

# Etnomusicologia

Prof. Agamennone M

## Che cosa unisce varie pratiche musicali

### **Sinfonia n5 Beethoven (versione della Wiene Filarmonica orchestra)**

L'orchestra della filarmonica di Vienna è cooperativa, cioè gli strumentisti si governano fra di loro e presentano un grande spirito di corpo, che viene mantenuto. Fino alla fine dell'800 nell'orchestra di Vienna non erano ammesse le donne.

Si va ad evidenziare fra i vari musicisti che suonano uno strumento ad arco vanno ad impugnare l'arco rivolto verso il basso, impugnatura che veniva usata nel periodo barocco.

La conduzione del metro viene condotta dallo sguardo del direttore e sia nella tradizione operistica e in quella sinfonica ci sono momenti in cui non suonano tutti i musicisti, per un fatto di dinamica, mentre invece nella tradizione pop e rock suonano sempre tutti.

### **P.Simon Diamonds on the soles of her shose**

Alla fine degli anni 80 del '900 P.Simon ingaggio una serie di cantanti di origine africana per andare a creare la Word Music, cioè la musica del mondo, che permise di far incontrare due tradizioni diverse.

La prima parte del brano viene strutturata con una melodia la quale viene eseguita dai cantanti africani ed ad essa si va a sovrapporre una seconda melodia eseguita da P.Simon. Dopo di che si va ad aprire una seconda parte dove i cantanti africani cominciano a ballare, quindi si passa dal canto al ballo, e si viene ad eseguire il primo assolo di basso nella storia del Rock and Roll.

Il brano presenta la forma della CANZONE, forma strofica che presenta delle ripetizioni e fra una strofa e l'altra abbiamo degli assoli strumentali. In questo pezzo viene usato il basso reflex, cioè che non ha i tasti e venne creato negli anni 60/70 del '900. Alla fine viene ripresa la parte iniziale.

Paul Simon lavora anche con il coro Black Mambazo, dove va ad eseguire lo stesso pezzo facendo una modifica all'inizio del brano, cioè va a eseguire una introduzione più lenta.

### **the polyphonic singing of the aka pygmies of central africa**

Li vediamo mentre eseguono una battuta di caccia dove vanno a fare determinati versi che presentano delle pulsazioni andando a generare una determinata forma.

- PYGMIES: sono dei cacciatori conservatori, grandi musicisti e danzatori e vanno a presentare determinate capacità d'intonazione andando che gli permette di andare a creare grandi composizioni musicali che si basano solamente sulle cellule ritmiche.
- La musica e il ballo vanno pensate come un'unica arte

### **Eddie Gomez Trio**

Eddie Gomez è un grande musicista jazz e va a simulare, in questo brano, determinati suoni servendosi del suo strumento (contrabbasso) andando così a formare un brano di musica jazz partendo dalla formazione del gruppo (pianoforte e contrabbasso) e dalla formazione musicale dei suoni.


La formazione standard del jazz è il pianoforte, contrabbasso e batteria, dove quest'ultima porta avanti il tempo e in nessun'altra tradizione musicale questa usanza non viene usata.

### **Taraf de hai Doucks-Backan Gypsy Folk Music**

In questo genere di musica suonano tutti insieme e in questo contesto viene usato lo ZIMBAL, che proviene dalla tradizione dell'Asia centrale; il suo antenato era il cordofono, strumento usato da Pitagora per andare a misurare gli intervalli.

Presenta diversi metri dispari e non troviamo la batteria perché il tempo viene condotto dai musicisti e per andare ad annunciare i vari soli, per esempio quello del primo violino, esso comincia a suonare più forte per far capire agli altri componenti che interviene il suo solo, poi nel corso del brano i soli girano fra i vari strumenti.

Nella musica europea si tende a eseguire una musica piena di polifonia a differenza di altre culture.

 **Il concerto-scena della repetition** → troviamo vari contrasti nelle varie culture presenti in particolare modo fra la tradizione russa e quella romena

### **Misere**

L'incipit viene eseguito da un'intonazione del registro vocale basso, cosa che non viene fatta spesso, e non vengono nemmeno eseguiti dei raddoppi, ma ogni uno esegue la propria linea melodica.

### **Canto iniziale di una messa durante la settimana santa**

L'incipit monodico viene eseguito dalla voce superiore dove poi entrano un secondo gruppetto, mentre altri tacciono

### **La nouba des traoudours (musica del mondo arabo)**

Eseguono tutti la stessa melodia che viene costruita attraverso la forma della nouba, che va a consistere in una lunga suite di episodi cantanti che sono distinti fra di loro. È una musica che va a richiamare la musica napoletana tradizionale.

### **Hibib W Jarrahtini Adbessaq**

Gli hibib si ritengono i discendenti dei musicisti arabi andolesiani; viene eseguito una introduzione al registro basso con il violoncello dove nella musica Hibibiana non esiste.

### **Out kalthoum**

Si va a raddoppiare il registro grave e i musicisti vanno ad impugnare l'arco dello strumento alla maniera europea e eseguono il tutto a memoria. Si ha una introduzione della chitarra elettrica e ci troviamo in un Egitto fortemente nazionalista.

### **Musique judeo-arabe**

Viene usato il pianoforte come uno strumento monodico, cioè abbiamo l'esecuzione di una melodia orizzontale e non verticale e anche questo stile di musica la si può condurre alla tradizionale musica napoletana.

La musica è una pratica che dell' homo sapiens quindi appartiene alla specie dell'uomo ed è considerata una abilità potenziale e nel momento in cui la musica diventa un linguaggio si va a creare una cultura che si va ad accomunare ad un'altra. Non esiste nessuna cultura che non conosca la pratica musicale ed è una conseguenza delle abilità delle specifiche.

Secondo molti studiosi la musica viene considerata una tecnica anche corporea che va a supplire su di esso come anche nel linguaggio parlato la musica è intenzionalità, condivisione sociale che si vanno a svolgere durante il corso del tempo stesso.

I musicisti che appartengono a culture diverse vanno a condividere questa loro cultura andando a dare origini al "fusione", ma si parla anche di ibridazione che possono essere stabiliti da sincretismo (Convergenza di elementi ideologici già inconciliabili, attuata in vista di esigenze pratiche, nella sfera delle concezioni religiose e filosofiche; *part.*, fusione o mutazione di elementi fra religioni diverse) e vanno ad ottenere esiti effimeri: vanno ad tendere e a esaurirsi dopo le prove di collaborazione.

### **J.Gasparyan- they took ny love away**

### **Hans Zimmer- gladiatore Duduk of the north**

Alla cultura occidentale si vanno ad appattare altre culture extra-europee grazie al fenomeno dell'orientalismo dove l'arte orientale da una parte si pone alla cultura occidentale dall'altra va ad esaltare queste egemonie occidentali. La cultura europea occidentale, ma anche quella extra-europea si vanno a scontrare all'interno di un centro periferico.

## **L'ORIENTALISMO**

- **MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA:** s'intende lo studio del fenomeno musicale nel mondo, condotto non attraverso un approccio di tipo tecnico-pratico (ossia della pratica musicale svolta dal musicista nelle qualità di creatore, operatore, interprete) o storico-estetico (la quale può essere anche svolta da umanisti professionisti e non professionisti), ma secondo un approccio di tipo scientifico. A questa disciplina ci si ricollega la metafora dell'iceberg di Nino Pirrotta e si vanno ad utilizzare qualsiasi tipologia di documenti.

- **ETNOMUSICOLOGIA:** è una parte della musicologia e in un certo senso anche dell'etnologia che studia le tradizioni musicali orali di tutti i popoli del mondo. Fino a pochi decenni fa veniva detta, sia pure in maniera piuttosto generalizzante, **musicologia comparata**, in quanto uno dei suoi fini è il confronto delle musiche dei popoli extraeuropei tra loro e con quelle dei popoli occidentali, anche se tra le due esiste una sottile e determinante differenza. Oggi, in virtù delle più recenti acquisizioni e dei mezzi di riproduzione sonora, l'etnomusicologia è una scienza musicologica autonoma: costituisce forse l'ambito più autentico e ricchissimo di spunti per la ricerca multidisciplinare dello studio delle tradizioni musicali ai fini di valorizzare l'approccio non volutamente colto: i suoi contributi anzi, hanno aiutato in particolare gli studi musicologici novecenteschi ad uscire da quegli steccati di conoscenze basati su presupposti colti. L'etnomusicologia, praticata con chiari intenti scientifici, chiarisce anzi tutta l'insufficienza e la parzialità delle teorie musicologiche fondate sull'assunzione di determinati elementi teorici come gli unici in grado di costituire il cosiddetto paradigma "vero" della musica, in quanto considerato l'unico riconosciuto come naturalmente possibile. Viene affiancata alla danza.
- **DISCIPLINE ETNO-ANTROPOLOGICHE:** designa tutte le discipline che studiano l'uomo dal punto di vista sociale e culturale.

## Grammatica della musica

### [riferimento libro la grammatica musicale della musica etnica]

#### TEMPO: METRO E RITMO NELLA MUSICA

Tutte le performance si sviluppano sul tempo e in funzione di esso; può essere:

-Tempo lineare: irreversibile

-Tempo ciclico: percepito e rappresentato come sottoposto a successivi ritorni

La musicalità di un evento è determinata dal modo in cui i suoni si sviluppano nel tempo e vi si dispongono secondo rapporti di relativa durata. La musica è una scrittura del tempo.

Il tempo della musica è subordinato a due grandi regolatori: **metro** e **ritmo**: costituiscono i regolatori generali della musica, in relazione al tempo e all'organizzazione delle durate dei suoni. Il **Metro** è un regolatore primario del tempo musicale, consiste nella successione di impulsi isocroni (di uguale durata senza accento e ritmo); il Metro tende a conservarsi stabilmente, in uno stesso brano, anche per lunghi periodi e può sostenere strutture ritmiche assai diverse.

Il **Ritmo** è un regolatore primario del tempo musicale; ha carattere di maggiore fluidità e flessibilità rispetto al Metro; può modificarsi notevolmente nel corso di uno stesso brano, anche per lunghi periodi; tende a organizzare le durate parziali di suoni consecutivi, nella prospettiva del tempo, in uno stesso brano.

Le musiche possono essere sia Misurate che Non Misurate:

*Musiche misurate:* subordinate a (regolate da) una pulsazione isocrona (beat, battuta) permanente.

*Musiche non misurate:* a ritmo libero, metro assente; si trovano spesso nelle esecuzioni solistiche, nel contesto della poesia cantata di improvvisatori in rima, e in liturgia perché sono dei racconti e non balli.

**Taqsim:** introduzione non misurata (in ritmo libero), presente nella tradizione classica araba del *Mashrek*, eseguita generalmente da un solista con procedure di improvvisazione.

**Alap:** introduzione non misurata, presente nella tradizione classica hindustani (propria dell'India del Nord), eseguita generalmente da uno o più solisti con procedure di improvvisazione

\* Possono esserci musiche senza metro ma non senza ritmo !!!

**Aksak:** in una prospettiva tassonomica generale si definiscono aksak i *metri asimmetrici o dispari* (bi-cromi, uniscono segmenti ritmici distinti), da una espressione turca che indica un andamento zoppicante, detto anche *ritmo bulgaro*. Tipico delle musiche da danza dell'area balcanica caratterizzata dalla successione di sequenze pari e dispari, difficilmente iscrivibile nelle misure simmetricamente suddivise e accentate delle musiche occidentali.

\* **Poliritmia:** combinazione di parti diverse (vocali, strumentali) organizzate secondo cicli ritmici propri (di ognuna delle parti vocali e strumentali presenti), caratterizzati da estensione e iterazioni diverse, ma coordinati da un regolatore generale che viene definito dagli analisti e dagli studiosi come "macro-periodo", entro il quale tutti i cicli parziali si dispongono e alla fine del quale si ritrovano insieme. (tarantella, pizzica, ballarella).

## LA SCALA MUSICALE

Con il concetto di scala astratto, come l'alfabeto, come usiamo le lettere per usare le parole anche nella scala si fa così. La scala è introdotta per descrivere le altezze e gli intervalli in un sistema musicale, si costruisce da noi in ottava, per ostruire rapporti disparati e autosufficiente. Intervallo è un rapporto di frequenze, non un concetto assoluto. per convenienza l'altezza di riferimento è il La centrale (440hz), altezza dato non assoluto, percettivo, mentre la frequenza è un dato assoluto e misurabile. La costruzione continua di musica è basata su aspetti biologici, come la capacità uditiva, il CONTINUUM FREQUENZIALE, con anche area della parola, che permette di conservare all'uomo il carattere sociale. La soglia di udibilità si misura in decibel, mentre la soglia del dolore che può causare danni acustici.

La scala è un concetto astratto usato dai musicisti non come un concetto comune, non emerge in modo condiviso ma un concetto che si usa nella sezione di studio personale del musicista, è raro osservarlo: una delle poche volte sono le riprese rifatte nell'orchestra giovanile di Bernstein per la sagra della primavera. Altra cosa i bassisti jazz che mettono gli accordi in modo diatonico, non suonano tutte le note della scala, ma tante note in modo crescente e decrescente.

la nostra scala temperata, dodecafonica, contiene tutti i semitoni, scala che convenzionalmente rappresenta la cultura della musica colta europea: altre come quella eptafonica, esatonale pentatonica (anemitonica senza semitoni).

Si nota come a distanza di non molti chilometri culture diverse sono arrivate a diversi risultati, comunanze etc. La ninna nanna ungherese. Singolare è il canto sul taburo di tradizione circum vesuviana, su scala lidia. Diabolus in musica.

Pratiche di elettroacustica e computer music: scala perde di significato, oggi con le nostre tecnologie si riproducono suoni impossibili con gli strumenti.

Ci eravamo fermati sull'uso di nomenclature antiche, come la scala lidia è presente anche in matrice jazz e popolare grazie a George Russel, che nel 1943 propose questo nuovo sistema teorico il Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization, in cui riprende alcune nomenclature di origine greca, mediate dalla tardoantica e tardomedievale, per indicare scale specifiche sulle quali i musicisti si esercitavano sulla improvvisazione. La successione di queste scale in russel e nelle nomenclature latine medievale non ha nulla a che vedere con le omonime nomenclature greco-antico ed ellenistica: alla base di questo trasferimento c'è Boezio, che ha tradotto alcuni trattati antichi ellenistici greci equivocando sulla proiezione delle scale e sulla collocazione degli intervalli. Cio che è dorico in medioevo non corrisponde alla scala dorica ellenistica e antica.

## LA MELODIA

Successione nel tempo di altezze determinate, definite da relazioni di durata stabili, secondo criteri condivisi dalla cultura di appartenenza (successione di altezze nel tempo con organizzazione ritmica definitiva).

Come nello studio etnomusicologico si è provveduto alla classificazione di questo termine. Certe note. (lyrics, versi cantati, non testo!!!!) Riflessione sugli adattamenti: orchestrazione che cambia, l'orchestrazione ha questo incipit di fisarmonica per esempio alla notte della taranta. Si sente la piazza che canta.

Torniamo alle procedure analitiche: lavoriamo sulla melodia, una canzone è fatta da uno che canta dei versi e da una orchestrazione. Togliamo lo strumentale, solo una voce che canta dei versi, rimane solo il vocale, eliminiamo le parole dei versi, ed ecco la melodia della canzone: non significato, no versi, non c'è niente di niente se non una SUCCESSIONE DI ALTEZZE, definita, stabile ed è questo che si memorizza. Definita anche sul piano del metro e del ritmo, anche accentata la prima (più lunga e più accentata), successione con definizione metrica e ritmica, rimane la parte vocale della canzone ma non c'è la storia cantata. C'è una linea articolatoria, le sillabe nonsense che corrisponde al ritmo della melodia. Resta solo il grado 0, limitata alla sola intonazione delle altezze che costituiscono la melodia della canzone. Disposizione elementare di qualsiasi enunciato musicale, si ricorda con più facilità, stabile e definita sul piano delle durate nettamente controllate e organizzate. E' questo che noi riconosciamo ancor prima delle parole. Grado 0 che viene conservato e protetto dal diritto d'autore.

SUCCESSIONE NEL TEMPO DI ALTEZZE DETERMINATE E DEFINITE DA RELAZIONI DI DURATA STABILI, SECONDO CRITERI CONDIVISI DALLA CULTURA DI APPARTENENZA. Il ritmo è importante altrimenti non c'è la riconoscibilità dell'enunciato melodico. Anche la serie dodecafonica è una melodia.

Uno degli studiosi più attivi in questo senso è Curt Sachs, uno dei fondatori della musicologia comparata e della cosiddetta scuola di Berlino, proprio a Berlino si trovarono a operare questi musicisti. Come fa a creare

una tassonomia della melodia? Criterio che usa nell'individuazione e valutazione degli intervalli presenti nella successione melodica, secondo questo modello la melodia così come testimoniata in culture diverse è ricondotta a alcune classi

1) **MELODIA ORIZZONTALE**: su una sola nota, o su un solo intervallo. Melodie di origine Logogenica, sembrano essere state costruite attraverso un processo di assimilazione al linguaggio parlato, logos, non salto di altezze altrimenti canterei. Le melodie possono essere apparentate al linguaggio parlato, per questo le chiama logogeniche—>Logos.

2) **MELODIE A PICCO**: basate su andamento orizzontale che improvvisamente ha un picco di altezza, picco improvviso che è spesso associato ad una forte intensità, eseguito in forte, esaspero i contrasti. Esempi diffusi non sempre e necessariamente in livelli molto remoti. Melodie di origine Patogenica, perché a suo dire sono espressione di forte emozione, del quale il picco sarebbe rappresentazione acustica.

3) **MELODIE CENTRICHE**: costruite attorno ad un centro melodico che torna continuamente, più elaborate, anche dilatate, con passaggi complessi che appartengono a culture secondo l'ipotesi evoluzionista già più complesse.

4) **MELODIE COSTRUITE SU UNA CONCATENAZIONE DI INTERVALLI DIVERSI**: generalista praticamente.

Altra ipotesi che deriva da un altro studioso Alan Lomax. Il suo criterio tassonomico è diverso, Sachs prende in considerazione gli intervalli (un solo intervallo, uno scarto improvviso di intervallo, intervalli ricorrenti su un centro, o intervalli diversi). Lomax usa come criterio la FORMA della successione, la Morfologia, cosa accade nel tempo, come si organizza il tempo nella creazione di prodotti espressivi. Anche Lomax propone 4 livelli tassonomici:

1) **FORMA LITANICA (LITANIA)**: reiterazione di una struttura monostica, una frase che non ha altre frasi aggiunte, connotazione alfabetica A che si ripete continuamente, con alcune variazioni. Variazioni non sono tali da rendere irriconoscibile la frase iniziale. Si trova in alcuni testi dell'espressività femminile, come le ninne nanne o anche testimonianze di lamento funebre o altre espressioni di tipo diverso che rappresentano storie piuttosto complesse senza modificare il supporto melodico. AAAAA

2) **FORMA STROFICA**: più diffusa, la musica costituisce una strofa musicale parallela alla strofa versica. Iterazione, ripetizione di più unità (almeno due) o frasi distinte: AB AB AB AB ABCD ABCD (poesia integrata alla musica) in alcuni casi frasi coincidono con i versi, versi come fonie della poesia, segnate dalla presenza di rime: isofonie, suoni con la stessa condizione, uguali. Piano della iterazione delle frasi. Nella poesia la forma strofica conserva nella interazione delle strofe soltanto l'armatura metro-ritmica. Invece nella musica si ripete tale e quale la stessa musica: musica molto più ripetitiva della poesia. Ogni stanza di ottava rima ha l'armatura metro-ritmica ma le parole e le rime cambiano continuamente. **STABILITÀ NELLA MUSICA, VARIABILITÀ LA POESIA**: rende la poesia mutevole ma riconoscibile e memorizzabile, grande stabilità nella musica grande variabilità nella poesia. In questo senso si spiega la pratica **AD ALTISSIMO TASSO DI RIDONDANZA**, ridondanza è la ripetizione di informazioni. il loop serve anche all'ipnosi collettiva.

3) **FORMA INTERAMENTE COMPOSTA**: forma più complicata, dove al contrario non ci sono ripetizioni, la melodia procede attraverso costruzione di intervalli e altezze in divenire, poco frequente che si ritrova in alcuni generi della liturgia gregoriana, nelle Antifoni, preghiere narrative costruite su una continua variazione della melodia, non cantate dall'assemblea ma dal Cantor, cantore professionale. Sono molto lunghe spesso. In alcuni Lieder si trova una forma composta, nella scrittura di molte musiche del 900 anche, ma è una delle ipotesi formali più elaborata e complessa, non esclusiva della musica colta.

4) **FORMA CANONICA**: siamo già in una dimensione polifonica, un enunciato melodico, proposto da una voce viene ripetuto immediatamente da un'altra voce, esempio a canone, come fra martino campanaro etc. A canone.

Altra distinzione di Charles Adams: il criterio tassonomico non è né tipologia degli intervalli né la morfologia ma la valutazione del profilo melodico: **MELODIC CONTOUR**, la valutazione dell'andamento della melodia (ascendente, discendente, individuazione dei gradi più acuti o gravi), misurazione di questi punti tipici definisce un grafico dove si misurano le melodie.

Altre condizioni interessanti: **KLANGFARBENMELODIE**, la melodia di timbri, in cui la successione nel tempo non è limitata ad altezze singole ma a timbri definiti, combinazione della musica del 900. Non una successione di altezze singole ma blocchi accordali che creano timbri. (atonalità, puntillismo seriale). Sembra cosa strana ma troviamo un anticipo in un repertorio dei valzer degli Strauss, dove le melodie sono spesso spezzate tra archi, corni, etc. Sul bel danubio blu, dove la melodia è sventagliata in timbri diversi: non aveva questa intenzione ma lavorava in questa prospettiva. L'invenzione della costruzione della melodia di timbri è anch'essa viennese. La successione di altezze viene distribuita in diverse famiglie di strumenti in questo esempio degli Strauss. Ambiente europeo nella prima metà 900, in associazione a diverse tecniche di linguaggio, altro aspetto invece:

**Melodia parlata:** Sprechstimme (sprecht vuol dire parlare, sprechstimme è una voce che canta come se parlasse), ancora in dimensione melodica. Cosa succede in questo modo di cantare? Il coro parlato di tante testimonianze di musica operistica e religiosa trae le sue origini dall'esperienza viennese di Schoenberg. (Pierrot Lunaire, brano da camera per voce e strumenti, rappresentato anche in Italia) svolta nella concezione della costruzione della melodia nella musica del 900 non ancora dodecafonico. Costruiti secondo principi di atonalità. melodia costruita secondo il modello della presenza di intervalli molto diversi, ma non è più memorizzabile, difficilissimo da memorizzare, quelli della voce anche da cantare e studiare. Il tratto della memorizzabilità non è fondamentale. Paradossalmente nel modello tassonomico di Sachs si può mettere anche questa successione melodica. Alternanza tra canto e parlato, maniera di condurre la voce e di **PENSARE** la melodia. Questa condotta fluttuante è prescritta solo per la voce, gli strumenti hanno quelle note e le suonano punto e basta, per gli strumenti la struttura è molto più ortodossa.

### Modalità

La Modalità costituisce un sistema complesso di norme e comportamenti concernenti l'organizzazione delle altezze nel tempo, secondo criteri specifici; è un paradigma mentale e culturale per l'organizzazione della melodia nel tempo. La Modalità, come sistema generale astratto, pertiene tutte le musiche che non risultano essere subordinate all'*armonia tonale* di matrice europea: in questo senso, si riferisce sia a musiche colte, nelle grandi culture extraeuropee, sia alle pratiche folkloriche, europee ed extraeuropee.

La Modalità costituisce, quindi, un contenitore generale e astratto di tutte le esperienze peculiari prodotte nelle singole culture e pratiche musicali: in queste, si parlerà, quindi, non più di modalità in senso astratto, ma di *sistemi modali* specifici:

Quali sono gli ingredienti, i livelli strutturali e normativi di un sistema modale? La metafora dell'armadio e dei cassetti in esso presenti.

*Sistema modale:* Scala generale: rappresenta tutte le scale presenti nel sistema.

- Ogni cassetto costituisce un *Modo specifico*: Scale modali: successione regolata secondo determinati criteri di altezze ed intervalli specifici dei modi. Al suo interno ci sono *Gradi preminenti*: altezze che acquisiscono prevalenza sulle altre divenendo il riferimento centrale di quel Modo (percorso attraverso cui le altezze di una scala sono utilizzate in una composizione). Per favorire il percorso ogni modo ha le sue *Formule melodiche stereotipe*, associate al modo, e subordinate alla sua scala modale e ai suoi gradi preminenti;

Riferimenti simbolici ed emotivi extramusicali, associati ai modi specifici (cfr. la concezione dell'*Ethos* in musica, già presente nel mondo antico, in autori classici ed ellenistici).

il sist. mod. latino medioevale:

il sist. mod. greco-bizantino:

il sist. mod. medioevale/rinascimentale europeo e il sist. mod. arabo/turco/persiano

il sist. mod. indiano

il sist. mod. cinese

il sist. mod. coreano

il sist. mod. giapponese

il sist. mod. giavanese

Il Sistema modale serve a orientare e incanalare l'invenzione dei musicisti che agiscono in condizioni di improvvisazione, di azione estemporanea: costituisce una sorta di "piattaforma di sicurezza" che valorizza l'azione dei musicisti e li tiene legati agli ascoltatori, i quali condividono i saperi e le norme che i musicisti mettono in atto nel corso della performance.

## La tonalità

La tonalità si esplica nel campo del sistema armonico-tonale, e consiste nella concatenazione nel tempo di unità verticali, denominate "**accordi**": questi sono costituiti dalla combinazione simultanea di tre suoni disposti su intervalli di 3° (es: Do-Mi-Sol). Altrettanto frequente è la concatenazione di accordi di quattro suoni, uno dei quali costituisce un raddoppio all'ottava dei tre suoni principali; è frequente altresì la presenza di accordi di quattro suoni tutti diversi, senza raddoppi.

Condizione fondamentale per il funzionamento ampio del sistema armonico-tonale è il *temperamento equabile*, vale a dire l'eliminazione di tutte le differenze tra i semitoni della scala dodecafonica, che, proprio per questo, diventa equi-dodecafonica (scala temperata).

Nel sistema armonico-tonale acquisisce una particolare forza attrattiva il cosiddetto *accordo di tonica*, vale a dire la triade costruita sul primo grado della scala di riferimento, nella tonalità scelta. Pure determinante, nel definire la coerenza e compattezza del sistema, è l'insieme delle regole di concatenazione degli accordi, consente di armonizzare una melodia.

Il sistema armonico-tonale si è formato all'inizio del 600 (monodia accompagnata) ed è andato consolidandosi nei decenni successivi, subendo una prima importante teorizzazione attraverso la riflessione di Jean Philippe Rameau, perfezionata da Johann Sebastian Bach Fine 800, inizio 900 il sistema armonico-tonale subisce una definitiva disgregazione, nello scenario della musica colta euro-americana, affiancato da procedure diverse, quali, la Tonalità allargata, la Atonalità, la Politalità, e sostituito dal sistema di composizione con dodici suoni (dodecafonica, ideata da Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton von Webern: Seconda Scuola di Vienna). Il sistema dodecafonico è basato su una prospettiva lineare, non verticale, che riprende procedure imitative di tipo contrappuntistico. L'elemento centrale della dodecafonica è la cosiddetta "serie dodecafonica", una sequenza melodica che obbligatoriamente comprende tutti i dodici suoni della scala dodecafonica, disposti in un ordine ogni volta variabile. Tuttavia, all'interno di ogni brano, la serie deve conservare la sua identità originaria, pur sottoposta a precise procedure di variazione:

- 1) *originale*: costituisce la serie posta all'inizio del brano, con tutti i dodici suoni disposti nell'ordine prescelto:
- 2) *retrogrado*: costituisce la serie originale esposta a partire dalla sua conclusione, fino al suo inizio (dal 12° suono al 1°)
- 3) *inverso*: costituisce in una nuova sequenza melodica di dodici suoni, nella quale si inverte l'andamento degli intervalli che caratterizza l'originale (gli intervalli ascendenti si trasformano in intervalli discendenti)
- 4) *retrogrado dell'inverso* (la sequenza melodica costituita dall'inverso viene esposta a partire dall'ultimo suono per finire con il primo).

Nel secondo Novecento il sistema dodecafonico viene ulteriormente elaborato e trasformato, determinando le procedure di "serialità integrale" (Scuola di Darmstadt), fino a dissolversi anch'esso. A queste procedure si oppone l'esperienza della "àlea" (musica "aleatoria", messa in pratica da John Cage, ma anche da altri compositori che pure avevano frequentato Darmstadt (Bruno Maderna).

Tuttavia, è bene ricordare che gran parte delle pratiche ed espressioni di "popular music", del jazz e di altre musiche esterne alla tradizione colta euro-americana, sono ancora costruite su procedure e regole di carattere armonico-tonale. Nel sistema internazionale, l'egemonia euro-americana ha prodotto una diffusione ulteriore, in ambito globale, di pratiche e regole tonali nell'organizzazione della musica.

**Polifonia:** Costituisce la combinazione simultanea di più (almeno due) parti distinte, vocali e/o strumentali, eseguite e intese consapevolmente e stabilmente come diverse, ma costituite da una stessa identità musicale.

**Unisono:** quando la melodia viene eseguita da tutti gli strumenti alla stessa altezza;

**Diafonia:** Combinazione polifonica di due sole parti vocali (solistiche o di gruppo);

**Eterefonia:** Combinazione simultanea di due o più parti che eseguono la medesima melodia, discostandosene occasionalmente e casualmente.

**Monodia:** Qualsiasi esecuzione che preveda un'intonazione su una sola altezza.

**Contillazione:** Intonazione rettilinea sulla medesima altezza (recto tono) delle sillabe di testi salmodici o testi narrativi in prosa (nella liturgia). Può essere eseguita come monodia solistica o di gruppo.

## Storia degli studi

Le prime riflessioni nelle storie universali della musica:

- Durante il Medioevo e il Rinascimento i pilastri della cultura europea furono la Teologia e i classici dell'antichità: la Bibbia e i testi degli antichi Greci; i tratta musicali più antichi si aprivano con omaggi a personalità del passato: Pitagora, Boezio.
- 1° opera di argomento storico-musicale si occupava solamente dell'antichità: Storia della Musica di Padre Martini (1757-1781).

I successori inglesi furono inizialmente ancora eurocentrici:

- Charles Burney: General History of Music (1776);
- John Hawkins: General History of the Science and Practice of Music (1776).
- Jean Benjamin Laborde: Essai sur la Musique (1780), "i Caldei ed altri popoli orientali", come Padre Martini, ma anche riflessioni sulla musica cinese, giapponese, thailandese, arabo-turco-persiana, africana.
- Histoire Générale de la Musique (François-Joseph Fétis, 1869): diversi capitoli specifici e una considerazione significativa: la storia della musica abbraccia quella del genere umano (Già ne 18 sec i viaggiatori riportavano alcuni esempi di canti indigeni trascritti in notazione moderna)
- Dictionnaire de Musique (Rousseau, 1768): inserì melodie esotiche finlandesi e cinesi.
- Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes (padre Joseph Amiot, 1779): nascita della musicologia orientalista
- Description de l'Égypte in 25 volumi, di cui quasi 3 dedicati alla musica (Guillaume André Villoteau): prima indagine monografica (la musicologia esotica copriva quasi tutte le civiltà più evolute dell'Oriente e dava finalmente la prova agli occidentali che la musica orientale era un'arte da seri fondamenti scientifici)
- \*L'esperienza tedesca e berlinese: la Scuola di Berlino e la Musicologia comparata

SVOLTA DECISIVA:

- *Baker*: (1880) tesi di dottorato sulla musica degli Indiani d'America, vale a dire i nativi nord-americani (pubbl. a Lipsia nel 1882)
- *Guido Adler*: riconosce alla musicologia orientalista e di interesse extraeuropeo un significativo ruolo di disciplina nuova e ausiliaria.
- Carl Stumpf: pubblica uno studio sui canti degli Indiani Bellacoda (1886)
- K. Hagen: tesi di dottorato sulla musica degli indigeni del Pacifico (Amburgo 1892)
- Richard Wallaschek: pubblica la prima opera complessa sulla musica primitiva (Londra, 1893)
- \* Esperienze empiriche e sperimentali in area anglosassone
- *Alexander John Ellis*: data la difficoltà nel definire l'intervallo tra due altezze in una scala diversa a quella europea, inventa un metodo matematico per la misurazione assoluta degli intervalli e la possibilità di una valutazione comparativa: *il sistema metrico dei cents* (misurazione centesimale del semitono temperato) (*On the Musical Scales of Various Nations* (1885))
  - a) 1 cent = una centesima parte di un semitono temperato;
  - b) 1 semitono temperato misura quindi 100 cents;
  - c) 1 tono intero temperato misura 200 cents;
  - d) l'intervallo di ottava corrisponde a 1200 cents.
- *Thomas Alva Edison*: inventa il fonografo nel 1877 e consente, dapprima su rulli di cera, la registrazione e riproduzione del suono. Nel 1889 il fonografo fu utilizzato per la prima volta sul terreno nel corso di alcune ricerche sulla musica di nativi del Maine e del New Mexico; nel
- \*La fondazione dei primi archivi sonori

L'adozione sempre più frequente del fonografo porta alla produzione di un numero elevato di cilindri (rulli di cera), che, progressivamente vengono acquisiti, conservati ed elaborati sul piano scientifico. Nasce Phonogramm Archiv di Berlino. (Carl Stumpf ed Erich von Hornbostel furono i primi responsabili; invitavano tutti gli etnologi ed esploratori a portare con sé un fonografo e incidere espressioni musicali locali

### La musicologia comparata (Vergleichende Musikwissenschaft)

Questa nuova disciplina fu chiamata *MUSICOLOGIA COMPARATA* (ora: *ETNOMUSICOLOGIA*) In ambito positivista, con una forte attenzione al dato sperimentale e di laboratorio, e notevole interesse per gli aspetti della percezione e della psico-acustica si consolida l'*orientamento comparativistico*. Approccio scientifico generale di carattere *deduttivo* (da una tesi generale pre-determinata verso i riscontri etnografici: si cercano conferme, nel dato parziale, a tesi di carattere generale). Significativo è il metodo scientifico di Curt Sachs: un tratto dell'esperienza musicale viene esplorato nel tempo e nello spazio culturale per coglierne le trasformazioni e gli adattamenti in un itinerario storico al cui vertice è la tradizione musicale europea. (Scuola di Berlino: Curt Sachs, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Walter Wiora, Marius Schneider) - Con l'avvento del regime hitleriano, nel gennaio 1933, la cosiddetta "Scuola di Berlino" si disperde a causa dell'orientamento antinazista degli studiosi e a causa della loro origine ebraica.

- Molti scapparono negli Stati Uniti (Curt Sachs) dove produsse i suoi ultimi saggi e formò una nuova generazione di studiosi, nordamericani ed europei presenti/emigrati in America. Si consolida l'Etnomusicologia (termine coniato da Jaap Kunst) grazie alla maggior ricchezza di mezzi.

- In sostituzione alla prospettiva evolucionistica tedesca nasce un'osservazione sincronica dei fatti culturali e musicali: si consolida il metodo di ricerca Induttivo.

\*\*\* Sachs fu anche un organologo e si impegnò a lungo nello studio e classificazione degli strumenti musicali, in una prospettiva di tipo storico-culturale (Storia degli strumenti musicali; Curt Sachs e Erich von Hornbostel hanno ideato la classificazione quadripartita degli strumenti musicali:

- 1) aerofoni: a fiato (trombe, Clarinetto)
  - 2) cordofoni: strumenti dove si ha la vibrazione di corde
  - 3) membranofoni: vibrazione di membrane (Tamburo Batteria)
  - 4) idiofoni: vibrazione del corpo dello strumento (Piatti, triangolo)
- elettrofoni: strumenti alimentati elettricamente (Chitarra elettrica, basso elettrico)

\* Mentre in Germania l'esperienza era unitaria nel resto d'Europa si diffondono studi individuali.

• **Béla Bartók:** (impero austro-ungarico) pianista e compositore fu uno dei primi etnomusicologi impegnati sul terreno

- Interessato ai problemi di classificazione (tipi, e famiglie di melodie) e trascrizione, i livelli di autenticità (polemica vs Liszt e Brahms) e i processi di scambio e trasformazione fra aree culturali contigue (musica non iscrivibile in confini politici);

- attivo sul terreno come rilevatore, facendo uso del fonografo Edison, insieme con il suo collega e amico

Zoltan Kodály; a Bartók si deve l'ideazione e la realizzazione iniziale del *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*: uno studio e un'analisi di queste musiche. A Bartók si deve una tra le prime individuazioni di metri aksak, che egli stesso definì ritmo bulgaro, dopo averne individuato numerose testimonianze nelle musiche tradizionali di comunità bulgare.

• **Constantin Brailoiu:** studioso rumeno, documentarista e rilevatore (fonografo e grammofono).

- Analisi sistematica della musica nel contesto sociale: musica è un marcatore sociale, segna le occasioni e circostanze della vita individuale e comunitaria, contribuendo a delimitare e differenziare le diverse procedure di organizzazione della vita comunitaria. Opera: *Vie musicale d'un village*; (particolarmente importante fu il suo studio concernente la lamentazione funebre, realizzata con ampio ricorso a questionari di matrice sociologica, presa a modello venti anni dopo da Ernesto de Martino e Diego Carpitella nei loro studi sul lamento nel mondo antico e del Planctus Mariae folklorico)

• **André Schaeffner:** organologo africanista, studio degli strumenti musicali come oggetti culturali. Ideatore e protagonista della campagna di ricerca Dakar-Djibuti, che attraversò tutta l'Africa sub-sahariana in direzione Ovest-Est, raccogliendo una quantità enorme di informazioni e oggetti, assai utili per le valutazioni comparative su vasto raggio: etnografia e antropologia; Opera: *Origine degli strumenti musicali* (1936); a) Musicologia comparata (Scuola di Berlino: Curt Sachs, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Walter Wiora, Marius Schneider)

b) Etnomusicologia (Jaap Kunst e studiosi americani, inizio anni cinquanta del Novecento; la nuova denominazione viene accolta in maniera generalizzata, in America e in Europa; negli Stati Uniti viene istituita la Society for ethnomusicology, che pubblica il quadrimestrale "Ethnomusicology"); International Council for Traditional Music (Unesco)

c) Antropologia della musica (Alan P. Merriam e altri studiosi americani, intorno alla metà degli anni sessanta del Novecento).

Grande produzione documentaria (monografie, dischi, films). Negli anni Sessanta, la grande produzione di dati empirici realizzata nei decenni precedenti, consente una ripresa della riflessione sugli aspetti generali. Si perfeziona un orientamento definito Antropologia della musica, che considera la musica come una componente determinante della cultura, e proprio nelle relazioni con gli altri aspetti della cultura trova la sua più efficace pertinenza espressiva (Alan P. Merriam, *Anthropology of music*, 1964).

La cultura è intesa secondo le prospettive della antropologia culturale: il sistema di credenze, saperi, pratiche che una determinata società (piccola o grande) produce, conserva, tramanda e trasforma, nel tempo e in uno spazio (ambiente) di riferimento.

2.8. Le nozioni di sistema musicale (norme e comportamenti che rendono peculiare un determinato campo di espressioni musicali) e di cultura musicale (azioni, relazioni e funzioni che connotano un determinato sistema musicale come proprio di una determinata società).

\**Il cantometrico* (cantometrics) di Alan Lomax costituisce un tentativo di dedurre dai tratti stilistici delle forme vocali e strumentali, le condizioni sociali e i tratti culturali della comunità di appartenenza (*Folk Song. Style and Culture*, 1968). Fu tra i primi a utilizzare il calcolatore e l'informatica nelle scienze umane. Coreometrico. Leadbelly: negli anni Trenta del Novecento il suo repertorio fu documentato da John e Alan Lomax su dischi di alluminio. Viene in Europa negli anni Cinquanta e lavora a lungo con la BBC: grande produzione documentaria. Nel cantometrico Alan Lomax individua tre processi generali di organizzazione dell'azione musicale di gruppo:

- a) Unisono (Unison): tutti la stessa melodia su più altezze
- b) Eterofonia (Heterophony): stessa melodia ma con differenze casuali
- c) Polifonia (Polyphony): più voci si dispongono su altezze premeditate e stabili.

### Musicologia e psicologia cognitiva

L'indagine intorno alle coordinate culturali della musica, l'individuazione dei livelli emici di teoria e di ratio mette in evidenza le connessioni con le modalità generali del pensiero, con i criteri dell'elaborazione dell'informazione e privilegia soprattutto le valenze simboliche della musica. John Blacking: *Come è musicale l'uomo?* (LIM, Lucca). I Venda del Transvaal (Sudafrica) furono la prima popolazione oggetto delle ricerche di Blacking; presso i Venda Blacking mise a punto alcuni dei suoi dispositivi analitici e interpretativi concernenti del music making (agire musicale): strutture profonde e strutture di superficie.

John A. Sloboda, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna, 1988 (ed. or. 1985).

## L'etnomusicologia in Italia

Primi autori, pionieri isolati:

- a) **Giulio Fara** (Sardegna) ha introdotto il concetto di *etnofonia*, si occupò anche di polifonia e di musica strumentale; *is launeddas* (triplo clarinetto a fiato continuo)
- b) **Alberto Favara** (Sicilia); il *Corpus di musiche popolari siciliane* comprende oltre mille trascrizioni musicali di espressioni le più diverse
- c) **Luigi Colacicchi** (Lazio), *Canti popolari di Ciociaria*
- d) **Cesare Caravaglios**, *Il folklore musicale*, Napoli, 1936.
- e) **Giorgio Nataletti e Goffredo Petrassi**, *Canti della campagna romana*

Fondazione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Roma, nel 1948, con il supporto tecnico della Radio italiana (RAI): radio-squadre. Giorgio Nataletti e Diego Carpitella. Il CNSMP, successivamente, nel 1989, assumerà la denominazione di *Archivi di Etnomusicologia*.

### Due prospettive di rilevazione sonora:

- a) raccolte a carattere **antologico**: registrare tutte le musiche prodotte presso una comunità locale;
- b) raccolte **monografiche**: registrare musiche rappresentative di un genere, di una pratica sociale, di una pratica rituale.

Esperienze:

- spedizione in Basilicata con Ernesto de Martino (la ricerca sul pianto rituale: 1952); volume *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 1958;
- La ricerca in Puglia sul fenomeno del tarantismo pugliese/salentino nell'estate del 1959.

## Le sorgenti della musica

La Musica Primitiva: anche a livello più primitivo ed elementare, una melodia segue sempre regole precise e quasi inderogabili. I più antichi brani musicali sono esclusivamente vocali, melodie pure. Una conseguenza di tale soggezione alle regole è che le tribù sopravvissute all'età paleolitica usano due stili nettamente distinti l'uno accanto all'altro.

### MELODIE A PICCO

Il più suggestivo dei modelli melodici primitivi può essere definito "melodia a picco". Il suo carattere è selvaggio e violento: dopo un passaggio brusco alla nota più alta di tutta la gamma contabile, in un fortissimo quasi urlato, la voce precipita in basso con salti, cadute o slittamenti verso una pausa, appena udibili; poi con un balzo vigoroso, la melodia recupera la nota più alta per ripetere il movimento "a picco".

Il tratto essenziale, tipico delle melodie a picco, è il fatto che esse, a tratti, riconquistano l'ottava più alta, persino ai livelli primitive come nei canti d'Australia e dello stretto di Torres

### MELODIE A INTERVALLO UNICO

Accanto alle melodie a picco troviamo tipo di melodia in apparenza meno emozionale, che, nella sua forma più rudimentale, consiste di due sole note cantate in alternanza. La voce si sposta in alto e in basso, descrivendo una linea orizzontale simile ad uno zig zag.

### STRUMENTI MASCHILI/FEMMINILI

Il ruolo degli strumenti nelle culture impregnate di magia hanno aspetti così vari da confonderci, gli strumenti sono come degli oggetti. Le connotazioni che ne conseguono sono spesso concordanti e qualche volta contraddittorie. Tutto si riconduce all'universo maschile/femminile.

Secondo un criterio di incomparabile purezza, il maschile è rappresentato dalla tromba, con il suo suono aggressivo e minaccioso essa ha un carattere chiaramente virile, associato alla guerra.

Il ruolo del flauto, in origine è virile al pari di quello della tromba. Grazie alla sua forma tubolare, esso rappresenta l'organo sessuale maschile.

Gli strumenti a corde, piuttosto rari nelle civiltà primitive, sono classificati come femminili. Originariamente erano percossi con una bacchetta sottili e producono un suono fragile, sommesso e non aggressivo, tanto debole da richiedere una cassa di risonanza per poter essere udibile. Alcuni strumenti possiedono caratteristiche discordanti che appartengono a entrambi i sessi.

Una tromba, ottenuta tagliando la sommità di una conchiglia o di un guscio è maschile in virtù del suono aggressivo e terrificante, ma poiché deriva da un animale acquatico e per la sua forma e le sue fessure ricordano l'organo sessuale femminile, ha anche una connotazione femminile.

Lo scambio dei ruoli è anche motivato dal conflitto tra forme e funzione sonora: i tamburi e i cembali di legno, arrotondati e cavi, sono femminili per forma, ma maschili perché il primitivo vede nell'atto della percussione un simbolo del coito.

## Confraternite del Cilento

Cilento geografico: si trova tra la foce del fiume Sele e si estende a sud fino ai confini con la Basilicata e comprende una parte della provincia di Salerno. Nell'ambito del Cilento geografico il Cilento Antico rappresenta un territorio assai più ristretto che è tracciabile tra Agropoli e Ogliastro Cilento ed è disposto sui crinali del Monte Stella, sede dell'insediamento con funzione di capoluogo fortificato.

Monaci di origine greca introducono nell'11 e nel 12 sec nuove tecniche di irrigazione e agricoltura. Lo stesso fecero i benedettini nel 15 sec. C'è una forte connotazione del territorio.

La nascita delle confraternite in Cilento risale principalmente al 600: (per la maggior parte laiche) avevano scopi assistenziali e devozionali; la prima termina con la tassazione dei beni ecclesiastici nel 700. Una ripresa si ebbe ne Dopoguerra. Oggi le confraternite si distinguono per le uniformi (sacco bianco fino alle ginocchia con una mozzetta di diversi colori).

Negli ultimi decenni ripresa delle operazioni devozionali e penitenziali: l'azione principale è oggi il Rito della Circumambulazione – PEREGRINATIO. Pellegrinaggio che mette in moto tutti i sodalizi attivi nell'area del Monte Stella durante la settimana santa. Il viaggio si svolge lungo un itinerario preciso, dalla mattina del Venerdì santo fino alle prime ore della notte e prevede la visita dei "sepolcri" allestiti in diverse cappelle e chiese dell'area: attraversamento del territorio del Cilento antico a partire dal casale/paese di residenza. Si tratta di un "viaggio" devozionale che vede ogni confraternita organizzare il proprio percorso e

si ritiene che corrisponda a significati e valenze profonde radicate nella storia culturale del Cilento Antico.

La visita interna di ogni chiesa prevede un percorso devozionale circolare di circa 30 minuti, spezzato da numerose soste dedicate al canto: il percorso circolare sia all'interno che all'esterno vuole simbolicamente fissare uno spazio alle radici comuni, consolidando le varie confraternite. Il viaggio esterno permette il confronto con diversi sodalizi, rafforza il sentimento di comunità e recupera quel senso di passato comune; il percorso interno nelle chiese è devozionale e penitenziale con celebrazioni del Cristo morto, canti ed espressioni di lutto.

#### Repertorio canoro:

- intonazione *Salmo 50* (Miserere) in latino o più raramente con parafrasi in italiano, proposta in esecuzione monodica, in solo o in alternanza responsoriale.

- *Stabat Mater* di Jacopone da Todi e versioni diverse del *Planctus Mariae* in parafrasi e adattamenti in italiano, in esecuzione monodica, in solo, in alternanza o in gruppo.

- *Brani polifonici a 2 o 3 parti*, con esecuzione realizzata da gruppi di cantori impegnati in turni successivi. L'articolazione del percorso è divisa in diverse fasi in cui vengono eseguiti questi brani; le esecuzioni sono segnate da alcuni colpi percossi solennemente sul pavimento dal priore con il suo bastone di rappresentanza.

### **Festival, feste, eventi e patrimonio immateriale**

Nel patrimonio immateriale rientrano tutte le prassi, le rappresentazioni, espressioni e conoscenze che le comunità e gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Al centro di questa prospettiva si collocano Pratiche (procedure e operazioni) e Saperi (conoscenze e competenze). L'UNESCO ha stabilito recentemente una normativa che tutela il patrimonio culturale intangibile (2003), diversità delle espressioni culturali 2005. L'interesse di tali normative si rivolge principalmente alle comunità locali, gruppi periferici e comunità extra europee. I beni cosiddetti immateriali sono intrinsecamente volatili, effimeri, problematici da individuare, classificare e da 'fermare' nel tempo e nello spazio. L'interesse UNESCO appare orientato verso pratiche espressive nelle quali prevale la tradizione orale del testo, espressioni di tradizioni di comunità locale e manifestazioni d'arte di culture extra EU (es. teatro delle marionette siciliane, canto a tenore dei pastori del centro della Barbagia, teatro Nogaku giapponese). Dopo la definizione delle procedure UNESCO, molte comunità si sono attivate per il riconoscimento delle loro pratiche tradizionali e molte regioni EU hanno istituito il proprio registro dei beni e delle eredità immateriali.

(Si necessita di una valutazione critica da parte di specialisti: verso il censimento di pratiche e saperi ritenuti degni di riconoscimento e verso i processi ritenuti di patrimonializzazione).

C'è il rischio di incasellamento di esperienze vive e continuamente mutevoli.

Altro processo importato è "la rivincita delle periferie": ritrovato orgoglio del proprio territorio, del paese come area coesa anche se distante da centri urbano-metropolitani. Nascono quindi ideazioni e allestimenti di programmi di spettacolo dal vivo dedicati a musica e danza, su motivi e presupposti fortemente connotati e utilizzati come piattaforma di lancio per: affermazioni di determinati tratti locali, assunti come vettore identitario e per costruire esperienze di spettacolo ad azione inclusiva (cioè tali da attrarre e integrare anche pratiche e persone esterne):

- *Festival internazionale della Zampogna di Scapoli* (Molise)

Si svolge da 35 anni nell'ultima settimana di luglio; zampognai di tutto il mondo sono impegnati a suonare ovunque mattina e sera; nel tempo gli interessi si sono estesi alla documentazione, formazione e documentazione di musicisti; favorita l'integrazione tra musicisti di tradizioni diverse, creazione di esambles

- *Recontres internationales des Luthiers at Maihres sanneurs*

(*festival delle Cornamuse, Ghironde e Fisarmoniche a Saint Chartier – Francia*)

Nasce a metà degli anni 70; denominazione dal romanzo di Sanal che racconta della vita dei cornamusai; oltre la musica, attenzione per le danze locali e per la valorizzazione della ritualità.

- *Festival nazionale del folklore bulgaro a Koprivshitzza* (Bulgaria)

Ogni 5 anni la 1° settimana di agosto per 3 giorni; obiettivo: favorire consapevolezza dell'identità nazionale. Ora maggior attenzione per le connotazioni e le differenze locali; caratterizzato da costante competizione; si tengono anche seminari, conferenze ed esposizioni.

- *Notte della Taranta e altre feste – Salento* (Puglia)

Iniziata nel 1998 è diventato vettore di marketing territoriale valorizzando le espressioni locali della musica e della danza; la taranta: ragnolo locale simbolo di povertà e sofferenza è divenuto sinonimo di rinascita, bellezza e liberazione; si privilegia lo spettacolo dal vivo; programma di grande eco tanto da comportare imitazioni, poi non riuscite.

- *Venir cantar con noi, ai piedi dell'albero* – Bajo Dora nel Cavanese (Piemonte)

All'insegna della gratuità e dello scambio reciproco, nasce nel 1982; il 30 aprile giovani del paese tagliano un albero e lo infiggono nella piazza centrale (albero di maggio), si canta dunque per le strade tutto

all'insegna della gratuita ed ospitalità. Annunciata solo il primo anno poi diventata festa per passaparola, tradizione che si riproduce automaticamente.

Nel contesto delle pratiche tradizionali emergono 2 tipi di musicisti:

- Quelli che agiscono limitatamente a determinati rituali o cerimonie (religiose o festive)
- Quelli sempre più impegnati nella pratica della "musica etnica" che vogliono trasferire stabilmente in palcoscenico strumenti e pratiche musicali associati a quelle occasioni rituali cercando un'interazione con il sistema mediale.

## **C.SACHS LE SORGENTI DELLA MUSICA**

### **IDEE E METODI SULLA MUSICA**

La vita moderna è satura fino alla nausea di musica, gli uomini più civilizzati sono diventati uditori voraci ma non ascoltano più, abbiamo dimenticato di esigere significato e valore in ciò che ascoltiamo. Nella musica primitiva, al contrario, significato e valore sono qualità della massima importanza, il canto è indispensabile in occasioni particolari, matrimoni, funerali, nascite, in ogni circostanza in cui sia necessario invocare la buona sorte contro le potenze avverse, ma non solo; il canto interviene anche nell'ambito dei lavori regolari che richiedono impulso ritmico. La musica intesa in questo senso non si compra nei negozi ma sgorga da una tradizione coerente o dal contributo personale degli indigeni; essa non è mai priva d'anima e di pensiero, mai passiva, ma sempre vitale, organica e funzionale, ed è sempre piena di dignità. Questo non si può certo dire della musica occidentale.

### **LA NASCITA DELL'ETNOMUSICOLOGIA**

Durante il medioevo e il rinascimento i pilastri della cultura europea furono la teologia e i classici dell'antichità; inevitabile al tempo era la lettura di bibbia e antichi classici, ciò faceva sì che i compositori non potessero evitare un contatto almeno letterario con il mondo musicale delle scritture e dei greci. Grande fu quindi l'influenza di queste letture, riscontrabile anche nella prima delle grandi opere di argomento storico-musicale di padre Martini, la Storia della musica in 3 volumi. I successori inglesi di Martini si concentrarono invece sulla musica egiziana, ricordiamo Burney e Hawkins. Quattro anni dopo Laborde introdusse un criterio universalistico 1780, il quale comprendeva Ebrei, Egizi e Greci ma anche Cinesi, Giapponesi, Tailandesi, Arabi, Persiani, Turchi, Negri e molti altri. I tedeschi, come i primi Martini, Bucale e Co. rimasero fedeli e limitati alle musiche della Bibbia, del classico greco e degli egizi.

Con l'Histoire General de la Musique del franco-belga Francois Fetis del 1869 si ha l'impressione di cambiare registro, l'opera infatti comprende capitoli sull'India, la Cina e il Giappone; secondo Fetis la storia della musica è la storia dell'umanità.

Si può pensare a un legame tra l'avvento dell'etnomusicologia e il Romanticismo, il quale consisteva in ogni campo artistico; siamo nel 18° secolo e vi è la tendenza d'interessarsi ai generi d'arte più remoti. La svolta decisiva avvenne però intorno al 1880, la tesi dottorale di Baker sulla musica degli Indiani del Nord America faceva della musica primitiva un argomento accademico. Da lì in poi numerosi studiosi in Germania, Inghilterra e USA iniziarono ad interessarsi maggiormente alle teorie e ai metodi musicali.

Il primo fu Ellis, egli concentrò la sua attenzione sulla riforma fonetica e sillabica, raggiunse nella sua ricerca una profonda conoscenza dell'acustica e della psicologia dell'udito, giungendo così a misurarsi con il problema delle scale musicali esotiche e dei loro passaggi inconsueti. Egli si servì della matematica per escogitare un ingegnoso sistema di calcolo fondato sui cents cioè i centesimi di un semitono temperato, così, i rapporti incerti con cui fino a quel tempo si esprimeva l'intervallo tra due note, con l'aiuto dei logaritmi sono trasformati in cifre chiare, semplici da usare e da indicare graficamente. La sua conclusione fu che non esistessero scale musicali uniche o naturali o che si fondassero sulle leggi della costituzione del suono musicale di Helmholtz, ma piuttosto esistono scale molto diversificate, artificiali e soggette a variazioni capricciose; Ellis forniva così alla musicologia un fondamento matematico e uno strumento teorico di precisione. Nel frattempo Edison aveva iniziato a trasformare le vibrazioni della voce umana in curve incise nella cera che ricopriva un cilindro rotante. Il suono, con tutte le sue inflessioni e i suoi timbri individuali, si poteva ormai registrare, riprodurre e conservare. Il cammino della musica esotica incontrò quello del fonografo Edison nel 1889 quando Fewkes si servì dell'apparecchio di Edison per uno studio. Fewkes trasmise il materiale raccolto a Gilman ad Harvard il quale trascrisse i canti incisi sui cilindri e stampò le melodie secondo la notazione occidentale. Due anni dopo Stumpf riprodusse quelle trascrizioni, così questo nuovo ramo del sapere si affermò sia in Europa, che negli USA, che nella letteratura etnologica che in quella musicologica. Il termine etnomusicologia fu usato per la prima volta solo nel 1950, prima ci si riferiva a tale disciplina col nome di "musicologia comparata" per il suo metodo a mo' di comparazione, paragone, alla ricerca di somiglianze e divergenze. Il nuovo termine vuole sottolineare la parte del composto che ha a che

fare con l'etnologia, almeno per i francesi. Chi lavora in questo settore si trova a mezza via tra la musicologia e l'etnologia, l'etnomusicologo tenta di spezzare i vincoli della separazione tra le discipline e mira alla loro riunificazione a un livello più alto.

L'attività dell'etnomusicologo si suddivide in due fasi: il lavoro sul campo e il lavoro a tavolino. Il primo implica la permanenza dell'esploratore in un villaggio indigeno. In tali civiltà indigene si può osservare l'unità più profonda tra la musica e la vita (certi schemi melodici sono riservati a certe ore particolari del giorno); il canto è un elemento essenziale e inseparabile della vita primitiva, e non può venire isolato dalle circostanze che ne costituiscono la causa, il significato e la ragion d'essere. L'esploratore ha necessariamente bisogno dei suoi strumenti di registrazione. L'udire la musica così come il produrla sono soggetti a quei condizionamenti quasi indefinibili che costituiscono la nostra acculturazione musicale; spesso poi i gradi melodici diversi da quelli del nostro sistema abituale pongono l'etnomusicologo di fronte a due problemi esistenziali: come misurare e come esprimere quei gradi con criteri più esatti di quelli contenuti nell'espressione. Per questo è necessario ricorrere all'aiuto di un mezzo meccanico.

## GLI STRUMENTI DELL'ETNOMUSICOLOGIA

La misurazione dei suoni si può effettuare sia con tecniche acustiche che con tecniche visive. Le vecchie tecniche acustiche sono sufficienti per le esigenze meno complesse della musica primitiva, tali si fondano sul raffronto tra le note percepite con l'udito e un modello sonoro che abbia persistenza e gradazioni sufficienti a consentire le misurazioni.

## LE MISURAZIONI DELL'ETNOMUSICOLOGIA

I metodi visivi sono in definitiva i più esatti, particolarmente quelli che si basano sull'elettronica moderna, tra gli apparecchi di cui si fa più uso ricordiamo gli oscilloscopi, gli stroboscopi e il calcolatore elettronico. Un orecchio adeguatamente esercitato è indispensabile nella seconda fase di studio dell'etnomusicologo, quando cioè quest'ultimo studia il materiale raccolto sul campo per renderlo accessibile a coloro che non hanno mai udito l'originale, trascrivendo in notazione occidentale. In questa situazione è di grande importanza avere un grande controllo in quanto le trascrizioni sono soggettive, forse fin troppo per essere accettate acriticamente. Ma anche queste apparecchiature pongono grosse questioni, per quanto siano perfette servono a un unico scopo: la misurazione fedele dei costituenti della melodia che il fonografo riproduce. E volendo anche la valutazione più precisa della tonalità e del metro non ha che un valore limitato. Il compito essenziale del ricercatore è l'organizzazione, l'analisi e l'interpretazione del materiale grezzo fornito dal registratore; esso richiede un'opera di raggruppamento, di suddivisione in frasi e punteggiatura, è il compito lontano dall'infallibilità.

Per quanto riguarda invece il problema di come esprimere gradi differenti da quelli del nostro sistema ben temperato, ci si imbatte in numeri, frazioni, divisioni e logaritmi. Le note che udiamo differiscono tra di loro unicamente per una qualità fattuale, fisica: la frequenza delle vibrazioni o, in altre parole, la somma delle oscillazioni che compie la corda di uno strumento. I nostri diapason quando rendono un LA normale vibrano 440 volte in avanti e 4440 volte indietro, questa frequenza è in ogni caso la misura unica e imprescindibile di una singola nota; è più complicato descrivere il grado, cioè la distanza o intervallo, fra due note. Per esprimere tale intervallo in cifre dobbiamo fare il rapporto fra le due frequenze (quando una nota vibra 440 volte avanti e un'altra 3330, il loro intervallo è  $440:430$  o  $4:3$ ) ma non sempre i rapporti sono così semplici, in quanto vi sono casi in cui si presentano rapporti non fattibili. Risulta dunque necessario trasformare la frequenza in un logaritmo, tale trasformazione implica la trasformazione dei rapporti scomodi in sottrazioni esprimibile in un numero semplice; possiamo così esprimere distanze simili mediante numeri identici senza considerare intonazioni e frequenze, tale numero è il logaritmo dell'intervallo in questione. Volendo raffigurare le distanze in modo che i numeri restituiscano un'immagine chiara della misura che si sta ricercando dobbiamo servirci del sistema logaritmico dei Savart, un savart equivale a 4 cents e il semitono è espresso da 25 e 100 cents. Secondo quanto sostiene Ellis un'ottava contiene, secondo il nostro sistema, 12 semitoni uguali ciascuno dei quali equivale alla radice dodicesima di 2, ogni semitono nel sistema di Ellis è diviso in 100 cents e tutta l'ottava di conseguenza è divisa in 1200 cents. (2 rappresenta il rapporto di frequenza delle possibili sfumature di altezza contenute in un'ottava).

Ecco dunque cosa fare per calcolare i cents che compongono una distanza o intervallo:

- Ricerchiamo le frequenze delle due note seguendo uno dei due metodi (visivo o acustico).
- Ricerchiamo i due logaritmi e la loro differenza.
- Trasformiamo il risultato del logaritmo in cents con l'aiuto del quadro tabella standard fissato.

Tale trasformazione può essere eseguita dal regolo musicale elaborato da Reiner costruito come un regolo normale nel quale due scale i dodici centimetri l'una si spostano l'una lungo l'altra. La scala di sinistra rappresenta l'ottava ben temperata do-do da 264 cicli a 528 cicli, la scala è divisa in 10 settori di 10 cicli l'uno, e 4 linee ogni due cicli.

Andando avanti le distanze tra due linee divengono progressivamente più brevi poiché le differenze tra i due numeri di frequenza di ogni intervallo trasposto in alto aumentano in progressione. La scala di destra raffigura l'ottava fissa di 1200 cents, misura anche questa 12 cm, ogni cm comprende 100 cents di un semitono e 10 gradi di 10 cents.

Per trasformare una distanza in cents il regolo deve spostare la scala dei cents fin quando la sua linea di base si ferma esattamente di fronte al numero di frequenza della nota più alta. Nonostante la raffinatezza delle nostre tecniche siamo ancora ben lontani dal trascrivere fedelmente la musica orientale, che non ha nulla a che vedere con le composizioni fatte con carta e penna, il momento della produzione è fuso con quello della riproduzione in un'unità meravigliosa, possiamo noi solo limitarci a rendere perlopiù una melodia priva però di vita. Leggendo la musica orientale trascritta sul pentagramma occidentale si ha un'idea erronea, spazi e linee ci inducono a pensare che le musiche orientali siano senza intonazione; il nostro sistema di scrittura non si presta a indicare le nasalizzazioni, i falsetti, i vibrati, i glissati e tutte le sfumature che sono tratti caratteristici dei diversi idiomi musicali non occidentali.

Per ovviare a tale problema Abram e Von Hornbostel pubblicarono nel 1909 delle indicazioni per un adattamento dei simboli più noti quali le note, le code, le chiavi, le legature, i punti, alle esigenze specifiche della musica non occidentale. Abbiamo quindi la corona rovesciata noto simbolo di allungamento, usata per indicare quali sono i gradi relativi di importanza e di frequenza delle singole note. Nel 1949 a Ginevra presso gli Archives Internationels de Musique populaire furono suggeriti simboli quali freccette orientate verso il basso o l'alto a seconda che si voglia abbassare meno la nota di un microtono; un arco convesso indica un leggero allungamento di una nota; un concavo un leggero abbreviamento.

Detto ciò, resta il fatto che nessuna scrittura musicale sarà mai uno specchio fedele, possiamo però confortarci sapendo che i rapidi progressi della fonografia renderanno superflui molti dei nostri simboli grafici, restituendo la musica all'orecchio, al quale in fondo è destinata.

Ma finché siamo costretti alla notazione di ciò che udiamo è necessario, dice Sachs, sottolineare 3 particolari:

1. Trascrivere un pezzo esattamente nella sua chiave originale genera confusione ed è inutile quando la sua tessitura richiede molti diesis e bemolle. Il canto indigeno non si rifà a un diapason, un altro cantante eseguirebbe probabilmente lo stesso brano in una chiave differente, perché dunque imporre il tono, del tutto casuale di una melodia primitiva, quando una semplice trasposizione di un semitono lo libera dalla zavorra di segni accidentali superflui?
2. Evitare tutte le indicazioni di chiave che si richiamano a quelle della musica occidentale. Create cioè per la tonalità nel senso armonico che ci è familiare.
3. Occorre fare attenzione a scrivere gli accidenti necessari nell'indicazione iniziale di chiave soltanto sul rigo o nello spazio che è loro destinato.

La musica non ha lasciato altre tracce che quelle che sopravvivono nella tradizione dei popoli attuali. Qui entrano in campo le altre discipline quali antropologia ed etnografia.

## CAP2

### LA MUSICA PRIMITIVA

Problema di tutta la letteratura musicale è la difficoltà di esprimere con parole la descrizione di brani o stili musicali; una difficoltà ancora maggiore è poi quella di leggerli e assimilarli, mentre è quasi impossibile tradurli effettivamente in immagini, tuttavia la questione non può essere elusa. È un atteggiamento del tutto ingiustificato quello di chi etichetta le melodie non occidentali con termini come "maggiore" o "minore" a seconda che la nota da lui ritenuta la terza sia a una distanza maggiore o minore dalla presunta "tonica". C'è poi anche chi ha l'abitudine ancora più deleteria di attribuire alle melodie sentimenti prefabbricati, secondo la credenza occidentale, del tutto infondata, che maggiore debba significare gioia e minore invece tristezza. Questa tristezza sconsolata si attribuisce all'effetto deprimente dell'ambiente. Ma questo non è per fortuna credenza comune nemmeno in Occidente dove molti canti funebri sono anche in tonalità maggiore.

Va sottolineato che i più antichi brani musicali sono esclusivamente vocali e pertanto sono melodie pure; si potrebbe definire la melodia come l'andamento percepibile di una voce o di uno strumento, dall'inizio alla fine di un brano compresi i passaggi intermedi; tale movimento è un insieme organico e vivo dotato di scorrevolezza, di tensione e di abbandono; non deve essere necessariamente melodioso o soave. Anche a livello primitivo una melodia non è mai qualcosa di anarchico o arbitrario ma segue sempre regole precise e quasi inderogabili. Una conseguenza di tale soggezione alle regole è che le tribù sopravvissute dall'età paleolitica usano due stili nettamente distinti uno accanto all'altro e questo senza divisioni geografiche.

## MELODIA A PICCO

Il più suggestivo dei modelli melodici primitivi può essere definito MELODIA A PICCO, il suo carattere è selvaggio e violento: dopo un passaggio brusco alla nota più alta di tutta la gamma, in un fortissimo quasi urlato, la voce precipita in basso con salti, cadute o slittamenti verso una pausa, un pianissimo cantato su una o due note bassissime, poi con un balzo, la melodia recupera la nota più alta per ripetere il movimento a picco ogni qualvolta è necessario. Nella sua forma meno emozionale e più melodiosa questo stile richiama le esplosioni incontenibili, le grida quasi inumane di gioia selvaggia o di rabbia da cui probabilmente deriva. Questo tipo di melodia si ritrova intatto nel suo andamento originario tra gli indigeni australiani, a metà strada tra l'ululato e il canto. È vero che è impossibile trascrivere questo precipitare casuale e improvviso di note nell'accorta notazione occidentale, ma è anche vero che in quasi ogni parte del mondo esistono altre notazioni più accessibili al nostro pentagramma. Tra tutte ricordiamo le MELODIE A SCALA degli Indiani del Nord America, tra queste, piena di pathos nobile e passione, tuttavia contenuta e solenne, appartenente all'insieme più antico di melodie che sono state registrate mediante un fonografo è la melodia degli Zuni del Nuovo Messico che spazia in una gamma di più di 2 ottave ed è organizzata secondo uno schema sostanzialmente per terze. Nel canto popolare coreano, affine a quello giapponese, si trovano chiaramente esempi di melodie a picco.

Tali le riscontriamo anche nelle Caroline nel 1947 durante una veglia, il lamento, sebbene uniforme, seguiva però l'andamento unico della melodia a picco. Il tratto essenziale delle melodie a picco è che esse a tratti riconquistano audacemente l'ottava più alta, ciò è degno di nota in quanto al di fuori delle melodie a picco l'ottava non è assolutamente un intervallo preciso nella musica primitiva.

Le melodie a picco si sono evolute per un processo di consolidamento interno e non per accrescimento o espansione, gli inizi di tale processo furono irregolare bruschi; all'interno dell'ottava, gli intervalli successivi, erano lasciati al caso, senza che vi fosse alcuna idea di scala e di intervallo. A poco a poco il carattere selvaggio e pittoresco lasciò il posto a un'organizzazione compatta con distanze ricorrenti, con una preferenza per le quinte, le quarte e le terze. Le melodie a picco, con l'intonazione forzata della nota più alta e il calo melodico successivo, costituiscono un esempio notevole di cambiamento d'intensità condizionato da fattori fisiologici, un cantante o musicista sa quanto sia difficile intonare una nota alta piano e una nota bassa con forza, ma anche e soprattutto dal fattore emotivo. Tra le altre cose i cambiamenti d'intensità non si verificano di frequente nella musica primitiva. Comunque sia lo schema è sempre lo stesso: la melodia compie continui balzi verso l'alto per raggiungere l'ottava più alta, inoltre all'interno dell'ottava alcuni intervalli discendenti assumono la funzione di fermate obbligatori. Tale posizione fissa ha una doppia funzione: uno schema triadico delle ottave per terze e uno schema tetradico per quarte. Analizziamoli. Una cronologia delle ottave per terze nel mondo primitivo non è possibile, tali melodie si presentano sotto ogni possibile sfumatura, alcune compaiono in maniera radicale altre in posizione di seta e quarta. Le melodie a picco si sono evolute fino a divenire formazioni di una semplice sesta anziché dell'ottava consueta.

## MELODIA A ZIG ZAG

Accanto alle melodie a picco troviamo a un livello culturale meno elevato, un tipo di melodia in apparenza meno emozionale che consiste di due sole note cantate in alternanza, la voce si sposta in alto e in basso, descrivendo una linea orizzontale simile a uno zigzag che sembra suggerire un andamento regolare avanti e indietro, ma non c'è un movimento a spoletta di questo genere. Talvolta si ha un maggiore accentuazione della nota superiore, talvolta di quella inferiore, cosicché essa assuma il ruolo di nota principale, iniziale o terminale. Questo fa sì che la melodia sembri indugiare o arrestarsi. Un semplice zigzag è facilmente definibile come monotono ma non nel senso composto da 1 nota bensì nel suo senso figurato. Alcuni recenti opere di argomento etnomusicologico definiscono il movimento avanti e indietro di due note non come monotono ma ditonico, cioè di due toni. Di conseguenza definiscono gli aggregati di tre o più note tritonici, tetratonici e pentatonici, il che non è concepibile. Il termine ditonico possiede almeno 6 significati, le parole tritonico e pentatonico e via dicendo hanno anche a loro volta più significati. Sono termini ambigui da evitare. Il concetto di cui abbiamo bisogno è quello di "intervallo", melodia è movimento musicale e serie di intervalli laddove le note sono delle semplici fermate o dei punti terminali. Non sappiamo quale sia il fattore che determina la misura dell'intervallo caratteristico di un gruppo tribale, sovente il fattore determinante è il sesso: le donne sembrano preferire intervalli più brevi. A volte il fattore determinante sono le abitudini motorie oltre il clima.

## I MODELLI AD INTERVALLO UNICO

I modelli a intervallo unico si potrebbero definire come strutture vuote, essi comprendono solo le note strutturali, distanti tra loro una 2°, una 3° o una 4° o una 5°. Ma la vacuità di questi modelli può essere disturbata da note addizionali e ausiliarie imposte magari da una più ricca immaginazione o da abitudine motorie, da necessità insomma.

Finché il nucleo è riconoscibile, qualunque nota addizionale nella melodia è detta affisso se la si aggiunge al nucleo dal di fuori; è detta suffisso se è aggiunta al di sopra; prefisso quando aggiunta al di sotto. Le melodie per seconda possono essere ornate solo con affissi. Le melodie per 3°, 4° e 5° tendono sempre a risolversi in intervalli più brevi; le note riempitive di queste ultime si dicono infissi. Quindi riepilogando, le melodie a picco ricordano urla selvagge di gioia o rabbia; le melodie orizzontali sono una ripetizione costante della stessa nota, talvolta una reiterazione incessante di due note di tonalità diverse. È possibile incontrare spesso all'interno di una stessa tribù entrambe le melodie, addirittura in una stessa canzone. Le melodie a picco passano da gemiti naturali spontanei, a stilizzazioni addomesticate; le melodie orizzontali si adattano all'inflessione corretta, al metro e al significato delle parole che accompagnano, divenendo così delle melodie parlate realistiche, qualcosa tipo un'imitazione. I canti che fanno parte delle storie di animali nella musica più arcaica degli indiani d'America sono imitazioni delle grida degli animali.

Le melodie a intervallo unico sono universalmente diffuse in tutto il globo, in grande parte si trovano presso i popoli più arcaici, ma è possibile trovare qualche esempio anche a livelli più evoluti.

## IL NON LIQUET

Al regno delle melodie per seconde si applica un rigoroso non liquet. La loro distribuzione è su scala universale, e non si motivano per condizioni speciali quali sesso o clima. Tuttavia le seconde sono più frequenti nelle civiltà meno evolute. Sembra invece che l'Africa abbia il monopolio dell'intervallo di terza. La quarta è assente in Europa eccettuata gran parte dell'area orientale e sudorientale, mentre l'intervallo di terza domina dappertutto.

Gli intervalli unici da nota a nota rimangono spesso immutati all'interno di una melodia e anche in tutte le melodie di una tribù ma, l'ascoltatore non deve naturalmente aspettarsi che gli intervalli che qui chiamiamo di 2°, 3° e 4° siano identici a quelli dei nostri pianoforti, essi hanno un'ampiezza considerevole tanto che talvolta si confondono l'uno con l'altro e chi esegue la trascrizione si ritrova incerto sull'indicare un intervallo come 2° o 3°. O 4°. Un modo per eliminare il dubbio è la trascrizione che indica il numero dei cents della distanza. La situazione però si complica quando per amore dell'espressività i cantanti espandono o riducono intenzionalmente gli intervalli, in particolare ciò accade tra gli indiani d'America i cui strumenti non sono accordati in base a una scala e pertanto non conoscono intervalli standard.

## CONSERVAZIONE E LA MAGIA

La parola magia esprime un complesso di funzioni mentali della massima importanza, attive nel mondo primitivo e che ancor oggi sopravvivono dentro e fuori dai riti religiosi delle civiltà evolute. I primitivi erano dell'idea che tutto ciò che circonda l'uomo è prodotto da esseri benigni o maligni, siano essi demoni o mortali. Le idee e la pratica magiche vengono così ad occupare uno spazio incredibilmente importante nella vita degli uomini e dei popoli, anche a livelli tutt'altro che primitivi. Ovviamente il suono fa parte di queste pratiche. Tutto ciò che produce un suono contiene in sé l'impulso della lotta eterna dell'uomo contro le forze ostili che minacciano la sua vita e il suo benessere; nulla meglio del suono è in grado di parlare alle potenze della sorte e della prosperità. Il canto in questi contesti si caratterizza come atto di estasi e di spersonalizzazione, si distacca dalla comune espressione umana; la voce spesso è assai lontana dall'essere naturale e spesso assume sfumature diverse come accentuazioni e falsetti che somigliano al ventriloquio o al lamento. Alcuni distinguono queste sfumature in relazione allo scopo del canto. In tutto il mondo si incontrano canti dallo strano accento nasale. Esistono poi strumenti atti a modificare la voce dello sciamano ad esempio gusci di crostacei messi davanti alla bocca, danno un suono più cupo, misterioso e sovrumano. Gli atti intesi a eliminare le caratteristiche individuali della voce umana nei rituali magici non esauriscono l'insieme dei manierismi specifici che in tutto il mondo caratterizzano vari stili musicali. All'orecchio di un occidentale tutti i canti orientali e primitivi suonano innaturali e pieni di manierismi strani e insoliti, una nota sola cantata da un orientale e un occidentale può rendere la differenza e il concetto. In questo contesto nasce la complessa questione del MANIERISMO VOCALE. Entrò per la 1° volta nel campo quando Von Hornbostel si interessò circa lo stile vocale degli Indiani americani, descrivendone l'enfasi e l'accentuazione, le somiglianze con gli sbuffi di una macchina a vapore, con la caratteristica rottura delle note più lunghe in una pulsazione uniforme. Dopo di lui, Merriam si interessò dello stile degli Indiani Flathead definendo lo

stile a denti stretti o ventriloquio, gola con apertura stretta senza risonanza delle cavità nasali superiori, si produce un'esecuzione di qualità penetrante. Tensione ed enfasi sono presenti anche nei canti della Siberia. Gli indiani americani eseguono i loro canti di corteggiamento in un modo del tutto diverso, queste canzoni, che si pensa derivino da melodie per flauto, hanno delle caratteristiche spiccatamente strumentali, sono lente, prive di accento, hanno un'intonazione nasale e sovente sonot remule per effetto della mano che viene agitata davanti alla bocca durante l'esecuzione. La voce subiva le variazioni corrispondenti a quelle del testo. I maori della Nuova Zelanda eseguono i canti di guerra rapidamente, in un falsetto sferzante, microtonico, che sembra quasi un pigolio eccitato da cortile; è uno stile "teso". Gli indigeni australiani cantano ogni nota con una specie di energica espirazione, emettendo un rantolo continuo e per lo sforzo rimangono spesso senza fiato. Sempre in Australia si trova uno stile di canto caratterizzato da una sorta di grugniti provenienti dall'addome, che non ha corrispondenti in nessun altro paese. Nell'Uganda invece esistono diverse tecniche di emissione della voce: c'è chi si picchietta la gola con le punte delle dita, c'è chi ulula o modula la voce, oppure chi canta glissando. In estremo Oriente vi sono addirittura sette stili differenti, uno per ogni situazione emozionale, anziché un'unica tecnica d'emissione come avviene in Occidente.

### **I MANIERISMI VOCALI**

Tutte queste tecniche diverse hanno il loro valore. In effetti l'occidente accanto a uno stile ufficiale conosce anche uno stile sommessi, uno sentimentale e uno parlato. Questo quadro composito ci indica che molti gruppi tribali adottano vari manierismi vocali a seconda del sesso, della dislocazione geografica e delle circostanze, va comunque evitato ogni tentativo di distinzione per razza. Per ottenere un quadro complessivo occorre muoversi su una base più ampia ed evitare le teorie preconcepite.

Un manierismo degno di nota è quello degli indigeni Tuamotu, uno stile tremulo, che ricorre anche alla cultura indiana più evoluta. Tale stile è stato suddiviso in 3 modelli melodici: interamente cantato in voce tremula, parzialmente con voce tremula, totalmente senza voce tremula. Al di là del manierismo il fatto più notevole è che in numerosi paesi del mondo per le voci maschili predomina il registro alto; le voci di baritono e di basso vere e proprie non esistono, generalmente.

Parliamo ora dello stile NO giapponese; è estremamente gutturalizzato, nasalizzato e molto impuro nel registro inferiore; il termine gutturale indica una tensione estrema dei muscoli costrittori della gola, mentre nasale indica la tensione dei muscoli facciali, ma non la risonanza della cavità nasale. La respirazione è poco profonda e la voce non è animata dal vibrato; qua e là si avverte un breve e improvviso salto verso e dal registro superiore, per il quale non esiste un termine specifico, ma si potrebbe definire spasmo o scatto. Gli sciamani accelerano il canto nell'intento di accrescere il carattere eccitato ed eccitante dell'incantesimo terapeutico, ma un aumento di velocità può verificarsi anche in altre circostanze in canti che cominciano fortissimo per poi decrescere fino alla nota inferiore cantata pianissimo.

La conoscenza degli strumenti oltre che importante in generale, è vitale nello studio della musica orientale e primitiva: questi sono le uniche reliquie musicali che rimangono a distanza di 10mila anni.

Gli inizi della musica sono stati puramente vocali, in una fase successiva fecero la loro comparsa gli strumenti, avvenne in modo rudimentale e senza alcun tentativo di formalizzazione melodica. L'uso degli strumenti risale alla tarda età paleolitica, molti di essi quali i sonagli a corde o riempiti di semi, le grattugie, i rombi e i flauti d'osso, sono stati ritrovati. La musica strumentale, inizialmente priva di motivazioni passionali, comincia come atto persuasivo del corpo (percuotere natiche, ventre, cosce, battere le mani o i piedi) la cui causa è un impulso muscolare concomitante con la tensione nervosa presente in chi canta o ascolta il canto, allo scopo di creare un ordine percepibile con l'udito. Gli inizi della musica strumentale furono essenzialmente ritmici; il canto ha la caratteristica di essere libero, la percussione esige un tempo regolare. La percussione raramente si presenta da sola, il ritmo regolare è privo di senso, se non c'è nulla da regolare, né melodia, né passi dei danzatori o dei marciatori; così la prima percussione ha una funzione principalmente di accompagnamento. Nel corso di una lunga evoluzione l'uomo primitivo passò a esaltare gli effetti dell'antica percussione corporale sostituendo la parte del corpo percossa con un oggetto più duro ricavato dall'ambiente naturale o fabbricato comunque da mani umane: il battito delle mani lasciò il posto al battito dei boomerang di legno; al pestare dei piedi sul suolo si aggiunsero i sonagli alle caviglie, questi prolungamenti segnarono il lento passaggio dal corpo nudo agli strumenti veri e propri. I prolungamenti degli arti rappresentarono l'inizio della musica strumentale e l'intensificazione del ritmo però non era di certo il loro unico scopo e significato. Esistevano molti oggetti di per sé muti ma in grado di far vibrare una sezione dell'aria circostante e perciò in grado di produrre suoni: un ramo cavo, una canna o un guscio vuoto fungevano da megafono se premuti sulle labbra, un osso d'adacqui uno stridulo fischietto, un sonaglio fatto di un'asticella piatta di legno che si rotea attorno al capo attaccata a uno spago produce il suono di un rombo. Quei suoni erano misteriosi, non umani, terrificanti e suscitavano le emozioni risvegliando l'immaginazione dell'uomo assai più di quanto potesse farlo il percuotere parti del corpo. Tali suoni divenivano nell'immaginazione la voce degli spiriti e dei demoni.

Gli strumenti sono come gli oggetti, forme, colori, suoni, le sostanze di cui sono fatti, tutto è dotato di significato.

### **DUALISMO DEI SESSI APPLICATO AGLI STRUMENTI (GLI STRUMENTI)**

Alcuni strumenti possiedono caratteristiche discordanti che appartengono a entrambe i sessi e hanno perciò connotazioni ambigue e contraddittorie. Una tromba ottenuto tagliando la sommità di una conchiglia o di un guscio è maschile e aggressiva in virtù del suono aggressivo e terrificante ma poiché deriva da un animale acquatico e per la sua fessura e le sue labbra ha anche una connotazione femminile; essendo androgina serve a un tempo per i riti sia solari che lunari, per l'iniziazione di un fanciullo o per le danze mistiche eseguite da donne, la cui vista è interdetta agli uomini. Lo scambio dei ruoli è anche motivato dal conflitto tra forme e funzione sonora: i tamburi e i cembali di legno, arrotondati e cavi, sono femminili per forma ma maschili poiché il primitivo vede nell'atto della percussione un simbolo del coito.

Il sonaglio che si rotea sopra il capo e quello ricavato dalla zucca costituiscono due esempi significativi di rivalutazione delle loro connotazioni: nelle civiltà australiane meno evolute il primo dei due, che produce un suono simile alla voce di un fantasma, allontana le donne durante la circoncisione dei ragazzi nella foresta, nel caso in cui la donna veda deve essere uccisa, si crede che tale suono trattenga le forze degli antenati e fecondi il grembo delle donne. In Nuova Guinea le fanciulle che hanno raggiunto la maturità lo roteano attorno al capo in un incantesimo amoroso. Il sonaglio ricavato da una zucca possiede una gradazione più limitata di significati, quando finiscono i loro incantesimi le donne smettono di scuoterlo e lo lasciano come gioco ai neonati.

Il dualismo dei sessi ha la sua parte anche nel passaggio di certi strumenti dai concetti originari del mero suono al contrasto premelodico di alto e basso, i giapponesi ad esempio chiamano la bacchetta di destra maschio e quella di sinistra femmina nel caso dei cembali a fessura. Il concetto di maschio e femmina indica uno stadio importante della storia della musica strumentale, mentre in tempi arcaici gli strumenti servivano fondamentalmente a marcare il ritmo o a esprimere dei semplici suoni, senza sforzarsi di produrre melodie con la voce, nella fase del contrasto sessuale assistiamo all'arricchimento del linguaggio strumentale tramite l'opposizione di alto e basso, prodotta dal "padre e dalla madre" di una coppia di tubi o dalle due labbra della fessura di un cembalo, ad esempio. Questa possibilità di apprezzare la qualità alta o bassa rappresentano un'evoluzione naturale dal concetto monotonico alla melodia.

Tra gli strumenti effettivamente melodici abbiamo il flauto, in quella fase non sono né troppo lunghi né tanto meno corti, medie proporzioni, e vi è una caratteristica che li eleva a un livello su cui possono competere con la voce umana nel canto: si tratta dei fori aperti o chiusi che variano la lunghezza della sezione del flauto che determina la nota e fanno sì che sullo strumento si possano eseguire melodie rapide o lente. Staccate, legate. Gradi o per salti, con accentuazioni morbide o con cascate spumeggianti. Questi fori si presentano nelle disposizioni più strane, due intervalli musicali di eguale ampiezza richiedono sullo strumento passaggi diversi, di cui il 2° sarà più breve del 1° e così via. La progressione dei fori più che armonica deve essere aritmetica. I flauti si diversificavano per lunghezza e per distanza dei fori. Questo è uno strano esempio di rinuncia al senso dell'udito in favore della vista e del tatto, i fori sono posti a una distanza che possa rendere agevole la digitazione senza escludere l'intervallo più lungo tra i due gruppi di fori. Per quanto riguarda l'accordatura viene fatta facendo affidamento al righello più che all'udito e comunque sia qualunque tentativo si faccia, l'imperfezione musicale di uno strumento forato in base a criteri non musicali permette al flautista una libertà d'intonazione peraltro gradita, indipendente dalla tirannide di un sistema preconcepito ed esigente, chi suona un flauto moderno Bohem non lo è.

Per quanto riguarda gli strumenti a corde, si dividono generalmente in due tipi: quelli a corde vuote e quelli a corde piene. Il primo gruppo è accordato a orecchio secondo un ciclo di quarte e di quinte, mentre il 2° gruppo è regolato da un sistema divisivo entro cui metà della corda produce l'ottava della nota aperta, un terzo della sua lunghezza dà la quinta; un quarto la quarta, un quinto la 3° maggiore e un sesto la terza minore. Ma esistono molte altre varie tecniche di accordature, peraltro insolite; in Uganda le arpe non sono solo ben temperate ma anche isotoniche, si divide in pratica l'ottava in 5 intervalli uguali di 240 cents ciascuna, definiamo tale accordatura isopentatonica. Le intonazioni isotoniche hanno una strana corrispondenza negli xilofoni africani i quali vengono accordati secondo uno schema isoeptatonico cioè con 7 intervalli di 171 cents in un'ottava; tale schema corrisponde ai generi impiegati in Thailandia e a Burma nell'Asia sudorientale.

Gli xilofoni africani ci introducono in un terzo regno, quello degli strumenti portatori di melodia: le campane a percussione, lastre, gong, coppe, a volte anche tamburi. La serie è definita dal fabbricante degli strumenti e il suonatore deve obbedire alla sua accordatura qualche modifica gli è concessa aggiungendo o asportando pezzetti di cera dove è necessario. Gli xilofoni ma soprattutto i loro parenti più prossimi i litofoni ci riportano alle curiose pietre ritrovate negli scavi condotti in Indocina nel 1949 risalenti al megalitico, si pensa fossero strumenti musicali con tanto di scala pentatonica completa, anche se l'unico dato di natura musicale è che tali pietre producono note diverse determinate quando sono percosse con un martelletto.

In India il tamburo ha un ruolo musicale di primo piano, è indispensabile negli assolo e nelle esecuzioni d'insieme, questo anche nell'Africa nera, ma abbiamo anche corni, oboe e clarinetti magari introdotti in tempi più recenti nelle isole del pacifico, le quali, a parte i flauti pan, sono povere di strumenti, altrettanto vale per gli Indiani d'America.

## FORMA E RITMO

Ritmo e forma sono i due fattori che organizzano la melodia, essi frenano e dividono il suo flusso secondo schemi ricorrenti, ne controllano la tensione e la distensione, e creano un equilibrio tra norma e libertà. Il ritmo è una qualità formale e la forma una qualità ritmica, sono concetti che si intrecciano. Di solito si parla di forma quando si intende esaminare l'organizzazione di un brano e di ritmo quando analizziamo un frammento limitato. Il ritmo ha un'origine extramusicale, la melodia non dipende necessariamente dal ritmo. L'introduzione del ritmo è dovuta a noi stessi, al nostro corpo, Platone riconduceva il ritmo al movimento cosciente dei corpi, 2000 anni più tardi Karl Bucher affermava che fondamentalmente il ritmo non è una qualità intrinseca della musica ma è soltanto il movimento del corpo. Il ritmo nasce come un'esigenza psicofisica che si sviluppa lentamente. Dal punto di vista fisiologico consiste nell'impulso a rendere uguali e regolari movimenti quali camminare, danzare o correre; i fattori psicologici consistono nella spontaneità e nello slancio consapevoli dovuti alla maggiore fluidità e omogeneità del movimento. Ma il campo centrale del ritmo è la musica. Cantare e suonare sono seri di atti come è evidente; in una certa misura questi atti possono dirsi automatici e possiedono un alto grado di spontaneità sia in quanto causa che effetto del ritmo. Ben presto si sviluppa l'esigenza di fare del movimento del corpo un fondamento della musica, i muscoli sono usati per produrre rumore, battere le mani o piedi in genere. Il ritmo è un'organizzazione del tempo e si basa sulla nozione precisa delle unità temporali divise da intervalli uguali e che si ripetono continuamente, questo battito uniforme e rapido si ritrova nella percussione, quando si battono le mani, si scuote il sonaglio o si suona il tamburo. L'organizzazione ritmica secondo schemi determinati assume essenzialmente 3 forme diverse che si sovrappongono variamente. Una forma del ritmo è puramente numerica e consiste nel contare e nel ripetere continuamente un certo numero di unità temporali indipendentemente dall'accento o dal metro. Tale ritmo matematico è comune in estremo oriente mentre in occidente è comune il principio del conteggio dell'endecasillabo cioè del verso a undici sillabe. Un'altra forma di ritmo si fonda su accenti reali o appena accennati, raggruppa una serie di cadenze separate da intervalli uguali accentuando la prima di due o più di esse questa è la forma del moderno "tempo". Nel mondo primitivo il ritmo numerico ha un ruolo secondario, prevale bensì il ritmo di 2/4 o binario. Non esiste e non può esistere una forma o regola generale che determini la direzione in cui si muove o meno la forma ritmica. La libertà ritmica dipende a volte dal sesso del cantante. I modelli ritmici universali non sono assenti nella musica primitiva, tali forme di organizzazione ritmica si evidenziano anche nell'isoritmo che troviamo nel repertorio degli indiani americani che lo definiscono tale perché ogni misura è costruita in base allo stesso breve schema.

Gli stili del ritmo sono inseriti in alcune aree ben distinte. La prima è costituita dall'Asia orientale con un tempo monotono e regolare di 4/4; la 2° area con metri aggiuntivi e più ricchi è la regione che va dall'India all'Africa nera attraverso il medio e il vicino oriente. La Grecia antica presenta una commistione di questi tipi ritmici contrastanti.

Nell'Europa dell'antichità non vi è traccia di percussione, il che dà luogo a forti sospetti che il ritmo svolgesse un ruolo secondario, Grocheo affermò nel 1300 che nessuna melodia monofonica fu mai registrata con precisione, questa mancanza di precisione del tutto intenzionale deve aver trattenuto le notazioni più antiche dall'indicare valori metrici. La lotta al rigore contro la ritmizzazione libera giunse fino al rinascimento, il tempo della polifonia italo-fiamminga, rigorosamente formalizzata ma mostra due tendenze in conflitto fra loro: da una parte lo stretto vincolo dell'unità di tempo sotto forma di tactus cioè del battito delle mani, dall'altra una melodia dal fluire libero in tutte le sue parti vocali senza accenti divisi da spazi uguali ne schemi aggiuntivi regolari. Dopo il declino della polifonia il ritmo di 4/4 e di 3/4 riportò una vittoria definitiva.

La forma è il fluire organizzato di un brano musicale nel suo complesso. I contenuti, le misure e le forme hanno subito un mutamento evidente quando la musica è divenuta indipendente e quando un pubblico attento ha cominciato a frequentare sale da concerto e tetri d'opera.

La ricorrenza incessante o snervante di una stessa percezione sensoriale, ci colpisce anzi ci intossica in due modi opposti, come uno stimolo potente o come un narcotico. La ripetizione semplice si incontra in molte parti del mondo ma anche nel canto popolare europea.

Vi sono poi forme di strofe o stanze nelle quali i versi hanno melodie differenti, il ritornello ad esempio o le strofe in generale possono assumere varie forme, dalla più semplice dove il verso si alterna stabilmente con il ritornello, a quella alternata in cui i versi hanno melodie differenti in alternanza con un ritornello che non varia.

La ripetizione costante spesso sfida la pazienza dei cantanti e degli ascoltatori, per rompere la tediosa uniformità il rimedio più naturale è la forma a variazione dove melodia o il tema è ripetuto in versione modificata in modo da tener desto l'interesse ma abbastanza simile da sembrare familiare e quindi dare un'impressione di unità a chi canta. Le variazioni di tipo più elaborato sono suonate da uno strumento tipico dell'africa nera noto come zanza.

In generale le forme di musica primitiva sono aperte, aggiuntive, ripetitive, nel complesso le nostre conoscenze relative alla forma primitiva sono più che limitate per via dei pochi campioni pervenuti.