europa una equipe del Norwegian Folk Music Institute di Oslo, diretta da Olav Gurvin, metteva a punto un metodo di trascrizione che utilizzava l'oscilloscopio. Questo diede risultati interessanti in uno studio comparativo degli stili esecutivi di un centinaio di cantori tradizionali norvegesi.

In seguito a questa attività la letteratura etnomusicologica venne percorsa da un'ondata di generale entusiasmo per le possibilità che la trascrizione "automatica" sembrava dischiudere. Alcuni studiosi alimentarono le speranze che si potesse giungere all'assoluta "esattezza" della

rappresentazione degli eventi sonori e quindi una base oggettiva per l'analisi dei sistemi musicali.

Ma non fu un entusiasmo condiviso unanimemente. Ben presto, infatti, alcuni studiosi fra i quali George Herzog e Jaap Kunst, si resero conto che l'interpretazione dei grafici in termini propriamente musicali non era affatto univoca. I dati ottenuti con l'impiego delle nuove tecniche finivano per contenere informazioni su fenomeni che l'orecchio non era in grado di percepire, comprese le distanze fra i suoni inferiori alla soglia differenziale. Diventava perciò necessario effettuare una cernita delle informazioni musicalmente pertinenti, il che, ovviamente, metteva in discussione l'assoluta oggettività del procedimento. Inoltre le rappresentazioni automatiche non semplificavano, anzi a volte complicavano, il problema della rappresentazione delle pertinenze proprie dei sistemi musicali considerati. In definitiva la consapevolezza della imprescindibilità di un intervento interpretativo da parte dello studioso finì per determinare una generale rivalutazione della trascrizione manuale, cioè ad orecchio su pentagramma (cfr. ad esempio List 1963 e Jairazbhoy 1977).

Negli anni Sessanta e Settanta le principali riviste etnomusicologiche propongono con grande rilievo il tema della trascrizione. Il contributo più significativo è senz'altro il simposio che si tenne nel 1963 a cura della Society for Ethnomusicology [Symposium 1964]. A quattro studiosi, Robert Garfias, George List, Willard Rhodes e Mieczyslaw Koliski venne chiesto di trascrivere lo stesso brano (un canto Hukwe, boscimani del Kalahari, con accompagnamento di arco musicale) e quindi si compararono i risultati. Come era prevedibile si ebbero quattro esiti piuttosto differenti fra di loro in quanto ogni studioso aveva scelto di utilizzare una propria variante della notazione su pentagramma per mettere in evidenza le caratteristiche che riteneva più rilevanti all'ascolto. Nonostante le differenze tutte e quattro le trascrizioni sono pertanto "corrette". L'esperimento dimostrava, inequivocabilmente, la relatività del processo di trascrizione e l'insufficienza del sistema semiografico occidentale per la rappresentazione di altre espressioni musicali.¹⁰

Negli stessi anni non mancano tentavi, talora entusiastici, di percorrere nuove vie che, sulla scorta di specifiche esperienze di ricerca, propongono "originali" soluzioni al problema trascrizione, combinando la "manualità" con gli esiti delle misurazioni automatiche. È il caso, fra l'altro, di un

¹⁰Di solito si dà per scontato che una trascrizione sia corretta, rispecchi cioè l'ascolto del brano musicale fatta dall'autore. Accusare qualcuno di sbagliare la trascrizione significa negare ogni sua competenza in campo etnomusicologico.

saggio di James Reid [1977], significativamente intitolato *Transcription in a new mode*, che propone l'abbandono della notazione su pentagramma a vantaggio di un sistema che combina la rappresentazione grafica e la notazione numerica.¹¹ Tale sistema ha l'indubbio vantaggio dell'estrema flessibilità: esso infatti si presta alla rappresentazione di qualsiasi successione di suoni in una unità di tempo, prescindendo da qualsiasi riferimento a sistemi di organizzazione scalare — anche se, va detto, a scapito della sua immediata leggibilità. L'autore è comunque convinto di aver aperto una nuova via:

a small step toward the eventual universal transcription system we so urgently require. [...] We may hope that the day will finally arrive when we can communicate via transcription, not only with our colleagues in ethnomusicology and with other musicians, but with other interested scholars throughout the world [Reid 1977, 431].

Un ulteriore tentativo di definire una metodologia per il problema trascrizione è la cosiddetta *laban solution* di Hood [1971, 101-121]. Si tratta di un complesso procedimento basato su una estensione della *labanotation* (il sistema di trascrizione del movimento sperimentato da Laban all'inizio del Novecento e usato nell'ambito della coreografia d'arte e nello studio delle danze popolari) in maniera tale da correlare il risultato sonoro (linea melodica, struttura ritmica,.... raffigurati su pentagramma ed attraverso i grafici del *Seeger Melograph*) alla rappresentazione del movimento del musicista che lo ha generato (ed eventualmente anche ai movimenti di tutti i partecipanti all'evento sonoro: danzatori — se presenti, ascoltatori ecc.). Un procedimento, nella pratica, molto lungo e complesso da realizzare nonché poco redditizio: la diffusione dei mezzi di videoregistrazione permette, infatti, una più immediata verifica dei "comportamenti musicali".

¹¹ Come è noto la notazione numerica si basa sull'identificazione mediante una cifra dell'altezza delle note di una melodia in rapporto alla finale. Si tratta cioè di un sistema che indica gli intervalli relativi e si rivela di grande flessibilità: ogni numero infatti può rappresentare un particolare distanza nella frequenza fra due suoni a prescindere dal sistema di organizzazione dei suoni [Giuriati 1991, 260].

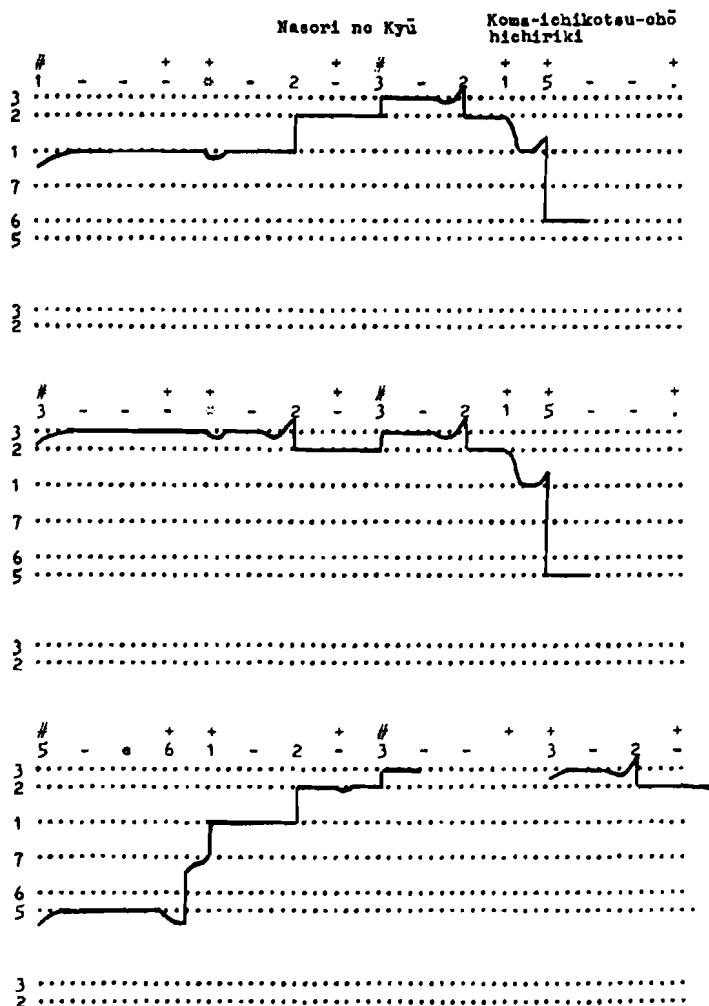


Figura 1: *esempio di trascrizione grafica* [Reid 1977, 427].

Negli ultimi due decenni la questione della trascrizione perde la centralità che aveva avuto fino a quel momento:

The amount of transcribing and the role of transcription in the career of the typical ethnomusicologist have declined. But for better or worse, the

Stabilita la necessità di un intervento interpretativo da parte dello studioso e sancita la fine di qualsiasi tentativo di arrivare ad un sistema universale di trascrizione, la trattazione si sposta verso una migliore definizione degli obbiettivi della notazione su pentagramma.

Doris Stockmann è senz'altro l'ultima studiosa ad aver trattato in maniera ampia questa questione [1979, 1989]. Ella, tra l'altro, ha dimostrato come, al di là della complessità delle tecniche, la trascrizione sia comunque una riduzione. Tutti i sistemi operativi ci dicono come cambia un brano da un momento all'altro ed evidenziano determinati elementi che permangono: in questo senso il trascrittore si presenta come una sorta di orecchio *super partes* capace di rendere conto in maniera ordinata di una complessa successione di suoni.

Per altro verso, lo straordinario progresso degli strumenti di misurazione elettroacustica e dell'informatica degli ultimi tempi ha dischiuso possibilità prima nemmeno immaginabili, alla rappresentazione dei suoni. Con molto profitto diversi studiosi hanno indagato tali potenzialità, soprattutto esplorando specifici parametri musicali di difficile (o impossibile) rappresentazione sul pentagramma. È il caso delle analisi spettroacustiche e dell'elaborazione dei sonogrammi utilizzati nelle ricerche sul timbro o su particolari forme di espressione musicale (per esempio le "difonie" delle culture orientali) che specie negli ultimi anni hanno fatto enormi progressi offrendo importanti contributi per l'indagine complessiva (se ne indicheranno degli esempi più avanti).¹²

In definitiva, lo sviluppo della trascrizione negli ultimi decenni del Novecento tende sempre più a distaccarsi dal tentativo (per altro impossibile da raggiungere pienamente) di una rappresentazione oggettiva a vantaggio di una definizione grafico-acustica dei concetti essenziali e dei principi logici di un sistema musicale. Per riprendere una efficace immagine di Lortat Jacob [1994, 166-167], l'etnomusicologo ha abbandonato l'idea di poter fare una fotografia dell'evento sonoro per dedicarsi al "disegno", poiché, paradossalmente, per le finalità analitiche della disciplina, il disegno è più preciso in quanto permette di sottolineare un tratto, dar rilievo ad un dettaglio, accentuare una caratteristica che la

¹² L'uso di strumenti elettroacustici in etnomusicologia è l'argomento del n 15/16 1989 della rivista *Culture musicali*. Sul tema è attivo inoltre uno study group dell'International Council for Traditional Music, consultabile via internet all'indirizzo:
<http://info.uibk.ac.at/c/c6/c619/ictm/STG/compu.html> (con bibliografia aggiornata).

fotografia, nella sua "oggettività" non riesce a cogliere.¹³

Resta da dire che comunque venga realizzata la trascrizione è un atto di costrizione poiché si basa su una forzatura dei dati. La rappresentazione della realtà sonora che essa offre non corrisponde *ipso facto* alle categorie proprie delle culture considerate. In una formula: è una operazione di tipo *etic* lontana dal dato *emic*.¹⁴ Per colmare questo distacco sono stati proposti diversi espedienti, fra cui la possibilità di realizzare trascrizioni in collaborazione con gli stessi interpreti delle tradizioni musicali studiate, che per altro è quanto discute il saggio di Richard Widdess, tradotto in questo bollettino.

¹³ L'immagine della trascrizione come disegno, abbozzo viene proposta anche da Arom nel saggio incluso in questo volume: tale coincidenza è piuttosto significativa considerando la sostanziale diversità degli approcci metodologici dei due studiosi francesi, formalistico quello di Arom, antropologico quello di Lortat Jacob. Si vedano inoltre le diverse posizioni sulla questione della rappresentazione del suono discusse da vari studiosi francesi e contenute in Rouget (cur.) 1981. L'idea che la trascrizione debba fotografare un brano musicale è invece espressa da Merriam, il quale non si diffonde affatto sull'argomento, dandolo per scontato e sostenendo di non avere «intenzione di descrivere dettagliatamente i metodi di trascrizione e di analisi» poiché sono da tutti «conosciuti» [Merriam 1983:, p. 71].

¹⁴ La dicotomia *etic/emic* è piuttosto nota e verrà comunque ripresa più avanti.

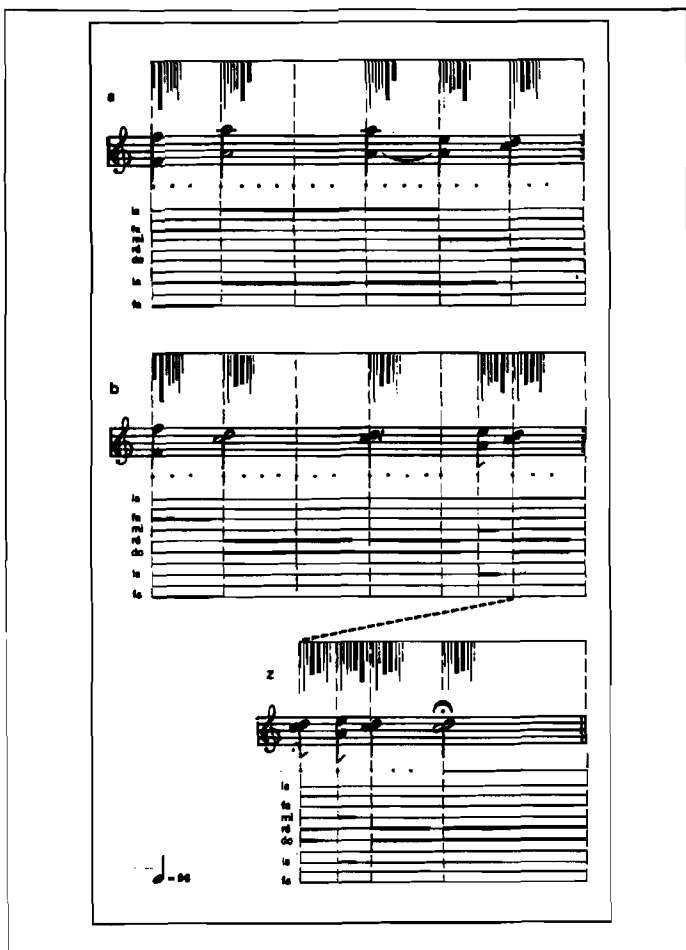


Figura 2: trascrizione su pentagramma e schematizzazione grafica dell'esecuzione di un brano per flauto di pan registrato nelle isole Salomone. La rappresentazione sintetizza l'ipotesi analitica circa l'organizzazione polifonica del repertorio [Zemp 1981, 8].

Nello studio etnomusicologico un aspetto preminente è dato dall'analisi dell'andamento melodico. La melodia, di solito, rappresenta l'elemento più "appariscnte" di una espressione musicale, su cui si concentra l'attenzione del ricercatore, almeno nella fase iniziale della sua indagine. A lungo nella storia dell'etnomusicologia il momento dell'indagine "a tavolino" si riduceva di fatto ad una analisi della melodia che spesso trascurava del tutto, o metteva in secondo piano tutte le altre componenti. E ciò anche nel caso in cui l'esecuzione prevedesse una sovrapposizione di suoni e cioè forme più o meno complesse di polifonia, canti con accompagnamento strumenti musicali o da battito di mani, e così via.¹⁵

La letteratura etnomusicologica pertanto presenta una straordinaria quantità di contributi e di procedimenti d'analisi melodica, che vanno dalle semplici descrizioni dei pionieri della disciplina (assai influenzate dalle categorie della musicologia occidentale) fino alle diverse strategie di segmentazione e scomposizione modellate su specifiche pertinenze individuate nelle diverse culture musicali. Strettamente intrecciati con l'analisi si sono sviluppati anche differenti procedimenti di classificazione delle scale, delle strutture intervallari, dei profili melodici, eccetera.¹⁶

Il concetto di classificazione, in particolare, è molto importante in etnomusicologia: esso attraversa tutta la storia della disciplina fino ai

¹⁵ Secondo Nettl [1983, 89] questa mancanza di interesse nei confronti delle sovrapposizioni verticali da parte dei primi etnomusicologi potrebbe risultare piuttosto strana, dal momento che proprio la sovrapposizione (armonia) rappresenta l'emblema della musica colta occidentale (cioè la base formativa di tutti gli studiosi). In realtà in tale disinteresse si evidenziavano i forti retaggi etnocentrici: le forme polifoniche delle culture "altre" erano percepite come non paragonabili alla polifonia occidentale (considerata il culmine dello sviluppo musicale) mentre la melodia veniva considerata un elemento "primitivo" e comunque di stadi di sviluppo inferiori.

Per quanto riguarda delle indicazioni di base sull'analisi delle espressioni polifoniche, di cui per mancanza di spazio non si parlerà in questo articolo, rinvio ai diversi saggi contenuti in Agamennone 1996.

Un'altra questione specifica non affrontata in queste pagine è l'analisi del canto e più in generale delle espressioni vocali: sull'argomento rimando come punto di partenza ai contributi contenuti nel numero monografico intitolato *Voix* della rivista *Cahiers de musiques traditionnelles* (4/1991).

Infine, per avere una prima idea della varietà delle espressioni musicali documentate nelle diverse aree regionali si ascoltino le due antologie: *Instruments musicales du monde*, 3 compact disc, Le Chant du monde, CNR 274675, e *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, 3 compact disc, Le Chant du Monde, CMX 374 1010.12.

¹⁶ Strettamente correlata con quella dell'individuazione della strutture scalari vi è la questione della definizione modale. Esula dagli scopi di queste pagine una trattazione dell'argomento per il quale rinvio come introduzione a Agamennone et al. 1991, 145 ss. e Powers 1992.

nostri giorni e coinvolge alla radice l'idea stessa di analisi. Classificare, in etnologia, significa suddividere delle manifestazioni culturali in un numero limitato di raggruppamenti (classi), ciascuno dei quali è caratterizzato da alcuni tratti comuni che identificano un insieme di fenomeni distinguendolo da altri [Fabietti — Remotti 1997]. In etnomusicologia la classificazione è sempre stata un momento centrale dell'ordinamento dei materiali raccolti sul campo, frutto di un'analisi approfondita tesa ad individuare le relazioni genetiche fra singoli brani. Essa ha fatto (e fa) ricorso a differenti tassonomie e paradigmi basati su caratteristiche e proprietà morfologiche e/o funzionali, eccetera con o senza intendimenti comparativi interculturali. Schematizzando, se i primi studiosi erano interessati quasi esclusivamente a sistemi di classificazione relativi alle scale e agli intervalli, in tempi più recenti l'attenzione si è indirizzata verso criteri di ordinamento in grado di considerare i repertori musicali da molteplici prospettive.¹⁷

L'analisi e la classificazione melodica si trovano, praticamente, in quasi tutti gli studi etnomusicologici, di qualunque impostazione. Esse tuttavia, hanno un ruolo centrale in quegli approcci che privilegiano l'indagine sui materiali sonori partendo dal presupposto che una cultura musicale sia un sistema, cioè un numero finito di tratti e quindi attraverso l'analisi di un corpus di documenti sonori sia possibile risalire ai suoi codici.

Un primo contributo che ha segnato una tappa fondamentale dell'analisi melodica, con riflessi che arrivano fin quasi ai nostri giorni, si deve ad Eric von Hornbostel. Questi dedicò gran parte della sua intensa attività di "studio a tavolino" proprio all'analisi degli aspetti melodici delle diverse tradizioni musicali di cui possedeva registrazioni sonore. In particolare Hornbostel si concentrò sulle strutture scalari che definì mediante la misurazione degli intervalli e le relazioni fra le altezze in rapporto ad una "tonica", in realtà non sempre chiaramente definita, e di solito coincidente con la nota più grave.¹⁸ Hornbostel riteneva che il compito dell'analista fosse quello di enumerare le componenti di un sistema musicale distinguendo quelle essenziali (o permanenti) da quelle mutevoli ed occasionali. Ciò implicava una scomposizione del dato sonoro e un suo

¹⁷ Naturalmente la classificazione ha anche finalità "pratiche" quali ad esempio l'ordinamento di un archivio sonoro.

¹⁸ L'attenzione per le strutture scalari caratterizza tutta la prima fase dell'etnomusicologia, già a partire dallo storico articolo di Ellis [1885], che arriva a delle conclusioni decisamente "rivoluzionarie" per la sua epoca: «The final conclusion is that the Musical Scale is not one, not "natural", nor even founded necessarily on the laws of the constitution of musical sound, so beautifully worked out by Helmholtz, but very diverse, very artificial, and very capricious.» (p. 526). Sull'argomento si veda Nettl 1983, 85 ss.

esame frammentario: da una parte il sistema delle altezze, da un'altra quello ritmico, da un'altra ancora quello delle intonazioni e così via. Partendo dall'ascolto della registrazione lo studioso doveva concentrarsi di volta in volta sui diversi aspetti che a suo giudizio compongono il brano musicale, ricercandone le regolarità e gli elementi costanti. Tipico di questo procedimento di scomposizioni è la realizzazione di una sorta di "partitura comparativa", cioè una trascrizione su pentagramma che accanto alla normale rappresentazione della linea melodica di un brano musicale ne presentasse i diversi motivi melodici e ritmici e delle strutture scalari ritenuti caratterizzanti.

Una particolare attenzione viene dedicata alle relazioni fra i suoni del sistema scalare che vengono evidenziate attraverso una analisi statistica che viene schematizzata dando conto del peso relativo di ogni nota: la più frequente viene raffigurata con un valore ritmico più grande (semibreve) e via via alle altre vengono indicate con valori sempre decrescenti proporzionalmente alla loro frequenza. Delle parentesi o delle legature potevano sottolineare i collegamenti fra i gradi più importanti.

Fine ultimo di questo tipo di analisi era la comparazione fra la produzione musicale di diverse aree del mondo (affronteremo questo tema più avanti). Le tecniche d'analisi melodica di Hornbostel vennero applicate a materiali molto diversi fra di loro. Su di esse, tra l'altro, si svilupparono delle ricostruzioni, fortemente eurocentriche, dei vari stadi evolutivi della musica [Nettl 1983]. Tali tecniche ebbero un ampio sviluppo grazie all'opera dei numerosi allievi di Hornbostel, molti dei quali operarono negli Stati Uniti. Fra questi merita una segnalazione Mieczyslaw Koliński che viene di solito ricordato proprio per l'impegno profuso nell'analisi melodica. Il suo contributo è stato molto articolato, arricchito dall'esperienza diretta della ricerca sul campo (cosa che era mancata a Hornbostel ed ai primi esponenti della cosiddetta Scuola di Berlino)¹⁹, e sostanzialmente finalizzato alla realizzazione di un imponente tentativo di metodo universale di classificazione melodica. Tale tentativo si fondava su una complessa classificazione delle strutture melodiche realizzata ricorrendo ad un insieme di criteri di valutazione quali la ricorrenza di un motivo, il movimento melodico prevalente, le costanti nell'attacco e nella

¹⁹ Il riflesso di questa esperienza è ben evidente nell'opera di Koliński che non si limita allo studio del mero dato sonoro ma tiene in considerazione anche la componente culturale. Egli ritiene che bisogna elaborare dei metodi di analisi comparative in grado di valutare il riconoscimento dell'estensione della diversità socio-culturale e dell'importanza del dato psicofisiologico, perché solo attraverso questi due aspetti è possibile arrivare al fondo della struttura musicale dei popoli del mondo [Koliński 1965].

conclusione, e così via. Oltre che alle strutture scalari, Koliński dedicò specifica attenzione ai percorsi melodici elaborando alcune tipologie che proponevano delle analogie visive o delle immagini metaforiche, quali «standing, hanging, tangential, overlapping» ecc. [Koliński 1965]. Inoltre diede particolare rilievo alla presenza di suoni ribattuti, considerandoli quali fondamentali punti di attrazione sonora da parte degli ascoltatori e perciò elementi base per un esame stilistico ipotizzando un rapporto inversamente proporzionale fra la loro frequenza e l'elaborazione stilistica.

Attraverso quest'insieme di parametri Koliński arrivò a codificare più di 200 tipi di profili melodici tratti da differenti culture del mondo. Questo lavoro, tuttavia, non ha avuto gran seguito, anche se alcune delle questioni teoriche sulle quali si fondava — ed in primo luogo le indicazioni sull'analisi dei profili melodici — sono state riprese da Charles Adams per l'elaborazione di un criterio analitico tutt'ora valido (se ne parlerà fra breve).

Il sistema di valutazione statistica delle scale proposto da Hornbostel è stato largamente usato fino a tempi recenti nei più diversi ambiti di ricerca.²⁰ Si trova ad esempio nei complessi lavori sulle *folk ballads* proposte da Bertrand Bronson [1972]. Questi riteneva che attraverso l'analisi della struttura scalare (oltretutto del profilo melodico, ma senza riguardo per il ritmo) e la successiva comparazione si potessero individuare degli elementi costanti e delle corrispondenze reciproche all'interno dello sterminato corpus della ballata europea.

L'attenzione verso l'analisi melodica in chiave evolucionistica (e con evidenti pregiudizi etnocentrici) caratterizza l'opera (molto nota in Italia) di Curt Sachs [1979]. Questi propone un modello di classificazione imperniato sul disegno tracciato dalla melodia nella sua totalità ed in base alla quantità dei suoni e alla tipologia degli intervalli melodici, evidenziando delle tipologie rappresentative - a suo dire - del percorso evolutivo compiuto dalla musica, dalle origini alla complessità della musica occidentale.

Sachs distingue un tipo di melodia “a picco”, molto primitiva, caratterizzata da una repentina salita della voce verso i suoni acuti seguita da una veloce e ripida discesa verso il grave; una melodia “centrica”,

²⁰Segnalo che lo stesso procedimento è stato adottato da Diego Carpitella nell'elaborazione della scheda di classificazione dei documenti musicali folklorici del Ministero dei Beni Culturali (cfr. Diego Carpitella - Sandro Biagiola, “Note per la compilazione della scheda FKM” in *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma 1978, 47-50).

imperniata su un suono, intorno al quale ruotano tutti gli altri; una melodia ad “intervallo unico” in cui compaiono due sole altezze continuamente ripetute in successione; vari tipi di melodie a “concatenazione di intervalli”, generati da un nucleo intervallare al quale vengono aggiunti, all’interno o all’esterno, altri suoni, in una scala di complessità evolutiva sempre crescente. Per ogni tipologia individuata Sachs riporta dei brevi frammenti di trascrizione musicale di diversa provenienza. I riferimenti all’appartenenza culturale di ciascun esempio servono soltanto come conferma della posizione nella scala “evolutiva”. Per altro verso, un fondamentale contributo all’analisi delle melodie folkloriche occidentali venne elaborato ancora nella prima metà del Novecento, prima da Bela Bartók e poco dopo da Constantin Brailoiu. Le analisi di Bartók risentono della formazione “colta” ed adottano concetti palesemente ricavati dalla musicologia.²¹ Senza scendere nel dettaglio mi basta evidenziare come il suo obiettivo di fondo fosse di tipo classificatorio con finalità comparative.²² Egli basa il suo lavoro sulla scomposizione dei singoli brani musicali e la disamina di alcuni parametri:

1) la struttura delle sezioni (ogni “sezione” è quella parte di melodia che corrisponde ad un verso del testo); 2) la struttura metrica (divisione metrica secondo il piede o il numero delle sillabe del testo di ogni sezione); 3) il carattere ritmico (per esempio il ritmo libero chiamato “parlando rubato” [...]), 4) la struttura melodica (riferita alle note finali delle sezioni o ad altre importanti caratteristiche melodiche); 5) la tessitura (*ambitus*); 6) il sistema della scala; [...] [Bartók 1977, 261-2].

Tali aspetti costituiscono altresì i criteri tassonomici alla base di quella che Bartók chiama la classificazione “grammaticale”, basata cioè su criteri musicali (vs. il criterio “lessicografico”, basato sui testi verbali e/o la provenienza geografica), che offre la possibilità di definire gli stili musicali di diverse aree geografiche (Europa orientale e Mediterraneo) e di confrontarli reciprocamente al fine di individuarne le relazioni ed i punti di contatto. Inoltre egli riteneva che vi fosse uno stile unitario o omogeneo della musica contadina e che pertanto attraverso la

²¹ Nonostante ciò il contributo di Bartók all’etnomusicologia non si limitò soltanto allo studio propriamente musicologico (come ci si potrebbe aspettare, data la sua attività di compositore). Egli rivolse la propria attenzione anche alla componente culturale e fu tra i primi ad auspicare una apertura a prospettive di indagine interdisciplinari, auspicando la creazione di *équipes* comprendenti anche filologi, linguisti, sociologi per la ricerca sul campo [Boilès – Nattiez 1977, 38 ss.].

²² Grazie a Diego Carpitella, l’opera etnomusicologica di Bartók, in particolare [1977] è oramai da decenni edita in italiano e facilmente accessibile.

comparazione fosse possibile identificare un tipo ideale, un modello ideale di creatività melodica in grado di riflettere il mondo musicale contadino. In questa prospettiva le trascrizioni realizzate da Bartók presentano una doppia versione: la prima, molto dettagliata, illustra l'andamento melodico comprendendo gli abbellimenti e tutti i particolari che emergono all'ascolto; la seconda, posta su un pentagramma sotto la prima, presenta invece una schematizzazione delle linea melodica.

27/a, b)

$\text{♩} = 65$

1. Ar - rub a-lól dé-hen bé--lo-nul az ég.

Ar - da ba-bám a-mest le--ja-bús le-ve-ll.

Ar' meg--ge-ba-bám, 2. meg-min-dén sor-sa-dat,

$\text{♩} = 70$

Hogy tud-jam meg, a-mi--lős test-szem-mo-ga-mat.

Figura 3: una trascrizione manoscritta di Bela Bartók nelle due versioni, dettagliata e schematica (da: "Hungarian Folk Music", libretto allegato al disco LP Hungaroton, LPX, 18058-60, 1981, p.11).

Una questione cruciale per l'analisi melodica dei formalizzati di tradizione orale è senz'altro quella delle varianti. Tale questione — almeno per quanto riguarda la musica tradizionale occidentale —

comincia ad avere una prima formulazione consapevole con l'opera di Constantin Brailoiu, etnomusicologo d'origine rumena che operò a lungo fra la Francia e la Svizzera e che ha avuto un'importante influenza negli sviluppi dell'etnomusicologia francese. A lui, fra l'altro, si deve una delle prime applicazioni del concetto di sistema per definire i principi di organizzazione e i rapporti che regolano un determinato *corpus* musicale.²³

Secondo Brailoiu la variazione è una sorta di chiave del «grande mistero della creazione popolare». Per rendere conto di ciò egli sottolinea la necessità innanzi tutto di trascrivere integralmente i brani musicali (anche nei casi, per altro molto frequenti, in cui si tratti di esecuzioni molto lunghe, formati continue riproposizioni di una sola strofa) e di rappresentare analiticamente tale trascrizione in forma sinottica, incolonnando l'una sotto l'altra tutte le varianti. Lo stesso sistema viene utilizzato per la segmentazione delle melodie più articolate (per esempio nella musica strumentale): in questo caso la trascrizione sinottica mira ad evidenziare i segmenti ritmicamente e/o melodicamente simili di uno stesso brano (se ne veda l'applicazione in Brailoiu 1982, 22 ss.).

Il metodo di rappresentazione sinottica di Brailoiu è stato ampiamente sviluppato nel ben noto sistema paradigmatico di Ruwet (cfr. oltre).

È importante sottolineare che l'analisi di Brailoiu non si limita alla forma musicale. Egli era infatti ben consapevole della necessità di non «ignorare il fenomeno sociale al quale è indissolubilmente legato il fenomeno musicale.» [Brailoiu 1978, 101]. Così, ad esempio, nella rappresentazione sinottica delle varianti di un canto registrato in uno stesso villaggio da più esecutori, sotto ciascuna variazione rilevata riporta con cura tutti i dati relativi all'informatore (età, scolarizzazione, esperienze fuori dal villaggio eccetera). In questo modo l'esame del dato musicale si intreccia con quella del dato contestuale. Brailoiu, inoltre è stato uno tra i primi studiosi a tenere in considerazione le categorie proprie degli informatori per la classificazione in generi.

Obiettivo di fondo del suo studio è quello della realizzazione di monografie etnografiche su micro-mondi musicali ben circoscritti (un villaggio, ad esempio), in cui dar conto nella maniera esaustiva possibile

²³ Anche l'opera di Brailoiu, ancora una volta grazie a Carpitella, è da molto tempo disponibile in italiano [1978 e 1982]. Secondo Brailoiu un patrimonio musicale di tradizione orale è un sistema, cioè un insieme «coerente di procedimenti artistici governato da una legge intellegibile» [1982, 26]. Brailoiu inoltre criticò con forza la tendenza della musicologia comparata ad occuparsi solo di musiche extraeuropee rivalutando l'importanza, anche metodologica, dello studio del patrimonio folklorico europeo.

di tutte le espressioni musicali presenti e dei relativi contesti socio-culturali. Anche in questo aspetto l'opera di Brailoiu appare anticipatrice di certi sviluppi recenti dell'etnomusicologia francese (cfr. più avanti quanto si dirà a proposito di Lortat Jacob 1996).²⁴ Inevitabilmente, alla base del suo approccio vi era un atteggiamento comparativista il cui scopo ultimo era quello di individuare gli stadi più antichi e più "naturali" della storia della musica.

L'analisi dell'andamento melodico nel suo complesso è la base della proposta di classificazione avanzata da Alan Lomax [1968] nell'ambito del suo "cantometrico" (di cui si dirà più avanti). Lomax distingue quattro tipi fondamentali di melodia:

- *canonic or round form*, caratteristica di certe musiche di insieme in cui la melodia è suddivisa in piccole frasi ripetute da ciascuno dei partecipanti (è il caso ad esempio degli *hochetus* dei pigmei d'Africa in cui ciascun esecutore esegue, a tempo, uno o più suoni, e l'esecuzione complessiva risulta circolare, senza cioè che risulti evidente un inizio o una fine);
- *litany*, caratterizzata dalla continua reiterazione di una o più frasi melodiche, secondo uno schema costante (AAA ...; AB AB AB ...);
- *strophe*, cioè una sequenza di frasi ripetuta più volte allo stesso modo, senza nessuna aggiunta o omissione, né cambiamenti nell'ordine di comparsa del materiale musicale, anche se, ovviamente, con la possibilità di variazione interna a ciascuna frase nell'atto della riproposizione;
- *tough-composed*, modello tipico della musica d'arte occidentale e delle culture orientali, in cui non vi è una ripetizione strofica, ma una giustapposizione di frasi, diverse fra di loro o con analogie, ripetizioni di motivi melodici eccetera.

Accanto a questa suddivisione, Lomax propone pure quattro tipologie essenziali del profilo melodico:

- ad arco, dove cioè la nota d'attacco coincide con la finale e la melodia si dispiega al di sopra (o al di sotto) di essa;
- ad andamento ondulato, con nota d'attacco e finale coincidenti e più volte ricorrente;
- discendente, caratterizzata da una discesa senza particolari indugi dall'attacco alla fine;
- a terrazza, dove la discesa si articola in più gradi che hanno una relativa importanza.

²⁴ Va altresì segnalato che lo studioso rumeno era particolarmente attento a questioni di cinesica e di prossemica per il cui studio si servì (per quanto i mezzi della sua epoca gli consentirono) di apparecchi fotografici e di ripresa cinematografica.

Queste categorie, ricavate dall'ascolto di una mole impressionante di documenti sonori provenienti da tutti i continenti [Lomax 1968, 18 ss.], vengono proposte come criterio di classificazione a carattere "universale", valide cioè per tutte le articolazioni melodiche riscontrabili sul pianeta. In realtà — come è stato da più studiosi osservato [ad esempio Nettl 1983, 62] — esse si rivelano piuttosto generiche e fanno largo uso di "immagini metaforiche" (arco, terrazza eccetera) dal significato piuttosto vago in termini propriamente musicali.

Un contributo di grande importanza nella definizione di una tipologia del profilo melodico è senz'altro quello di Charles Adams [1979] che ancora oggi rappresenta un comune punto di riferimento.

Sulla scia di Kolinski e di Lomax, Adams propone di definire un segmento melodico come una qualsiasi successione di altezze differenziate isolabile nel contesto dello svolgimento melodico. Di questo individua con chiarezza gli estremi, cioè le altezze considerate necessarie e sufficienti per delineare il segmento nel suo svolgimento temporale (inizio/fine)²⁵ e nel suo dispiegarsi nello spazio sonoro (cioè l'ambito definito dal rapporto fra nota più acuta e più grave). Di conseguenza Adams definisce il profilo melodico come il prodotto dei rapporti fra tali estremi e cioè: il suono iniziale (I), quello finale (F), il più acuto (H — sta per *high-pitch*) ed il più grave (L — *low-pitch*). Tenendo dunque in considerazione i percorsi melodici che uniscono gli estremi l'autore definisce il profilo melodico.

In questo modo Adams individua differenti tipologie di profili melodici. Sulla base del rapporto fra I ed F si avranno segmenti discendenti ($I > F$), ascendenti ($I < F$) e circolari ($I = F$). Considerando gli altri due estremi si avranno diverse forme di deviazione (*deviation*) cioè di cambiamenti di inclinazione all'interno del rapporto I-F. Si avrà deviazione zero quando vi è coincidenza fra I o F con H e G (esempio $I = H > G = F$), deviazione uno quando manchi una di queste coincidenze ($I < H > G = F$) e così via.

Adams inoltre attribuisce un particolare significato alla ricorrenza dei due estremi dell'ambito (H e L), proponendo a tal fine una rappresentazione della melodia su un piano cartesiano che consente di dar conto dello svolgimento temporale della melodia.

Naturalmente un sistema di analisi di questo tipo dice ben poco sull'organizzazione interna dei profili e costituisce una semplificazione della melodia. Esso, nelle intenzioni, era pensato con intenti comparativi su larghissima scala: il confronto fra numerosi schemi di questo tipo può

²⁵ L'importanza delle note di attacco e di conclusione di un segmento melodico di tradizione orale è ampiamente accettata dalla letteratura etnomusicologica. Esse infatti, in quanto limiti di una serie uditiva indirizzano la percezione, creando l'idea di un tragitto orientato.

infatti offrire delle indicazioni sull'organizzazione melodica di un gruppo etnico o di più gruppi etnici. In questo senso esso conserva ancora oggi la sua validità e continua ad essere utilizzato.²⁶

Nei primi anni Settanta la letteratura etnomusicologica registra diverse proposte di analisi melodica basate sull'estensione dei procedimenti della linguistica e della semiotica. Queste due discipline sembravano offrire degli strumenti di indagine utili a penetrare nell'essenza del procedimento melodico, a dar conto dei caratteri interni superando i limiti delle generiche tipologizzazioni. Un contributo di grande importanza proviene dall'estensione delle indicazioni metodologiche di Ruwet [1972], specialmente per quanto riguarda la segmentazione del materiale melodico, la definizione di livelli analitici e i rapporti gerarchici fra questi. Si tratta di indicazioni che ritengo siano ben note ai lettori di questo bollettino (anche perché non specifiche dell'etnomusicologia), così come gli sviluppi teorici realizzati su questa scia in primo luogo da Jean Jacques Nattiez [1989] e perciò posso esimermi dal parlarne.²⁷

L'orientamento semiologico, però, ha creato fin dal suo incedere, una profonda spaccatura nella letteratura etnomusicologica. Alcuni studiosi, specialmente quelli più orientati in senso musicologico, l'hanno accolto con grande entusiasmo. È il caso di Marcia Herndon la quale nel 1974 pubblica un saggio provocatorio già nel titolo: "Analysis: The herding of sacred cows". La studiosa passa in rassegna una lunga serie di saggi analitici precedenti rilevandone i limiti, sostenendo in pratica che, specialmente per quanto riguarda il dato melodico, ciò che viene presentato come risultato dell'analisi è quanto, più o meno immediatamente, si può cogliere ad un ascolto attento. Quindi presenta un nuovo metodo che attinge ampiamente dalla linguistica e dalla semiotica, applicandolo ad un repertorio vocale del Madagascar. Si tratta comunque di un tentativo piuttosto complicato e a tratti incoerente, che non ha avuto

²⁶ Uno studio assai articolato che attinge ai criteri di rappresentazione melodica di Adams, integrandoli con osservazioni circa l'andamento interno è offerto da Tullia Magrini a proposito di un repertorio vocale della Romagna [Magrini — Bellosi 1982]. Un più recente tentativo di definire una precisa caratterizzazione formale di un repertorio partendo dalle tipologie di Adams è proposto da Macchiarella 1999 nello studio del canto tradizionale del Trentino.

²⁷ I principi di segmentazione basati sulle pertinenze di Ruwet di ripetizione e commutazione sono per altro alla base della proposta metodologica di Arom contenuta nel suo saggio più avanti.

alcun significativo sviluppo.²⁸

Altri studiosi hanno intravisto le potenzialità offerte dalla semiologia, mantenendo però un atteggiamento, per così dire, prudente, in considerazione della difficoltà nell'inserimento del dato extra musicale.

Un contributo significativo è il corposo saggio di Harold Powers [1980] che si propone come una discussione generale sui rapporti fra musica e linguaggio, senza limiti di repertorio, includendo considerazioni attinenti anche alla musica d'arte occidentale. Powers, sistematicamente, passa in rassegna diversi contributi sull'argomento, toccando anche la questione del dato culturale:

To whatever extent methodological and theoretical imbalances in the new literature on music as language arise from insufficient attention to cultural factors in the societies being investigated, equal or greater imbalances arise from inattention to cultural factors in the society of the investigators [Powers 1980, 8].

Uno dei principali argomenti che Powers porta a vantaggio dell'uso della metodologia semiologica è dato dalla possibilità di avere uno strumento valido per indagini che siano realmente comparative, considerando appunto il comparativismo uno dei fini ultimi della ricerca etnomusicologica. Le conclusioni della lunga trattazione sono particolarmente significative:

In applications of the music-as-language metaphor we should attend to diverse musical traditions in musical terms, including not only traditions of the musics we study but also traditions of how we study music. By the same token, modern analytical theorists of Western music can do worse than reflect on theories and studies of other musical practices. These things are beginning to happen, and it augurs well for what may emerge as a genuine and revitalized 'comparative musicology'. Language models for musical analysis used circumspectly can contribute fundamentally and not superficially to the musical discipline [Powers 1980, 55].

Altri studiosi, infine, rilevano un profondo distacco fra le possibilità offerte dalla semiotica e la realtà delle tradizioni musicali studiate [Feld 1974; Nettl 1983, 213 sgg]. Secondo questo punto di vista, i modelli basati sulla linguistica trascurano del tutto gli elementi culturali che stanno dietro al suono (comportamento e concettualizzazione, secondo la definizione di Merriam — cfr. oltre) e che sono riscontrabili in qualsiasi

²⁸ La stessa studiosa lo ha abbandonato nelle pubblicazioni successive. Per altro verso, la stessa Mercia Herndon ha dato un contributo fondamentale, negli anni Ottanta, alla definizione di un fiorente filone di studi antropologici musicali sul tema "music and genre" [cfr. Magrini 1995, 37].

formalizzato, e dunque anche nella più semplice delle linee melodiche. La questione della validità della semiotica musicale in etnomusicologia è ancora oggi molto aperta, ed il tema principale di discussione è tutt'ora il ruolo ed il rilievo del dato contestuale all'interno del modello. Si confrontino anche le due opposte posizioni di Nattiez 2000 e Lortat Jacob 2000.

Dal versante dell'approccio specificamente antropologico la questione analisi della melodia in sé non ha avuto una particolare rilevanza. Alan Merriam [1982], ad esempio, non ha difficoltà ad adottare gli strumenti analitici di Hornbostel e di Kolinski e non dimostra particolare imbarazzo nel far ricorso agli strumenti e ai concetti della musicologia colta occidentale. Partendo dal presupposto che nulla impedisce di scindere la forma dal significato, egli propone un percorso analitico piuttosto convenzionale. Il suo scopo dichiarato è quello di arrivare ad una descrizione «il più possibile obbiettiva» di uno stile musicale ed a tal fine lo strumento individuato è la realizzazione di trascrizioni «molto approfondite» seguite da una scomposizione della melodia nelle sue diverse componenti (il ritmo, la struttura modale, il profilo eccetera). Ognuna di queste deve essere attentamente studiata di per sé. A questa fase segue una ricomposizione che dà conto delle reciproche relazioni fra tali componenti. Ad ogni modo la questione dell'analisi melodica (ed in genere musicale) risulta di secondaria importanza tanto che nel suo contributo più importante Merriam [1983] la risolve in poche righe.

Passate in secondo piano le tendenze — per così dire — universalistiche, in tempi più recenti le direzioni dell'analisi melodica si sono alquanto differenziate, specializzandosi per aree geografiche. Le diverse metodologie d'indagine tendono sempre più a caratterizzarsi sulla base degli elementi morfologici delle diverse culture musicali: diventa perciò impossibile parlarne senza far riferimento a tali elementi morfologici (cosa che non si può fare in questa sede).²⁹ In generale si può affermare che sia stata quasi totalmente abbandonata l'idea di una analisi separata dei diversi parametri (intervalli, ritmo eccetera) a vantaggio di una valutazione complessiva dell'andamento melodico.³⁰

²⁹ Per una prima introduzione alle diverse prospettive degli studi regionali è utile Myers 1992, benché alcuni contributi di questo volume risultino alquanto datati (in particolare i capitoli sull'Asia).

³⁰ Per quanto riguarda lo studio della melodia nella tradizione orale italiana rinvio, per una panoramica, a Magrini 1996. Fra i diversi contributi segnalo Garofalo 1988 che presenta una parte introduttiva particolarmente chiara in cui vengono individuati dei criteri di segmentazione del percorso melodico, basati sulla corrispondenza con il testo verbale, estendibili, al di là dello specifico caso analizzato, alla gran parte dei repertori tradizionali italiani.

Fra i suggerimenti per un arricchimento del bagaglio metodologico è stata anche ventilata la possibilità di un “etno-schenkerismo”, di una estensione cioè dei procedimenti dell’analisi schenkeriana all’etnomusicologia. Anche in questo caso, tale estensione presenta non pochi problemi in virtù della difficoltà nel dar conto degli elementi extramusicali. Tuttavia un’idea di riduzione melodica analoga a quella proposta da Schenker è stata (e continua ad essere) utilizzata in vari studi. Lo stesso Blacking, nei suoi studi sulla musica Venda, realizza un confronto fra canti che all’apparenza si presentano assai diversi in superficie cercando di individuarne le note più importanti ed una comune struttura profonda, ricorrendo a delle schematizzazioni che sembrano dei grafici schenkeriani benché l’autore non li definisca in questo modo.

In maniera consapevole, invece, Stock [1993] discute le potenzialità di un adattamento dei grafici schenkeriani per lo studio di esecuzioni musicali molto lunghe basate su ripetizione e variazione oppure per un confronto fra più brani di un medesimo *corpus*. Di ciò l’autore propone un esempio concreto ricavato dall’analisi di un repertorio di una tribù del nord ovest del Pakistan. L’autore sottolinea come sia più vantaggioso per la comunicazione scientifica adottare un metodo di analisi e riduzione universalmente noto piuttosto che inventarne uno *ex novo* [Stock 1993, 223].



Figura 4. esempio di riduzione "etno-schenkeriana":
 pentagrammi 1-3: trascrizioni convenzionali (con approssimativa indicazione dell'intonazione e dei valori ritmici) di tre esecuzioni dello stesso verso di un canto; pentagramma 4: struttura-modello ottenuta attraverso la comparazione di sedici esecuzioni dello stesso verso (comprese le tre trascritte sopra); pentagramma 5: riduzione melodica in stile "schenkeriano" non rigoroso che evidenzia le altezze ritenute più significative della struttura del verso.

L'IMPROVVISAZIONE

Il concetto di improvvisazione ha molta importanza nell'ambito delle culture di tradizione orale, se non altro perché in ogni riesecuzione v'è comunque un margine di estemporaneità.

Fin dai primordi dell'etnomusicologia si trovano estese ed affascinanti descrizioni del fenomeno, benché fortemente venate da pregiudizi etnocentrici. Ciò che colpiva gli osservatori era in particolare la capacità dei cantori e suonatori tradizionali di realizzare delle *performance* molto lunghe (talvolta della durata di più ore senza sosta) riuscendo con un materiale musicale "povero" continuamente variato, a non generare una sensazione di monotonia negli ascoltatori. In tempi relativamente recenti, però, sono stati sviluppati degli studi specifici che attraverso delle approfondite analisi della sostanza sonora così come degli scenari esecutivi, hanno schiuso importanti acquisizioni teoriche sul fenomeno (è il caso di Lortat Jacob 1987).³¹

Nella concezione comune l'improvvisazione non viene di solito considerata una vera e propria arte ma una abilità, il frutto di un estro individuale. In questo modo si finisce per fraintenderne il significato pensando che si tratti di una libera espressione realizzata sul momento e senza preparazione, a partire da un nucleo prefissato (scritto o meno). Questa idea di improvvisazione è, però, propria della cultura occidentale e non può in alcun modo essere estesa tale e quale alle altre culture. Nelle musiche tradizionali non esiste affatto la possibilità di una improvvisazione *ex abrupto*: ogni esecuzione, più o meno improvvisata che sia, si riferisce sempre ad un modello virtuale condiviso, in misura diversa a seconda dei casi, dagli interpreti così come da tutti gli appartenenti alla medesima cultura.

Per indagare questa nozione di modello virtuale la letteratura etnomusicologica ha mutuato dalla linguistica di Ferdinand de Saussure la distinzione fra *langue* (il bagaglio di conoscenze collettive di una comunità) e *parole* (l'atto individuale dell'attualizzazione di tale bagaglio). Si tratta di una distinzione per altro applicata agli studi sul folklore già nella prima metà del Novecento dai linguisti funzionalisti del circolo di Praga, Roman Jakobson e Piëtr Bogatirëv, ed esposta in un saggio ben noto in Italia [Bogatirëv — Jakobson 1973]. Tale distinzione conserva una sua validità oltre che nello studio dell'improvvisazione, anche in quello di altri aspetti delle culture musicali tradizionali in cui si tiene in considerazione il rapporto fra la produzione individuale e il sapere collettivo. Secondo i due studiosi praghensi:

³¹ Questo testo raccoglie una selezione dei contributi presentati a due dei primi colloqui dell'European Seminar in Ethnomusicology, una associazione fondata da John Blacking che ha avuto grande importanza per l'etnomusicologia europea e per lo sviluppo di una serie di questioni analitiche.

L'opera del folclore è extrapersonale come la *langue* e vive di vita puramente potenziale, non è insomma che un insieme di determinate norme e impulsi, un canovaccio di tradizioni attualizzate che i recitanti animano con i loro apporti individuali, come fanno i creatori della *parole* rispetto alla *langue* [Bogatirëv — Jakobson 1973, 8].

Una nozione molto importante è quella di censura preventiva, cioè il controllo che la comunità opera nei confronti dell'espressione individuale: una *performance* esiste perché l'azione di un esecutore viene accolta e vagliata da un gruppo sociale. Nell'analizzare una improvvisazione, quindi, non è possibile limitarsi solamente al fatto musicale.

Il problema più complesso nell'analisi dell'improvvisazione di tradizione orale è la definizione della nozione di modello. Questo è dato da una serie di elementi definiti e di rapporti fra questi da cui può scaturire un numero teoricamente infinito di enunciati.

Le concept d'improvisation tire sa fonction opératoire de la capacité du système à engendrer des rapports inédits. En autres termes, il n'a aucun sens dans les musiques où le jeu de la récurrence est automatique, et prend tout son sens en cas d'imprévisibilité maximum, pourvu, bien entendu, que cette imprévisibilité porcède elle-même du système [Lortat Jacob 1987, 69].

Il modello, dunque, costituisce un punto di riferimento stabile del risultato musicale e la forza vitale della *performance*. Esso è composto da un numero di elementi finiti ed interamente memorizzati da parte dei suoi interpreti. Oltre ad essere conosciuto dall'esecutore deve essere familiare all'ascoltatore o comunque da questi deve essere riconosciuto come tale. Ma il modello non è espresso da un singolo parametro musicale: come sottolinea Lortat Jacob [1987, 47], a seconda delle culture e delle epoche esso può riguardare l'andamento melodico (come avviene nelle tradizioni d'arte orientali e in molte musiche della tradizione orale occidentale), oppure chiamare in causa rapporti di tonalità (come nelle combinazioni accordali del jazz, o può far riferimento a schemi ritmico-melodici (nella musica da danza), o ancora complesse combinazioni fra vari parametri (come avviene in molte improvvisazioni vocali con accompagnamento strumentale della musica indiana — cfr. oltre).³²

In quanto "canovaccio virtuale" il modello raramente viene esposto nella sua interezza (come avviene ad esempio nel tema con variazione della

³² Per altro verso, secondo una approccio marcatamente *behaviorista*, l'improvvisazione si può definire come comportamento musicale intenzionale di un individuo all'interno del gruppo e al tempo stesso come l'effetto di questo comportamento sui destinatari, valutato in funzione delle regole strutturali e dei modelli formali e stilistici del linguaggio musicale [Lortat Jacob 1987, 73].

musica d'arte occidentale) ma va estrapolato attraverso una specifica analisi melodica, o, a seconda dei casi, armonica, ritmico-melodica eccetera. Uno dei metodi di solito usati in questa direzione è ovviamente quello della trascrizione e comparazione di più esecuzioni di ciò che gli esecutori definiscono essere uno stesso brano. Schematicamente si tratta di un approccio in tre fasi:

- a) trascrizione di un numero significativo di esecuzioni, in grado cioè di costituire un campione rappresentativo del repertorio considerato, preferibilmente rilevato in circostanze diverse a distanza di tempo;
- b) comparazione paradigmatica delle trascrizioni;
- c) definizione di un modello grammaticale e sintattico attraverso apposite schematizzazioni grafiche.

Anche la musica di tradizione orale presente in Italia contiene diversi repertori di questo tipo che sono stati accuratamente analizzati. Fra i contributi più significativi vi è senz'altro quello di Giannattasio — Lortat Jacob [1982] su due repertori di musiche strumentali per l'accompagnamento di danze della Sardegna centro meridionale. Tale studio si fonda sulla trascrizione di diverse esecuzioni degli stessi balli nell'interpretazione dello stesso esecutore, seguito da una analisi formale con diversi livelli di scomposizione e segmentazione; tali analisi rivelano delle significative coincidenze con concetti propri dei suonatori tradizionali come le *nodas*, ad esempio, unità di tre frasi di sei battute (corrispondente alla figura coreutica base del ballo che si fonda su altrettante unità di passo) su cui il musicista tradizionale costruisce la sua improvvisazione. L'analisi propone un campionario dei materiali e una efficace rappresentazione schematica dei rapporti fra questi.

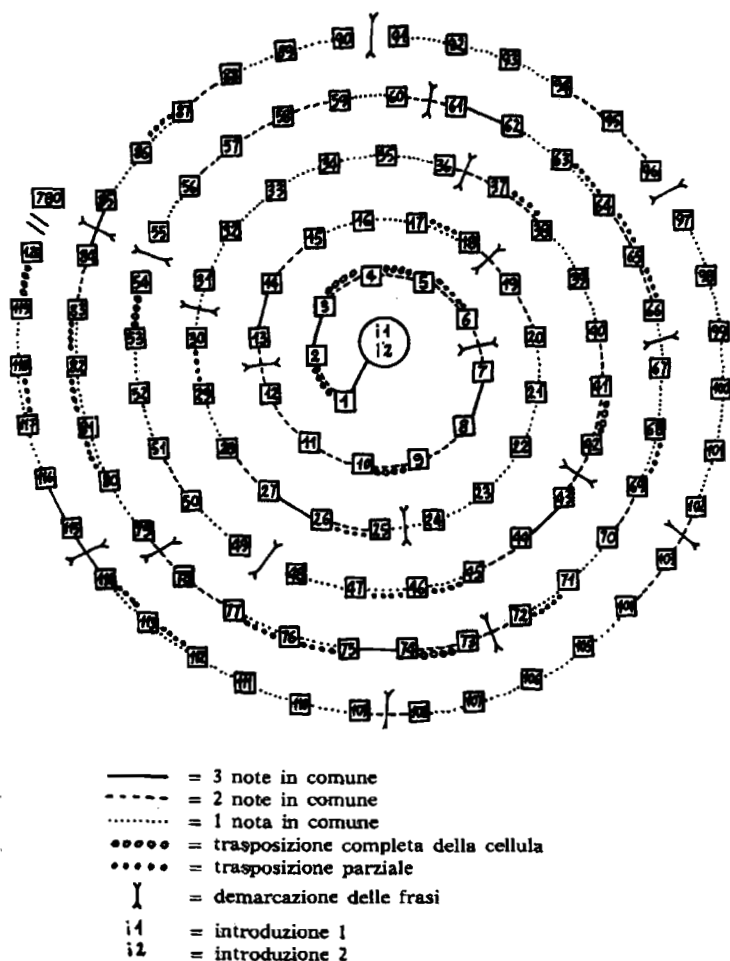


Figura 5: *analisi cellulare della trascrizione completa di un ballo campidanese. Ogni numero corrisponde ad una cellula melodica compresa in una misura. Le linee danno conto dei rapporti fra ogni cellula e la successiva e del loro apparentamento [da Giannattasio — Lortat Jacob 1982, 7].*

Allo stesso modo viene condotta anche l'analisi del secondo repertorio di danza, così da arrivare alla definizione di due differenti modelli. L'indagine formale non è però l'obiettivo ultimo del saggio che tiene in considerazione il dato culturale, arrivando alla conclusione che le differenze fra i due modelli trovano il loro fondamento nelle diversità fra le realtà culturali delle due rispettive zone di provenienza (Campidano nel primo caso, Sardegna centrale nel secondo), che sono ben caratterizzate anche se insistono in una area geografica relativamente ristretta.

Un altro interessante studio analitico sull'improvvisazione è quello di Giuriati [1982] dedicato alla tarantella che ogni anno gli abitanti di Montemarano (Avellino) svolgono senza interruzione per tutti gli ultimi tre giorni di carnevale, con accompagnamento di clarinetto, fisarmonica, tamburello e castagnette. Si tratta di una *performance* di straordinaria lunghezza (più di dodici ore consecutive per ogni giorno) che si basa su un modello relativamente semplice fondato sulla continua reinvenzione melodica riconducibile ad un numero limitato di moduli melodici base. Anche in questo caso l'indagine si fonda su trascrizione e riduzione in classi paradigmatiche: è facile immaginare come l'estensione della esecuzione musicale abbia costituito un elemento di notevole difficoltà del percorso analitico.

In maniera per molti aspetti analoga procede anche Agamennone [1986] analizzando uno dei repertori più rappresentativi dell'improvvisazione vocale del patrimonio tradizionale italiano, quello dell'*ottava rima*. In questo caso il modello tiene conto sia dei profili melodici che dell'articolazione del testo verbale. Fra l'altro, nel suo percorso analitico Agamennone dà ampio risalto al principio della permutazione e commutazione dei profili melodici mentre tiene in opportuna considerazione delle categorie proprie degli interpreti (come la cosiddetta *martellata*, cioè la chiusura a rima baciata). Attraverso la definizione del modello, riesce a dar conto di variabili stilistiche regionali ed individuali, nonché delle pertinenze socio-culturali messe in gioco nelle esecuzioni più tipiche, quelle cioè nell'ambito delle cosiddette "gare poetiche".

Per altro verso segnalo Macchiarella 1988 che propone l'analisi di trentaquattro esecuzioni di uno stesso canto polifonico rituale (rilevate nel corso di dieci edizioni di una festa distribuite nell'arco di trent'anni circa), evidenziando il modello di base e le possibili realizzazioni di esso. L'esame del fatto musicale è intrecciata con quella del dato contestuale che determina alcune delle regole. Il modello in questione prevede ad un estremo una forma base del canto, che lo identifica in quanto tale e ne

assicura la funzionalità rituale (forma che viene attualizzata ad esempio anche nel caso di esecuzioni frettolose sotto la pioggia), all'altro estremo prevede ampi margini di variabilità che si possono manifestare nel caso di esecuzioni in cui vige la massima concordia fra i membri del coro.

Una definizione del modello di questo tipo, lo si sarà compreso, è importante per l'analisi di qualsiasi espressione musicale di tradizione orale. Anche nel caso in cui l'improvvisazione non risulti un dato preminente, il confronto di più esecuzioni di uno stesso brano e l'inventario dei suoi elementi fondamentali e dei reciproci rapporti, nonché le inevitabili influenze derivanti dal contesto socio-culturale (quanto meno la censura collettiva) costituisce un valido orientamento metodologico.

Come detto in precedenza il concetto di improvvisazione dell'osservatore (l'etnomusicologo) e la sua concettualizzazione possono non coincidere con le pertinenze proprie della cultura osservata. Un interessante esempio di ciò è offerto dalla parte centrale del saggio di Widdess riportato in questo bollettino che offre un caso tangibile della distanza che può intercorrere fra osservatore ed osservato, anche nel caso in cui quest'ultimo sia un esecutore del tutto speciale cioè conoscitore della cultura musicale (e della notazione) occidentale (oltre che della lingua inglese). È facile immaginare quanto questa distanza possa aumentare in condizioni normali, quando cioè l'esecutore non sia il colto dottor Sanyal.

LA COMPARAZIONE COME METODO D'ANALISI

In generale nell'ambito delle scienze etnografiche per comparazione si intende una operazione analitica tesa a confrontare fenomeni che accadono in tempi e/o luoghi diversi, allo scopo di rilevarne delle uniformità o differenze dal cui esame si intendono ricavare delle precisazioni documentarie e delle indicazioni interpretative che non potrebbero essere ottenute altrimenti.³³ La comparazione è un metodo analitico che ha segnato le origini dell'etnomusicologia e che si è mantenuto praticamente fino ai nostri giorni, pur assumendo significati

³³ Secondo una radicata concezione in ambito folklorico, la comparazione ha un valore corrispettivo nelle scienze sociali di ciò che nelle scienze fisiche è la sperimentazione: come in queste una variabile si sottopone a varie condizioni di temperatura, pressione eccetera per studiarne le reazioni, così attraverso la comparazione si può osservare un elemento (un canto ad esempio) in situazioni culturali diverse aumentando così le conoscenze sull'elemento stesso e sui diversi scenari in cui si manifesta. Il significato della comparazione è comunque oggetto di ampio dibattito nella letteratura antropologica [Fabietti — Remotti 1997, 181].

diversi e prestandosi ad obbiettivi differenti a seconda delle epoche e delle correnti di studio.³⁴ Nonostante la scomparsa, dopo il 1950, della definizione di "musicologia comparata" e le aspre critiche provenienti da diversi autorevoli studiosi e l'approfondimento delle tematiche proposte dal relativismo culturale dagli anni Settanta in poi (cfr. oltre), ancora oggi è difficile trovare degli studi etnomusicologici in cui non ci sia qualche indicazione di carattere comparativo, magari tesa soltanto a rinforzare un dato elemento peculiare ad una comunità segnalandone l'assenza presso altre comunità limitrofe o lontane.

In certi casi gli studi comparativi si propongono di affrontare questioni di ampio respiro come quella degli universali in musica.³⁵ In altri casi, invece, si limitano a specifici argomenti relativi a alla musica e/o alla pratica musicale di comunità più o meno ampie o di aree geografiche più o meno estese.

Sul significato e sull'efficacia scientifica della comparazione è stato scritto molto in etnomusicologia ed ancor prima in antropologia culturale. Senza entrare nel merito si può sostenere, d'accordo con Nettl [1983,55] che comparare più espressioni musicali può servire per individuare delle leggi generali o delle regolarità comuni, e/o per documentare l'ambito delle variazioni o la diffusione di un determinato elemento, oppure per mettere alla prova delle ipotesi di ricerca che lo studioso ha elaborato sulla scorta della propria esperienza o sulla base di indicazioni ricavate dagli interpreti delle culture musicali osservate.

Ad ogni modo la comparazione è una operazione interamente *etic*, basata cioè sulle categorie dello studioso occidentale. Di questo era ben convinto ad esempio anche il nune tutelare dell'antropologia della musica, Alan Merriam il quale ribadisce la necessità della comparazione per stabilire delle analogie non tanto (o non solo) fra le espressioni musicali ma anche fra le idee sulla musica di popoli diversi. Secondo Merriam [1982, 237] la comparazione in etnomusicologia è legittima e si può proporre tre obbiettivi:

— la possibilità di ricostruire il passato di un popolo isolando con

³⁴ Nella storia dell'etnomusicologia si sono avuti diversi filoni di comparativismo, talvolta reciprocamente correlati. Quello della scuola di Berlino di Hornbostel è il più noto, ma esso era concettualmente ben diverso, ad esempio, rispetto a quello di Bartók o di Brailoiu [cfr. Boilès—Nattiez 1977].

³⁵ Esula da questa trattazione un approfondimento della questione degli universali che è stata a lungo dibattuta dall'etnomusicologia (e sta tornando di moda negli ultimi anni, anche sulla scorta di certe mode come la *world music*). Dei contributi fondamentali su tale questione sono offerti dai numeri monografici delle riviste *Ethnomusicology* (15/3, 1971) e *The World of Music* (19/1-2, 1977 e 31/2, 1984).

adeguata indagine comparativa, gli elementi del passato che rimangono presenti nell'attualità di una data cultura

— la possibilità di definire aree musicali omogenee sulla base dei tratti dello stile musicale

— la possibilità di arrivare a delle generalizzazioni nella prospettiva della definizione di universali.

Merriam sottolinea quest'ultimo punto arrivando a sostenere che uno degli obbiettivi dell'analisi etnomusicologica è quello di fare delle generalizzazioni su base induttiva.

Per quanto riguarda le questioni discusse in questo articolo, va evidenziato che alla base della comparazione v'è l'ipotesi che le possibilità della creazione musicale siano in qualche modo limitate (o delimitabili) e che si possano suddividere in categorie. Scopo dell'etnomusicologo è perciò quello di dar conto di queste classi nei termini della cultura dell'osservatore. Non mancano però tentativi di comparazione che mirano a considerare le categorie dell'osservato (cfr. oltre).

La musicologia comparata di Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Otto Abraham ed altri studiosi della cosiddetta scuola di Berlino, imperniata sullo studio "a tavolino" del dato sonoro, tendeva a comparare melodie, sistemi scalari e sistemi di accordatura di differenti culture extraeuropee, sulla base di categorie *a priori* ricavate dalla musicologia occidentale. I risultati di questo procedimento venivano interpretati sulla base di teorie evoluzionistiche e, più avanti, diffusionistiche mutate dagli studi etnografici.³⁶

Diversi, nel corso della storia successiva della disciplina, sono stati i metodi di analisi basati sulla comparazione. Questi, sostanzialmente, si risolvevano nella scomposizione delle diverse manifestazioni musicali studiate sulla base di una serie di parametri che si riteneva potessero permettere il reciproco confronto.

Fra i contributi che maggiormente hanno influenzato gli sviluppi della disciplina v'è senz'altro quello di George Herzog. Egli basò il suo metodo sul confronto fra un numero ampio di trascrizioni musicali al fine di definire dei *song-types*, cioè degli schemi melodico-ritmici in grado di render conto della produzione musicale di una cultura musicale. Questa ricerca dei *song types* è stata ripresa e sviluppata da numerosi altri

³⁶ Un ruolo importante nello sviluppo delle teorie diffusionistiche viene comunemente riconosciuto a Franz Boas, uno dei pochi etnografi con specifiche competenze in campo musicale che ha lasciato dei saggi fondamentali sulle culture musicali degli indiani del Nord America [cfr. Magrini 1995].

studiosi e la comparazione è stata allargata oltre i limiti di una singola cultura musicale, quasi sempre in prospettiva universalistica [cfr. Nettl 1983, 54 ss.; Blum 1992, 172 ss.].

Negli anni Sessanta viene presentato il più organico ed articolato (e forse più discusso) metodo di comparazione che cerca di integrare lo studio dei dati musicali ed extramusicali. Si tratta del cosiddetto cantometrico (*cantometrics*) di Alan Lomax [1968], molto noto anche in Italia, dove ha goduto di un particolare favore intorno agli anni Settanta.³⁷

Tale metodo scaturisce da una analisi statistica di più di quattrocento società musicali del mondo sulla base di una griglia di valutazione con trentasette parametri relativi ai diversi aspetti formali e alle modalità esecutive dei canti: organizzazione del gruppo vocale (a solo, a più voci, in alternanza, con sovrapposizioni o meno eccetera); relazioni fra canto e eventuale accompagnamento strumentale (gruppo piccolo o numeroso, alternanza o sovrapposizione canto/strumenti eccetera); forma musicale (sviluppo melodico — secondo le tipologie di classificazione prima viste — articolazione in strofe, ...) caratteri dell'emissione vocale (falsetto, suoni nasalizzati, ...), e così via.

Il progetto di Lomax è all'apparenza semplice «to provide descriptive techniques for the speedy characterization and classification of musical style» [Lomax 1968, 8]. Una rappresentazione schematizzata in apposite tabelle dall'immediata lettura.

L'analisi comparativa che segue parte dal presupposto che esista una corrispondenza biunivoca fra determinati tratti stilistici del canto e l'organizzazione di una società. Ognuna delle tipologie di canto individuate in questo modo viene cioè considerato caratteristico di una particolare forma di società, etichettata secondo tipologie standardizzate (società pastorale; con distinzione su base sessuale e così via). Da ciò, dunque, risulterebbe la possibilità di derivare i tratti culturali da quelli musicali e viceversa.

Il *cantometrico* è stato fortemente contestato e confutato da numerosi studiosi a causa del suo meccanicismo, di una base aprioristica nell'analisi e della forte approssimazione necessaria per far entrare nella griglia i dati raccolti sul campo [Blum 1992, 172]. Ad ogni modo, la proposta metodologica di Lomax ha se non altro avuto il merito di aver sottolineato l'importanza e la complessità di una definizione complessa dello stile musicale, comprensiva dei parametri extra-musicali.

³⁷ Come è noto l'etnomusicologia italiana deve molto all'opera di Alan Lomax a partire dalla prima "storica" ricerca sul campo condotta con Diego Carpitella fra il 1954-55 [Giannattasio 1992, 67 ss.].

Theory and Method: Analysis of Musical Style

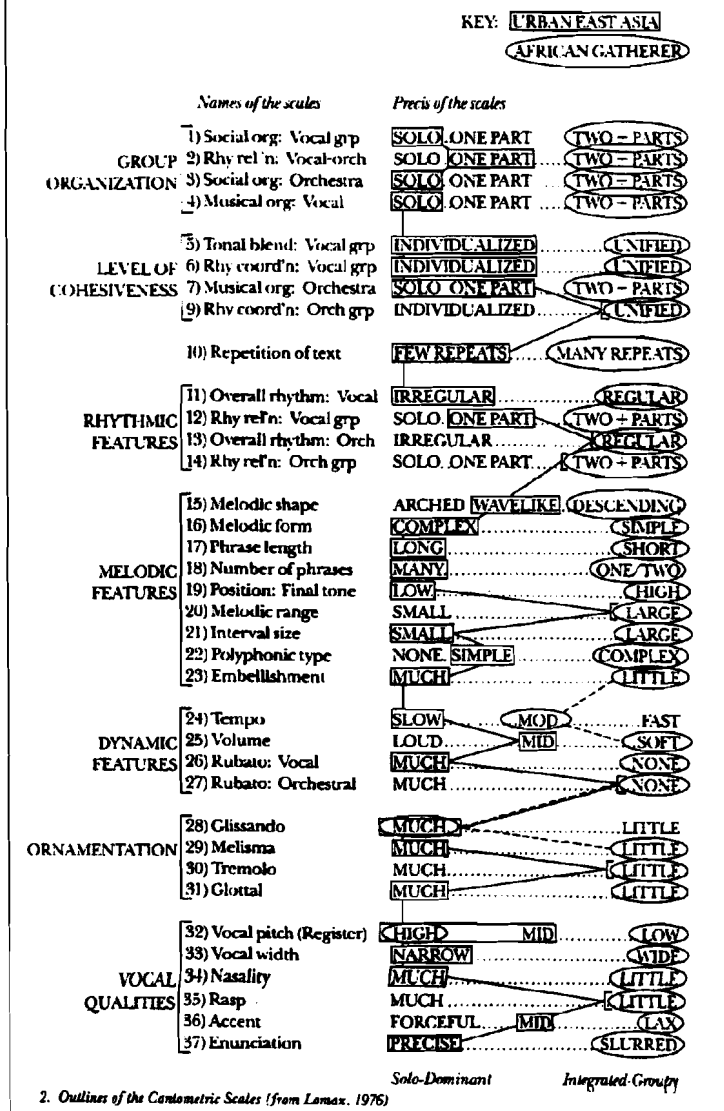


Figura 6: esempio di una scheda di Lomax [Blum 1992, 177].

Del modello del *cantometrico* Lomax ha proposto delle estensioni applicabili ad altri ambiti di indagine come la danza ed il parlato (una sintesi di quest'ultima estensione è tradotta in italiano: Lomax 1986).

Per altro verso lo sviluppo delle ricerche sul suono favorito dai primi strumenti di misurazione elettro-acustici (cui si è fatto cenno in precedenza a proposito delle trascrizioni) ha spianato la via allo sviluppo di metodi d'analisi comparativa costruiti sulla base di elementi "oggettivi" evidenziati dalle macchine. Questa tendenza si è oltre modo arricchita in tempi recenti grazie alle potenzialità di programmi computeristici sempre più sofisticati che danno l'opportunità di tener conto di una mole enorme di dati fisiologici, acustici e psicoacustici.

Un filone di ricerca assai consolidato è quello della cosiddetta musicologia sistematico-comparata di scuola viennese. Come la definizione lascia pensare, questa tendenza di studi si ricollega, sviluppandone alcuni assunti, alla musicologia comparata della seconda metà del secolo scorso. Essa si costituisce sostanzialmente a partire da una teoria della percezione musicale che mira a considerare i segnali acustici sulla base di due fenomeni, tra loro in larga misura paralleli: la produzione e l'interpretazione dei segnali acustici. Il primo rappresenta l'ambito sensoriale, ovvero la base biologica. Il secondo l'ambito cognitivo, ovvero la sovrastruttura culturale. Su questa base vanno dunque analizzati, secondo la musicologia sistematico comparata la realizzazione di strutture sonore musicali e la loro fruizione sociale.

Avvalendosi di supporti analitici tecnologicamente avanzati (spettrogrammi e rappresentazioni grafiche elaborati da computer) la musicologia sistematico-comparata si propone di indagare lo «spazio di libertà», cioè la straordinaria varietà delle forme musicali elaborate da diverse culture sulla base degli elementi biologici dati dagli organi di percezione uditiva, stabili nel tempo e indipendenti dalla cultura (per una sintesi essenziale cfr. Födermayr 1995 con relativa bibliografia)

Per altro verso, forme di analisi comparativa orientate alla definizione di sistema musicale, vengono attualmente proposte soprattutto da quegli studiosi che si possono definire formalisti. Il principale esponente di questo approccio è stato senz'altro Simha Arom il quale ha recuperato alcuni dei presupposti della musicologia comparata in particolare l'attenzione per la sistematica musicale (cfr. oltre il suo saggio). L'approccio di Arom è stato sviluppato dai suoi numerosi allievi, gran parte dei quali operanti, come il maestro, in Africa.

In chiave comparativa segnalo un articolato percorso analitico musicale

proposto da Susanne Fürniss - Emmanuelle Olivier [1997] che, sulla base di affinità rilevabili al semplice ascolto musicale (e già segnalate da diversi antropologi ed etnologi), realizza un ampio confronto fra la produzione musicale dei pigmei *Aka* e quella dei boscimani *Jul'hoansi*. Le due popolazioni non hanno rapporti diretti e vivono a circa 2.500 chilometri di distanza, in condizioni ambientali radicalmente diverse. Sulla base di un ampio corpus di trascrizioni, riportate ad un modello per classi paradigmatiche e secondo il principio delle classi di equivalenza (cfr. il saggio di Arom, § 1.2) lo studio propone delle rappresentazioni grafiche che riescono a suffragare l'ipotesi del reciproco collegamento non casuale. Il riscontro relativo al sistema musicale viene poi ratificato da informazioni relative all'organizzazione socio-culturale (anche se queste appaiono alla lettura piuttosto parziali ed un po' troppo schematicamente presentate come «prove a sostegno»).

Nel corso della ricerca sono state utilizzate tutte le metodologie analitiche sviluppate da Simha Arom, compreso il ricorso a trascrizioni realizzate attraverso il sistema del *re-recording*, che consiste nel partire da una registrazione di un brano usato come paradigma. Ad ogni musicista, dotato di cuffia, viene chiesto di eseguire la propria parte nella normale formazione d'insieme oppure singolarmente. Queste esecuzioni individuali vengono registrate su una apposita traccia ed in seguito studiate come oggetto d'analisi da diverse prospettive, compresa quella comparativa.³⁸

Diversi studiosi hanno tuonato contro la comparazione come metodo analitico. Fra questi Mantle Hood che la considerava un procedimento inutile, incapace di apportare alcun reale contributo conoscitivo data l'impossibilità di comprendere a fondo ognuna delle singole espressioni confrontate [Hood 1971, 83 sgg].

Anche Blacking si schiera decisamente contro in quanto afferma che la comparazione delle forme musicali non può essere disgiunta dai significati che le sottendono all'interno di una data cultura. Ne consegue che è impossibile comparare forme simili nel momento in cui a queste ogni cultura attribuisce significati diversi. Come si vedrà più avanti per Blacking l'analisi della forma musicale deve prendere avvio da una

³⁸ In un altro esperimento Arom utilizzava una tastiera elettronica (la celebre Yamaha X7) dotandola di listelle di legno su cui i suonatori di xilofono potevano percuotere, regolando l'intonazione attraverso una apposita manopola. In questo modo Arom sosteneva di avere ricavato delle informazioni oggettive circa la sensibilità musicale (delle altezze) dei musicisti studiati (cfr. Arom 1985; una sintesi di questo procedimento è esposta in Arom 1989). Il sistema del *re-recording* e le informazioni da esso ricavate sono state oggetto di ampio dibattito all'interno della letteratura etnomusicologica.

analisi della situazione sociale che genera la musica altrimenti essa risulterà priva di senso: non si tratta di una semplice esplorazione di schemi melodici, ritmici ecc., ciò che dà alla musica il suo potere espressivo sono il momento ed il significato sociale che sono tratti specifici e non comparabili fra culture diverse.

L'ANALISI DEGLI ALTRI

La ben nota dicotomia *etic* vs *emic*, ricavata dalla linguistica ed estesa allo studio dei comportamenti umani da Kenneth Pike nei primi anni Cinquanta, è stata ampiamente discussa in ambito etnomusicologico, a partire dagli anni Sessanta-Settanta [cfr. Alvarez Pereyre — Arom 1993]. Semplificando: l'approccio *etic* si basa sulle categorie del ricercatore occidentale, esterno alla cultura osservata, mentre quello *emic* è imperniato sul punto di vista della cultura "altra" della quale si cerca di adottare le categorie. Da un lato quindi, la teoria come verbalizzazione esplicita del funzionamento di una cultura proposta dall'analista; dall'altro la teoria implicita o metaforica della cultura studiata che serve all'analista per determinare la pertinenza dei suoi modelli analitici.

L'uso di categorie concettuali prettamente occidentali risulta ovviamente indispensabile per la comparazione e per la classificazione. Esso ha caratterizzato (e caratterizza ancor oggi) soprattutto quegli studi che privilegiano l'indagine sui materiali sonori. In questi casi si parte dal presupposto che una cultura musicale si basi su un numero finito di tratti strutturali e che possieda dunque un sistema autonomo di regole che si manifestano in ogni occasione esecutiva. Le categorie occidentali vengono utilizzate come una sorta di metalinguaggio che permette di relazionare fra di loro eventi sonori appartenenti a culture diverse [cfr. Nattiez 2000]. Negli ultimi decenni, il progressivo perfezionamento delle metodologie della ricerca sul campo e lo sviluppo nell'ambito dell'etnologia di approcci interamente basate su criteri di pertinenza proprie delle culture osservate (le cosiddette etnoscienze le cui prime tracce si trovano già negli anni Cinquanta) hanno determinato il sorgere dei primi studi analitici basati sulla prospettiva dei musicisti tradizionali. Una novità che ha generato alcune opere decisamente originali che hanno avuto un effetto assai rilevante e ancora non del tutto definibile, sugli sviluppi recenti della disciplina.

Secondo l'approccio *emic* degli anni Sessanta-Settanta ogni cultura è unica e i suoi valori non sono facilmente decifrabili. L'unica via per

analizzare propriamente una cultura musicale altra è quella derivata dalle categorie percettive di quella cultura. Per operare in questa direzione è necessaria al ricercatore una lunga permanenza sul campo che gli consenta di entrare il più possibile nel modo di pensare dei suoi ospiti. Nel caso in cui si studino culture che possiedono un sistema teorico-musicale riconosciuto (per esempio le musiche d'arte orientali) la necessità di tenere in considerazione tale sistema è del tutto evidente, anche se non priva di difficoltà e pericoli di fraintendimenti (cfr. al riguardo il saggio di Widdess più avanti). Nel caso, invece, di indagini su altre culture prive di qualsiasi teoria musicale esplicita il procedimento risulta notevolmente più complesso e implica la necessità di estrapolare informazioni indirette. A tal fine si fa solitamente ricorso a diversi espedienti: quello di imparare a suonare uno strumento della cultura studiata,³⁹ oppure di raccogliere tutti gli enunciati linguistici, le immagini metaforiche, le simbolizzazioni, i miti, che gli appartenenti a una cultura connettono in qualche modo con la musica (o più in generale con il suono). Quest'ultimo espediente ha portato alla definizione di *etnoteorie*, cioè di insiemi di «di dati linguistici — quali espressioni verbali e *corpora* lessicali connessi alla musica — al fine di identificare, dall'escussione di tali dati, la *ratio* musicale di una determinata società e poterne così descrivere forme e comportamenti musicali secondo le categorie ad essa proprie» [Giannattasio 1992, 134].⁴⁰

Alcuni studiosi enfatizzano l'assunto dell'unicità della cultura, rifiutando qualsiasi comparazione, anche relativamente a singoli parametri, fra espressioni musicali appartenenti a culture diverse, che viene considerata come impropria o illegittima.⁴¹

La questione è assai complessa ed una sua trattazione andrebbe al di là

³⁹ Questo espediente viene più o meno dichiaratamente utilizzato dagli studiosi fautori di un approccio antropologico. I suoi presupposti e significati sono discussi fra l'altro da Baily 1995. Diversa è la posizione di chi ha creato una sorta di Conservatorio delle musiche del mondo che a partire dagli anni Sessanta è stato organizzato all'UCLA (University of California, Los Angeles) nel quale vengono ospitati musicisti di varie culture che tengono dei corsi pratici sulla propria musica. Per altro verso, esperienze di quest'ultimo tipo si sono moltiplicate in maniera esponenziale negli ultimi anni al di fuori degli ambiti accademici, sulla scia della falsa ideologia della comunicazione "interculturale" propinata dalla *world music*.

⁴⁰ Il concetto di etnoteoria viene approfondito dallo stesso Giannattasio [1992, 133 sgg] con la discussione di un esempio concreto rilevato in Somalia.

⁴¹ Questo approccio *emic* — si può dire — oltransista è stato apertamente criticato. Ad esempio Merriam [1982, 239] lo considerava una "moda" anche se pericolosa in quanto rischiava di far arenare l'etnomusicologia su un relativismo culturale portato alle estreme conseguenze che concentrandosi sulle differenze rendeva impossibile la comparazione e la comunicazione reciproca.

degli obbiettivi di queste pagine. Per un approfondimento rinvio ai lavori di Hugo Zemp che è stato senz'altro uno degli studiosi più impegnati in questo campo, autore di ampie monografie che costituiscono dei veri e propri punti di riferimento di questo approccio analitico. È il caso in particolare di Zemp 1971, un ricchissimo studio sul pensiero musicale di una popolazione della Costa d'Avorio (i *Dan*), realizzato dopo circa otto anni di ricerca sul campo. Il volume ignora totalmente l'analisi del materiale musicale e della sua organizzazione (scale, melodie, polifonie...) poiché questa analisi non appartiene all'area delle competenze della popolazione studiata. L'indagine si concentra invece sui sei campi seguenti:

- 1) gli strumenti musicali che vengono accuratamente descritti nella loro morfologia e in considerazione del ruolo che ciascuno assume nella società;
- 2) la terminologia che i *dan* associano alla pratica musicale ed i concetti sulla natura della musica (compresa, ovviamente, la distinzione fra musica e "rumore" e la presentazione dei miti di fondazione) e sul suo spazio all'interno della vita comunitaria nonché gli effetti che essa ha sulla vita dell'uomo;
- 3) la classificazione dei generi e dei repertori secondo gli stessi esecutori;
- 4) la formazione e lo status del musicista;
- 5) la funzione della musica in relazione con gli altri aspetti della cultura.

La trattazione rispetta con assoluto rigore la prospettiva *emic* e, allo stesso tempo, dimostra uno dei presupposti fondamentali dell'approccio antropologico-musicale e cioè che analizzando la pratica e le idee correlate alla musica si arriva ad avere un quadro molto articolato ed approfondito dell'organizzazione comunitaria di una società.

Al di là di questi approcci dichiaratamente *emic*, il punto di vista della cultura osservata (in particolare le informazioni raccolte dalla voce degli esecutori) non può non essere tenuto in considerazione in qualsiasi studio etnomusicologico. Si tratta infatti di un prospettiva interpretativa di fondamentale importanza che ha delle evidenti ed immediate ricadute su tutto il lavoro interpretativo dell'etnomusicologo, e che può orientarne le diverse fasi, compresa quella riferita all'analisi musicale: è molto chiaro, al riguardo, il caso presentato più avanti dal saggio di Widdess.

Al contrario di ciò che si potrebbe pensare, l'uso delle informazioni fornite dagli esecutori, nasconde notevoli insidie. La difficoltà maggiore risiede nella mancanza di sistematicità di queste informazioni che, come accennato prima, di solito non fanno riferimento ad una grammatica esplicita. Può infatti accadere che una imprecisa (o errata) interpretazione

delle testimonianze dei cantori e suonatori tradizionali finisca per avvalorare (o perfino suggerire) percorsi analitici che portano lontano dai sistemi e/o dalle culture musicali cui si riferiscono.⁴²

Alcuni studiosi hanno inoltre messo a punto anche degli specifici *test* con lo scopo di dare “oggettività” alle informazioni ricavate sul campo per poter effettuare delle comparazioni e dei rinvii reciproci: una sorta di base comune per il confronto fra valutazioni *emic* differenti. È il caso di John Baily [1996] che nel corso di un lungo soggiorno sul campo in Afghanistan, ha sperimentato un *test* incentrato su una questione fondamentale, la distinzione fra musica e non musica.⁴³ Baily parte dalla constatazione che è frequente nelle culture “altre” l’identificazione della musica solamente con la pratica strumentale che viene chiaramente distinta dal canto la cui appartenenza all’ambito musicale risulta concettualmente più controversa, poiché implica una vasta molteplicità di fattori culturali. Il suo *test* è sostanzialmente costituito da una serie di ascolti proposti al commento da parte degli informatori. Si tratta di una sequenza di trentaquattro brani che, secondo il punto di vista del ricercatore (*etic*) vogliono rappresentare un *continuum* dai suoni della natura fino all’espressione musicale vera e propria.⁴⁴ Al di là degli specifici risultati ottenuti — che per esempio confermano la sostanziale diversità di percezione dei musicisti afgani tale per cui, fra l’altro, non viene concepita nemmeno l’idea di un suono isolato da un proprio contesto — il procedimento risulta quanto meno stimolante ed offre delle indicazioni utili anche all’analisi musicale, di cui lo studioso tiene conto nei suoi studi sulla musica strumentale afgana, già a partire dalla segmentazione dei periodi musicali (cfr. la bibliografia dello stesso Baily 1996).

APPROCCI ANTROPOLOGICI

L’attenzione verso il dato extra-musicale costituisce un elemento caratterizzante della ricerca etnomusicologica fin dalle origini. Anche lo

⁴² Sui significati delle informazioni raccolte dagli informatori (e sulle difficoltà di questo tipo di ricerca) si veda il numero monografico dei *Cahiers de Musiques Traditionnelles* (n. 11/1998) intitolato «Paroles des musiciens».

⁴³ Sulla centralità di questo argomento si vedano le diverse posizioni di Blacking 1986, 26 ss. e Nattiez 2000, nonché, in prospettiva dichiaratamente *emic*, Zemp 1971, 69.

⁴⁴ L’elenco degli ascolti comprende rumori dei tuoni, versi degli animali, grida di bambini, radiogiornale di Kabul eccetera.

stesso Hornbostel, pur non avendo mai fatto ricerca sul campo e pur concentrato nella definizione di sistemi musicali, non manca di sottolineare l'importanza delle occasioni e delle modalità dell'esecuzione musicale:

Die Musik ist mit den anderen Kulturäusserungen aufs Innigste verwebt, und ihr Studium vermag zahlreiche Probleme anderer speziellen Forschungsgebiete in ein neues Licht zu rücken. Die Verknüpfung der Musik mit der Sprache ist eine so enge, dass die Frage nach dem Ursprunge der einen wie der anderen stets von Wechselbeziehung ausgegangen ist [Abraham - Hornbostel 1904, 186].⁴⁵

Già con gli allievi di Hornbostel questa apertura verso il contesto e le pertinenze culturali "altre" diviene sempre più significativa, e più tardi sfocia nell'idea di McAllester (uno degli allievi di Herzog, a sua volta allievo di Hornbostel) che negli anni Cinquanta propone una indagine etnomusicologica suddivisa in due parti equivalenti: la prima con i dati etnografici e la seconda con le analisi sullo specifico musicale.⁴⁶

Di seguito nella vertiginosa evoluzione della disciplina l'attenzione verso la componente culturale ha dato vita ad un filone di studi, quello cosiddetto antropologico, che si è rivelato assai fertile e che nell'opinione di tanti rappresenta ancor oggi il più promettente, anche in considerazione dei fenomeni della globalizzazione e delle epocali trasformazioni dei modi di vita che investono tutto il pianeta.

In quest'ambito di ricerca l'analisi specifica del fatto sonoro è finalizzata alla definizione degli atteggiamenti mentali che presiedono la produzione musicale così come la vita sociale di una popolazione. Secondo Merriam [1983] il suono è il prodotto di un comportamento che lo produce che a sua volta è soggetto ad un livello di concettualizzazione che opera con le stesse categorie degli altri aspetti della vita d'insieme.

Lo studio del ruolo della musica in una società diviene pertanto l'elemento caratterizzante della disciplina che in questo modo si propone come l'analisi dell'interazione della musica con il contesto culturale,

⁴⁵ «La musica è profondamente interconnessa con le altre espressioni culturali e il suo studio può gettare nuova luce su numerosi problemi nell'ambito di altre aree di ricerca. La relazione fra musica e lingua è così stretta che la questione dell'origine dell'una o dell'altra inevitabilmente deriva dalla sua interrelazione»

⁴⁶ Il contributo più rappresentativo di McAllester è la monografia sugli indiani Navaho (*Enemy Way Music*, Harvard University Press, Cambridge 1954). Un estratto di quest'opera è tradotto in Magrini 1995. Per altro verso anche gli studiosi del folklore musicale europeo (Bartók, Brailoiu) non mancano di segnalare (se n'è già fatto cenno) il rilievo dell'aspetto extramusicale, anche se il merito principale della definizione dell'approccio antropologico va all'etnomusicologia americana.

storico e sociale. Un'idea complessa di analisi come comprensione della musica attraverso lo studio della sua funzione nella struttura sociale.

A partire dagli anni Sessanta questo tipo di analisi ha ricevuto un considerevole impulso principalmente in Europa grazie anche al contributo di studiosi quali John Blacking, Gilbert Rouget, Hugo Zemp e Bernard Lortat Jacob. Riassumere in poche parole i diversi significati e le diverse metodologie dell'analisi antropologica è assai difficile. Rinviano all'articolata ed argomentata panoramica presentata da Magrini 1995, mi limito a poche indicazioni.

Senza dubbio i riferimenti fondamentali dell'approccio antropologico vanno ancora oggi individuati nell'opera di Merriam [1983 — ma edizione originale 1964] e Blacking [1986 — edizione originale 1973], entrambe tradotte in italiano e facilmente accessibili (oltre che consigliabili alla lettura di chiunque sia interessato alla musica, di qualsiasi "genere" o "tipo"). Per entrambi il concetto di analisi implica una complessa operazione in cui il dato musicale non è affatto preminente, tanto che, come si è detto in precedenza, Merriam liquida la questione in poche parole,⁴⁷ mentre Blacking, pur tenendo in grande considerazione le categorie *emic*, fa largo ricorso a concetti e terminologie ricavate dalla musicologia occidentale.

Nella concezione antropologica di Merriam il fatto musicale è un fenomeno definito culturalmente. L'analisi che egli propone si articola in tre parti:

- a) l'osservazione del suono in sé;
- b) lo studio dei comportamenti che determinano quei suoni;
- c) la definizione dei concetti che ne sono alla base.

Le tre parti hanno uguale importanza ed il loro studio deve procedere contemporaneamente. È necessario operare un costante *feedback* che colleghi il suono ai concetti sulla musica culturalmente condivisi, operazione questa che permette di dar conto della dinamica così come della stabilità di un sistema musicale. Merriam propone quindi una visione complessiva di ciò che una cultura definisce musica, partendo dal presupposto che la comprensione di questa aiuta a comprendere i valori di una società.

Per Blacking la musica in quanto sintesi di processi cognitivi è suono umanamente organizzato («Humanly Organized Sound»). I processi

⁴⁷ In diversi suoi lavori Merriam adotta il procedimento di analizzare un singolo canto o brano dando una lettura statistica del suo andamento melodico schematizzata in apposite tabelle: un procedimento che per molti versi si ricollega a quello proposto da Erich von Hornbostel e dai pionieri della musicologia comparata e di cui si è detto in precedenza.

cognitivi sono alla base dell'organizzazione di una cultura così come della strutturazione della musica. Sulla base di questa unitarietà del processo cognitivo, compito dell'etnomusicologo è quello di spiegare la connessione fra la musica e il suo contesto socio-culturale. Blacking propone quindi un'analisi che fonda insieme l'indagine strutturale (mirante alla definizione delle strutture musicali) e quella funzionale (consistente nell'esaminare il ruolo della musica nella cultura). È però importante sottolineare l'integrazione dei due versanti d'analisi: per scoprire la combinazione delle note si deve tener conto di una serie di fattori che non sono necessariamente musicali. La preferenza per certe scale o intervalli può essere spiegata in termini storici, politici, estetici, eccetera. Così analizzato, il ruolo della musica nella cultura aiuta a comprendere anche le stesse strutture musicali. Queste non sono il risultato di un gioco di combinazioni sintattiche ma manifestazioni sonore della norma di una cultura: «gli stili musicali di una data società saranno meglio compresi se intesi come espressione di processi cognitivi che si possono vedere in opera anche nella formazione di altre strutture» [Blacking 1986,46].⁴⁸

Se dunque tutto il comportamento musicale appare strutturato in rapporto con processi biologici, psicologici, sociologici, culturali, la finalità principale dell'analisi è quella di cercare le relazioni fra l'organizzazione della cultura e le configurazioni sonore prodotte in quanto risultato di una interazione umana organizzata.

Sulla base di questi presupposti (sviluppati ulteriormente da altri studiosi) i lavori di antropologia musicale propongono delle analisi assai complesse, difficilmente riassumibili e soprattutto altamente specializzate. Ogni saggio tende a proporre una propria specificità metodologica rispondendo a delle istanze specifiche della cultura oggetto di studio. In questo modo la comunicazione fra i ricercatori diventa in alcuni casi difficile: gli autori si richiamano l'un l'altro e benché si riferiscano a dei comuni orientamenti concettuali, raramente adottano un medesimo procedimento analitico. Diventa difficile estrapolare *il* metodo dalla sua applicazione.

Per altro verso alcuni studiosi hanno tentato di proporre un metodo analitico, rigoroso e scientificamente verificabile, mirante ad integrare in un unico modello lo studio del dato musicale con quello contestuale. Uno dei più noti (e discussi) tentativi in questa direzione è senz'altro quello di Regula Burckardt Qureshi [1987], imperniato su una questione

⁴⁸ Torneremo più avanti su questo passo.

particolare: la *performance* musicale.⁴⁹

Dopo aver sottolineato come qualsiasi analisi esclusivamente musicologica, per quanto approfondita possa essere nel definire le specificità proprie di una data cultura, non è in grado di dar conto delle dinamiche di fondo della produzione musicale e cioè dell'uso sociale e del contesto culturale della musica, l'autrice individua nell'atto della *performance* la chiave di una nuova prospettiva d'indagine. L'atto della *performance* offre infatti un'occasione per osservare l'interazione fra il contesto culturale e la musica. E dunque indagare a fondo questo momento significa avere uno strumento per gettare nuova luce su entrambi i versanti, e cioè su come il dato extra musicale influenzi il musicale e viceversa [1987, 58].

Il modello analitico proposto è perciò imperniato sulla musica come processo [cfr. Magrini 1995, 26 sgg]. Esso utilizza, cercando di fonderli insieme, diversi approcci e strumenti di indagine, e si avvale del concorso di differenti mezzi di documentazione, compresa la videoregistrazione. Una basilare importanza viene data al punto di vista dell'osservato, cioè alla teoria musicale verbalizzata all'interno della cultura studiata.⁵⁰

Il modello analitico prevede due gradi preliminari costituiti dall'analisi dell'espressione musicale, scomposta fin nei minimi particolari (con espliciti richiami a Nattiez) e dall'analisi delle occasioni esecutive considerate come una struttura socio-culturale formata con un insieme di eventi e di procedimenti prestabiliti, basati su uno scenario concettuale condiviso ed attivi all'interno di una particolare struttura socio-economica. Al centro della *performance* il modello pone l'esecutore nel suo interagire con gli ascoltatori. Il modello quindi individua delle "dimensioni di fondo" di cui tenere in considerazione e delle "dimensioni da analizzare":

⁴⁹ Il saggio è tradotto in italiano in Magrini 1995.

⁵⁰ È da segnalare che l'autrice fa riferimento ad una "Indic musicology" nata dallo scambio fra musicologia occidentale e la tradizione di studi propria dell'India [Qureshi 1987, 66]. Alla musicologia indiana si richiama anche Richard Widdess nel saggio contenuto in questo volume.

Dimensioni di fondo	Dimensioni da analizzare	
	CONTESTO ESECUTIVO	MEZZO ESECUTIVO
Sistema Ideologico	Struttura dell'occasione (secondo una conoscenza condivisa)	Struttura musicale (secondo la conoscenza dell'interprete)
Sistemi Simbolici		
Situazione socio-economica	STRUTTURA ----- RESA/O OPERATIVA/O ----- PROCESSO	
Identità dell'interprete	Processo dell'evento	Processo della canzone
	analizzato come pubblico ← interazione → interprete	
Punto di vista dell'interprete (interesse presonale)	(secondo la percezione dell'interprete)	(secondo l'azione dell'interprete)

Figura 7: il modello analitico di Qureshi 1987 (dalla traduzione italiana in Magrini 1995).

Del modello viene data una applicazione nello studio del repertorio *qawwali* del Pakistan. Attraverso diverse fasi, schematizzate da apposite figure, l'autrice analizza nei dettagli i singoli movimenti di un esecutore nell'ambito di una *performance* e le risposte del pubblico, almeno così come vengono percepite dal musicista. In questo rapporto esecutore/pubblico vengono individuate le motivazioni che determinano (fin nei particolari) le scelte musicali compiute dall'esecutore nell'ambito delle possibilità offerte dal suo sistema musicale. Da ciò la Qureshi ricava l'idea che la musica in quanto sistema di comunicazione mediante i suoni agisca come un «codice semantico aperto»: essa dà la possibilità

all'esecutore, ma anche all'ascoltatore, di scegliere all'interno di un insieme di significati e di combinarli fra di loro.

Performance: *7 = 484*

Cantante
solista con
accompagnatori

Raccoltore α

ASCOLTATORI:

Z
H
K
P
M
A
S
L
T
Q
Y
B
E
F
G
O
C
V
U
J
N
I
R
X
W
E
A

$H^{\uparrow}$ si alza
 $H^{\uparrow}K$ si inginocchia per fare delle offerte a K
 $K^{\uparrow}(H)$ si inginocchia davanti a H
 $K^{\uparrow}(H)$ tocca i piedi (di H)
 $LM^{\uparrow}$ si alza con le offerte di L
 LM fa un'offerta a M
 LMZ offre le offerte di L a Z
 $A\alpha$ chiede ad α un cambiamento
 LA offre le offerte di O ad A
 $B^{\uparrow}$ si alza, cammina
 BK fa un'offerta a K
 OL fa un'offerta a L
 OT si alza, cammina
 $U^{\uparrow}U^{\uparrow}U^{\uparrow}U^{\uparrow}$ continua le grida, verbalizza, si dondola in modo intermittente
 $R^{\uparrow}$ solleva le braccia, verbalizza
 $R^{\uparrow}$ solleva le braccia, verbalizza
 $R^{\uparrow}$ solleva le braccia

αA si alza, cammina, prende ordini da A
si alza, tocca il muro
si alza con le offerte di H e B
offre le offerte di H e S a H

Figura 8: un estratto dell'analisi del qawwali [Qureshi 1987, 82].

La proposta della Qureshi necessita comunque di ulteriori applicazioni su altri repertori musicali, specialmente su quelli che, diversamente dal *qawwali* non hanno una teoria musicale esplicita.⁵¹

L'approccio antropologico trova però la sua manifestazione più piena e più significativa nella realizzazione di studi monografici incentrati su culture musicali più o meno ampie. Un caso esemplare di questa tendenza è il lavoro di Lortat Jacob [1996] dedicato ad un "micro mondo" musicale: l'oratorio della confraternita di Santa Croce di Castelsardo (Sassari), su cui conviene soffermarsi brevemente. Si tratta infatti di un complesso percorso analitico con più fasi che si intersecano indissolubilmente fra di loro. Esso non si ferma certamente alla definizione del sistema musicale ma congloba i diversi aspetti della vita di relazione sociale (nelle diverse articolazioni dei rapporti parentali, affettivi, politici ecc.) dell'Oratorio e quindi del paese, proponendosi, allo stesso tempo, di render conto delle individualità dei cantori. La cultura musicale dell'oratorio, così come qualsiasi altra cultura musicale, non è una «macchina per produrre suoni» ma un dispositivo per produrre senso che passa per delle aggregazioni di suoni e per una volontà di espressione specifica di ogni cultura.

Secondo lo studioso francese, nell'ambito della tradizione orale il canto non si limita a riempire lo spazio sonoro, così come vuole l'idea di concerto elaborata dalla cultura d'arte occidentale. Nella tradizione, cantare vuol dire mettere in atto dei rapporti personali di grande intensità che la musica ha la capacità di raffigurare.⁵² Il canto, dunque, è il frutto delle diverse personalità dei suoi interpreti, degli uomini che si confrontano fra di loro cercando un'intesa reciproca. La prima fase della ricerca, quindi, deve necessariamente proporsi di rendere conto dei significati che il canto possiede per i suoi stessi interpreti. Ecco dunque che l'autore propone una accurata presentazione dell'universo musicale della confraternita di Castelsardo, dei tempi e delle modalità della festa

⁵¹ Segnalo che l'autrice propone in conclusione del suo intervento delle osservazioni circa la possibilità di estendere il suo modello analitico alla musica colta occidentale. Nonostante la distanza esistente nella *performance* di questa musica fra esecutore e pubblico (aumentata dallo sviluppo tecnologico) la Qureshi è convinta che il suo approccio possa offrire delle indicazioni circa l'influenza del contesto sul risultato musicale [Qureshi 1987, 84]. Fra gli altri contributi dedicati alla definizione di un modello analitico di *performance* va citato Porter 1976, imperniato su un repertorio tradizionale europeo (la ballata) potenzialmente estendibile anche alla musica tradizionale italiana.

⁵² Questo concetto viene espresso con una frase di grande efficacia attribuita a Gilbert Rouget (maestro di Lortat Jacob): «La musique c'est toujours beaucoup plus que la musique», cioè essa è sempre qualcosa di più del suo semplice aspetto sonoro.

della Settimana Santa e dell'organizzazione del calendario collettivo.⁵³ Seguono alcuni densi capitoli dedicati all'esposizione del repertorio, delle pratiche esecutive e dei principi tecnici ed estetici. Fra l'altro la trattazione propone un'analisi timbrica delle voci, condotta con l'ausilio di alcuni spettrogrammi, delle singole voci e del risultato complessivo (con una particolare attenzione per la *quintina*, una quinta voce risultante dalla fusione acustica delle quattro parti corali).

Poiché la musica si dispiega nel tempo e nello spazio sonoro che bisogna riempire e colmare con una certa intelligenza musicale, così come nello spazio sociale nel quale i cantori interagiscono con la comunità, compito dell'analista è quello di indagare nella maniera più approfondita possibile questo manifestarsi dell'*Humanly Organized Sound*. La seconda parte del volume è dunque una dettagliata analisi antropologica del canto nella vita dell'Oratorio, di quell'arte dello stare insieme cui si è fatto cenno in precedenza. L'autore è convinto che l'uomo è sempre dietro il canto che esegue e questo rivela delle convenzioni precise di un certo modo di stare al mondo. Anche nelle più minute scelte musicali v'è qualcosa dei rapporti fra i confratelli e da ciò nascono i diversi paragrafi dedicati ai vari significati assunti dal canto, compreso quello, molto eloquente, su una serie di conflitti scaturiti proprio dal canto che hanno movimentato la vita dell'oratorio dai primi anni Novanta (e che continuano pure al giorno d'oggi).

La definizione dell'architettura sonora del repertorio costituisce la terza ed ultima parte della monografia. Con l'ausilio di accurate trascrizioni, precise segmentazioni basate su pertinenze proprie del repertorio (le pause e la coincidenza con segmenti del testo verbale) nonché di efficaci schematizzazioni, Lortat Jacob dà conto dell'articolazione dei singoli brani e della *ratio* che li sottende. Particolare spazio viene attribuito alla terminologia e alla grammatica musicale condivisa dagli esecutori.

⁵³ Sottolineo in particolare l'analisi del *Lunissanti* (Lunedì Santo) che muovendo dalla descrizione del rituale tende a definire complessivamente lo «spazio semantico» della festa inglobando gli elementi di significato che risiedono in gran parte nei preparativi e che risultano evidenti ai protagonisti: «À la façon d'un concert de musique classique qui, dans sa magie même, ne laisse rien paraître de sa préparation ni du travail de l'orchestra, la *festa* doit être vue moins comme une action que comme le résultat d'un ensemble d'actions se déroulant dans un temps et un espace différenciés : aucun exploit ne peut se passer de coulisses ni de gloses» [Lortat Jacob 1998, 73]. La festa del *Lunissanti*, che dura in realtà tutto l'anno e non le venti ore della giornata, dimostra che per capire le espressioni musicali è necessario non limitarsi alla descrizione di cosa avviene quel giorno, bensì procedere ad una analisi del significato complessivo della festa e del senso della ritualità dei partecipanti. Basta questa semplice osservazione per comprendere la difficoltà di questo tipo di analisi che — come si è detto già in apertura — deve conglobare eventi che si svolgono lungo un arco di tempo non cronologicamente delimitato.

La limitatezza del mondo musicale studiato — l'oratorio ed un piccolo paese — potrebbe far pensare che il volume si rivolga soltanto a quanti siano interessati al patrimonio tradizionale di Castelsardo o della Sardegna. In realtà, riprendendo una nota tesi dell'antropologo Clifford Geertz secondo cui il sapere è comunque un sapere locale, Lortat Jacob sottolinea come uno studio attento del sapere locale possa avere delle implicazioni generali: con una battuta, «tutto il mondo è paese», lo studioso ribadisce che ciò che si trova nel mondo si può trovare anche nei più piccoli paesi e viceversa. Da ciò deriva che i fatti più circoscritti rinviano a dei loro equivalenti, quali testimonianze di un senso e di un sapere più largamente condiviso. Questa possibilità di ricavare generalizzazioni dall'analisi di un micro-mondo rappresenta un questione centrale del volume nonché un elemento caratterizzante della scuola etnomusicologica francese.

L'idea che i concetti alla base dell'organizzazione del materiale sonoro rispondano alle stesse categorie riscontrabili in altri aspetti della vita d'insieme è stata recentemente sviluppata da Lortat Jacob [2000] in uno stimolante saggio che, sempre a proposito del repertorio polifonico di Castelsardo, analizza le conformità fra il canto ed le diverse fasi della raccolta e distribuzione dei fiori realizzata dai confratelli nell'ambito della medesima festa.

falzina *calata 1* *retroga 1* *dolci 1*
bogi *cal. 2*
contra
bassu
 Sta bu ma a

cal. 4 *acutu* *retroga 2* *cal. 5*
 Do lo

dolci 2 *cal. 6* *giro della o* *cal. 7*
idem *idem* *idem* *idem*

o-sa *retroga 3* *cal. 8* *dolci 3* *retroga 4* *cal. 9*
 o sa a

< MEZZA >

Figura 9: Stabat Mater, incipit della trascrizione [da Lortat Jacob 1996, 232].

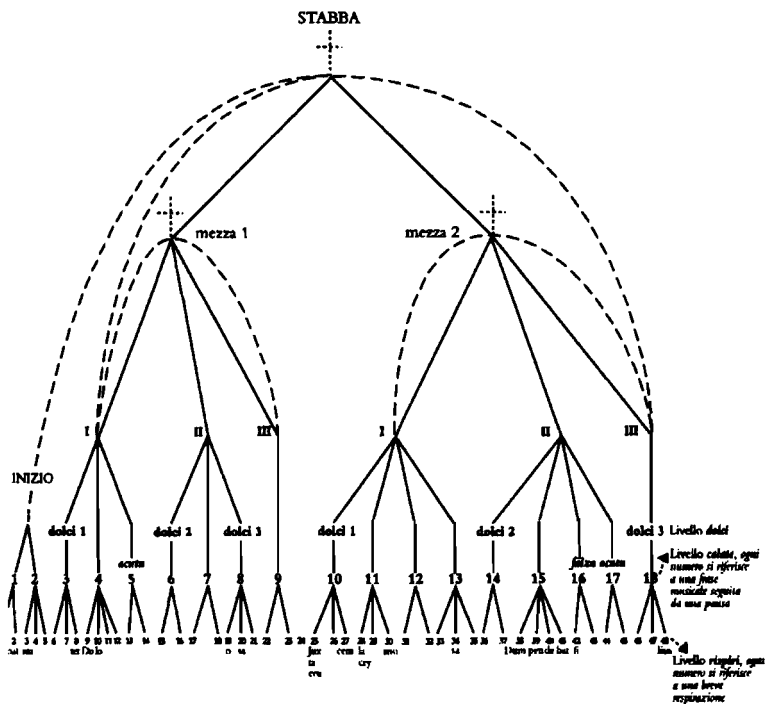


Figura 10: Stabat Mater, rappresentazione grafica [da Lortat Jacob 1996, 234].

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM Otto - HORNBOSTEL Erich (1904), "Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft", *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 3, 185-202.

ADAMS Charles (1979), "Melodic contour typology", *Ethnomusicology*, 20/2, 179-215.

AGAMENNONE Maurizio (1986), "Cantar l'ottava", in Kezich G.(cur.), *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma, 171-218.

AGAMENNONE Maurizio - FACCI Serena - GIANNATTASIO Francesco - GIURIATI Giovanni (1991), *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma.

AGAMENNONE Maurizio (cur.) (1996), *Polifonie, procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il Cardo, Venezia.

ALVAREZ-PEREYRE Frank - AROM Simha (1993), "Ethnomusicology and the emic/etic issue", *The World of Music*, 35/1, 7-33.

AROM Simha (1985), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, S.E.L.A.F., Paris (due volumi).

AROM Simha (1989), "Un sintetizzatore nella savana centro-africana. Un metodo di ricognizione interattiva delle scale musicali", *Culture musicali*, 8/15-16, 9-24.

BAILY John (1995), "Music and the body", *The world of music*, 37/2, 11-30.

BAILY John (1996), "Using tests of sound perception in fieldwork," *Yearbook for Traditional Music*, 28, 147-173.

BARTÓK Bela (1977), *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino.

BARZ Gregory F. - COOLEY Timothy J. - WONG Deborah - LYSLOFF René T.A. - Kertész-Wilkinson Irén - LORTAT JACOB Bernard (1998),

“Review symposium: Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology” *The world of music*, 40/3.

BLACKING John (1971), “Deep and surface structures in Venda music”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3, 91-108.

BLACKING John (1979), “The study of man as music-maker”, in J. Blacking - J. Ealiinohomoku (cur.), *The performing arts*, Mouton, The Hague, 3-15 (trad. it. in Magrini 1995, 81-98).

BLACKING John (1986), *Come è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano (ed.orig. *How musical is man?*, University of Washington Press, 1973).

BLUM Stephen (1992), “Analysis of musical style”, in H. Myers (cur.), *Ethnomusicology: An introduction*, Macmillan, London, 165-218.

BOGATIREV Petr - JAKOBSON Roman (1973), “Il folklore come forma di creazione autonoma”, *Strumenti critici*, 1/3, 224-240. (ed orig. “Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens”, in *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen-Utrecht 1929).

BOILÈS, Charles - NATTIEZ Jean-Jacques (1977), “Petite histoire critique de l’Ethnomusicologie”, *Musique en Jeu*, 28, 26-53.

BRAILOIU Constantin (1978), *Folklore musicale. Volume Primo*, Bulzoni, Roma

BRAILOIU Constantin (1982), *Folklore musicale. Volume Secondo*, Bulzoni, Roma

BRONSON Bertrand H. (1969) *The ballad as song*, Berkeley-Los Angeles.

ELLIS Alexander (1885), “On the musical scales of various nations”, *Journal of the Society of Arts*, 33/1, 485-527.

FABIETTI Ugo - REMOTTI Francesco (1997), *Dizionario di antropologia, etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale*, Zanichelli, Bologna.

FELD Steven (1974), "Linguistic models in ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 18/1, 197-217.

FÖDERMAYR (1995), "Concetti e metodi della musicologia sistematico comparata", *EM* 3, 55-76.

FÜRNIS Susanne - OLIVIER Emmanuelle (1997), "Systématique musicale pygmée et bochimane: deux conceptions africaines du contrepoint", *Musurgia* 4/3, 9-30.

GAROFALO Girolamo (1988), "I canti dei carrettieri della provincia di Palermo. Per una analisi formalizzata dei repertori", *Culture musicali*, 6-7/12-14, 80-105.

GIANNATTASIO Francesco (1992), *Il concetto di musica*, Nuova Italia Scientifica, Roma.

GIANNATTASIO Francesco - LORTAT JACOB Bernard (1982), "Modalità di improvvisazione nella musica sarda: due modelli", *Culture musicali*, 1/1, 3-35.

GIURIATI Giovanni (1982), "Un procedimento compositivo caleidoscopico: la tarantella di Montemarano", *Culture musicali*, 1/2, 19-72.

GIURIATI Giovanni (1991), "Trascrizione", in Agamennone et al., *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma, 83-112.

HERDNON Marcia (1974), "Analysis: The herding of sacred cows?", *Ethnomusicology*, 18/2, 219-262.

HOOD Mantle (1971), *The ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New York.

HORNBOSTEL Erich (1906), "Phonographierte tunesischen Melodien", *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 8, 1-43.

HORNBOSTEL Erich - ABRAHAM Otto (1909), "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 9, 1-25 (trad. ingl. *Ethnomusicology*, 38/3, 425-456).

JAIRAZBHOY Nazir (1977), "The objective and subjective view in music transcription", *Ethnomusicology*, 21/1, 263-73.

KOLINSKI Mieczyslaw (1965), "The structure of melodic movement - A new method of analysis" *Studies in Ethnomusicology*, 2, 95-120.

KUNST Jaap (1959), *Ethnomusicology*, Nijhoff, Den Haag.

LIST George (1963), "The musical significance of transcription", *Ethnomusicology*, 7/1, 193-197.

LIST George (1974), "The reliability of transcription", *Ethnomusicology*, 18/3, 353-377.

LOMAX Alan (cur.) (1968), *Folk song style and culture*, American Association for the Advancement of Sciences, Washington D.C.

LOMAX Alan (1986), "Un'analisi stilistica del parlare", *Culture musicali*, 9, 3-42.

LORTAT JACOB Bernard (cur.) (1987), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Selaf, Paris.

LORTAT JACOB Bernard (1994), *Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*, Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, Paris.

LORTAT JACOB Bernard (1996), *Canti di passione*, Lim, Lucca (nuova edizione: *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*, Les éditions du Cerf, Paris, 1998 con compact disc allegato).

LORTAT JACOB Bernard (2000), "Ditelo con i fiori, o con i canti", in R. Dalmonte - I. Macchiarella (cur.), *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 33-55.

MACCHIARELLA Ignazio (1988), "Analisi di un brano del repertorio dei lamenti della settimana santa di Montedoro", in P. Arcangeli (cur.) *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Olschki, Firenze, 95-142.

MACCHIARELLA Ignazio (1999), *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento.

MAGRINI Tullia (cur.) (1995), *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, Clueb, Bologna.

MAGRINI Tullia (1996), "Aspetti del canto monodico in Italia" in R. Leydi (cur.), *Guida alla musica popolare in Italia*, vol. 1, LIM, Lucca, 103-160.

MAGRINI Tullia - BELLOSI Giuseppe (1982), *Vi do la buonasera*, Clueb, Bologna.

MCALLESTER David, (1954), *Enemy way music. A study of social and aesthetic values as seen in Navaho music*, Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology (Harvard University), 41/3, Cambridge Mass.

MERRIAM Alan P., (1982) *African music in perspective*, Garland, New York.

MERRIAM Alan P. (1983), *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo (ed. orig. *The anthropology of music*, Northwestern University Press, Evanston Ill., 1964).

METFESSER Milton (1928), *Phonography in folk music: American negro songs in new notation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

MYERS Helen (cur.) (1992), *Ethnomusicology. Historical and regional studies*, Macmillan press, London.

NATTIEZ Jean-Jacques (1989), *Musicologia generale e semiologia* Edt, Torino (ed. orig. *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1987).

NATTIEZ Jean-Jacques (2000), "Qu'est-ce que la musique? Une théorie sémiologique et anthropo-génétique", in R. Dalmonte - I. Macchiarella, *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, Università di Trento, Dipartimento di Scienze

NETTL Bruno, (1983), *The study of ethnomusicology, twenty-nine issues and concepts*, University of Illinois press, Urbana- Chicago -London.

PORTER James (1976), "Jeannie Robertson's *My son David*: A conceptual performance model", *Journal of American Folklore*, 89, 7-26.

POWERS Harold (1980), "Language models and musical analysis", *Ethnomusicology*, 24/1, 1-60.

POWERS Harold (1992), "Modality as a European cultural construct" in M. Baroni - R. Dalmonte (cur.), *Atti del II convegno europeo di analisi musicale*, Università di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, Trento, 207-218.

QURESHI Regula Burckhardt (1987), "Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis", *Ethnomusicology*, 31, 56-86. (trad. it. in Magrini 1995).

REID James (1977), "Transcription in new mode", *Ethnomusicology*, 21/3, 415-435.

ROUGET Gilbert (cur.) (1981), "Ethnomusicologie et représentations de la musique", *Le courrier du CNRS*, 42 (numero monografico).

RUWET Nicholas (1972), *Langage, Musique, Poésie*, Seuil Schneider, Paris (trad. it. *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983).

SACHS Curt (1979), *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino (ed. orig., *The wellsprings of music*, Nijhoff, Den Haag, 1962)

SEEGER Charles (1951), "An instantaneous music notator", *Journal of the International Folk Music Council*, 3, 103-107.

SEEGER Charles (1958), "Prescriptive and descriptive music-writing", *Musical Quarterly*, 44, 184-195.

STOCK Jonathan (1993), "The application of Schenkerian analysis to ethnomusicology: Problems and possibilities", *Music Analysis* 12/2, 215-

STOCKMANN Doris, (1979), "Die Transkription in der musikethnologischen Forschung", *Acta Musicologica*, 51, 204-245.

STOCKMANN Doris, (1989), "Il problema della trascrizione nella ricerca etnomusicologica", in D. Carpitella (cur.), *Etnomusicologica*, Accademia musicale Chigiana, Siena, 209-238.

SYMPOSIUM (1964), "Symposium on Transcription and Analysis: a Huke Song with Musical Bow", *Etnomusicology*, 8, 223-277.

ZEMP Hugo (1971), *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Mouton, Paris.

ZEMP Hugo (1981), "Jeu d'une flûte de Pan polyphonique", in G. Rouget (cur.), "Etnomusicologie et représentations de la musique", *Le courrier du CNRS*, 42 (numero monografico), 7-12.

COINVOLGERE GLI ESECUTORI NELLA TRASCRIZIONE E NELL'ANALISI DEL REPERTORIO *DHRUPAD*¹

Fino a quando la tecnologia non rimpiazzerà la scrittura con qualche sistema di comunicazione superiore, il compito fondamentale della professione del musicologo, che pretenda o meno di avere il suffisso “etno”, rimarrà probabilmente quello di scrivere sulla musica, poiché è attraverso la scrittura che il suo lavoro diviene accessibile agli altri in maniera ampia e permanente.² La notazione musicale, nella forma più largamente applicabile e comprensibile, continuerà pertanto ad essere un essenziale strumento attraverso cui comunicare quelle idee sulla musica che non possono essere espresse in maniera efficace e concisa soltanto con le parole. Allo stesso tempo, l'atto di riduzione di una esperienza uditiva della musica in una forma scritta è esso stesso un mezzo per generare idee e approfondimenti, per illuminare strutture e caratteristiche che altrimenti potrebbero passare inosservate o rimanere incomprensibili. La trascrizione quindi è uno strumento dell'analisi oltre che un mezzo di comunicazione. I vantaggi ed i limiti della trascrizione così come viene usata nell'analisi di esecuzioni musicali, sono stati ampiamente discussi nella letteratura etnomusicologica [cfr. per esempio Nettl 1983, 65-81]. Non vi sono tuttavia segnali indicanti che questa pratica si vada abbandonando, o comunque che la trascrizione realizzata ad orecchio e a mano stia per essere rimpiazzata da tecniche meccaniche [Jairazbhoy 1977], benché queste siano importanti come potenziale aiuto supplementare alla percezione. Ad ogni modo, si dà in genere per scontato che la trascrizione

¹ Originale “Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to *Dhrupad*”, *Ethnomusicology*, 38/1, pp. 59-79. Copyright 1994 by the Board of Trustees of the University of Illinois. Si riproduce col permesso della University of Illinois Press. Traduzione di Laura Martuscelli. Per ulteriori indicazioni sul repertorio del canto *dhrupad* su cui è imperniato questo saggio si veda Francesca Cassio, *Il canto dhrupad nella musica classica indostana*, Ut Orpheus, Bologna 2000 [N. d. C.].

² La ricerca su cui si basa questo articolo è stata finanziata dal Charles Wallace (India) Trust, British Academy, e dalla School of Oriental and African Studies, a cui vanno i miei doverosi ringraziamenti. L'autore è altresì grato al dr. B. Bullard, dr. M.R. Clayton, dr. P. Cooke, dr. J.R. Kippen e dr. L. E. R. Picken per gli utili suggerimenti nelle varie fasi della ricerca.

e l'analisi di una esecuzione registrata, della quale non si abbiano cognizioni circa il contesto originale, può produrre risultati equivoci ed ambigui. Come ha osservato George List, «per possedere un significato musicale una trascrizione deve essere realizzata ed analizzata nel contesto della cultura di cui quella musica è parte» [1963,193].

Un contributo verso questo obbiettivo può derivare dal coinvolgimento, il più stretto possibile, dell'esecutore o degli esecutori al processo di trascrizione e di analisi. Questo approccio diventa particolarmente importante nel caso di una musica con un significativo grado di improvvisazione. Come sostiene Sloboda: «Vi è bisogno di studi dettagliati e controllati sull'improvvisazione *in vivo*. [...] Si può registrare l'improvvisazione, e farla riascoltare immediatamente al musicista, con tutte le pause e le ripetizioni che si rendessero necessarie; si potrebbe sperare allora di ottenere una serie dettagliata di dati sulle decisioni prese nel costruire l'improvvisazione» [1988, 237].

Il progetto presentato in questo articolo aveva il duplice obiettivo di coinvolgere l'esecutore nella trascrizione e nell'analisi, e di approfondire lo studio dei processi in gioco nell'esecuzione improvvisata. Nelle pagine seguenti discuterò sia i vantaggi sia i limiti di questo metodo di indagine, nonché alcuni degli elementi profondi tipici dell'esecuzione e dell'improvvisazione nella musica indiana.

Il dottor Ritwik Sanyal è stato per tre mesi, fra il 1987 e l'88, un *visiting artist* alla *School of Oriental and African Studies*, della University of London. Durante questo periodo di tempo io e lui abbiamo cominciato a lavorare ad uno studio in collaborazione sullo stile *dhrupad* della musica vocale classica dell'India del Nord.³ Sanyal è un cantore professionista di *dhrupad*, allievo di Ustads Zia Mohiuddin Daga e Zia Fariduddin Dagar, e si esibisce spesso in India, Regno Unito e Europa. Egli è anche un *university lecturer* in musica (Department of Vocal Music, Banaras Hindu

³ Il *dhrupad* è considerato il più antico genere della musica vocale classica dell'India del Nord nel quale viene coltivato un approccio particolarmente regolato alla vocalità, all'ornamentazione, allo sviluppo modale (nell' *âlâp*) e al ritmo (in *laykârî*). Nel *dhrupad* vengono impiegati gli stessi modi (*râga*) degli altri generi ma sono utilizzati una serie distinta di cicli metrici (*tâla*), uno speciale tamburo (*pahâvaj*) ed un particolare repertorio di composizioni. Alcune di queste ultime si possono far risalire al periodo Mughal (XVI-XVIII secolo), altre al XIX e XX secolo. Nel genere *dhrupad* vi è oggi un carattere fortemente religioso principalmente ma non esclusivamente hindu. Esso è cantato da un numero relativamente ristretto di esecutori al di là della celebre famiglia Dagar con i relativi allievi. Negli ultimi due decenni, comunque, intorno al *dhrupad* vi è stata una rinascita di interesse.

University) con *degrees* in filosofia (Bombay) e musicologia (Banaras). All'inizio del suo periodo di soggiorno in Inghilterra Sanyal ha registrato una esecuzione di *dhruvad* accompagnato al *pakhâvaj* (tamburo doppio a forma conica orizzontale) da Ashok Tagore. Durante i mesi successivi questa registrazione, della durata di circa quaranta minuti, è stata trascritta da chi scrive in collaborazione con Sanyal, con cui ha discusso varie questioni sorte nel corso dell'operazione. Questo lavoro è proseguito fra il marzo e l'aprile del 1988 a casa di Sanyal, a Banaras, dove si è provveduto a trascrivere anche l'accompagnamento di *pakhâvaj* con l'aiuto di Tagore. In seguito ho tracciato un primo abbozzo di questo articolo che ho sottoposto alla lettura di Sanyal. Nel 1991 sono riuscito a tornare nuovamente a Banaras e ad avere ulteriori conversazioni con Sanyal. Tutti i suoi commenti sulle diverse questioni affrontate sono tenuti in considerazione nella versione finale di questo articolo.

Attraverso questo tipo di coinvolgimento degli esecutori io speravo innanzi tutto di chiarire alcuni problemi relativi alla trascrizione che erano sorti in specifici punti della registrazione, dove le intenzioni dell'esecutore non risultavano chiare (qual è la nota sottolineata in un tal punto? che tipo di battere è questo?) e, in secondo luogo, di estrapolare delle informazioni sulla pratica esecutiva e specialmente sull'improvvisazione di cui altrimenti sarebbe stato difficile, se non impossibile, discutere in termini concreti. Anche quando i musicisti classici indiani sono disponibili a discutere nei dettagli la loro pratica esecutiva, può essere difficile riportare una discussione astratta alle realtà transitorie della *performance*. La trascrizione trasforma l'esecuzione in un oggetto concreto sul quale si può cominciare a parlare un poco più precisamente.

LIMITAZIONI

In una collaborazione di questo tipo è ovvio che i *backgrounds* dei ricercatori ed i loro rapporti reciproci influenzino il risultato. Così la mia formazione nell'ambito della musicologia occidentale si rifletteva nel ricorso alla notazione su pentagramma e nel convincimento della validità dell'esercizio della trascrizione.

Sanyal è una figura per molti versi insolita fra i musicisti classici indiani, sia per la formazione e per la professione accademica, sia per la familiarità con la notazione occidentale. Questo tipo di collaborazione sarebbe stato certamente meno proficuo se l'esecutore non fosse stato propenso all'uso della notazione o all'indagine accademica in generale.

È il caso di sottolineare che io e Sanyal eravamo partners paritetici nel lavoro, nel senso che la trascrizione e l'analisi procedevano attraverso la discussione e l'accordo comune, e non attraverso il sistema dell'intervista o del test che un ricercatore propone ad un informatore — sebbene sia certamente vero che uno dei due partner produceva in massima parte le risposte mentre l'altro proponeva la maggior parte delle domande.

La collaborazione con Tagore è stata limitata dalle circostanze a pochi giorni dell'aprile 1988, anche se questo periodo è stato sufficiente sia per completare la trascrizione dell'accompagnamento di *pakhâvaj*, sia per discutere aspetti dell'interazione fra cantore ed esecutore.⁴ Spero di indagare più approfonditamente quest'ultimo aspetto in un futuro lavoro.

Nelle pagine seguenti mi concentrerò principalmente sulla componente vocale dell'esecuzione, anche se nel penultimo paragrafo terrò in grande considerazione la relazione fra cantore e *pakhâvaj*.

Un limite ineludibile è stato quello del tempo. La musica indiana richiede del tempo per l'esecuzione (quaranta minuti sono la lunghezza media dell'esecuzione del *dhrupad*) ed ancora più tempo per essere trascritta. Fra l'esecuzione stessa e la nostra analisi della trascrizione v'è stato un inevitabile intervallo che, nel caso delle ultime sedute di registrazione e dell'accompagnamento al *pakhâvaj*, si è protratto fino a raggiungere diversi mesi. Nel frattempo entambi gli esecutori sono diventati ascoltatori — sebbene ascoltatori con una particolare cognizione di causa — e non ci si poteva aspettare che essi ricordassero con esattezza quello che passava nelle loro menti in ogni dato momento della *performance* originale. Non è stato pertanto possibile ricostruire neanche in maniera retrospettiva un "protocollo" — cioè un commento in divenire sugli specifici procedimenti di pensiero creativo messi in atto dall'artista [Sloboda 1988, 199-220; 236-237]. L'uso della notazione per ottenere una maggiore precisione produce necessariamente una perdita di immediatezza. Non voglio qui discutere dei limiti della trascrizione manuale e della notazione su pentagramma, che saranno noti a molti lettori. Mi è sufficiente ribadire che in ogni trascrizione v'è un inevitabile grado di imprecisione e di valutazione soggettiva che potrebbe non essere condiviso da altri ascoltatori. Il coinvolgimento degli esecutori, comunque, funge da controllo sia sulle imprecisioni sia sull'oggettività dello studioso. Quanto viene rappresentato negli esempi musicali di questo saggio concorda con le

⁴ Tagore utilizzava un sistema tradizionale di notazione sillabica dei colpi sul tamburo usato che non è compatibile con la notazione su pentagramma. Tali sillabe sono state rappresentate nella figura 5 mediante un sistema di notazione opportunamente modificato.

loro percezioni, fino al punto in cui queste possono venire precisate, ed ha il loro *imprimatur*. Gli esecutori non hanno fatto alcuna obiezione all'impiego della notazione su pentagramma. Alla luce della nostra collaborazione Sanyal ha espresso l'opinione che la notazione su pentagramma si adatti meglio di qualsiasi sistema di notazione indiano per le finalità che c'eravamo proposti. Egli ha tenuto a puntualizzare che avevamo modificato la notazione convenzionale su pentagramma in modo da rendere conto delle caratteristiche della musica indiana [cfr. oltre] piuttosto che rappresentare l'esecuzione interamente in termini occidentali.

ÂLÂP

La registrazione oggetto di questo studio comprende i tre momenti di una tipica esecuzione di *dhrupad*: *âlâp*, una improvvisazione strutturata su un modo scelto o *râga*; un canto composto (*bandîs*) costruito sullo stesso *râga* e su una data struttura ritmica ciclica, il *tâla*, ed infine il *layârî*, delle variazioni che combinano il testo del canto con dei ritmi incrociati improvvisati sul *tâla* [cfr. ad esempio van der Meer 1980, 32-49; Widdess 1981; Sanyal 1990]. Il *pakhâvaj* gioca un ruolo minimo nell'*âlâp*⁵ che non ha una struttura ritmica ciclica, ma accompagna la seconda e la terza parte dell'esecuzione. In questa sede tratteremo di alcuni aspetti della prima e della terza parte in cui l'improvvisazione è preminente.⁶

⁵ Il *pakhâvaj* scandisce un singolo accento o un breve pattern ritmico per l'accompagnamento del *muhra* o fase cadenzale che compare alla fine di ogni sezione dell'*âlâp*.

⁶ Il ricorso al termine "improvvisazione" è un espediente insoddisfacente ma inevitabile. Il limite oltre il quale la musica indiana può essere definita improvvisata è stato oggetto di discussioni [si veda, per esempio, Van der Meer 1980: 142 ss.], ma in mancanza di una univoca definizione di improvvisazione la questione non può essere risolta. Piuttosto, sembra verosimile che il termine venga ridefinito fino ad includere i processi di composizione spontanea o parzialmente spontanea che si trovano nella musica indiana ed altrove, dal momento che questi vengono oggi meglio compresi. Nel frattempo, la teoria canonica della musica indiana tende a non distinguere fra musica "composta" ed "improvvisata", o fra "fissa" o "variabile", ma piuttosto fra musiche "con costrizioni" (*nibaddha*) e "senza costrizioni" (*anibaddha*), e pertanto l'*âlâp* appartiene a quest'ultima categoria mentre tutta la restante produzione alla prima. fra le "costrizioni" dalle quali l'*âlâp* è esente vi sono (significativamente) i testi e l'organizzazione ritmica (*tâla*) (*Sârngadeva, Sangitaratnâkara* [XIII secolo], 4, 4-19).

original tonic (a) = C

a b c

nā rī ra nā no-m
ākār: establishes tonic *hint of dāgar*

d e f

ti ra ra na no - m nā rī nā

Ab - G *'roundness' of sound*
balances earlier *evokes 'orpi', rudrā vinā*
Db - C

gamak + mind *mukhārā* *sam*

ā no - m ra n-a na ta na to - (m)

lahak + āndolī
pakhāvaj:

h i j

ti ta ra na rī nā ta ra n-o - m na rī ra ra

kampit *mind* *kampit āndolī*
dāgar begins

k l

na ra na ti ta ra na ra ra na nā nom ra na

kampit *end of dāgar* etc.

Figura 1

La figura 1 è una trascrizione preliminare dell'apertura dell'*ālāp*. Dopo aver fatto una trascrizione iniziale l'ho controllata con Sanyal che ha prestato minuziosa attenzione ai particolari delle oscillazioni delle altezze – un'importante componente dello stile – ed ha chiarito le proprie intenzioni in diversi punti. Egli, ad esempio ha sottolineato la grande importanza delle note *Re/re^b* e *Dha/la^b*, nonostante esse siano poco frequenti e di durata invariabilmente breve: il loro particolare trattamento è

una delle caratteristiche distintive del *rāga* Multānī. Pertanto queste altezze sono state indicate in maniera esplicita in quei punti dove le avevo originariamente considerate delle oscillazioni di altre altezze.

Il sistema di notazione che utilizza una combinazione di simboli convenzionali per altezze definite e di neumi che indicano lievi movimento della voce da una altezza ad un'altra — un sistema adottato da Kuckertz 1970 per la notazione su pentagramma della musica dell'India del Sud — in questo caso coincide con la distinzione propria della tradizione (quanto meno della tradizione del *gharānā* Dagar) tra l'*āgah* e l'*anuranana*. L'*āgah* è la collocazione di un'altezza sia attraverso l'attacco diretto sia mediante un approccio indiretto; l'*anuranana* è la sua "risonanza" - il prolungamento e/o inflessione di un suono verso l'alto o verso il basso (cfr. figura 2).

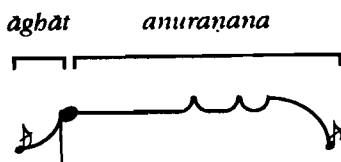


Figura 2: *āgah* ed *anuranana*.

Questo concetto è forse derivato dallo stile esecutivo degli strumenti a corde pizzicate sui quali l'altezza può essere modificata dopo che le corde siano state messe in vibrazione. Storicamente il *rundrā vīnā* o *bīn*, di cui il maestro di Sanyal, Zia Mohiuddin Dagar era uno degli esponenti principali, è stato uno strumento importante della tradizione del *dhrupad*.

Allo stesso tempo, per confermare o modificare la notazione delle altezze, Sanyal ha indicato, man mano che si presentavano, varie tecniche vocali e caratteristiche strutturali. Alcune di queste sono visibili nella figura 1: si tratta di tecniche vocali *āndolit* (frase D), *lahak* (frase G), *kampit* (frase H), *mind* (frase I) e *gamak* (frase F). Questi ed altri termini vengono frequentemente citati come elementi (*laksana*) dello stile musicale dagar [*Dāgar bānī*: cfr. Sanyal 1986]. La trascrizione in collaborazione inizia a rivelare non solo *come* queste tecniche vengono realizzate in particolari situazioni ma anche *dove* sono utilizzate nel contesto di una esecuzione — una informazione che potrebbe portare a stabilire conclusioni definitive circa le funzioni musicali di queste tecniche.

In molti casi, tuttavia, la definizione di una specifica tecnica risultava ambigua. Era evidente dalla trascrizione che una singola tecnica poteva essere realizzata in numerosi modi differenti: si confrontino fra di loro gli

ândolit nelle frasi d, g, e j oppure i *kampit* in h e j.

Discutendo di questo problema i miei tentativi di arrivare a definire ciascun espediente tecnico venivano sistematicamente frustrati dalla sua risposta: «Ma potresti cantare [questo passaggio] anche in quest'altro modo ...». Pareva che la fertile immaginazione dell'esecutore fosse in grado di generare un'eccezione a qualsiasi definizione venisse proposta. Ciascuna tecnica, pertanto, sembrava non essere definibile con precisione, pareva cioè qualcosa di diverso da un procedimento musicale univoco, più simile ad una categoria scarsamente definibile di percorsi che permettevano una estensione all'apparenza non delimitata di combinazioni e variazioni, finendo per sovrapporsi alle altre tecniche. Questa constatazione metteva in luce una caratteristica della natura della tradizione musicale indiana: ciò che viene presentato come un elemento fisso e distintivo di un particolare stile musicale può essere trattato come l'inizio di un atto di individualità e di creatività.

In una successiva discussione (nel 1991) Sanyal spiegò che mentre suona egli non pensa consapevolmente in termini di *laksana* ma fa ricorso a questo concetto usandolo come un insieme di categorie pertinenti nel momento in cui analizza la sua esecuzione o quella di altri. La relazione fra le categorie e l'esecuzione risulta pertanto più distante di quanto all'inizio apparisse: l'esecuzione è di importanza primaria, mentre le categorie. Forse l'importanza dei *laksana* come definizione propriamente musicale risiede soprattutto nel fatto che essi compendiano lo stile Dagar e in questo modo identificano l'utilizzatore come membro di quella tradizione. I dieci *laksana* vocali (che includono *âkâr* e *dagar* di cui si parlerà più avanti), insieme con una differente serie prevista per la *vinâ*, vengono elencati per nome — anche se non definiti — nel testo verbale di un canto *dhrupad* che si ritiene molto antico e che è patrimonio della famiglia Dagar.⁷ Il numero delle categorie e i loro nomi vengono così fissati dalla tradizione ma il metodo della loro realizzazione non è fissato allo stesso modo e quindi è forse più aperto alle interpretazioni individuali.

In questa sede, senza approfondire ulteriormente questa direzione di indagine, bisogna sottolineare che non sarebbe soddisfacente in una trascrizione rappresentare ogni *ândolit*, per esempio, mediante un unico segno convenzionale (come avviene per le ornamentazioni della musica classica occidentale). Tale soluzione sembrerebbe valida nell'ambito di un approccio di tipo “emic”, ma in questo modo non si riuscirebbe ad

⁷ Questo testo verbale è stato dato a Sanyal da Ustad Nasir aminuddin Dagar, il capo attuale del *gharânâ* dagar. Gli stessi elenchi, tuttavia, erano conosciuti dai suoi maestri Zia Mohiuddin e Zia Fariddudin Dagar [cfr. Sanyal 1986].

evidenziare il fatto che ogni caso di *āndolit* è unico ed è tale intenzionalmente. La dicotomia emic/etic, così spesso citata dagli etnomusicologi con riferimento alla trascrizione, non sembra offrire una distinzione pertinente in questo contesto.

Sanyal identifica inoltre alcuni elementi di importanza strutturale:

ākār (frase A) — intonazione di apertura, solitamente cantata sulla vocale *ā* (Sanyal era sorpreso nello scoprire che egli realmente cantasse *nā*);

mukhrā (frase G) — una frase cadenzale ripetuta che sottolinea il ritorno periodico della tonica, attraverso la quale lo sviluppo graduale del *rāga* viene articolato in sezioni. È cantata con una pulsazione ritmica definibile, diversamente dalla sezione improvvisata dell'*ālāp* che appare essere ritmicamente libera (ma si veda quanto verrà detto più avanti)

dagar (frase i-l) — una frase o sequenza di frasi particolarmente caratteristica del *rāga* in questione (in altre tradizioni conosciuta come *pakad* o *calan*).⁸ Questa sequenza è fissata nella memoria e viene introdotta in apertura, in maniera tale che il *rāga* possa essere identificato: molti musicisti indiani sottolineano l'importanza dell'identificazione del *rāga* attraverso questo inizio di *ālāp*.⁹

Un problema consueto nella trascrizione dell'*ālāp* è quello del ritmo. La sezione di apertura dell'*ālāp* in tempo lento (*vilambit*) è di norma seguita da altre sezioni con velocità media (*madhya*) e rapida (*drut*), nelle quali compare una pulsazione regolare e coerente ma non misurabile. La trascrizione del ritmo di queste ultime sezioni non è comunque problematica.

Nell'*ālāp* lenta, tuttavia, la pulsazione è raramente chiara. Nella figura 1 non è stato fatto alcun tentativo di determinare le esatte durate relative delle singole note di imporre alcuna ipotetica organizzazione ritmica in ciò

⁸ Il termine *dagar* ("sentiero") può essere il preferito da questa *gharānā* in virtù della sua rassomiglianza con il nome del loro stile musicale (*dāgar bani*) da cui essi hanno tratto anche il loro nome di famiglia.

⁹ Questo spiega l'apparizione piuttosto presto qui del quinto grado (*Pa/sol*) che ci si sarebbe aspettato solo molto tardi nell'*ālāp*. In alcune esecuzioni Sanyal segue la pratica di realizzare una prefazione al suo *ālāp* con una breve invocazione, con testo in sanscrito, che stabilisce allo stesso modo l'identità del *rāga* e prefigura il pieno sviluppo dell'*ālāp* [cfr. anche Van der Meer 1980, 51-52].

che di primo acchito sembra essere un ritmo del tutto libero (tranne che nella cadenza *mukhrâ*). Di fronte a questa difficoltà di notazione, comunque, Sanyal affermava che per tutta l'*âlâp* aveva sempre in mente una pulsazione e che questa fosse regolare e costante salvo una graduale accelerazione. Nell'*âlâp* lento questa struttura ritmica potrebbe essere celata proprio dal tempo lento e dalla successione delle altezze e degli eventi melodici non in corrispondenza con la regolare sequenza di pulsazioni. Essa, tuttavia, diviene esplicita nel *mukhrâ*.¹⁰ Ogni *mukhrâ*, quindi, può essere considerato come guida per la velocità della pulsazione nella precedente improvvisazione in ritmo quasi libero.

Queste affermazioni erano in marcato contrasto con le precedenti supposizioni sulla struttura ritmica dell'*âlâp* lento. A mia conoscenza nessuna trattazione di questo stile ha indicato la presenza di un pulsazione costante al di fuori del *mukhrâ*.

Ho fatto quindi un tentativo di verifica di queste affermazioni nell'esempio in questione. Ascoltando le registrazioni, Sanyal indicava la pulsazione battendo il tempo. Nei punti in cui il suo battere coincideva con un evento melodico o ritmico trascritto, veniva indicato un segno nella trascrizione. Questi punti di coincidenza sono indicati nella figura 1 con delle "v".

Non è stato però possibile nell'ambito di un esperimento in tempo reale, riuscire ad indicare con esattezza questa pulsazione soprattutto perché molti dei battiti che egli indicava non coincidevano con alcun evento ritmico o melodico riportato nel pentagramma. Solo una videocamera, idealmente, avrebbe potuto essere impiegata per registrare l'esatta sincronizzazione del gesto e della musica. Era immediatamente evidente, comunque, che la pulsazione indicata era identica a quella del *mukhrâ* e che essa continuasse fino al *mukhrâ* senza interruzione.

Al fine di testare ulteriormente l'esistenza della pulsazione ed eliminare quanto più possibile la soggettività di entrambi i ricercatori, ho misurato la lunghezza di ogni nota e di ogni gruppo di note della sezione. La prima misurazione è stata realizzata usando un cronometro e facendo scorrere il nastro a velocità normale. Questa misurazione è stata poi verificata e raffinata dimezzando la velocità di scorrimento del nastro ed usando un programma di computer in grado di misurare gli intervalli di tempo fra una serie di punti dati.¹¹ Sono state confrontate numerose misurazioni ripetute,

¹⁰ Sanyal ha spiegato che non è sua intenzione nascondere la pulsazione, ma si tratta soltanto di una questione di stile: egli presume, forse ottimisticamente, che "l'ascoltatore sensibile" si renderà conto della presenza della pulsazione.

¹¹ Il programma è stato progettato da Martin Clayton usando Hypercard su un computer Apple Macintosh.

e sono stati ricavati dei valori medi. In questo procedimento rimaneva inevitabilmente un elemento di soggettività in quanto il ricercatore doveva giudicare dove ogni nota o evento ritmico aveva inizio. Ciò non era sempre chiaro, soprattutto nel caso in cui una sillaba cominciasse con la consonante *r* o *n*, oppure una nota venisse presa attraverso uno scivolamento da un'altra altezza. Tali problemi venivano ulteriormente amplificati quando si ascoltava il nastro a velocità dimezzata. Attraverso la misurazione dei gruppi di note lunghe e di singole note, comunque, si sono ottenute misurazioni cronometriche ragionevolmente coerenti con una approssimazione di circa 0,15 secondi per le durate più lunghe.

I risultati dell'operazione sono riassunti nella figura 3. Vi sono presentate due serie di misurazioni: le durate delle note singole o dei brevi movimenti di altezza sono indicate al di sotto del pentagramma mentre le durate di particolari segmenti più lunghi sono mostrate al di sopra (non si tratta di tutti i segmenti di questo tipo che sono stati misurati). Il cronometraggio indicava che una pulsazione regolare, variabile in estensione fra circa 1,59 e 1,67 secondi per battito, emerge verso la metà del secondo sistema e prosegue senza interruzioni.

Tale successione di pulsazioni viene indicata sopra il pentagramma attraverso una serie di semiminime. Queste sono più grandi dove la pulsazione coincide con un evento ritmico della melodia. Tali punti di coincidenza comprendono quasi tutti i punti identificati nel precedente esperimento (indicati da *v*): vi è quindi da ritenere che la pulsazione identificata dalla misurazione cronometrica sia la medesima di quella indicata dall'esecutore. Inoltre, come ci si aspettava, tale pulsazione continua nel *mukhrâ* benché qui l'apparente uguaglianza della scansione si riveli ben diversificata, con lunghezze variabili fra 1,9 e 1,2 secondi. Benché la sesta nota del *mukhrâ* possa essere percepita come una sincope, questo grado di fluttuazione non cancella nell'ascoltatore l'impressione dell'esistenza di una pulsazione regolare nel *mukhrâ*, né trae in inganno il suonatore di *pakhâvaj* che misura accuratamente i suoi colpi in maniera tale da giungere insieme alla fine, mettendo in rilievo il battere del *mukhrâ* (il *sam*).

L'evidenza suggerisce pertanto che, quantomeno nella prassi di un singolo esecutore, l'*âlâp* lenta sia ritmicamente strutturata sulla base di una pulsazione regolare. Esula dagli scopi di questo articolo sapere se la medesima evenienza è valida per altri musicisti indiani, anche se vi sono delle indicazioni sul fatto che molti cantori di *dhrupad* condividono la stessa abitudine.¹² Altri studiosi hanno sostenuto più genericamente che il ritmo dell'*âlâp* lento non sia completamente libero [è il caso di Van der Meer 1980, 32], ma ritengono, di norma, che una pulsazione regolare e costante sia riservata solamente al *madhya* e alle sezioni finali dell'*âlâp*. Il fatto che questo assunto divenga adesso una questione aperta evidenzia l'importanza del coinvolgimento dell'esecutore nella trascrizione e nell'analisi. Un problema di trascrizione ha fatto emergere preziose informazioni da parte dell'esecutore circa la natura ritmica dell'*âlâp*. Queste informazioni a loro volta hanno modificato la trascrizione e l'interpretazione della musica facendo sorgere questioni fondamentali riguardo alla pratica ritmica dell'*âlâp* e della musica indiana in genere.¹³

LAYKÂRÎ

Sebbene la collaborazione avesse illuminato molti aspetti dell'esecuzione dell'*âlâp*, non ci si deve aspettare che questo metodo sia sempre in grado di far emergere informazioni in maniera così diretta. Alcuni procedimenti performativi possono essere diventati così istintivi per l'esecutore che questi divente incapace di verbalizzarli, specialmente se egli li ha appresi attraverso l'ascolto di esempi musicali e non mediante delle istruzioni verbali. Nel caso in questione, Sanyal non riusciva a spiegare nel dettaglio i processi di improvvisazione utilizzati nella parte finale dell'esecuzione, il *laykârî*. L'analisi della trascrizione, comunque, costituiva il mezzo per

¹² Una conferenza di cantori di *dhrupad* alla quale io e Sanyal abbiamo avuto il privilegio di rivolgerci, a Shri Chaitanya Prem Sansthan, Vrindaban, nel marzo 1989, è sembrata ampiamente in accordo che una pulsazione è presente nell'*âlâp* lento, benché vi fossero delle posizioni differenti su ciò che costituiva una pulsazione in questo contesto. Ad ogni modo, l'unico dissenziente, che sosteneva la completa libertà ritmica del cantore nell'*âlâp* lento, ha eseguito successivamente un *âlâp* nel corso del quale era chiaramente percettibile l'esistenza di una pulsazione.

¹³ I musicisti indiani ed occidentali, e gli osservatori con i quali ho discusso questa questione hanno proposto differenti reazioni: per alcuni l'idea di una pulsazione nell'*âlâp* è indiscutibile, mentre per altri è sorprendente oppure anche inaccettabile. È da attendersi che ulteriori indagini paleseranno una diversità fra la pratica e la percezione all'ascolto.

approfondire alcuni indizi che egli era in grado di offrire.

Da tale analisi ho ricavato un insieme di conclusioni e di ipotesi che ho in seguito riproposto alla sua valutazione. Così, ancora una volta, la trascrizione ha fornito il primo passo in un processo di analisi dal quale sono scaturite delle nuove informazioni. L'analisi seguente è la mia: le osservazioni di Sanyal sono riportate nei punti salienti.

Nel *laykârî* il cantore di *dhrupad* usa le parole di un canto composto ma le combina spontaneamente creando un nuovo materiale ritmico-melodico. In questo caso egli è vincolato non solo da una pulsazione ma anche dall'intervallo di tempo regolare costituito dal ciclo metrico di dodici colpi, detto *cautâl*. Le sue improvvisazioni riguardano la suddivisione del battere in due, tre, quattro, sei o otto (in considerazione del tempo base) e sono accompagnate dal suonatore di *pakhâvaj*. Quest'ultimo, nella performance qui discussa, costruisce la sua improvvisazione su un modello fissato di colpi (*thekâ*) in relazione con il *tâla*, ma l'abbellisce di frequente o se ne allontana, e fornisce un continuo contrappunto ritmico al cantore. Il cantore deve far durare la sua improvvisazione tanto da arrivare insieme con il suonatore di *pakhâvaj* sul primo colpo del ciclo metrico (detto *sam*), ed a quel punto egli può cantare dinuovo la prima frase (o semplicemente la prima nota) della composizione. Il cantore non deve finire la sua improvvisazione sul primo *sam* che capita ma deve proseguire per due o più cicli, a condizione che la definitiva conclusione trovi modo di cadere sul *sam*. L'arrivo simultaneo del cantore e dell'accompagnatore su questo battere risolve la tensione determinata dagli intrecci ritmici delle precedenti improvvisazioni e può essere accolta con soddisfazione dagli ascoltatori i quali spesso tengono il tempo con i movimenti della mano.¹⁴ L'intero processo viene ripetuto diverse volte, spesso in uno spirito di competizione amichevole fra cantore ed accompagnatore.

L'analisi dell'improvvisazione del *laykârî* deve cominciare tenendo in considerazione il canto composto (*bandis*) su cui si basa, poiché le diverse suddivisioni formali, metriche, delle parole e dei significati del testo, nonché le strutture melodiche, ritmiche e formali della composizione vengono in qualche modo riflesse nell'improvvisazione. Il primo verso del

¹⁴Nelle figure 4-7 il pattern dei movimenti della mano attraverso cui la suddivisione interna del *tâla* può essere indicata, dal cantore e/o dagli ascoltatori, è rappresentata dai seguenti simboli: X = battito di mani sul primo battere (*sam*); 2, 3, 4 = battiti di mani su divisioni complementari; 0 = gesto in silenzio. Nelle figure 5-7 le principali suddivisioni sono altresì indicate da linee di misura tratteggiate con dei puntini.

testo, corrispondente alla prima sezione (*sthâyi*) della composizione musicale, è il seguente:

tû-hi bidhâtâ lo-/kapati namo namo / samsâra târata / bhâra utâre/ (*oppure* loka-/pati)
(salute a te, Creatore, Signore dell'Universo [Brahmâ]; [ci] hai liberati dalla ri-nascita,
sollevati dal peso [della transmigrazione])

Nella composizione musicale questo verso è realizzato su quattro cicli consecutivi di *tâla*. La suddivisone in quattro segmenti *tâla* è indicata nella trascrizione del testo precedente con il segno /. Nell'esecuzione, tuttavia, il primo ciclo costituisce un *refrain* (*mukhrâ*) e può essere ripetuto, anche se il corrispondente segmento di testo verbale non corrisponde ad una completa unità di senso e termina a metà di una parola. Nella figura 4, che rappresenta l'inizio dell'interpretazione della canto dato da parte di Sanyal, il *mukhrâ* viene ripetuto di seguito e quindi di nuovo alla fine dello *sthâyi*. La composizione in questo modo ritorna ripetutamente al punto di partenza, come fanno tutte le composizioni *dhrupad* [cfr. Widdess 1981].

Il pattern ciclico, insito nella composizione stessa, si estende nell'improvvisazione *laykârî*. Il cantore ritorna di continuo all'inizio della composizione. La prima parola del testo (*tû-hi*) ricompare sempre sul *sam* alla fine di ogni episodio di improvvisazione e può essere seguita dal resto del *mukhrâ*. La parola finale è normalmente evitata durante l'improvvisazione al fine di sottolineare il suo uso nel *sam* (Sanyal ha confermato che questo è un espediente consapevole).

X • 0 • 2 • 0 • 3 • 4 •

1 mukhrâ
rû - ū hi bi-dhā - rā lo - ka

2 mukhrâ
rū - - ū hi bi - dhā rā lo -

3
ka pa - ti na - mo na - mo

4
sam sâ - ra tā - - - rā - ta

5
bhā - ra u - tā - - - ā - re

6 mukhrâ
rū - - - ū hi [etc.]

Figura 4: inizio della composizione “Tû-hi bidhâtâ”.

La figura 5 illustra due di questi episodi. Il primo, corrispondente al ciclo 37 della esecuzione completa, è formato da un ciclo solamente, fino al *sam* sul primo battere del ciclo 38. Il secondo episodio si estende su due cicli (cicli 38 e 39) e si conclude sul primo battere del ciclo 40.

La trascrizione coglie alcuni aspetti della spontanea interazione fra cantore ed accompa-gnatore che è caratteristica del *dhrupad laykârî*. Nel ciclo 38, terzo “quarto”, Tagore echeggia il ritmo sincopato usato da Sanyal alla fine del ciclo precedente che viene quindi ripreso da Sanyal nel sesto “quarto” e sviluppato nel seguente ciclo con ripetizioni insistenti della medesima figura ritmica. .

37 X • 0 • 2 • 0 •

Singer:

tū lo-ka-pa-ti tū hi bi-dha-ta lo-ka-pa-ti na-mo

Pakhāvaj:

3 A 4

na-mo bi-dha-ta lo-ka-pa-ti na-mo na-mo

38 X • 0 • 2 • 0 • 3 • 4 •

tū - ū hi bi-dha-tā loka-pa-ti na-mo na-mo sam-sā-ra

39 X • 0 • 2 • 0 X •

tā - ra - ra bha - ra u - tā - re sam - sā -

3 Y 4 Z

ra tā - ra - tā

40 X

rū - [etc.]

Key to pakhāvaj strokes

right hand: left hand: both hands:

ra re re dīn na geighe ka/kam dha dha re dīn

Figura 5: frammento di Layhârî.

Altrove la trascrizione mostra che Tagore può reagire all'improvvisazione di Sanyal nello spazio di mezza unità ritmica (mezzo quarto) , e talvolta può anche anticipare: per esempio nel ciclo 37 egli preannuncia correttamente l'entrata del cantore alla quinta unità ritmica. Come è possibile questa coordinazione? Ad una velocità approssimativa di $1/4 = 0,89$ secondi, mezza unità ritmica rappresenta un tempo di risposta leggermente inferiore a 0,5 secondi che per Pressing [1988, 138] è il tempo minimo in cui un musicista che improvvisa può rispondere a degli eventi inattesi proposti da un altro musicista.

Questa rapida risposta e la corretta anticipazione indicano che gli eventi in questione non sono, in verità, del tutto inattesi. Sanyal e Tagore suonano frequentemente insieme e le abitudini esecutive dell'uno sono piuttosto familiari all'altro. Gli indizi visivi e acustici, quali le prese di fiato, siano esse consapevoli o meno, richiedono anche della coordinazione. Nell'esecuzione qui discussa Sanyal comincia di solito il *laykârî* sulla quinta pulsazioni e spesso con il ritmo di quattro sedicesimi. Nel ciclo 37 Tagore prevede giustamente che egli farà nuovamente in questo modo. Inoltre, tale particolare pattern ritmico in corrispondenza con la pulsazione 5 è una consueta variazione del *pakhâvaj thekâ* (compare di nuovo nel ciclo 39): forse abbiamo qui un caso in cui il cantore viene influenzato dal *pakhâvaj*. Una questione che comunque richiede ulteriori indagini è quella di stabilire fino a che punto il *laykârî dhrupad* in generale è basato su o influenzato dalle tecniche esecutive del *pakhâvaj*.

Durante la discussione Sanyal ha convenuto che tutti i fattori qui indicati — la familiarità con le abitudini esecutive, i movimenti visibili ed udibili e l'influenza del *pakhâvaj* sul cantore — possono aiutare la coordinazione fra cantore ed accompagnatore sebbene non fosse sicuro che qualcuno di questi fattori in particolare avesse determinato il risultato del ciclo 37. Ha anche asserito e dimostrato con un esempio registrato, che un buono strumentista può anticipare correttamente il cantore anche quando lo stia accompagnando per la prima volta.

Gli ho anche domandato come il cantore riesca a strutturare la sua improvvisazione *laykârî* in modo da giungere ad una adeguata conclusione sul primo battere, soddisfacendo in questo modo la principale costrizione ritmica dell'improvvisazione nell'ambito del *tâla*. Durante la trascrizione Sanyal non era in grado di spiegare questo procedimento fin nei dettagli: l'esecuzione *laykârî*, affermava, era essenzialmente non programmata, e dipendeva per la sua riuscita dallo "stato d'animo giusto". All'apparenza si tratta dunque di una tecnica applicata in modo non consapevole.

Di certo l'insieme delle tecniche usate nel *dhrupad*, quali la semplice diminuzione del canto composto (eseguendolo cioè a velocità doppia tripla o quadrupla ecc., dimezzando i valori) vengono evitate nella tradizione Dagar proprio a causa della loro pianificazione antecedente e della mancanza di spontaneità.

L'analisi della trascrizione indica che, come egli stesso sostiene, quando Sanyal inizia un *laykârî* non conosce in anticipo come finirà. Al contrario, le decisioni verranno prese durante l'improvvisazione come ad esempio le modalità di riempimento delle rimanenti pulsazioni del ciclo al fine di arrivare al *sam*. Nella trascrizione, i punti in cui tali decisioni vengono prese possono essere individuati nei cambiamenti o nelle variazioni del modello ritmico, nelle ripetizioni di segmenti del testo e nei prolungamenti o ripetizioni di sillabe.

Una tecnica comune è quella di introdurre un *tihââ*, cioè un motivo ritmico e melodico ripetuto tre volte il quale termina sul *sam* alla terza ripetizione. Se ne può vedere un esempio alla figura 5, ciclo 37. Sanyal inizia la sua improvvisazione cantando i primi due segmenti del testo verbale ([*lokapati*] *tû-hi bidhâtâ lo-/kapati namo namo*), realizzando quattro sillabe in ogni pulsazione (semiminima) del *tâla* (tranne che sulla sesta che ne ha tre). Al terzo sedicesimo della nona pulsazione (segnato con una A nella figura 5) i primi due segmenti di testo sono stati completati; così Sanyal li ripete a partire da *bidhâtâ*.¹⁵ Rimangono, pertanto, da cantare undici sillabe del corrente segmento di testo (*bidhâtâ lo-/kapati namo namo*) ma vi sono tre pulsazioni e mezzo del ciclo del *tâla* che bisogna riempire - abbastanza per le quattordici sillabe rimanenti. Quasi immediatamente, però, Sanyal cambia il ritmo: introduce la consueta formula ritmica sincopata (sedicesimo, quarto, sedicesimo) che ripete tre volte come un *tihâî* ritmico. Ne risulta che le rimanenti sillabe del testo completano con esattezza le restanti pulsazioni del ciclo *tâla*.

Commentando l'analisi appena esposta, Sanyal ha qualificato meglio la sua originale affermazione riguardo al fatto che l'improvvisazione *laykârî* non è programmata. Egli ha spiegato che alcuni *patterns* ritmici, quali i comuni *tihâî*, vengono memorizzati per un uso generale o assimilati nella memoria attraverso l'esperienza. Ha perciò confermato che l'esempio precedente costituisce un *tihâî* di questo tipo. Ciò che è completamente spontaneo, ha affermato, è la decisione di usare un particolare *pattern* in un dato momento.

¹⁵Non c'era evidentemente alcuna intenzione di continuare con il terzo ed il quarto segmento del verso. Questi segmenti, infatti, dovrebbero contenere esattamente lo stesso numero di sillabe e pertanto la scelta era piuttosto arbitraria.

La trascrizione pertanto indica che la decisione consapevole o inconsapevole di cambiare il ritmo, forse in corrispondenza con il numero di sillabe che rimanevano da cantare, era stata presa in coincidenza con o subito dopo il punto "A". Tale osservazione non rivela *come* la ratio delle sillabe da accentare venga calcolata, ma solamente *il punto in cui viene messo in opera il necessario aggiustamento*.

Come avviene dunque la giusta decisione da parte dell'esecutore sullo stimolo del momento? Diversi sono i fattori che presumibilmente hanno importanza al riguardo. Uno è la memoria di analoghi passaggi cantati in precedenza nel corso della stessa *performance*, o in precedenti occasioni. La figura 6 mette a confronto la fine del ciclo 37 (figura 5) con due precedenti passaggi: il ciclo 10, dove vengono usati lo stesso motivo melodico e le medesime parole ma una diversa configurazione ritmica, e il ciclo 30 dove si fa ricorso a una analoga configurazione ritmica e melodica, ma con differenti parole. Pertanto, i materiali melodici e ritmici necessari per condurre il ciclo 37 a una buona conclusione erano già padroneggiati e freschi nella memoria del cantore. Il motivo melodico usato in tutti e tre questi passaggi paralleli è di fatto derivato dalla composizione stessa: si tratta della fine del primo ciclo, il *mukhrâ* (cfr. figure 4 e 7). L'uso di questo motivo melodico nel *laykârî* come una introduzione al *sam*, riflette pertanto la sua analoga funzione nella composizione.

Sanyal conveniva che il passaggio in questione derivi dal canto dato. Egli metteva in evidenza come molte composizioni non comincino sul *sam* (come avviene nel caso in questione) ma con una anacrusi di diverse pulsazioni che introduce il *sam*. Nell'interpretare questa composizione con *laykârî* il cantore farà combaciare la fine della sua improvvisazione con questa anacrusi: un ritorno alla melodia della composizione poche pulsazioni prima del *sam* è perciò una pratica consueta.

Un altro importante fattore senza dubbio risiede nell'abilità dell'esecutore di evitare qualsiasi situazione che minaccia la *non* riuscita richiesta: per citare Sloboda, "L'improvvisatore [...] sa che in qualunque direzione si muova troverà una dozzina di modi diversi per arrivare al luogo successivo che intende raggiungere. Questa fiducia nella disponibilità di "vie di fuga" è certamente il contrassegno delle abilità in ogni comportamento che richiede di agire *à l'improptu*" [1988, 235].

L'aggiustamento necessario per assicurare il corretto risultato può essere del tutto insignificante e può passare inosservato all'ascoltatore. Nella figura 5, ciclo 37, l'esatta combinazione di sillabe nel *tihâi* può essere fortuita: nel *tihâi* parallelo del ciclo 30 (cfr. figura 6) vi sono due sillabe di

meno e la prima sillaba dell'ultima parola (*utâre*) viene pertanto reiterata e prolungata per riempire la lacuna.

Per un esempio simile ma più complesso possiamo considerare i cicli 38 e 39 (figura 5). Qui il *laykârî* si estende per due cicli, arrivando al *sam* alla fine dell'esempio. In questo caso Sanyal accorpa unità di tre-quattro quarti, contenenti pulsazioni che comprendono sedicesimo + quarto, oppure due sedicesimi. Se avesse continuato con questo pattern ritmico, la nota finale avrebbe anticipato la sua caduta esatta sul *sam*. Sanyal pertanto aggiusta il ritmo introducendo un leggero prolungamento delle note al punto "Z", solamente due pulsazioni prima della fine del ciclo. Questo aggiustamento è virtualmente impercettibile da parte dell'ascoltatore.

10 0 • 3 • 4 • X

lo - ka - pa - ti na-mo na - mo tû

(sâ)-ra tā - ra - ta bhā - ra - u - u - tā - ra tû

na-mo-bi-dhā-ta lo - ka pa-ti na-mo na - mo tû

dhā tā - - - - lo - ka tû

Figura 6: *passaggi simili in un Laykârî.*

Abbiamo qui il caso di una "occasione estrema", di una minima correzione in corsa, che si rende necessaria perché l'improvvisazione non è stata progettata in anticipo. Di nuovo, la trascrizione ci mette in grado di vedere *dove* una decisione viene messa in atto ma non *come* essa venga presa. Possiamo ritenere che i leggeri prolungamenti del ritmo che cominciano nella pulsazione 8 del ciclo 39 ed arrivano fino al punto Z, rappresentino l'inizio da parte dell'esecutore della riflessione circa il suo arrivo al *sam*, benché la fedeltà alla semiminima come unità ritmica rimanga costante fino a Z.

Va notato, pertanto, che questo esempio di improvvisazione è più complesso del precedente, sia perché è più lungo — due cicli di *tâla* anziché uno — sia perché viene impiegato un più lungo segmento di testo, vale a dire l'intero verso. Questo non è sufficiente a riempire i due cicli di *tâla* e le parole *samsâra târata* debbono essere ripetute per completare le ultime sei pulsazioni del ciclo 39. Una decisione, pertanto, deve essere stata presa nel punto X o subito dopo: quella di ripetere sei sillabe del testo (che formano due parole complete cioè un segmento completo di testo). Malgrado questa ripetizione, comunque, non vi sono ancora sillabe sufficienti, e la sillaba *tâ* viene quindi prolungata per tre ottavi e un sedicesimo. Il fatto che sia prolungata questa sillaba di inizio parola, e non qualcuna delle due che seguono, indica che il cantore ha già previsto che le ultime due sillabe, *-ra-ta*, possono essere cantate su due ottavi puntati, nella pulsazione e mezza che conclude il ciclo. Questa supposizione è confermata da un prolungamento molto simile della prima sillaba di *utâre* nel ciclo 30 (figura 7). In questo caso dove non vi sono sillabe sufficienti per riempire lo spazio ritmico disponibile, sarebbe chiaramente meno efficace prolungare la sillaba finale poiché questa sarebbe un troppo ovvio aggiustamento immediatamente prima del *sam*.

La seconda metà del ciclo 39, pertanto, è interamente realizzata con gli aggiustamenti al ritmo del testo e della musica. E ciò senza tenere in considerazione la melodia la quale nella discesa verso la tonica più bassa viene attentamente tenuta sotto controllo così da non arrivare alla tonica troppo prima della fine del ciclo. La melodia qui sembra essere basata sul quarto ciclo della composizione (ciclo 5 della figura 4), dove il testo è *bhâra utâre*. L'uso di queste parole nell'improvvisazione possono pertanto aver suggerito il corso che la melodia avrebbe dovuto prendere.



Figura 7: *prolungamento di sillabe.*

Benché Sanyal non avesse commentato nel dettaglio questa interpretazione dei cicli 38-39 — era inconsapevole dell'aggiustamento ritmico in Z fino a che la sua attenzione non è stata richiamata in proposito — egli ha

approvato il concetto di sottile correzione in corsa escogitato durante l'improvvisazione (e se necessario quasi all'ultimo istante). Egli ha dimostrato come un *tihâi* possa essere aggiustato se necessario facendo sì che esso riempi il tempo disponibile, allungando o accorciando una o più note ed ha evidenziato ulteriori esempi di questo aggiustamento nell'esecuzione in questione. Ha inoltre osservato come queste note potevano essere allungate o accorciate variandole ritmicamente anche durante l'esecuzione del canto dato, specialmente dove le note successive abbiano la stessa altezza. (cfr. figura 4 in cui il ritmo base di semiminima puntata viene modificato allungando alcune note ed accorciandone altre). In questo modo il tipo di aggiustamento ritmico evidenziato in particolari punti dell'analisi risulta essere un elemento consapevole della tecnica del cantore.

I calcoli spontanei e gli aggiustamenti del cantore nel *laykârî* sono senza dubbio aiutati dall'accompagnamento del *pakhâvaj*, che nell'esecuzione in questione ripete in maniera quasi costante il ben noto pattern base o *thekâ* (figura 8) ed in questo modo indica al cantore in quale pulsazione del ciclo di 12 si è arrivati.

Una particolare caratteristica di rilievo del *thekâ* è il colpo con la mano destra detto *din*, che ha una caratteristica sonorità,¹⁶ e viene eseguito sulle pulsazioni 3, 7, 11 e 12. Questa caratteristica può essere notata nella figura 5, specialmente nei cicli 38-39. Nella stessa figura è da rimarcare che quando il cantore si imbatte in un difficile *pattern* a ritmo incrociato, come nel cicli 38-39, il *pakhâvaj* semplifica la sua improvvisazione in maniera tale da scandire il *tâla* molto chiaramente (si comparino le ultime tre pulsazioni dei cicli 38 e 39 con le corrispondenti del ciclo 37). Indicazioni di questo tipo sarebbero naturalmente superflue se il cantore si limitasse

¹⁶Il suono è sordo e quindi risuonante ma ha un'altezza non determinata oscillando intorno al semitono sopra la tonica a differenza del semi sordo *tâ* dove l'altezza della tonica viene percepita.

semplicemente a riprodurre soluzioni elaborate e memorizzate.¹⁷

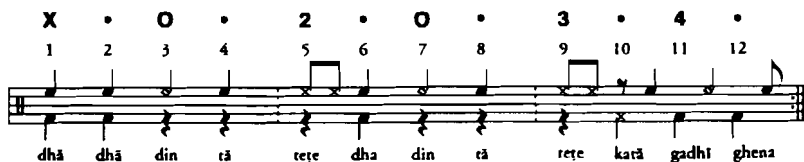


Figura 8

Sanyal ha sottolineato che nel *dhrupad* colui che accompagna pone meno attenzione al *theḱā* di quanto avvenga negli altri stili. Ha concordato, tuttavia, che molti suonatori di *pakhavaj* suonano *din* sulle pulsazioni 3, 7 e/o 11/12 e che questo riferimento minimo al *theḱā* costituisce un buon indizio per il solista mentre improvvisa.

L'analisi della trascrizione conferma quindi l'affermazione di Sanyal che il suo *laykārī* non è programmato in anticipo ma dipende da decisioni spontanee, che riflettono una fondamentale preferenza estetica della particolare tradizione di cui fanno parte. Ciò inoltre indica, come abbiamo visto:

- 1) che il cantore ricorda e rielabora materiale ritmico e melodico dall'inizio della performance, compreso il materiale melodico derivato dalla composizione;
- 2) che ripetizioni di testo e cambiamenti del modulo ritmico vengono effettuati durante la realizzazione di un episodio di improvvisazione, al fine di riempire il rimanente periodo di tempo prima della fine del ciclo (è

¹⁷ È necessaria una indagine su altri stili esecutivi per stabilire se vi è in generale una correlazione fra l'accompagnamento basato sul *theḱā* e la spontaneità dell'improvvisazione del solista nel *layārī*. È da notare, per esempio, che nella scuola Darbhanga del *dhrupad*, rappresentata dall'anziano Ramcatur Mallik e dai suoi giovani discendenti, nella quale i cantori usano molti lunghi *tihāis*, elaborati e (probabilmente) predefiniti, il *pakhāvaj* tende ad abbandonare la *theḱā* a vantaggio di una estensione anche superiore rispetto a quanto è normale nella tradizione Dagar, dove viene usato un numero inferiore di *tihāis*. Al contrario, nello stile *khyāl*, in cui la spontaneità dell'improvvisazione del cantore è di suprema importanza (e i *tihāis* sono meno spesso usati), il tamburo di accompagnamento (*tabla*) normalmente risulta più rispettoso del *theḱā* di quanto non avvenga nell'accompagnamento del *dhrupad*.

il caso per esempio della possibile introduzione di un *tihâf*);

3) che leggeri aggiustamenti al testo e/o al ritmo, quali il prolungamento di una nota e/o di una sillaba, possono essere realizzati poco prima della fine di un ciclo *tâla* al fine di assicurare un buon arrivo al *sam*.

4) che il suonatore di *pakhâvaj*, oltre a rispondere e ad anticipare il gesto ritmico del cantore, aiuta a guidare l'improvvisazione attraverso riferimenti al modello di colpi standard (*thekâ*).

Come è stato notato Sanyal era d'accordo con tutte le precedenti conclusioni con o senza ulteriori qualificazioni o ampliamenti. Egli inoltre ha indicato un elemento di ulteriore importanza nella comprensione del *laykârî*: segnatamente che un valido modello per l'esecutore quando realizza il *laykârî* è dato dallo stile dell'*âlâp* medio o veloce. In questo stile, come nel *laykârî*, le sillabe sono pronunciate ad una velocità doppia o quadrupla rispetto alla pulsazione base, con note più lunghe, accentuazione incrociate e raggruppamenti di valori ritmici di tre o cinque unità. Dato che non vi è organizzazione metrica né testo fissato, l'improvvisazione in questo stile ha meno obblighi rispetto a quella del *laykârî*, ma molte delle stesse formule ritmiche e melodiche possono essere usate in entrambi gli stili. Questo approfondimento dei rapporti fra stili differenti richiede ulteriori indagini.

Le precedenti conclusioni sarebbero state difficili, se non impossibili da formulare senza aver realizzato innanzi tutto una partitura scritta ed ugualmente difficili da dimostrare senza il ricorso ad esempi scritti su pentagramma. E ciò ancor di più in quanto l'esecutore, come già detto, non era in grado dopo l'evento di ricordare le decisioni prese in specifici punti dell'esecuzione e non poteva descrivere il processo dell'improvvisazione *laykârî* nel dettaglio. Allo stesso tempo l'originale asserzione di Sanyal circa l'importanza delle decisioni spontanee è un essenziale indizio poiché suggerisce il tipo di processi improvvisatori che dovremmo considerare nella sua musica, e l'esercizio di trascrizione e specialmente di analisi lungo le linee che egli ha indicato lo hanno stimolato a qualificare e a amplificare il suo originale acume.

CONCLUSIONI

La trascrizione è dunque uno strumento musicologico utile sia per produrre sia per comunicare idee sulla musica. L'esperimento discusso suggerisce che essa è particolarmente utile quando viene usata come parte di un processo di collaborazione, di una indagine dialettica che coinvolge i musicisti stessi. Da un lato l'esecutore può risolvere problemi di notazione e interpretazione, e d'altro lato la trascrizione può gettare luce su questioni a cui l'esecutore non sa rispondere direttamente. Mentre la discussione con l'esecutore e la trascrizione, presi singolarmente, mostrano i propri limiti, in combinazione fra di loro possono risultare più illuminanti. Nel nostro caso la collaborazione ha prodotto approfondimenti sull'esecuzione e ha sollevato nuovi problemi su alcuni aspetti della tradizione *dhrupad* e della musica indiana in genere: sulla natura dell'ornamentazione, sull'organizzazione del ritmo dell'*âlâp* e sulle tecniche improvvisative del *laykârî*. C'è da sperare che la pratica della collaborazione alla trascrizione e all'analisi possa dimostrarsi utile nelle future indagini su queste fondamentali questioni.

BIBLIOGRAFIA

JAIRAZBHOY Nazir (1977), "The objective and subjective view in music transcription", *Ethnomusicology*, 21/1, 263-74.

KUCKERTZ Josep (1970), *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Süd-Indiens*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.

LIST George (1963), "The musical significance of transcription", *Ethnomusicology*, 7/1, 193-237.

NETTL Bruno (1983) *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*, University of Illinois Press, Urbana.

PRESSING Jeff (1988), "Improvisation: Methods and models" in J. Sloboda (cur.), *Generative processes in music*, Clarendon Press, Oxford.

SANYAL Ritwik (1986), "The Dagar tradition", *Dhrupad Annual*, 1, 43-47.

SANYAL Ritwik (1990), "The Dagar tradition: Characteristics of Âlâp", *Dhrupad Annual*, 5, 64-67.

SARNGADEVA (1959), *Sangitaratnakara* vol.II (ed S. Subrahmanya Sastri Adyr:), Adyr library and research centre.

SLOBODA J.A. (1988), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. Clarendon Press, Oxford 1985).

VAN DER MEER Wim (1980), *Hindustani music in the 20th century*, Nijhoff, The Hague.

WIDDESS D. Richard (1981), "Aspects of Form in North Indian Âlâp and Dhrupad, in D. R. Widdes - R.F. Wolpert (cur.), *Music and tradition: essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken*, Cambridge University Press, Cambridge.

NUOVE PROSPETTIVE NELLA DESCRIZIONE DELLE MUSICHE DI TRADIZIONE ORALE¹

**“Le musical, c’est le sonore construit et reconnu
par une culture”**

Jean Molino [1975, 53]

1. SCELTE

1.1 PROBLEMATICHE

Nelle società di tradizione orale, in cui si svolgono essenzialmente le ricerche etnomusicologiche, la nozione di “arte per l’arte” non trova spazio. Questo vale, naturalmente, anche per la musica che è sempre considerata un mezzo, e non è mai un fine in sé. Parte integrante di un insieme sociale più vasto, la musica assume in quest’ambito una funzione precisa e molto spesso indispensabile.

Ciò non toglie che, a prescindere dalla sua funzione sociale, tutta la musica etnica riveli una sistematicità sua propria: come una lingua, essa è dotata di una grammatica e, per questa ragione, viene ratificata da regole che sottintendono una teoria la quale, in realtà, è molto spesso implicita.

Di fronte a tale doppia natura del fenomeno musicale in questo tipo di società si profilano due approcci molto differenti fra di loro, per non dire opposti: il primo consiste nello studiare la musica prima di tutto come un fatto sociale; il secondo, invece, nell’esaminarla come un sistema formale.

Ciascun approccio implica una scelta che è il risultato in generale della formazione del ricercatore e dalle sue motivazioni, coscienti o incoscienti. Una scelta che implica, a sua volta, che si accordi priorità ad un aspetto a scapito dell’altro.

¹ Questo testo, il cui autore ringraziamo per averci concesso il permesso della traduzione, è stato presentato al convegno “Penser la musique, penser le monde. Vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie”, Paris, 14-16 marzo 1996. Si tratta di una versione rivista del saggio “New perspectives for the description of orally transmitted music”, *The World of Music*, 23/2 (1981), pp. 40-62. Traduzione dal francese di Ignazio Macchiarella.

Nella letteratura etnomusicologica costituiva un *leitmotiv* l'affermazione secondo la quale la soluzione ideale sarebbe stata quella di poter trattare ugualmente etnologia e musicologia. Tuttavia gli studiosi non mancano di rilevare che una tale visione è più o meno utopistica, in considerazione del gran numero di conoscenze che una stessa persona dovrebbe padroneggiare in campi estremamente diversi. Di fronte alle impossibilità materiali (fra cui, in primo luogo vi è il periodo di tempo forzatamente limitato che si può trascorrere sul campo) bisogna porsi dei limiti.

Da queste osservazioni scaturisce la seguente domanda: il compito dell'etnomusicologo è davvero quello di trattare, su uno stesso piano, etnologia e musica? Personalmente sono ben lungi dall'esserne convinto. Secondo me l'etnomusicologia non è una disciplina bicefala ma una branca di specializzazione dell'etnologia. Pertanto mi sembra evidente che l'etnomusicologo deve, per definizione, realizzare dei lavori che vanno al di là delle competenze dell'etnologo, mentre non è vero il contrario. Infatti, mentre tutti e due sono in grado di rendere conto degli aspetti sociali che implica una pratica musicale, solo l'etnomusicologo deve essere capace di descrivere i procedimenti tecnici che questa pratica mette in opera e di trarne le dovute conclusioni. È dunque qui - in termini di efficacia scientifica - la sua missione più immediata poiché egli è il solo a poterla compiere.

Si obietterà - non senza ragione - che sarebbe estremamente rischioso intraprendere uno studio sulla natura stessa della musica senza disporre prima di tutto di certi dati etnologici generali relativi alla popolazione che ne è depositaria. Senza voler negare questa argomentazione, risponderò affermando che, nella maggior parte dei casi, si assegna ad essi maggiore importanza di quanta ne abbiano nella realtà. Al di là del fatto che è relativamente facile, per un ricercatore esperto, ottenere queste informazioni in un lasso di tempo assai ristretto, non è questo il punto centrale del dibattito.

La questione più importante è, in ultima analisi, *il senso del procedimento*,² che si può riassumere con le seguenti domande: per poter effettuare la descrizione di un sistema musicale - o di una componente di esso - ed essendo conosciute le connessioni molteplici che esistono fra certi parametri strettamente musicali ed altri, di carattere etnologico, qual è la strategia più efficace? È necessario procedere dal generale al particolare o si può prendere in considerazione un percorso in senso contrario?

²Questo ed i seguenti corsivi sono dell'autore [N.d.C.].

Se si opta per quest'ultima ipotesi si sottintende che dei dati culturali extra musicali vengano a convalidare i risultati ricavati dall'indagine sulla musica propriamente detta: è questa la mia ipotesi di partenza.

Le pagine che seguono si propongono di abbozzare i fondamenti di un metodo la cui direzione procede - per amplificazione - dall'esame empirico della materia musicale, analizzata ad un qualsiasi livello, all'evidenziazione dei principi teorici che reggono la sua organizzazione, *principi di cui i fondamenti devono essere attestati da criteri culturali interni.*

1.2 OBIETTIVO DELLA DESCRIZIONE

Lo scopo della descrizione e dell'analisi consiste nella caratterizzazione di una musica, di un repertorio o di un brano. Per caratterizzazione intendiamo *ciò che definisce la singolarità dell'oggetto studiato, le sue proprietà distintive rispetto ad altre musiche, ad altri repertori, ad altri brani.*

La descrizione, attraverso la scoperta di regolarità, ed in seguito di costanti che differenziano una musica dalle altre, al di là di tutte le varianti alle quali le sue diverse esecuzioni possono dar vita, permette di evidenziare delle regole implicite che sottendono l'insieme delle espressioni musicali studiate. Per fare ciò è indispensabile avere a disposizione un corpus coerente la cui dimensione deve essere rappresentativa della tipologia musicale in questione.

Ora, chi dice regole dice sistema, e chi dice sistema dice teoria, anche se — come abbiamo già accennato — la teoria che sottintende il sistema è, nella maggior parte dei casi, implicita.

Nella tradizione orale l'esistenza del sistema è attestata, quanto meno, “in negativo”: anche se non se ne possono esplicitare le regole, infatti, *nessun errore passa inosservato.*

Una delle difficoltà che presenta l'apprendimento della nozione di sistema, così come l'identificazione degli elementi che lo costituiscono, dipende in larga parte dall'estrema variabilità, dovuta all'assenza di qualsiasi supporto scritto: in pratica due esecuzioni successive di uno stesso canto non sono mai identiche. Se, però, un canto eseguito in due maniere diverse viene considerato *dall'interprete* come “lo stesso” brano, lo è perché, per questo interprete le due esecuzioni sono equivalenti. Si può dire, quindi, che appartengono ad una stessa *classe di equivalenza.*

Una situazione del genere non è una peculiarità delle musiche di tradizione orale. La si conosce anche nell'ambito della musica colta occidentale. Sappiamo, ad esempio, che in epoca medievale due versioni di uno stesso brano erano raramente identiche da un manoscritto ad un altro. Una illustrazione più sorprendente ancora è quella della realizzazione del basso cifrato nel XVII e XVIII secolo. Il termine stesso *realizzazione* lascia chiaramente intendere che vi erano differenti modi di materializzare, di attualizzare il testo musicale propriamente detto: ogni realizzazione di un basso cifrato non è altro che *una* versione possibile fra le altre *dello stesso valore* il cui insieme costituisce di conseguenza una *classe di equivalenza*.

1.3 LA NOZIONE DI PERTINENZA

Ogni sistema musicale implica un codice. Nella maggior parte delle musiche di tradizione orale non vi è alcun codice dato: bisogna dunque scoprirlo attraverso un insieme di messaggi che da esso derivano.

Ma che cosa è significativo nella diversità di questi messaggi e nella molteplicità delle loro modalità di esecuzione? cosa cioè è *pertinente*? E in base a quale criterio si può decidere la pertinenza di un parametro o di un altro?

In quest'ambito – quello dell'approccio ad una musica tradizionale di cui non si conosce nulla *a priori* – la problematica della pertinenza può essere così riassunta:

- a) determinare i criteri in virtù dei quali un elemento di una struttura musicale è - o non è - pertinente in rapporto ad essa;
- b) mettere in luce i diversi livelli di struttura, alle quali corrispondono livelli di pertinenza differenti;
- c) convalidare i differenti parametri che costituiscono il sistema attraverso il confronto con dati culturali d'ordine meno specificamente musicale o del tutto non musicali.

Precisiamo i diversi punti:

- a) quali sono i principali parametri di cui si dovrà tener conto per poter determinare la pertinenza di un tale o talaltro elemento?

Per quanto riguarda la sostanza e la forma della musica si terrà conto soprattutto delle scale, dei modi, delle strutture metriche e delle formule ritmiche.

Per quanto riguarda i procedimenti messi in opera si potrà fare ricorso a opposizioni quali: canto sillabico/ canto melismatico; musica misurata / musica non misurata; monodia / polifonia.

b) le differenti classi di equivalenza hanno ciascuna il loro proprio “mini-codice”, dato da una combinazione particolare di parametri, simili a quelli appena citati.

Al di là dell’insieme delle classi di equivalenza, nella musica di una stessa popolazione si delinea, ad un livello immediatamente superiore, un numero più ristretto di tratti distintivi che caratterizzano in maniera pertinente questo insieme — cioè la musica di una data popolazione nella sua totalità — in quanto tale.

c) il confronto fra una produzione musicale e la sua denominazione nella lingua comune della popolazione studiata permette di confermare sia l’identità di questa produzione sia la sua specificità in rapporto alle altre produzioni musicali della stessa cultura. Inoltre il ricorso alla simbologia propria di una comunità attesta la pertinenza di certi elementi costitutivi del sistema (cfr. § 3.1.).

Qualunque sia l’oggetto esaminato ed il livello di analisi, la definizione di ciò che in esso è significativo non può essere condotta a buon fine senza ricorrere, dopo l’analisi, al *giudizio culturale di pertinenza*, espresso dai depositari della tradizione.

2. METODOLOGIA DELL’ANALISI

Contrariamente allo studioso della musica colta che analizza un messaggio il cui codice gli è noto, l’etnomusicologo, quando non conosce *a priori* il sistema che studia ed ignora di conseguenza il codice che sottintende tale sistema, deve elaborare un metodo in grado di condurre innanzi tutto alla descrizione di un insieme di messaggi e in seguito alla scoperta del codice. Sulla via della ricerca del codice l’etnomusicologo deve dunque descrivere un insieme di messaggi. Questa descrizione non mira a rendere conto di tutti i dettagli di ciascun brano musicale ma piuttosto, sulla base di trascrizioni successive *di livello differente* — che pertanto costituiscono propriamente un’analisi — si propone di fare apparire il *modello*

fondamentale a partire dal quale sono generate le differenti realizzazioni di uno stesso brano.

Il codice, fine ultimo della ricerca, potrebbe essere definito pertanto come ciò che è necessario — in funzione dei criteri di pertinenza stabiliti — per generare dei messaggi che possano venire inclusi nell'insieme che questo codice regola.

2.1 TRASCRIZIONE

Trascrizione significa necessariamente riduzione. La trascrizione del materiale musicale si rende tuttavia necessaria poiché senza il supporto visivo non si possono tracciare i contorni dell'evento sonoro. Nel nostro caso ci si riferisce, per riprendere la terminologia di Charles Seeger [1958, 24-25], ad un tipo di trascrizione che utilizza una notazione *descrittiva*, mirante a rendere conto delle modalità di funzionamento di una musica orale, vivente.

Ma come bisogna concepire questa notazione? Deve essere l'equivalente di una fotografia il più possibile fedele alla realtà sonora, o quello di uno schizzo che evidenzia i tratti pertinenti di questa realtà?³

Due sono le possibilità che si presentano davanti al ricercatore: la prima consiste nell'essere il più fedeli possibile al materiale sonoro e nello sforzarsi di annotare tutti i dettagli con la più grande precisione — ma un tale approccio, per soddisfacente che possa essere sul piano acustico, deve fare i conti con ciò che non si può ottenere, come hanno dimostrato i lavori di trascrizione di Bartók, cioè con i limiti della precisione verso la quale si tende; la seconda possibilità è quella di tentare di determinare, prima della redazione, ciò che nell'idioma musicale di una data popolazione viene ritenuto come significativo dai membri di questa comunità. In questo secondo caso diviene possibile effettuare un'analisi che non tiene in considerazione la totalità dei tratti acustici, ma solamente quelli che si considerano significativi a partire dall'esempio degli'interpreti stessi. Questo lavoro, sia chiaro, si realizzerà sulla base di interviste che si sono condotte sul campo e delle conoscenze così acquisite. La trascrizione che ne risulterà sarà la rappresentazione grafica delle caratteristiche ritenute *pertinenti* all'interno del sistema musicale considerato. Essa dovrà permettere in seguito di fare emergere i tratti della struttura, le regole della sintassi, i principi di combinazione e di funzionamento.

³ Si sarà riconosciuta qui la famosa distinzione fra *-etic* ed *-emic* proposta da Kenneth L. Pike [1954, 38].

La trascrizione preferibile — tipo abbozzo — presenta un doppio vantaggio: quello di ricondurre all'essenziale l'apparente abbondanza di informazioni, integrando al tempo stesso i giudizi culturali di pertinenza, della cui importanza si è già detto. Va da sé che *questo tipo di trascrizione implica una analisi preliminare delle componenti elementari del materiale sonoro*.

2.2. PROCEDIMENTI DI SEGMENTAZIONE

2.2.1 PRINCIPI DI RIPETIZIONE E DI COMMUTAZIONE

Essendo la musica una forma inserita nel tempo è importante, a questo punto della nostra trattazione, sapere in che modo si “segmenta” una forma.

Ci si servirà da un lato del principio della *ripetizione*, che permette di definire nel *continuum* sonoro le configurazioni identiche, dall'altro lato del principio di *commutazione* che permette di cogliere delle configurazioni simili fra di loro, suscettibili di essere sostituite l'una all'altra a condizione di essere equivalenti — almeno su un piano — sulla base di un giudizio d'identità culturale.

Ripetizione e commutazione sono due principi sui quali si può fondare l'analisi.

2.2.2 DEFINIZIONE DELLE UNITÀ

Diciamo che tutti gli elementi che possono essere sostituiti gli uni agli altri formano una unità. In altri termini, ogni classe formale attestata in quanto tale dal giudizio culturale d'equivalenza costituisce — ad un livello qualsiasi — una unità.

Resta da stabilire la gerarchizzazione dei livelli: d'accordo con Pike [1949, 124] si può sostenere che *una unità può essere una costruzione, uno o più punti di questa costruzione e gli elementi possono figurare in questi punti*.

Appartenendo ad un livello superiore, ogni costruzione diviene a sua volta un punto sostituibile nell'ambito di una unità più ampia, che viene a definirsi allo stesso modo. Questo tipo di analisi “dal basso all'alto”, per allargamento graduale del campo di osservazione, può essere ripetuto tante volte quante ne richiedono la natura dell'oggetto studiato e il contesto dell'analisi. All'inverso, se si procedesse “dall'alto al basso”, dopo aver

definito le unità di livello più elevato — livello I — l'operazione di segmentazione dovrebbe essere ripetuta allo scopo di far apparire le unità del livello II e così via di seguito.

Una volta che il procedimento di segmentazione perviene a delle unità pertinenti minime si considererà che essa ha raggiunto i suoi risultati.

2.3 CONVALIDA DELL'ANALISI

Lo scopo della descrizione era quello di pervenire a caratterizzare un oggetto musicale, brano o repertorio, attraverso l'evidenziazione dei suoi tratti distintivi e di determinare in questo modo ciò che lo distingue dagli altri.

Una volta fatta l'analisi bisogna convalidarne i risultati. Questa operazione richiede che dall'oggetto considerato venga estrapolato il *modello*, cioè *lo schema che sottintende ognuna delle sue realizzazioni possibili, il disegno al quale la sua sostanza può essere ricondotta e che, pertanto, contiene l'insieme dei suoi tratti pertinenti*.

Questo modello — per quanto schematico possa essere — deve essere in grado di far risaltare la singolarità dell'oggetto. Se il modello risponde a questa esigenza, sarà convalidato.

Ma bisogna allora, al fine di verificare la validità dell'analisi stessa, che sia possibile, a partire dal modello, riprodurre dei nuovi oggetti, o in altre parole, elaborare nuove realizzazioni le quali, da un punto di vista culturale, siano equivalenti all'oggetto iniziale.

Questa verifica è operata dai depositari del repertorio stesso. Se i suoi risultati si rivelano positivi si ha la prova che l'analisi è stata condotta di volta in volta in maniera corretta.

Alla fase deduttiva farà seguito, quindi, una fase induttiva, poiché, dopo essere passato dall'oggetto al suo modello, si deve adesso procedere in senso inverso: realizzare l'oggetto a partire dal modello al fine di verificare che quest'ultimo è stato correttamente dedotto.

Aver potuto mettere in evidenza un modello che soddisfacesse queste condizioni, significa possedere gli elementi del codice.

Il modello trova così posto nell'ambito del processo di analisi e di convalidazione: *punto di realizzazione di tutti i passaggi analitici è anche il punto di partenza del procedimento attraverso cui l'analisi potrà essere convalidata*.

In definitiva, quindi, il modello costituisce una rappresentazione globale ed al tempo stesso semplificata dell'oggetto. Lo caratterizza condensandone,

in una rappresentazione che ne evidenzia la singolarità, l'insieme dei tratti pertinenti, e di essi solamente.

La definizione del modello rivela una utilità supplementare: quando si riuscisse ad analizzare secondo questo metodo tutti i brani di un repertorio e quando si potessero individuare i principi che determinano la generazione delle diverse realizzazioni di ciascun brano a partire dal suo modello, la trascrizione e la descrizione dettagliata di ciascuno di loro finirebbe con il divenire superflua. La conoscenza dei principi di funzionamento comuni a tutti i brani del repertorio, infatti, è di per sé sufficiente per colmare la distanza che separa i modelli dalle realizzazioni possibili.

2.4 STATUTO DI UNA PARTITURA DI MUSICA ORALE

Mentre una partitura di un'opera scritta è la cerniera *tra il pensiero astratto di un compositore e la materializzazione di questo pensiero*, la partitura di una musica di tradizione orale è la *l'elemento di collegamento fra una realtà musicale viva e la sua astrazione*.

Nell'uno e nell'altro caso la partitura collega dei messaggi ed un codice. Ma se nel primo caso il suo scopo è riprodurre il messaggio a partire dal codice, nel secondo, invece, mira a *mettere in evidenza il codice attraverso lo studio di un messaggio o di un insieme di messaggi*. In questo caso, anche quando il codice sia stato scoperto, esso risulta comunque indispensabile per mettere in evidenza le relazioni da cui scaturisce la molteplicità di messaggi che permette di generare.

Nella musica colta occidentale ogni esecuzione di un'opera è percepita in funzione della sua fedeltà alla partitura. Questa costituisce il riferimento definitivo di un testo in rapporto al quale non è permessa alcuna deviazione.

All'opposto nelle musiche di tradizione orale non vi è un testo definitivo. Due esecuzioni di uno stesso brano, anche se vengono considerate identiche dagli interpreti, differiscono e spesso in maniera rilevante. Vi può ben essere "un testo", ma mai definitivo, mai univoco: un'idea del genere non esiste.

Queste considerazioni portano a domandarsi quale statuto debba essere riconosciuto alla partitura d'una musica che, per definizione, non si fonda su alcun testo *ne varietur*.

Per rispondere a questa domanda bisogna esaminare i differenti tipi di partitura alle quali, secondo noi, una musica di tradizione orale può dare luogo e ai loro usi relativi.

Tre sono i tipi di partitura possibili:

a) *partitura di tipo fotografico (etic)*

Mira ad includere il massimo di informazioni ma presenta, due inconvenienti. Da un lato non permettere di distinguere gli elementi pertinenti da quelli che non lo sono. Dall'altro lato il tempo che richiede la sua elaborazione appare sproporzionato rispetto ai risultati che il loro esame lascia intravedere.

b) *partitura come abbozzo (emic)*

Tiene conto dei margini di tolleranza ammessi dagli esecutori. In essa le variazioni melodiche e ritmiche considerate non significative da questi ultimi vengono ricondotte alla norma in virtù del giudizio culturale di pertinenza.

In quest'ottica il lavoro di trascrizione deve riguardare sempre più di un brano di uno stesso repertorio. Pertanto al termine dell'operazione ci si troverà in possesso di più messaggi che appartengono ad un medesimo insieme, anche se il codice che sottende questo insieme risulta, a questo stadio, ancora parzialmente sconosciuto.

La partitura-abbozzo costituisce una tappa necessaria, anzi indispensabile, in vista della caratterizzazione di un repertorio musicale.

c) *trascrizione in forma di modello*

In certi casi una indagine approfondita può raggiungere il punto nel quale i musicisti arrivano a materializzare il riferimento ultimo sul quale si fonda l'elaborazione di ogni messaggio, o in altri termini il *modello* che sottende ciascuno dei brani che si studiano. Diviene allora possibile presentare un tipo di partitura che rende conto di questa referenza strutturale *comune a tutte le sue realizzazioni*, al di là dell'insieme delle variazioni che ciascuna di loro ammette.

Nella misura in cui il fine dello studio è la scoperta di siffatti principi strutturali, ci si potrebbe prefissare come unico obiettivo l'elaborazione di partiture dell'ultimo tipo. Queste sono tanto più essenziali in quanto i modelli che vi figurano possono costituire la base stessa della trasmissione della conoscenza musicale: molto spesso, infatti, è attraverso

l'acquisizione diretta di tali forme molto semplificate che i giovani si familiarizzano con il repertorio tradizionale.

Accontentarsi di redarre una partitura in forma di modello sarebbe tuttavia del tutto insufficiente. Una delle principali caratteristiche di tutta la musica orale popolare è, come noto, la sua variabilità. Questa variabilità, però, riduce di per sé in maniera considerevole l'importanza pratica che da sole hanno le partiture in forma di modello in quanto attraverso esse non apprendiamo nulla circa i processi di realizzazione dei modelli che contengono.

Per questo motivo ci sembra che il modo più appropriato di mettere in evidenza *come ed in rapporto a cosa* si realizzano le variazioni è di stabilire due tipi di partitura: da un lato una partitura in forma di modello e dall'altro una partitura-abbozzo (*emic*) che mostra le differenti forme che il modello può rivestire nella sua realizzazione. In questo modo diviene altresì possibile osservare bene le strette relazioni che esistono fra modello e realizzazione e la distanza che li separa.

È essenziale precisare che i due tipi di partitura debbono aver ottenuto l'assenso dei depositari della tradizione.

3 DALL'ANALISI ALLA DESCRIZIONE

3.1 CONVERGENZE DI DIFFERENTI PIANI DI PERTINENZA: APPLICAZIONE

Fino a questo punto si è parlato soprattutto della materia musicale in quanto tale. Rimane adesso da mostrare come la convergenza di criteri rilevanti di ordine differente — musicali ma anche non musicali — contribuisce a determinare la pertinenza di un sistema musicale; o, se si preferisce, in quale modo certi criteri extramusicali vengono a rinforzare o a documentare meglio la pertinenza scaturita dalla materia musicale stessa. Per fare ciò utilizzerò un esempio, quello della descrizione del repertorio delle orchestre di corni *óngó* dei Banda-Linda, una popolazione del Centrafrica che ho avuto modo di studiare per un periodo di cinque anni (1972-1977). Questo esempio illustra bene le relazioni organiche che articolano i dati musicali con quelli extra musicali, così come la sistematicità messa in opera da questo repertorio e gli strumenti che vi occorrono, ma anche il simbolismo non musicale permetterà di convalidare tale o talaltro parametro, isolato o in combinazioni diverse.

Presso i Banda-Linda i corni sono utilizzati solamente in serie che formano una orchestra. Queste formazioni, intimamente legate ai riti di passaggio

dei giovani uomini, comprendono da dieci a diciotto strumenti di grandezza differente che varia da 30 a 170 centimetri.

Il loro repertorio comprende una quindicina di titoli *ciascuno dei quali corrisponde a un dato canto popolare specifico di questa popolazione.*

La scala in uso presso i Banda-Linda è di tipo pentatonico anemitonico. Ciò è attestato dall'accordatura delle tavolette dello xilofono le cui altezze sono costanti. *È proprio questo strumento che serve da campione per accordare i corni dopo la loro costruzione.* Tali strumenti, così, si collocano nello stesso sistema scalare. Pertanto qualunque sia lo scarto intrinseco all'esecuzione ed il margine di tolleranza ammesso dai musicisti stessi, il riferimento costituito dalla scala dello xilofono conferma, nella musica delle orchestre di corni Linda, la pertinenza del sistema pentatonico.

Ogni corno emette un suono solamente. È la sovrapposizione di differenti strumenti che produce le formule combinatorie — cioè polifoniche — che l'auditorio percepisce.

Ogni corno suona una formula ritmica precisa su una altezza data. In ogni brano ciascuno strumento possiede dunque la sua propria formula e l'esegue apportandovi delle variazioni.

Dall'acuto al grave i corni sono accordati secondo i differenti gradi della scala pentatonica: sol-mi-re-do-la. Questo *modulo* è ripetuto tante volte quanti sono gli strumenti. L'organizzazione dei brani del repertorio tiene conto di questo ordine: la successione delle entrate, o l'avvio di un pezzo, si effettua *sempre* in maniera molto stretta, andando dal corno più acuto al più grave.

Ogni brano così eseguito porta un titolo e corrisponde, ricordiamolo, a un canto preciso. In questo modo quando l'orchestra suona questa musica, *unicamente strumentale*, i Linda riconoscono immediatamente quale canto è sottinteso. Benché l'impianto scalare sia identico ogni brano mette in gioco materiale melodico differente.

All'interno di uno stesso pezzo tutti gli strumenti accordati all'ottava sono destinatari di una stessa formula ritmica. Ciò significa innanzi tutto che la struttura musicale di ogni pezzo è fondata su un insieme di cinque strumenti di cui i rimanenti sono dei doppioni, e in secondo luogo che i Linda sono perfettamente coscienti di tale organizzazione musicale. Questo fatto è attestato, d'altronde, dalla denominazione di ogni corno: *tutti gli strumenti accordati all'ottava portano lo stesso nome.* Così, qualunque sia il registro, quelli che suonano il sol si chiamano tutti *tété*, quelli che suonano il mi, *tâ*, quelli che suonano il re, *hâ*, quelli che suonano il do, *tùtùlê*, e quelli che suonano il la, *bôngó*.

Inoltre ogni gruppo di cinque strumenti, a partire dal corno più acuto, forma un sistema pentatonico e costituisce una “famiglia” che si differenzia dalle altre per il registro. Per questa ragione ogni famiglia porta un nome generico: così i cinque strumenti più acuti si chiamano *tûwulê*, il gruppo successivo, (che corrisponde alla seconda ottava) si chiama *ngbânjâ*, il terzo, *âgâ*, il quarto *yavîrî*.

Si comprenderà adesso perché il numero di strumenti non è fissato in maniera definitiva: la struttura musicale, infatti, è interamente determinata dal suono dei cinque corni dell’ottava superiore; dall’intervento del primo corno del secondo gruppo comincia a mettersi in atto un sistema di dopponi il quale non ha alcuna incidenza sulla struttura del pezzo.

Si può descrivere una siffatta organizzazione dopo aver messo in evidenza l’insieme dei suoi tratti pertinenti che *rivelano ragioni differenti*: pertinenza dell’identità di ottava (gli strumenti accordati all’ottava portano lo stesso nome), pertinenza della struttura interna della musica (per i raddoppi all’ottava delle medesime formule), pertinenza del sistema scalare (gli strumenti che corrispondono a ciascun grado della scala portano un nome distinto) ed infine pertinenza dei rapporti fra organologia e simbolismo (la denominazione degli strumenti) e allo stesso modo tra la sistematica strumentale e l’organizzazione della materia musicale stessa. *Tutti questi tratti, in quanto convergenti, si convalidano reciprocamente.*

Così una orchestra di diciotto corni si può notare che “mancano” due strumenti per ottenere quattro ottave complete. D’altronde gli informatori lo confermano, precisando che essi non trovano dei tronchi d’albero sufficientemente lunghi per fabbricare i corni capaci di produrre i due suoni più gravi. Ma può anche succedere, in mancanza di alberi di sufficiente grandezza, che una orchestra non superi i sedici, o addirittura i dieci corni. Al di sopra del minimo richiesto il numero degli strumenti non è più pertinente: cinque corni solamente sono sufficienti per rendere l’interesse della materia musicale di ciascun brano.

Gli strumenti indispensabili sono sempre i più acuti: quelli che “mancano” non possono essere che i più gravi: *mai quelli intermedi*. Va infatti ricordato che in questo repertorio, qualunque pezzo venga eseguito, le entrate degli strumenti sono in successione e si fanno a partire dal corno più acuto. Quando esegue la propria parte ogni musicista prende per riferimento la formula suonata da quello che lo precede immediatamente nell’ordine delle entrate. *Se un anello intermediario viene a mancare tutta la catena ne sarà compromessa.*

Si tratta ancora di un tratto pertinente — a doppio titolo: tanto sotto il punto di vista della formazione orchestrale che sotto quello delle costrizioni imposte dalla musica stessa. Il numero dei corni è indifferente quando è superiore a cinque: ma i corni presenti devono obbligatoriamente succedersi in maniera ininterrotta a partire dal più acuto.

Come si vede le caratteristiche di una orchestra del genere possono essere esaminate sulla base di diversi criteri e la convergenza dei tratti permette diverse serie di intersezioni. La pertinenza si manifesta dunque sotto diverse prospettive. Sotto quella della *funzione*, per esempio: i corni sono suonati in pubblico solo dopo i riti di passaggio dei giovani; così la presenza in un villaggio di una orchestra di corni indica che questo rito è stato recentemente celebrato. La composizione stessa dell'orchestra, la sua *infrastruttura*, rivela ugualmente numerosi tratti pertinenti. Allo stesso modo, *i nomi simbolici degli strumenti sono concordanti con quelli delle funzioni di questi ultimi nella struttura musicale poiché vi è identità di nome e di formula tra due strumenti accordati all'ottava*. Si può operare un altro raggruppamento fra dati organologici e materia musicale e considerare *tutte le famiglie di cinque strumenti che si dispongono nell'ambito di una sola ottava come un raggruppamento sufficiente a riprodurre la sistematicità messa in atto dalla totalità dell'orchestra*. Allo stesso modo è possibile dedurre, dalla formula suonata da un corno, *il nome e la funzione di questo strumento*; reciprocamente, a partire dal nome di un corno, si può conoscere la sua formula in un tale o talaltro brano del repertorio.

In conclusione, più numerosi sono i criteri immanenti che coincidono, minore è il rischio di proiettare i nostri propri concetti — fortemente contaminati di etnocentrismo — sulla musica degli Altri.

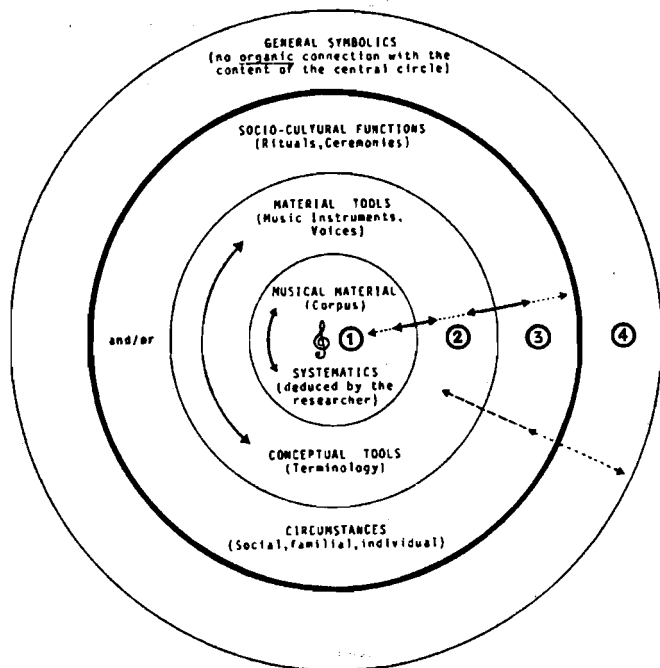
3.2. DESCRIZIONE: PRINCIPI TEORICI E FORMALI

Porsi come obiettivo la descrizione di una musica di tradizione orale significa, molto chiaramente, collocare la materia musicale stessa e la sua sistematicità al centro di questa descrizione. Questo processo, tuttavia, non può ignorare — e lo si è visto — i dati extra musicali: *gli uni e gli altri formano un una rete di relazioni multiple, polivalenti*.

Appare, pertanto, essenziale stabilire, *in ogni caso*, una gerarchia di classificazione di tutti i dati — qualunque siano il loro ordine e la loro natura — di cui si è a disposizione. Una tale gerarchia dovrà essere fondata

da un lato sulla definizione della *distanza dal centro* di ciascuno dei dati e dall'altro sulla definizione della soglia al di là della quale i dati di ordine etnologico-culturale non si articolano più organicamente rispetto a questo centro.

Per chiarezza suggeriamo di rappresentare le relazioni reciproche fra i diversi dati sotto forma di cerchi concentrici.



L'inclusione dell'uno o dell'altro dato entro un medesimo cerchio non è in funzione di un principio di omogeneità; è la *natura della loro distanza dagli elementi del cerchio centrale che determina la loro appartenenza al proprio cerchio*. Qualunque sia la cultura, o il repertorio nell'ambito di una cultura, è il contenuto del cerchio centrale — *la musica* — che decide la destinazione di un dato ad un cerchio piuttosto che ad un altro.

Passiamo adesso a precisare le modalità della distribuzione dei differenti dati all'interno di ogni cerchio nonché i rapporti che questi cerchi intrattengono fra di loro. È evidente che, in un movimento permanente di

convalida, uno stesso dato non è soltanto in relazione con uno o più dati di un altro cerchio ma anche con uno o più dati del cerchio al quale esso stesso appartiene.

Nel cerchio centrale compaiono *sempre* la materia musicale (il corpus raccolto) e i suoi elementi costitutivi, sistematicamente dedotti dal ricercatore a partire da questa — scale, forme, procedimenti tecnici, caratteristiche stilistiche.

Nel secondo cerchio si posizioneranno gli strumenti materiali e concettuali che permettono di convalidare certi dati contenuti nel cerchio centrale. Nel novero degli oggetti materiali figurano gli strumenti musicali (la loro accordatura, le loro possibilità e limiti, loro tecniche di suono) e le voci. Nell'ambito degli strumenti concettuali — che costituiscono il *metalinguaggio vernacolare relativo alla musica* — compaiono le terminologie che si applicano sia agli strumenti che alle unità di segmentazione e di articolazione del discorso musicale (per esempio sotto forma di denominazione simbolica), o ancora a diversi repertori la cui denominazione stabilisce la loro particolarità nei confronti di altri repertori di una stessa etnia.

Nel terzo cerchio si posizioneranno la o le funzione(i) socio-culturale(i) che integra(no) il corpus musicale — rituali, cerimonie e danze che sono relative — e/o le circostanze — sociali, familiari, individuali — alle quali è associato. Certi dati di questo cerchio hanno con i dati del secondo una relazione privilegiata: la comunanza di funzioni che raggruppa, per esempio, tutti i brani suonati in occasione dei riti di passaggio viene attestata dalla comunanza delle denominazioni che hanno potuto far classificare questo pezzo nel repertorio.

A seconda dei casi si potrà far ricorso a cerchi supplementari. Così in un eventuale quarto cerchio si potranno includere dei dati appartenenti alla simbologia generale, per esempio, i miti relativi a tale repertorio, a tale brano a tale strumento a tale tecnica vocale o strumentale. Il grado di pertinenza dei dati contenuti in questo cerchio in rapporto al cerchio centrale può, lo si comprende, essere molto debole, anche se questi dati possono ancora avere un certo rapporto con i dati del secondo cerchio. A questo proposito l'esempio citato sopra è particolarmente significativo: se si domanda ad un Banda-Linda come i corni sono apparsi nella comunità egli risponderà facendo riferimento ad un mito di acquisizione. Questo mito è, certamente, importante in relazione alla *Weltanschauung* dei Banda-Linda ma, *nella prospettiva di una articolazione con il repertorio che costituisce l'oggetto della descrizione, la pertinenza del suo contenuto è nulla.* Non c'è niente, infatti, che in questo caso leghi organicamente i

dati del quarto cerchio al cerchio centrale: il mito di acquisizione non ha alcuna incidenza né sull'accordatura dei corni né sulle relazioni che i vari corni intrattengono fra di loro, né sulla musica che essi producono. *In tal caso* l'assenza di articolazioni organiche fra il cerchio centrale e il quarto cerchio ci conduce dunque ad escludere quest'ultimo dalla descrizione propriamente detta: si può, per stabilire le pertinenze, essere soddisfatti della sola convalida attraverso i dati raggruppati nei primi tre cerchi.

Come si è visto, è il grado di articolazione organica in rapporto al cerchio centrale che determina sia la costituzione di ogni cerchio sia la sua distanza dal cerchio centrale. Questo grado di articolazione, pur non trascurabile tra cerchi lontani, è certamente più forte fra cerchi contigui. Quanto al cerchio esterno, *in alcuni casi sarà pertinente* e contribuirà alla convalida della descrizione, in altri casi no: tuttavia anche in quest'ultima circostanza la sua segnalazione sarà preziosa perché *permetterà di definire con precisione il limite esterno del campo di descrizione*.

A questo punto ci si trova muniti non solo di uno strumento di descrizione ma anche di un preciso tracciato metodologico. Lungi dall'aver padroneggiato delle conoscenze etnologiche molto ampie, l'etnomusicologo, dato che la sistematicità musicale costituisce il centro della ricerca, può avere accesso solo a quei dati extra musicali che siano organicamente collegati al suo tema.

Tuttavia se l'oggetto della sua descrizione fosse anche più ampio rispetto all'analisi della musica propriamente detta, gli sarebbe sufficiente — dopo aver centrato questo obiettivo con precisione — organizzare intorno ad esso ulteriori cerchi in funzione del grado di articolazione dei dati più strettamente connessi con quelli che figurano nel cerchio centrale.

BIBLIOGRAFIA

MOLINO Jean (1957), "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en Jeu*, 17, 37-62.

PIKE Kenneth L. (1949), "A Problem in morphology-syntax division", *Acta Linguistica*, 5, 125-138.

PIKE Kenneth L. (1954), *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*, Summer Institute of Linguistics, Glendale.

SEEGER Charles (1958), "Prescriptive and descriptive music-writing", *Musical Quarterly*, 44/2, 184-195.