

The book cover features a textured, painterly background. The top half is a deep red, the middle is a solid green band, and the bottom is a bright orange-red. The text is centered in the upper half.

Timothy Rice

ETHNOMUSICOLOGY

A Very Short Introduction

OXFORD

Contents

- List of illustrations xiii
- Acknowledgments xv
- 1 Defining ethnomusicology 1
- 2 A bit of history 11
- 3 Conducting research 27
- 4 The nature of music 44
- 5 Music as culture 65
- 6 Individual musicians 79
- 7 Writing music history 88
- 8 Ethnomusicology in the modern world 98
- 9 Ethnomusicologists at work 113
- References 123
- Further reading 135
- Listening 141
- Index 145

Estratto da Timothy Rice, *Ethnomusicology. A very short introduction*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2014.

Cap. 1

DEFINIAMO L'ETNOMUSICOLOGIA

Etnomusicologia è lo studio del perché, e del come, i comportamenti umani sono musicali.

Questa definizione posiziona l'etnomusicologia sia tra le scienze sociali e umane sia tra le scienze biologiche dedicate a comprendere la natura della specie umana in tutta la sua diversità biologica, sociale, culturale e artistica.

Il riferimento alla musica, in questa definizione, non si limita ai casi di talento e abilità musicali; si riferisce, piuttosto, alla capacità degli esseri umani di creare esempi di suoni organizzati umanamente: manipolarli secondo sistemi cognitivi, reagire ad essi fisicamente ed emozionalmente, interpretarne i significati.

La definizione presuppone che tutti gli umani, non solo quelli che chiamiamo musicisti, siano musicali in qualche modo, ossia che la musicalità (la capacità di fare e creare senso musicale) definisca la nostra "umanità" e costituisca una delle pietre miliari dell'esperienza umana. Il pensiero e l'attività musicale possono essere importanti per la caratterizzazione della nostra specie così come la nostra abilità di parlare e di comprendere il linguaggio. Gli etnomusicologi affermano che noi abbiamo bisogno della musica per essere pienamente umani.

Gli etnomusicologi credono che per comprendere la nostra umanità attraverso la nostra musicalità, cioè per comprendere perché abbiamo bisogno della musica per essere pienamente umani, noi dobbiamo studiare la musica in tutta la sua diversità. La domanda di base, perché e come siamo umani musicali, non può trovare risposta studiando solo una piccola parte della musica del mondo. Ogni musica deve essere studiata. Ovviamente tenendo conto del suo contesto geografico e storico.

Gli etnomusicologi non avviano la loro ricerca a partire da un giudizio circa quello che loro immaginano essere un "buon suono" o una "musica meritevole di essere studiata", o una "musica che ha resistito alla prova del tempo". Piuttosto presumono che in qualunque tempo e in qualunque luogo ci siano esseri umani che fanno e ascoltano la musica con passione e attenzione, lì stia avvenendo qualcosa di importante e adatto allo studio.

Ne discende una seconda definizione di etnomusicologia: *studio di qualunque cosa abbia a che fare con la musica del mondo.*

Questa definizione ci dice cosa studiano gli etnomusicologi, ma non spiega perché il loro campo di studi sia così ampio. Il motivo è che vorrebbero trovare risposte a grandi domande circa la natura della musica e la natura dell'umanità. L'etnomusicologo britannico John Blacking (1928-90), nel suo libro *Come è musicale l'uomo?*, al quale la mia definizione di apertura è parzialmente debitrice, descrive questa sensibilità etnomusicologica in questo modo:

In questo mondo di crudeltà e sfruttamento... È necessario capire perché un madrigale di Gesualdo o una passione di Bach, o una melodia per sitar dall'India, o una canzone africana, il *Wozzek* di Berg o il *War Requiem* di Britten, il gamelan balinese o l'opera cantonese, o una sinfonia di Mozart, Beethoven, Malher possano tutti essere profondamente necessari alla sopravvivenza umana, indipendentemente da ogni merito che esse possano

avere come esempi di creatività e progresso tecnico. È anche necessario spiegare perché, in certe circostanze, una “semplice” canzone “popolare” possa avere più valore umano che una sinfonia “complessa”.

Queste prime definizioni considerano lo studio della musica di tutti i popoli del mondo come via per comprendere l'essere umano.

Un altro modo per definire l'etnomusicologia nasce dall'analisi etimologica del termine che è costituito da tre radicali di origine greca: *ethnos*, *mousiké* e *logos*.

ETHNOS

Nell'antica Grecia *ethnos* si riferiva alle persone di una stessa nazione, tribù o razza. Questa parola dà origine a un prefisso molto usato in diverse parole, come gruppo etnico, minoranza etnica e musica etnica. La sua inclusione nel termine etnomusicologia suggerisce che l'etnomusicologia può essere definita come lo studio (*logos*) della musica (*musiké*) di gruppi di persone (*ethnos*), specialmente quelle che condividono un linguaggio e una cultura - gruppi etnici in altre parole.

Il prefisso *etno-* si è affermato nella caratterizzazione della disciplina a livello internazionale quando l'olandese Jaap Kunst (1891-1960) utilizzò la parola “ethnomusicology” nel 1950 in un piccolo libro chiamato *Musicologia: a Study of Nature of Ethnomusicology, Its Problem, Methods, and Representative Personalities*. Nel creare il termine, in inglese, Kunst combinava il nome di due più vecchie discipline: musicologia (creata nel 1885) ed etnologia (spesso datata al 1783). Musicologia è lo studio della musica. Etnologia è lo studio comparativo della diversità linguistica e culturale umana basata sul diretto contatto con i dati etnografici di particolari gruppi di persone.

Ethno-musico-logia, per estensione, sarà lo studio comparativo della diversità umana basata sull'etnografia musicale.

Questa ulteriore definizione ha il vantaggio di aggiungere, a quanto detto finora, quale è il metodo principale usato dagli etnomusicologi per studiare il perché l'umanità sia musicale, ovvero il metodo etnografico o ricerca sul campo. Applicare questo metodo a culture e società particolari ha dato il via a migliaia di studi sul modo con cui la musica interagisce con principi culturali profondi e strutture sociali. L'applicazione estensiva del metodo etnografico in miriadi di studi mirati a situazioni particolari ha spostato il campo dall'impulso comparativo tipico della prima etnologia, verso la definizione della disciplina come studio della musica nella (o come) cultura. Nel 1960 Alan Merriam (1923-80), una delle figure seminali nella disciplina, definiva l'etnomusicologia in questo modo: “lo studio nella musica nella cultura”; ma una frase o due dopo volgeva la definizione verso quella universalità sottintesa nella mia definizione di apertura: “lo studio della musica come aspetto universale delle attività dell'essere umano”. I due poli del culturalmente particolare e umanamente universale, anche intesi come tensione o antitesi produttiva, hanno da sempre occupato il pensiero degli etnomusicologi a proposito della loro disciplina.

L'interesse, incluso nel nome del campo di studi, verso la pratica musicale di gruppi di persone si è ampliato nel corso degli anni. Mentre la maggioranza degli studi etnomusicologici continua a focalizzarsi sulle attività musicali inerenti a una specifica cultura o società, tradizionalmente intesa come gruppo nazionale o etnico, la vita moderna sta provocando diverse frammentazioni e ricomposizioni di varie società e culture. Gli individui trovano vantaggioso e in alcuni casi necessario, fuggire le loro radici sociali e culturali, muoversi verso nuovi posti, e connettersi con, o talvolta creare, nuovi gruppi sociali. Questi nuovi gruppi sociali solo in alcuni casi hanno la loro base nell'etnicità. Spesso le condizioni moderne invitano gli individui a creare gruppi “sottoculturali” o “microculturali” basati sulla

condivisione di lavoro, classe sociale, esperienza ricreativa, o affinità (sia essa per il surf, per gli sci-fi movies o per la musica flamenco).

La semplice definizione con la quale ho iniziato questo capitolo, dunque, non si limita a descrivere l'etnomusicologia come lo studio del perché e del come i gruppi umani sono musicali, come il nome della disciplina sottintenderebbe, ma anche il come e il perché gli esseri umani, individualmente, in ognuno dei numerosi modi in cui si uniscono in un gruppo, sono musicali. Questa precisazione ha portato qualcuno ad affermare che il nome della disciplina non è più appropriato e che dovrebbe essere abbandonato, proprio per l'inadeguatezza del prefisso *etno-*.

MOUSIKĒ

La parola greca *mousiké*, nella forma della parola inglese e italiana musica si riferisce all'arte di organizzare i suoni in un modo piacevole o sollecitatore del pensiero, *che porti alla riflessione*. Gli etnomusicologi così come hanno studiato la diversità musicale nel mondo, tuttavia, hanno provato come anche la semplice definizione di musica sia problematica.

La musica non è facile da definire in parte perché i suoi significati si sono allargati considerevolmente nella seconda metà del 20° secolo. Mentre la musica può anche essere stata definita come suoni piacevoli organizzati intorno ad alcuni elementi rilevabili come la melodia, l'armonia e il ritmo, alcune musiche moderne hanno aggiunto o sottratto questi elementi in modo da sfidare ogni semplice comprensione di cosa la musica possa essere. La musica rap, per esempio, sostituisce la declamazione ritmica del testo da cantare alla melodia lasciando alcuni ascoltatori non iniziati scettici circa il suo essere "veramente" musica. Il compositore americano John Cage (1912-92) compose come tutti sanno un pezzo chiamato *4' 33"* (1952) che chiedeva al pianista di sedersi al pianoforte per quella durata di tempo senza suonare una nota. Anche la nozione che la musica possa essere "suono umanamente organizzato", una definizione proposta da John Blacking, può essere troppo limitata. Cage ed altri hanno pensato di creare musica nella quale l'organizzazione fosse lasciata al caso piuttosto che all'azione umana. In un altro ambito in inglese, come in altre lingue, frequentemente anche se metaforicamente si parla degli uccelli come produttori di canti. I suoni organizzati dagli animali sono musica? Queste problematiche per la definizione di musica nella cultura euroamericana rispecchiano problematiche simili nelle culture che gli etnomusicologi studiano.

Gli etnomusicologi hanno imparato, per esempio, che nelle culture agro pastorali, in cui le persone lavorano all'aperto la maggior parte del tempo, gli umani a volte cantano in contrappunto con i suoni degli animali e con l'ambiente naturale, come se gli animali in natura stessero cantando a e con noi. Questo significa che la nostra definizione di musica come suono umanamente organizzato è troppo limitata? Poiché tutti gli umani vivono e interagiscono con l'ambiente sonoro, sia esso costituito dai suoni della natura o dai suoni della guerra moderna, alcuni etnomusicologi hanno cominciato recentemente a suggerire che il nostro oggetto di studi dovrebbe essere quello del suono e non quello della musica. Questo punto di vista mette in discussione la nostra semplice definizione della disciplina. Forse un giorno gli etnomusicologi creeranno una etnosonologia.

I confini, che la mia prima definizione ha eretto implicitamente tra la musica e le altre arti performative, quali la danza, la poesia o il teatro, non sono universali. In parte delle popolazioni di lingua bantu dell'est Africa, per esempio, la parola per tamburo, *ngoma*, è stata estesa fino a includere il canto, la danza, il battito delle mani, il giubilare in occasioni sociali. Non sembrerebbe esserci un termine comparabile all'italiano musica o all'inglese *music*. In

altre culture la parola musica si applica a un ventaglio di comportamenti musicali più ampio che in Occidente. In alcune interpretazioni restrittive dell'Islam, per esempio, la musica e il canto si riferiscono solo a pratiche secolari e hanno una connotazione distintamente negativa, anche se la qualità musicale delle espressioni sacre, indicata come "chanting" (cantillazione) o "recitazione", ha associazioni positive. In Bulgaria dove ho condotto i miei studi etnomusicologici, gli abitanti dei villaggi usano il termine "musica" (*muzika*) riferendosi solo alla musica strumentale. Altri modi di cosa io considererei espressione musicale, come il cantare, suonare tamburi, eseguire lamenti funebri, hanno nomi differenti e sono considerati distinti dalla musica.

Un altro problema con la parola "musica" è che questa si riferisce a un prodotto piuttosto che a un processo. Come risultato, i primi studi nel campo dell'etnomusicologia si concentravano spesso su elementi e strutture della musica che erano stati fissati tramite notazione musicale o registrazioni. Tali studi non erano in grado di catturare ciò che gli etnomusicologi osservavano durante la ricerca sul campo, ovvero le interazioni tra gli esseri umani presenti durante un evento musicale, le motivazioni alla base dei loro comportamenti, e il significato attribuito a tali comportamenti.

Al fine di catturare le dinamiche e i processi intellettuali, fisici, culturali e sociali che generano dei prodotti musicali, necessitiamo di una locuzione che abbia una forma verbale piuttosto che nominale. Una soluzione potrebbe essere "far musica", restituendoci l'etnomusicologia come "lo studio del come e del perché la gente fa musica" o, più semplicemente, come "lo studio della gente che fa musica", una definizione avanzata da Jeff Todd Titon. Tale definizione funziona qualora intendiamo il "far musica" come un qualcosa che includa non solo il suonare la musica, ma anche il modo in cui gli esseri umani "fanno" la musica percettivamente, concettualmente, nonché emozionalmente.

L'esperto di didattica musicale Christopher Small (1927-2011) ha proposto un'altra soluzione in un libro intitolato *Musicking*¹. Attraverso la trasformazione del sostantivo inglese "music" in un nuovo verbo, "to music",² egli ha ridefinito la musica come un'attività piuttosto che una cosa. Small voleva che questo neologismo fosse in grado di catturare tutto il pensiero musicale, il "musicare", degli esseri umani – non solo il suonare la musica, ma anche la risposta a essa e la pratica di assegnare significati ai suoni musicali prodotti da altri. Al fine di catturare tale senso della musica come attività, ho optato per la frase verbale "sono musicali" nella mia definizione di apertura. Facendo eco al titolo di John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, tale definizione evita al contempo l'inconveniente sostantivo "musica" e il verbo "musicare", ancora non diffuso. Inoltre, essa implica un interesse in tutti i modi in cui gli esseri umani sono musicali nel loro produrre, percepire, interpretare, e rispondere al suono in miriadi di modi.

Al di là del fastidioso quesito su cosa sia la musica e se ci si debba riferire a essa come a un prodotto o un processo, si presenta la domanda su quali tipi di musica siano da considerarsi come oggetto di studio degli etnomusicologi. Se l'obiettivo del settore è quello di comprendere il "musicare" umano o il come e il perché gli esseri umani siano musicali, allora la risposta è necessariamente che gli etnomusicologi studiano tutta la musica. Tuttavia, la prima definizione della disciplina, pubblicata da Jaap Kunst nel 1950, ne limitava il raggio:

¹ "Musicare", ndr.

² In lingua inglese tramite l'aggiunta della desinenza per il gerundio *-ing*, ndr.

L'oggetto di studio dell'etnomusicologia, o come è stata chiamata in origine, musicologia comparativa, è la musica tradizionale e gli strumenti musicali di tutti gli strati culturali del genere umano, dai cosiddetti popoli primitivi ai paesi civilizzati. La nostra scienza, dunque, investiga tutta la musica tribale e folkloristica e ogni forma di musica colta non europea (...) La musica eurocolta e la musica di consumo non appartengono al suo campo.

Poiché la maggior parte degli etnomusicologi crede di dover studiare la musica in quanto un fenomeno umano universale, non ha alcun senso escludere parte di tale fenomeno, così come accadeva nella definizione originale di Kunst. Eppure oggi la stragrande maggioranza della ricerca e della didattica etnomusicologica si occupa di ciò che è stato chiamato in diverse definizioni – e pochi etnomusicologi sono soddisfatti di queste – “musiche tradizionali”, “musiche non occidentali”, o “musiche del mondo”. Mentre la popular music dalla maggior parte del mondo, così come alcune forme di popular music americana dalle contaminazioni “etniche”, sono oggi accettate come oggetti di studio, continua a esserci relativamente poco spazio per la musica classica europea e la popular music anglo-americana, salvo poche importanti eccezioni.

Tale definizione – l'etnomusicologia è lo studio delle forme tradizionali, delle musiche non occidentali, o delle musiche del mondo – ha alcuni vantaggi. È comprensibile per i non specialisti ed è una descrizione accurata, nei limiti, di ciò che effettivamente fanno gli etnomusicologi. Gli etnomusicologi tendono a usarla quando devono rispondere a parenti e amici, ma non è una definizione molto popolare tra gli studiosi, poiché pone l'Occidente al centro e marginalizza il resto, ovvero la maggior parte della popolazione umana. Inoltre, tale definizione fallisce nello spiegare perché si conducano tali studi e crea confusione riguardo gli obiettivi più grandi dell'impresa indicata nella mia definizione iniziale.

LOGOS

In greco, la parola *logos* vuol dire, tra le altre cose, “parola”, “ragione”, “logica”, “discorso”; inoltre, nella forma del suffisso *-logia*, è stata adottata per comporre nomi indicanti un gran numero di discipline. Di conseguenza, l'etnomusicologia è un discorso ragionato, verbale, intorno alla musica. Tale definizione non distingue l'etnomusicologia da altre forme di musicologia, come lo studio della musica eurocolta. Tuttavia, essa pone una dicotomia tra lo studio etnomusicologico, il quale risulta in relazioni verbali, siano esse scritte o a voce, e altre forme di studi musicali, come il prendere lezioni e imparare a comporre o a suonare musica. Poiché l'etnomusicologia è a volte definita come lo studio delle musiche del mondo, alcuni musicisti si danno l'appellativo di etnomusicologi in virtù del fatto che hanno imparato a suonare musiche al di fuori dei reami della popular music occidentale e della musica eurocolta. Storicamente, tale appropriazione dell'appellativo “etnomusicologo” da parte di alcuni performer e dei loro critici ha causato dello sgomento tra gli etnomusicologi accademici.

Oggi, l'atteggiamento generale sembra essersi disteso. Il sito web della Society for Ethnomusicology, con sede negli Stati Uniti, adotta una visione più “ecumenica”, accogliendo tra i suoi membri non solo gli accademici, ma anche eventuali performer.

Per ciò che concerne la metodologia, durante la ricerca sul campo, gli etnomusicologi pongono ai musicisti domande riguardanti il modo in cui questi producono e concepiscono la musica, invitandoli a fornire un “discorso ragionato”, così da metterli nelle condizioni di diventare loro stessi, effettivamente, degli etnomusicologi. Cionondimeno, sarebbe probabilmente onesto definire l'etnomusicologia come una disciplina accademica basata su un discorso verbale ragionato intorno alla produzione musicale degli esseri umani in ogni forma, luogo e tempo.

Definire l'etnomusicologia non è una questione da poco. La definizione da cui sono partite ha dato origine ad altre. Ognuna ci dice qualcosa di leggermente diverso sull'attività di coloro che si definiscono degli etnomusicologi e ognuna di esse costituisce una tattica utile nello specificare gli obiettivi del campo, la natura dei suoi soggetti di studio, i suoi metodi e le sue applicazioni, o ancora cosa lo distingue dagli altri.

- L'etnomusicologia è lo studio del perché e del come gli esseri umani sono musicali.
- L'etnomusicologia è lo studio di tutte le musiche del mondo.
- L'etnomusicologia è lo studio della produzione musicale di gruppi di persone.
- L'etnomusicologia è lo studio comparativo delle diversità musicali degli esseri umani basato sulla ricerca sul campo e l'etnografia musicale.
- L'etnomusicologia è lo studio delle musiche tradizionali, delle musiche non occidentali o delle musiche del mondo.
- L'etnomusicologia è lo studio della musica nella (o in quanto) cultura.
- L'etnomusicologia è lo studio del suono umanamente organizzato.
- L'etnomusicologia è lo studio della musica e dell'ambiente sonoro in cui essa è prodotta.
- L'etnomusicologia è lo studio della gente che fa musica.
- L'etnomusicologia è lo studio del "musicare" umano.
- L'etnomusicologia è un discorso verbale ragionato su tutta la musica.
- L'etnomusicologia è lo studio delle musiche del mondo in qualsiasi modalità, verbale e non verbale.
- L'etnomusicologia è una disciplina accademica basata su un discorso verbale ragionato riguardante tutto il fare musica e la musica degli esseri umani in ogni forma, luogo e tempo.

Cap. 2

UN PO' DI STORIA

L'interesse etnomusicologico nel comprendere perché e in che modo gli esseri umani siano musicali affonda chiaramente le sue radici nelle più antiche modalità del pensare la musica.

PRECURSORI ANTICHI E MEDIEVALI

Le antiche culture colte della Cina e della Grecia hanno prodotto trattati filosofici sulla musica dato che credevano, come i moderni etnomusicologi, che la musica fosse un'espressione culturale straordinariamente importante, dalle profonde implicazioni cosmologiche, metafisiche, religiose, sociali e politiche. Gli antichi greci, rappresentati da Pitagora (570-490 a.C. ca.), sostenevano che il cosmo e la chiave per la saggezza fossero ordinati in base a proporzioni matematiche. Una volta che i greci riuscirono a dimostrare che intervalli musicali come l'ottava, la quinta giusta e la quarta giusta potevano essere spiegati attraverso proporzioni matematiche, questi ne conclusero che la musica dovesse essere molto importante nell'ingranaggio dell'universo morale e dell'"armonia delle sfere".

Tale visione è espressa in molte varianti nelle letterature non colte che gli etnomusicologi hanno studiato.

La letteratura etnomusicologica è piena di argomentazioni che fanno eco agli antichi greci su questioni relative alla presunta capacità della musica di aiutare a costruire modelli

comportamentali, culturali e psicologici, o sulla possibilità che strutture sociali e sistemi culturali preesistenti possano determinare diversi stili e pratiche musicali. Platone (429 – 347 a.C. ca.), per esempio, scrisse, nella *Repubblica* e altrove, che la musica sarebbe in grado di influenzare i comportamenti etici e, di conseguenza, la vita politica di una società. Egli associava gli stereotipi etici dei diversi sottogruppi greci (frigi, ionici, dorici) con i modi musicali (l'insieme di intervalli tra le altezze in una scala musicale) suonati al liuto o alla lira, e ne concludeva che suonare in determinati modi poteva provocare i relativi comportamenti a essi associati, alcuni dei quali erano positivi e altri negativi. Di conseguenza, i capi politici, “re-filosofi”, sarebbero stati giustificati qualora avessero deciso di bandire determinati modi musicali a causa del loro effetto nocivo sul popolo.

In Cina, più o meno nello stesso periodo, molti trattati parlavano della natura fondamentale della musica all'interno della vita umana. Pare che il saggio Confucio (551 – 479 a.C.) fosse un esperto musicista. Egli pensava che coltivare la musica “retta”, quella suonata durante i riti, potesse alimentare buone qualità nella classe regnante e quindi nel regno stesso, mentre la musica da intrattenimento avrebbe dato il risultato opposto. I cinesi furono i primi a creare l'idea di altezza assoluta, ovvero un'altezza fissata a un preciso numero di vibrazioni al secondo (in Occidente, per esempio, l'idea che il La corrisponda a 440 vibrazioni al secondo). Le melodie composte utilizzando tali altezze assolute erano considerate così fondamentali per il funzionamento politico e sociale che, ogniqualvolta una nuova dinastia saliva al potere, le altezze venivano resettate e impostate in base a nuovi livelli.

All'inizio del Medioevo, Sant'Agostino (354 – 430) credeva che l'esecuzione musicale (*musica sonora*) fosse un modo, per gli esseri umani, di trascendere la realtà mondana per contemplare il divino. Lo scrittore romano Boezio (480 – 524) sistematizzò le idee dei greci riguardo la musica nella sua opera di cinque volumi, il *De institutione musica*, includendo l'idea che l'esecuzione musicale avesse delle implicazioni etiche. Oggi, gli etnomusicologi hanno familiarità con entrambi i punti di vista.

In India, tra il quarto e il tredicesimo secolo, diverse pratiche e forme di conoscenza (medicina, teatro e musica) dovevano essere legittimate da discorsi ragionati e dottrine costruite su base logica. I trattati che ne risultarono includono speculazioni sulle idee metafisiche riguardanti la vibrazione come sorgente dell'energia creativa e il legame esistente tra i modi musicali e il loro utilizzo all'interno delle rappresentazioni teatrali al fine di accompagnare determinati stati d'animo o azioni.

Nel Medio Oriente, dal settimo al tredicesimo secolo, lavori importanti sulla musica apparvero in lingua araba. Ispirati dalla lettura della letteratura greca antica, i letterati fecero della musica un argomento centrale all'interno di enciclopedie e altre opere. Abū Naṣr al-Fārābī (872 – 951) scrisse un importante trattato di teoria musicale intitolato *Kitāb al-mūsīqī al-kābīr* (“Il grande libro della musica”). Abū al-Faraj al-Iṣbahānī (897 – 967) compilò il *Kitāb al-aghānī* (“Il libro dei canti”), un lavoro in ventiquattro volumi sulle pratiche musicali del tempo. Questo includeva aneddoti sugli eventi musicali e le pratiche sociali e culturali alla base delle performance musicali, resoconti che anticipano gli studi etnomusicologici contemporanei.

ESPLORAZIONE E ILLUMINAZIONE

A parte poche eccezioni, i letterati del mondo antico e del Medioevo scrivevano delle tradizioni musicali di cui loro stessi facevano parte. Tale situazione cambiò con l'età delle esplorazioni e l'apertura del Nuovo Mondo alla colonizzazione europea. Nell'America Latina, i

missionari gesuiti, già nel sedicesimo secolo, studiavano la musica dei popoli indigeni al fine di convertirli al Cristianesimo. L'etnomusicologia odierna, o almeno il ramo che include etnomusicologi con base in Nord America, Europa, Australia, Nuova Zelanda e Giappone i quali girano il pianeta per studiare le musiche di altri popoli, affonda parte delle sue radici nel colonialismo e nell'imperialismo. Sir William Jones (1746 – 94), un giudice coloniale inglese all'interno della Corte Suprema di Calcutta, è verosimilmente il primo europeo ad aver scritto riguardo la musica classica indiana.

L'interesse degli europei verso le musiche altre trovò ulteriore stimolo durante l'Illuminismo nella Francia del diciottesimo secolo, il quale rivendicava, tra le altre cose, l'acquisizione di una conoscenza universale che non fosse intaccata dai dogmi e dalle tradizioni. Le opere scritte in quest'ottica includono il *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau (1712 – 78), il quale forniva notazioni di musiche dei nativi americani e della Cina, e *Memoire sur la musique des Chinois* di Jean Joseph Marie Amiot (1718 – 93). Un altro esempio in questo stesso spirito è il lavoro dell'inglese Charles Burney (1726 – 1814), un pioniere della musicologia storica il quale viaggiò verso il Continente e scrisse un numero di libri che potrebbero essere considerati, secondo un'ottica odierna, vere e proprie etnografie della vita musicale di quei luoghi.

NAZIONALISMO, FOLKLORE MUSICALE ED ETNOLOGIA

L'interesse dell'Illuminismo verso l'Altro si manifestò in parallelo con il sorgere del nazionalismo romantico. Il nazionalismo, ovvero la convinzione che ogni gruppo etnico (in questo caso "nazionalità") abbia un qualche diritto di rivendicazione rispetto se stesso, nacque in Europa alla fine del diciottesimo secolo e divenne indiscutibilmente l'ideologia politica dominante del diciannovesimo secolo. Nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo, gli Imperi austro-ungarico, ottomano e russo, quest'ultimo seguito dall'Unione Sovietica, si dissolsero per dar vita a stati-nazione, mentre molte delle città-stato e dei principati dell'Europa centrale e meridionale divennero stati-nazione di Germania e Italia. Al fine di aiutare a creare un'idea di nazione e la vita culturale dei nuovi stati-nazione, si fece strada la visione, originariamente promulgata da Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803), che l'identità e lo spirito nazionali si trovassero nella loro forma più autentica nei discorsi rurali, nei racconti popolari e nei testi e nelle melodie delle canzoni popolari. Per supportare la ricerca dei patrimoni nazionali, i "folkloristi musicali" iniziarono a collezionare "canzoni popolari" visitando paesani e contadini nelle campagne. Di queste canzoni vennero prodotte trascrizioni in notazione musicale, le quali vennero raccolte in libri che trovarono il posto nelle librerie accanto ai grandi capolavori della letteratura e della musica colta. Compositori classici, i quali erano spesso essi stessi i collezionisti, usavano le melodie dei paesani per scrivere la "musica nazionale", tipicamente dei poemi dal carattere orchestrale, rapsodie e opere che esprimevano lo spirito nazionale a beneficio di un pubblico urbano borghese. Tale impeto politico verso lo studio della "nostra" musica generò la conoscenza di una gran mole di tradizioni musicali rurali messe a repentaglio dall'urbanizzazione, l'istruzione e l'industrializzazione.

Ogni nazione aveva i propri instancabili collezionisti e attivisti. Tra i più celebri vi erano Cecil Sharp (1859 – 1924), Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958), e Percy Grainger (1882 – 1961) in Inghilterra; Nikolay Rimsky-Korsakov (1844 – 1908) in Russia; Béla Bartok (1881 – 1945) e Zoltán Kodály (1882 – 1967) in Ungheria. Nel 1947, la necessità di una cooperazione internazionale, espressa nella creazione delle Nazioni Unite, ebbe il suo parallelo nella creazione dell'International Folk Music Council (IFMC) da parte dei folkloristi europei, un'organizzazione affiliata all'UNESCO che ebbe Ralph Vaughan Williams come primo presidente. Nel 1960, con il rovesciamento del dominio imperialista da parte di nuovi stati in Africa e altrove, l'impeto per lo studio di forme nazionali di musica si diffuse in quasi ogni

angolo del mondo e a generi musicali non propriamente intesi come “folk”. Nel 1981 l’IFMC cambiò il suo nome in International Council for Traditional Music (ICTM) e continua a spiccare ancora oggi come un’istituzione a supporto del dialogo internazionale tra accademici che studino principalmente le musiche delle loro stesse nazioni.

Negli Stati Uniti, la spinta a collezionare le musiche tradizionali non fu legata tanto al nazionalismo, quanto agli studi etnologici sui nativi americani. Alice Cunningham Fletcher (1838 – 1923), formatasi in etnologia al Peabody Museum dell’Università di Harvard, iniziò la sua ricerca sul campo presso i Lakota nel 1881 e pubblicò più di quaranta monografie, molte delle quali contenevano descrizioni di canti, danze, giochi e storie. Frances Densmore (1867 – 1957), formatasi in musica all’Oberlin College, effettuò numerose registrazioni su fonografo a cilindro per il Bureau of American Ethnology e pubblicò libri riguardanti tradizioni musicali tribali.

MUSICOLOGIA COMPARATA

Nell’Europa del diciannovesimo secolo, l’ascesa del nazionalismo e l’interesse di questo verso la musica di un “sé nazionale”, scavalcò l’Illuminismo e la fascinazione colonialista per le musiche “altre”. Tuttavia, tali tendenze vennero rilanciate verso la fine del diciannovesimo secolo quando lo studioso austriaco Guido Adler (1855 – 1941) pubblicò nel 1885 le sue linee guida per un nuovo campo di studio chiamato *Musikwissenschaft*, scienze musicali o “musicologia”. Sostenendo che il suo proposito era quello della “scoperta del vero e l’avanzare del bello”, egli divideva la musicologia in due rami principali, quello storico e quello sistematico. Il primo concerneva principalmente la storia della musica eurocolta. Il ramo sistematico, d’altro canto, era diviso in una serie di sotto-discipline, le quali includevano la teoria, la pedagogia e l’estetica della musica, oltre alla musicologia comparata. Così concepite, la musicologia comparata e la musicologia storica erano sotto-discipline di una musicologia in senso largo. Da allora, il termine “musicologia” ha finito per riferirsi, principalmente ma non esclusivamente, allo studio storico della musica eurocolta. L’etnomusicologia non è più una delle sue sotto-discipline.

I musicologi comparativisti, molti dei quali formati in psicologia, erano etnologi musicali. Nel 1886, Carl Stumpf (1848 – 1936), psicologo e filosofo, scrisse una delle prime etnografie musicali sugli indiani Bella Coola in British Columbia, i quali furono invitati a Berlino e in altre ventuno città europee nel 1885. Oggi, i musicologi comparativisti sono principalmente ricordati per il confronto di dati riguardanti pratiche musicali trovati all’interno dei resoconti di missionari, diplomatici e viaggiatori. Il loro lavoro fu facilitato moltissimo dall’invenzione del fonografo nel 1877, cosa da cui in realtà dipende l’esistenza della disciplina stessa. (Le prime registrazioni di “musiche del mondo” sono normalmente attribuite a Walter Fewkes [1850 – 1930], un antropologo americano il quale, nel 1890, effettuò le prime registrazioni di musiche dei nativi d’America). Le loro comparazioni si concentravano su cinque questioni principali: 1) le origini della musica; 2) l’evoluzione della musica; 3) la comprensione della distribuzione degli stili e degli oggetti musicali nel mondo; 4) la comparazione e l’analisi degli stili musicali; 5) la classificazione e la misurazione di fenomeni musicali quali le altezze, le scale e gli strumenti musicali. Questi studiosi sostenevano, ad esempio, che ciò che loro chiamavano “musica primitiva” fosse una reminiscenza della musica primordiale del genere umano, di conseguenza essa poteva essere utilizzata per indagare le origini della musica. Gli studi intorno all’evoluzione della musica, influenzati dal darwinismo sociale di Herbert Spencer (1820 – 1903), cercavano di dimostrare il modo in cui elementi musicali come le scale e i modi, il ritmo, l’armonia, le forme e gli strumenti musicali si fossero evoluti dal semplice al complesso, da poche a molte note in una sola scala, da melodie monodiche alla polifonia. Si

immaginava una storia universale della musica che aveva il suo culmine nella musica eurocolta.

I musicologi comparativisti si chiedevano se la distribuzione di caratteristiche e strumenti musicali simili in diverse parti del mondo fosse dovuta a una monogenesi, ovvero al fatto che la loro invenzione fosse venuta in un luogo per poi diffondersi in molti luoghi, oppure a una poligenesi, ovvero che la loro invenzione fosse avvenuta in molti luoghi diversi. Una teoria, presa in prestito dagli etnologi tedeschi del tempo e conosciuta come la “teoria dei cerchi culturali”, usava gli studi sul diffusionismo per sostenere che più una forma era diffusa e più essa era antica. Di conseguenza, ad esempio, la maggiore diffusione del flauto dritto, come il flauto dolce, rispetto al flauto traverso, fu considerata come una dimostrazione che i flauti dritti erano più antichi. Le loro analisi e comparazioni degli stili musicali hanno ridotto i processi temporali e dinamici della musica a un prodotto statico composto di “elementi” come la melodia, il ritmo, la tessitura e la forma. Mentre i folkloristi musicali europei sottoponevano le proprie tradizioni musicali a questo tipo di analisi al fine di scoprire la natura del loro specifico stile nazionale o le relative varianti regionali, i musicologi comparativisti facevano lo stesso per gli stili musicali del mondo.

Poiché si trovavano a studiare i fenomeni musicali in tutte le loro varietà, i musicologi comparativisti necessitavano di un modo di scriverne che trascendesse le categorie e le classificazioni della musica europea. In altre parole, avevano bisogno di un metodo comparativo. I due progetti più influenti e duraturi consistettero in un sistema per la comparazione degli intervalli musicali e uno per la classificazione degli strumenti musicali. Gli etnomusicologi li usano entrambi ancora oggi.

La tecnica di comparazione degli intervalli, chiamato sistema dei “cent”, fu inventato nel 1880 da un filologo e matematico inglese, Alexander John Ellis (1814 – 90). Il sistema dei cent era progettato per risolvere il problema della comparazione tra intervalli musicali utilizzando la proporzione tra le frequenze di ogni altezza. Quando i numeri sono bassi, confrontare la misura degli intervalli è relativamente facile: 2:1 è ovviamente maggiore di 3:2. Quando in numeri diventano più alti, la comparazione delle relazioni geometriche diventa molto difficile. Per questo motivo, Ellis impiegò una funzione logaritmica al fine di trasformare le proporzioni geometriche delle frequenze in una scala aritmetica di facile comprensione. Egli divise un’ottava in 1.200 unità così che ogni semitono equamente temperato fosse di 100 unità, o “cent”. Comparando le musiche da tutto il mondo con questo nuovo strumento, Ellis scoprì che i sistemi di intonazione erano troppo vari perché potessero essere spiegati attraverso teorie matematiche come i rapporti numerici o un fenomeno naturale come la serie degli armonici (il complesso insieme di frequenze che risuonano quando una nota viene cantata o suonata).

Il suo nuovo strumento di misurazione gli consentì di contraddire Pitagora e tutti coloro i quali dopo di lui sostenevano che le scale musicali potessero essere spiegate matematicamente o naturalmente invece che culturalmente.

Sebbene Ellis non impiegasse una teoria culturale, egli dimostrò che le scale musicali sono “molto diversificate, molto artificiali e molto capricciose”. Esse devono necessariamente risultare dall’intervento e dall’arbitrio umano piuttosto che dalla natura, una posizione, questa, condivisa dagli etnomusicologi.

L’abilità di mettere le cose a confronto è grandemente aiutata dai metodi sistematici analitici e dai modelli di classificazione all’interno dei quali diversi casi possono essere collocati. Degli esempi semplici nella teoria musicale si ritrovano nei modi melodici, i quali possono essere classificati in base al numero di toni contenuti nell’ottava (pentatonica, eptatonica, ottotonica), e i metri (binario, ternario, additivo). Gli etnomusicologi utilizzano

continuamente questo tipo di schemi per parlare di musica. I musicologi comparativisti ne hanno elaborati in gran numero; uno che continua a essere utilizzato oggi è un sistema per la classificazione degli strumenti musicali creato da Curt Sachs (1881 – 1959) ed Erich von Hornbostel (1877 – 1935) a Berlino e pubblicato nel 1914. Conosciuto come il sistema di Hornbostel-Sachs, esso divide gli strumenti musicali in quattro gruppi in base al loro elemento di risonanza principale: aria (aerofoni), corde (cordofoni), pelle (membranofoni), solidi (idiofoni). Ogni classe principale fu ulteriormente suddivisa nel modo più consona: gli aerofoni in base alla modalità di “eccitazione” (flauti, tubi ad ancia e trombe); i cordofoni in base alla geometria del collo e del corpo (liuti, arpe, cetre, lire); i membranofoni in base alla forma del risuonatore (a paiolo, tubolari cilindrici, tubolari conici, a calice e a clessidra); gli idiofoni in base al materiale (legno, pietra, metallo). Originariamente elaborato così da poter catalogare gli strumenti nei musei allo stesso modo dei libri, il sistema continua a essere utilizzato ancora oggi dagli etnomusicologi i quali, piuttosto che utilizzare appellativi etnocentrici/comparativi come “chitarra greca”, preferiscono chiamare gli strumenti di altre culture con il loro nome reale (in questo caso bouzouki) o attraverso la descrizione di Hornbostel-Sachs (cordofono composto con corde parallele alla cassa armonica, a pizzico, della famiglia dei liuti a manico lungo).

L'impulso di studiare la musica al di là delle proprie barriere non era limitato agli europei in questo periodo. In Giappone, Kishibe Shigeo (1912 – 2005) e i suoi colleghi stabilirono un istituto con relativa rivista scientifica nel 1936, la *Society for Research in Asiatic Music*. Inoltre, nel 1945, degli accademici in Cile fondarono la *Revista musical chilena*, dedicata allo studio della musica cilena e latino-americana.

LA PRIMA ETNOMUSICOLOGIA

La ricerca nel campo della musicologia comparata si fermò per ovvie ragioni durante la Seconda Guerra Mondiale. Quando Jaap Kunst suggerì un nuovo nome per l'impresa, dopo la guerra, fece subito presa, soprattutto negli Stati Uniti. La combinazione della prospettiva antropologica con quella musicologica nel nuovo appellativo della disciplina catturò l'immaginazione di un gruppo di antropologi e musicologi americani: Charles Seeger (1886 – 1979), Willard Rhodes (1901 – 92), David McAllester (1916 – 2006) e Alan Merriam. Nel 1953, questi iniziarono una *Ethno-Musicology Newsletter*, stabilirono la *Society for Ethno-Musicology* nel 1954, tennero il loro primo convegno annuale nel 1956 e trasformarono la newsletter nella rivista *Ethnomusicology* nel 1958. All'inizio degli anni '60 i primi corsi universitari in questa nuova disciplina erano germogliati nel dipartimento di antropologia all'Indiana University e in quello di musica alla UCLA e alla University of Illinois at Urbana-Champaign. Da allora, questa disciplina dal nome bizzarro ha continuato a crescere in ambito sia intellettuale che istituzionale fino a oggi.

Il cambio di nome da “musicologia comparata” a “etnomusicologia” diede il via a un declino graduale di quelle che in passato erano state considerate le questioni salienti della disciplina. La nuova disciplina, piuttosto, si spostò nella direzione degli studi della “musica come cultura”. Tali studi vedono la musica come un'attività umana collegata ad altri aspetti della cultura come la religione, l'arte, la lingua, la politica, la danza, l'artigianato e le istituzioni sociali. La nuova disciplina, attingendo sia all'antropologia che alla musicologia, suggeriva nuovi quesiti che non erano stati posti in passato nello stesso campo. Per quale motivo determinati popoli in determinati luoghi cantano e danzano in un determinato modo? Che scopo ha la musica per il genere umano? Se il fare musica può essere considerato come un comportamento sociale o artistico, in che modo è esso inscritto all'interno delle società e delle loro strutture? Il comportamento musicale è coerente con altri comportamenti sociali e modelli culturali oppure li mette in discussione in qualche maniera? Quali questioni sociali e culturali si

mettono in gioco nell'insegnamento e l'apprendimento della musica? È possibile che la musica e i suoi elementi costitutivi siano associati a dei significati culturali diffusamente intesi in maniera analoga, e se sì, quali sono questi significati?

Questa nuova disciplina è stata in grado di catturare lo spirito di una lunga storia di fascinazione accademica, fin dagli antichi greci e gli antichi cinesi, rispetto al significato della musica nella vita degli esseri umani.

Quando la parola "etnomusicologia" entrò in campo negli anni '50, questa cancellò completamente l'appellativo "musicologia comparata", e insieme ad esso tutte le grandi teorie a esso relative riguardanti le origini della musica, la storia universale della musica, l'evoluzione della musica e la diffusione dei tratti musicali fondata sul principio dei cerchi culturali. Sebbene alcuni tra i primi etnomusicologi si fossero schierati contro la comparazione in favore di un lavoro etnografico più accurato in seno ad alcune culture, l'analisi comparativa e l'impulso scientifico che la guidava non cedettero il passo immediatamente. Bruno Nettl, in *North American Indian Musical Styles* (1954), analizzò le somiglianze e le differenze strutturali in musiche di tribù vicine al fine di creare una classificazione di stili regionali musicali. Mieczyslaw Kolinski (1901 – 81), nato in Polonia e immigrato negli Stati Uniti e in Canada, inventò un sistema straordinario per classificare le forme melodiche negli anni '60. Nel 1971, Mantle Hood (1918 – 2005), fondatore del programma di etnomusicologia alla UCLA, mise a punto un sistema comparativo che chiamò "hardness scales"³, il quale avrebbe consentito agli etnomusicologi di confrontare le estensioni minime e massime delle caratteristiche fisiche della musica, come l'intensità, l'altezza, il timbro e la densità (pulsazioni al minuto).

L'interesse continuo per l'analisi musicologica si rifletteva anche nella proliferazione di articoli nella nuova rivista *Ethnomusicology* riguardanti le modalità di trascrizione e sul problema della loro affidabilità e adeguatezza (è possibile che non si ottengano gli stessi risultati da due trascrizioni dello stesso brano realizzate da due persone distinte? Quanto si è sicuri che la notazione occidentale su pentagramma sia adeguata nella trascrizione di musiche di tradizione orale?).

Un "simposio" pubblicato nel 1964 ed edito da Nicholas England (1922-2003) includeva quattro trascrizioni realizzate da alcuni importanti etnomusicologi, tutte dello stesso brano eseguito da un boscimano del Sud Africa accompagnandosi con un arco musicale. Le forti differenze nelle quattro versioni erano segni evidenti dell'inaffidabilità dell'esercizio. Oggi, le preoccupazioni intorno all'affidabilità e all'adeguatezza della notazione musicale non sono più tanto importanti come quando la registrazione per iscritto delle strutture musicali era un problema chiave in etnomusicologia. I problemi riguardanti la trascrizione finirono nello sfondo nel momento in cui gli etnomusicologi abbandonarono gli studi musicologici comparati per dedicarsi a degli studi che fossero più basati sulla ricerca sul campo delle "culture musicali".

Sebbene l'analisi musicologica non fu mai completamente abbandonata, lo studio antropologico delle culture musicali vide un grande slancio quando, nel 1964, Alan Merriam pubblicò *Antropologia della musica*. Merriam sosteneva che lo studio del "suono musicale stesso" non era altro che uno dei "livelli analitici" dello studio etnomusicologico della "musica nella cultura". In altre parole, la componente "etno" dell'etnomusicologia necessitava di altri

³ La definizione era presa dalle scienze della materia alle quali Hood si ispirava, considerando importante, per comprendere le musiche, poter misurare adeguatamente le caratteristiche fisiche dei suoni che le compongono anche con l'uso delle tecnologie che andavano sempre più affinandosi. In studi successivi, rispetto alla sua opera *The Ethnomusicologist*, però arrivò anche a considerare l'esistenza di elementi non misurabili. ndr

due livelli analitici, “la concettualizzazione riguardo la musica [e] il comportamento in relazione alla musica”, livelli che al tempo non erano stati approfonditi tanto quanto la comparazione e l’analisi musicologica. A parte questo modello tripartito dell’analisi etnomusicologica, il contributo più importante di Merriam fu una lista di dodici “aree di indagine” e “questioni” che caratterizzeranno al contempo un’etnomusicologia coerente con la propria doppia natura e la ricerca della conoscenza riguardo gli esseri umani come creatori di musica.

Le dodici aree di indagine sono:

- 1) concetti culturali condivisi intorno alla musica;
- 2) relazione esistente tra la percezione uditiva e altre modalità di percezione (sinestesia);
- 3) comportamento fisico e verbale in rapporto alla musica;
- 4) musicisti come gruppo sociale;
- 5) studio dei testi cantati;
- 6) processo di composizione;
- 7) studio dei testi cantati;
- 8) usi e funzioni della musica;
- 9) musica come comportamento simbolico (il significato della musica);
- 10) estetica e relazione con altre arti;
- 11) storia della musica e della cultura;
- 12) musica e dinamiche culturali.

Merriam passò attentamente in rassegna la letteratura a disposizione in maniera da fornire una panoramica di ogni argomento. Egli sperava di incentivare gli etnomusicologi ad adottare nuovi approcci nella ricerca sulla musica, e così fu.

L’ETNOMUSICOLOGIA “MATURA”

Sull’onda di *The Anthropology of Music* di Merriam e le influenti pubblicazioni di John Blacking e l’etnomusicologo africano J. H. Kwabena Nketia (1921 - 2019) e altri, gli studiosi nel campo dell’etnomusicologia iniziarono a creare, lentamente ma con decisione, un riavvicinamento tra i poli inerenti la definizione della disciplina, realizzando studi più dettagliati e sofisticati incentrati sulle sonorità, le concezioni e i comportamenti di particolari culture musicali. Nel 1980, in occasione del venticinquesimo convegno annuale della Society for Ethnomusicology tenuta all’Indiana University, dove Merriam aveva la cattedra, gli organizzatori erano abbastanza sicuri da proclamare la “maturazione” dell’etnomusicologia. Questa etnomusicologia **matura** considerava la performance musicale come fondamentalmente sociale. Essa era riuscita, inoltre, a cancellare la distinzione della prima etnomusicologia tra gli approcci musicologici e antropologici nello studio della musica. Da allora, i pilastri socio-scientifici e filosofici dell’etnomusicologia sono stati rinforzati e il distacco dallo studio della “musica come mero suono” in quanto dominio estetico autonomo è stato decisivo. Nelle parole di Christopher Waterman, “l’oggetto irriducibile dell’interesse etnomusicologico non è *la musica di per se stessa*, nozione vagamente animistica, ma i soggetti umani storicamente collocati situati i quali percepiscono, apprendono, interpretano, valutano, producono e rispondono alla musica”. Per quanto sia diminuito il numero delle analisi prolisse e delle caratterizzazioni degli stili musicali con le relative trascrizioni, ciò che ancora caratterizza la ricerca etnomusicologica è un’attenta attenzione al dettaglio musicale, poiché dopotutto, l’elemento sociale è espresso nelle forme, nelle strutture e nelle performance musicali.

Se la prima etnomusicologia era **interessata soprattutto** a forme di musiche del mondo che erano considerate più antiche e più “autentiche”, nonché incontaminate dalla vita moderna, l’etnomusicologia “matura”, più o meno dal 1978, si è spostata con entusiasmo verso lo studio di forme musicali più urbane, “pop” e ibride. Oggi, al centro dell’indagine etnomusicologica possiamo trovare indistintamente il rap e il reggae, il *norteño* e il *turbofolk* serbo, la salsa portoricana e il dub giamaicano, l’improvvisazione jazz e la musica country, l’Eurovision e la musica intubata del Mall of America, nuovi generi pop fusion sotto l’etichetta commerciale della World Music, così come il *gagaku* giapponese, la musica folk bulgara, il gamelan giavanese, la musica classica indiana, e i canti, le danze e i tamburi dei nativi americani. Abbracciando pratiche musicali moderne, gli etnomusicologi riescono meglio a fornire domande convincenti alla domanda sul perché e il come gli esseri umani siano musicali.

Sebbene l’etnomusicologia iniziò quando studiosi membri di poteri imperialistici passati e presenti avevano iniziato a studiare le musiche in tutte le loro varietà in giro per il mondo, un altro gruppo di ricercatori entrò nel campo con l’intento di studiare le loro stesse musiche come passo nel cammino verso una migliore auto-comprensione. Alcuni dei primissimi passi in questa direzione trassero vigore dai movimenti femministi e per i diritti civili negli anni ’60 e le risultanti politiche identitarie che aspiravano a ottenere un posto per le minoranze e per le donne al tavolo dell’accademia. Negli Stati Uniti, gli afroamericani, i messicani residenti, le donne, e gli asioamericani iniziarono a porre nuovi quesiti riguardo la loro musica e la storia e i significati a essa relativi, partendo dalle prospettive degli studi culturali e della teoria critica. Perché, ad esempio, parlando di donne, la “nostra musica” (ovvero quella delle donne), è esclusa dalle storiografie ufficiali o dalle etnografie di determinate culture musicali? È possibile rintracciare delle origini africane in certi generi di musica afroamericana come il blues, il gospel, il soul, il jazz e il rap? Questi studiosi lanciarono delle critiche agli studi etnomusicologici dell’Altro, specialmente a come questi supportino le strutture di potere ed egemonia all’interno dell’accademia. Per questo motivo pretendevano che nuove metodologie e prospettive tratte dalle loro culture di appartenenza diventassero parte del dibattito.

Un altro sviluppo fu quello che vide l’interesse etnomusicologico per tutte le musiche e la “musica come cultura” influenzare il lavoro di studiosi in giro per il mondo i quali perseguivano studi sulle proprie culture musicali. Numerose tradizioni accademiche locali si concentravano e si concentrano ancora principalmente sull’analisi delle strutture musicali. Oggi, in aggiunta a tali paradigmi che una volta erano i dominanti, studiosi da molte parti del mondo (spesso formati in università americane britanniche e australiane) stanno volgendo il proprio interesse verso quesiti riguardo il significato e la funzione della musica nelle proprie società. Questi **quesiti riguardano** il multiculturalismo, il rispetto per le altre culture e lo studio delle musiche delle minoranze etniche. In alcuni contesti, questi due approcci sono in leggera contrapposizione, ma altrove, forme internazionali e locali di etnomusicologia si stanno coalizzando nella creazione di affascinanti dialoghi intorno alla questione sul perché e come gli esseri umani siano musicali.

Sin dal 1980, l’impulso comparativo della prima etnomusicologia ha visto una frenata. Il desiderio degli etnomusicologi di studiare il comportamento musicale umano in tutte le sue forme ha teso verso una tipologia di studi idiografici su particolari culture, generi e scene musicali. Al fine di rispondere alla grande domanda sul perché e come gli esseri umani siano musicali, gli etnomusicologi hanno speso gli ultimi trent’anni nello sforzo di promuovere, portare alla luce, rispettare, comprendere e documentare la musica in tutte le sue particolari forme intorno al mondo.

Tuttavia, più o meno dal 2000, si sta riaffermando un certo interesse nella comparazione. La dimostrazione di ciò è evidente in pubblicazioni come *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, o ancora *Music as Social Life*, e *Music and Technoculture*. Pubblicazioni panoramiche come queste, spesso incentrate su temi particolari, incentivano una comparazione radicata più nella teoria sociale o scientifica che nelle metodologie comparative. In effetti, gli studi comparativi o generalizzanti sono necessari se gli etnomusicologi vogliono mantenere un equilibrio tra la fascinazione sul funzionamento della musica in specifiche culture e l'obiettivo di contribuire a una comprensione generale della musicalità umana.

Oggi, l'interesse verso le musiche del mondo e nella disciplina etnomusicologica è più alto che mai. Il campo ha ottenuto un solido e rispettato posto nelle università anglofone, seppur talvolta marginale, e ha guadagnato un crescente riconoscimento nelle università in tutto il mondo. Allo stesso tempo, essa continua a mettere criticamente in discussione i propri propositi e il proprio potenziale nel contribuire alla conoscenza e alla crescita del genere umano e nell'aprirsi a nuovi modi di studiare e di pensare la musica.

Francesco Giannattasio

**IL CONCETTO
DI MUSICA**

Contributi e prospettive
della ricerca etnomusicologica



La Nuova Italia Scientifica

Indice

Premessa / 11

Parte prima I suoni del mondo e il mondo dei suoni

1. **L'etnomusicologia / 17**
 - 1.1. Etnomusicologia e musicologia: le ragioni di una autonomia di campo / 19
 - 1.2. Etnomusicologia e antropologia: le ragioni di una convergenza di metodi / 23
 - 1.2.1. I settori d'indagine - 1.2.2. Le fasi, le tecniche e i metodi di lavoro - 1.2.3. I prodotti della ricerca
2. **Gli *universalia* e la trasformazione del concetto occidentale di musica / 31**
 - 2.1. L'inganno delle forme / 32
 - 2.2. Dalla *musica* alle *musiche* / 38
3. **Le tappe di evoluzione del progetto etnomusicologico / 45**
 - 3.1. La musicologia comparata / 49
 - 3.2. L'etnomusicologia propriamente detta e l'abbandono delle generalizzazioni / 53
 - 3.3. Sistemi e culture musicali / 56
 - 3.4. L'antropologia della musica e l'opposizione *etico/emico* / 59
 - 3.5. Un problema attuale: la trasformazione dell'oggetto di studio / 62

4. **L'etnomusicologia in Italia / 67**

4.1. La fase attuale degli studi / 79

Parte seconda
L'organizzazione dei suoni

5. **Per una tipologia del suono musicale / 89**

5.1. L'opposizione suono/rumore / 90

5.2. La voce / 93

5.3. Gli strumenti musicali / 100

6. **Tempo e ritmo / 105**

6.1. Il tempo musicale / 106

6.2. Il ritmo: periodicità, organizzazione delle durate, accenti, metro / 108

6.3. Ritmo e metro nelle diverse culture musicali / 111

6.3.1. La ritmica "quadrata" del Sud-Est asiatico - 6.3.2. La "bicronia" dei ritmi *aksak* - 6.3.3. La metrica non accentata delle musiche africane e la poliritmia - 6.3.4. Le ambiguità ritmiche nella musica di danza dell'Italia meridionale

7. **Il sistema di regole / 129**

7.1. Le etnoteorie musicali / 133

8. **Teoria musicale e trasmissione del sapere / 145**

8.1. Il caso delle *launeddas* sarde: organologia, repertori, modalità di apprendimento ed esecuzione / 145

8.2. Alcuni elementi teorici della musica delle *launeddas* / 150

8.3. Due riflessioni sul primato della pratica / 160

9. **Il progetto musicale e l'espressione estemporanea / 165**

9.1. Comporre in tempo reale: l'improvvisazione / 166

9.2. L'improvvisazione a partire dal testo verbale / 171

9.3. L'improvvisazione strumentale come "gioco" della forma e "rigenerazione" dei repertori / 189

Parte terza
Il potere dei suoni: interazioni, significati, emozioni

10. **Le funzioni della musica** / 207
- 10.1. Ritmi di produzione e produzione di ritmi: la musica "di lavoro" / 218
11. **Musica, rito, terapia e stati alterati di coscienza** / 231
- 11.1. La musica come tecnica della trance: le pratiche sciamaniche del Nepal / 241
- 11.2. Musica e trance in un culto di possessione della Somalia / 245
11.2.1. Gli oggetti del rito - 11.2.2. La disposizione dei partecipanti - 11.2.3. La musica e i "contrassegni" musicali - 11.2.4. La distribuzione dei ruoli musicali - 11.2.5. La danza - 11.2.6. Le funzioni della musica nel rituale del Mingis
12. **Cogito, ergo sono** / 265
- 12.1. L'elaborazione dell'informazione musicale / 266
- 12.2. Emozione e significato / 268
- 12.3. La musica come "universo del discorso" / 273

Bibliografia / 277

Indice degli esempi musicali / 293

Indice dei nomi e degli argomenti / 297

L'etnomusicologia in Italia

Si può datare l'inizio della moderna etnomusicologia italiana a partire dalla costituzione, nel 1948, ad opera di Giorgio Nataletti, del Centro nazionale di studi di musica popolare (CNSMP, oggi Archivi di Etnomusicologia) dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, che dette continuità teorica e metodologica agli studi demomusicali avviati, nell'arco dei cento anni precedenti, dai precursori della disciplina: Giulio Fara, Alberto Favara, Corrado Ferrara, Gavino Gabriel, Cesare Caravaglios, Silvestro Baglioni ecc., nel periodo positivisticco; e, in seguito, Francesco Balilla Pratella, Alfredo Bonaccorsi, Luigi Colacicchi, lo stesso Nataletti, in quella che Carpitella (1972, p. 26) definì «la generazione di mezzo»¹.

Rispetto al quadro internazionale, la nascita dell'etnomusicologia in Italia si colloca nel momento di passaggio dalla fase della musicologia comparata a quella delle raccolte intensive che caratterizzarono, in Europa come altrove, gli studi del dopoguerra. E difatti, come ha scritto Carpitella (ivi, p. 27), il «problema urgente» cui il CNSMP doveva far fronte «era quello di raccogliere materiale il più possibile, registrandolo *sul campo*». A tal fine, la RAI assicurò al Centro le attrezzature e l'assistenza tecnica per le riprese sonore *in loco*.

La ricerca sistematica che allora iniziò coincise anche, per larga parte, con lo svilupparsi in Italia della «questione meridionale» e con quello studio simpatetico della cultura tradizionale del Sud che l'ala

1. Sulla storia degli studi etnomusicologici italiani fino al dopoguerra, cfr. anche Carpitella, 1960, 1973d, nonché la documentata ricostruzione apparsa recentemente in Leydi, 1991; sul periodo successivo, cfr. Carpitella, 1989a, pp. 19-23, Agamennone, 1989 e, anche se parziale, Magrini, 1983. Per una bibliografia degli scritti etnomusicologici italiani con esempi musicali, cfr. Biagiola, Giuriati, Macedonio, 1983 e 1988. Per una discografia etnomusicologica del folklore musicale italiano in microscolto fino al 1980, cfr. Tucci, 1982; per un aggiornamento al 1990, cfr. Magrini, 1990. Inoltre, per una discografia della danza tradizionale in Italia, cfr. Giannattasio, Tucci, 1985.

migliore dell'intellettualità progressista italiana iniziò, anche a seguito della pubblicazione del *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi (1945). Già le prime ricerche del Centro (raccolte 1-17, 1948-52) riguardarono prevalentemente aree e tematiche del folklore musicale meridionale: i repertori degli zingari di Abruzzo e Molise (raccolta 3), delle comunità contadine del Lazio (raccolte 2, 5, 9, 12 e 16), della Campania (raccolta 6), della Sardegna (raccolte 13, 14 e 15) e della Sicilia (raccolte 1 e 17).

Ma fu la raccolta 18, relativa ai documenti sonori registrati da Ernesto De Martino e Diego Carpitella nella spedizione in Lucania dell'ottobre 1952, a marcare un reale cambiamento. In tale spedizione, infatti, la vocazione meridionalista dell'etnomusicologia italiana si manifestò pienamente e, cosa ancor più importante, si instaurò quella nuova metodologia di indagine sul campo che caratterizzerà, da allora in poi, gli studi etnomusicali italiani, collocando «la registrazione dei documenti musicali nel quadro di una più ampia prospettiva di ricerca di carattere etnografico, folkloristico e storico-culturale in genere» (Carpitella, 1973d, p. 50).

Alla spedizione lucana del 1952, guidata da De Martino, parteciparono, oltre a Carpitella, Vittoria De Palma («per la raccolta del materiale etnologico fra le donne», *ibid.*), Franco Pinna (operatore cinematografico e fotografo) e Marcello Venturoli (collaboratore nella raccolta del materiale etnologico). La ricerca investì dodici località (Matera, Grottole, Ferrandina, Pisticci ecc.) e la documentazione raccolta fu consistente. Il repertorio di musiche popolari registrate venne a comprendere: «ninne-nanne, canti di lavoro, canti nuziali, canzoni epico-liriche, passioni, lamenti funebri, giuochi cantati, tarantelle, pastorali, zampognare e altre musiche per tamburello, zampogna e organetto» (Carpitella, De Martino, 1952, p. 736). Base ideale della raccolta fu infatti lo schema di indagine «dalla culla alla bara» e, in questo senso, si può dire che essa fu anche la prima, nel nostro paese, non solo a svolgersi nel quadro di una ricerca in *équipe*, ma anche a seguire «criteri organicamente unitari» (ivi, p. 737). Significativo, a tale proposito, è il giudizio espresso dal De Martino in una comunicazione successiva alla spedizione, che fra l'altro suona come una critica, purtroppo ancora inascoltata da molti folkloristi, a una concezione della «poesia popolare» limitata agli aspetti letterari di un versificare che, in ambiti di tradizione orale, è prevalentemente cantato²:

Criterio fondamentale a cui si è ispirata la spedizione nella raccolta del ma-

2. Tale comunicazione è riportata da Carpitella, 1952, p. 547.

teriale è che testo letterario, melodia, interpretazione del cantore (o dei cantori), occasione del canto, condizioni materiali di esistenza su cui il canto nasce, formano una concreta unità, che bisogna certamente distinguere e articolare nei suoi momenti se si vuole comprendere e valutare il prodotto culturale, ma che sono momenti di una stessa unità culturale, distinguibili senza dubbio, per effettuare la comprensione, ma non isolabili astrattamente. Come espressione culturale il canto popolare non è valutabile dal punto di vista della "pura" poesia o della "pura" musica, perché in esso poesia e musica non si sono costituite come mezzi autonomi di espressione; e neppure il canto popolare è separabile dalla persona del cantore o dall'occasione del canto, perché in esso il rappresentare mentale della poesia letteraria, il rappresentare sonoro della musica colta, e il rappresentare visivo dell'azione drammatica non sono ancora nati a distinzione. Infine poiché il canto popolare esprime un certo modo di esistenza è necessario conoscere tale modo se si vuole conoscere il canto.

ESEMPIO 9

Basilicata: frammento iniziale della ballata *Fronni d'Alia*

v.f. $\text{♩} \equiv 101$

cupacupa $\text{♩} \equiv 134$
eterometr. oscillante

Fron - ni d'A - lia a - tta - cca - ti li tri_cci_a

Fron - ni d'A - lia a - tta - cca - ti li tri - ccia

ca lu tua pa - tri t'á dda ma - ri - tà

ca lu tua pa - tri t'á dda ma - ri - tà ecc.

Il canto, registrato da D. Carpitella ed E. De Martino a Pisticci (MT) l'8 ottobre 1952, è pubblicato nell'antologia in due dischi sul *Folklore musicale italiano* curata da Carpitella e Lomax (cfr. nota 6). *Cupa-cupa* è il nome che assume in Basilicata il tamburo a frizione.

Il primo e più immediato risultato dell'estesa ricerca di Carpitella e De Martino fu che essa fece apparire una fisionomia musicale della Lucania fino ad allora sconosciuta. Ma tale esito fu anche il segno inequivocabile di una trasformazione radicale dei metodi della ricerca folklorica. Scrive infatti Carpitella nel resoconto della missione (Carpitella, De Martino, 1952, pp. 737-9):

All'inizio della spedizione avevamo portato con noi circa una decina di canti popolari lucani con testo musicale (i soli della Lucania che fossero stati stampati) [...] che avevamo trovato in pubblicazioni di carattere generale e regionale. [...] Quanti di questi canti [...] abbiamo "ritrovati"? Praticamente nessuno: e quei due o tre che abbiamo "ritrovato", in varianti diverse, sono nel quadro dei 140 canti da noi raccolti i meno significativi, quelli la cui origine popolare è più dubbia ecc. [...]. Pur tenendo presenti i pericoli delle facili generalizzazioni, quante raccolte di canti e musiche popolari italiane non rientrano in questo caso?

[...] Una deficienza che abbiamo constatato durante tutto il corso della nostra raccolta è stata questa: la richiesta di un determinato canto o musica popolare a un intermediario borghese aveva come risultato una risposta negativa; la richiesta dello stesso canto o musica popolare a un cantore o esecutore popolare aveva come risultato una risposta positiva. Ed è logico: ma considerando i criteri con i quali si è lavorato fino a oggi, è lecito domandarsi fino a che punto le raccolte di canti e musiche popolari subiscano gli effetti di questa cortina d'ignoranza del mondo culturale popolare e fino a che punto la nostra conoscenza di essi sia da questa cortina limitata e condizionata.

[...] Problema importante è quello dell'interpretazione, che è possibile documentare solo mediante la registrazione dei canti [...]. Considerando il peso dell'interpretazione sarà dunque lecito domandarsi: fino a che punto la conoscenza della musica popolare italiana è limitata da interpretazioni che ne falsano la realtà? Oppure da interpretazioni che mettono in evidenza, del canto o della musica popolari, solo i lati più scaduti dalla coscienza attuale e quindi meno vivi?

Altra esperienza interessante è stata quella di fare ascoltare le registrazioni dei canti e delle musiche popolari agli stessi cantori ed esecutori popolari, e ai loro compaesani: ne sono derivati, da parte di essi, un "ritrovamento" della coscienza espressiva del loro patrimonio musicale e, conseguentemente, la possibilità di stabilire quale fosse il grado di coscienza del canto e quale la stima dei compaesani per l'esecutore o il cantore popolare [...].

[...] Rimane scopo di questa spedizione e di altre future lo stabilire fino a che punto sia esatta la conoscenza odierna dei canti e delle musiche popolari italiane, quali siano le condizioni soggettive e obiettive che l'hanno impedita o la impediscono, e in che misura sia possibile smuovere una determinata pigrizia uditiva, con mezzi nuovi e moderni e nell'ambito di una più vasta e complessa ricerca sul mondo culturale popolare.

Questo modo, nuovo e diverso per l'Italia, di fare ricerca ebbe pertanto come conseguenze una qualità sostanzialmente differente dei documenti sonori raccolti e un cambiamento radicale di atteggiamento nei confronti della produzione musicale folklorica, da allora considerata non più come cascame dell'"arte musicale" colta, ma come espressione di un "linguaggio" autonomo e di pari dignità.

Come è noto, la ricerca del 1952 sfociò, anche a seguito di ulteriori spedizioni, nell'importante studio di De Martino sulle pratiche tradizionali di "pianto rituale" in Lucania (*Morte e pianto rituale*, 1958)³. L'indagine rivelò la sopravvivenza in vari paesi della Basilicata di un rito musicale, cinetico e verbale specifico della lamentazione funebre e l'analisi etnomusicologica di Carpitella ne permise il confronto non solo con le descrizioni riscontrabili nella letteratura classica, ma anche con analoghe pratiche rituali ancora in funzione in altre aree folkloriche euromediterranee. In particolare, della struttura melodica del lamento funebre lucano Carpitella mise in evidenza alcuni tratti essenziali (scala pentatonica, forma iterativa modulare con profilo melodico discendente, rubati e accelerazioni in relazione a un "ritornello emotivo" ecc.). Queste e altre espressioni di alterità rispetto alla tradizione musicale colta e chiesastica (scale pre-pentatoniche e modali, note *blues*, diafonie e polifonie varie, strutture ritmiche asimmetriche, particolari tecniche di esecuzione ecc.) rilevate in Lucania e confermate poi, soprattutto in area meridionale, dalle successive ricerche di Carpitella, permisero di confutare definitivamente alcuni luoghi comuni sulla "musica popolare" italiana, segnando la più netta linea di demarcazione fra studi "etnofonici" del passato e nuova etnomusicologia nel nostro paese. Significativa, in questo senso, fu l'aspra polemica epistolare fra Carpitella e Massimo Mila sull'autonomia del folklore musicale italiano, che Italo Calvino ospitò sul "Notiziario Einaudi"⁴ a seguito della prima edizione italiana degli *Scritti sulla musica popolare* di Bartók curata da Carpitella per la "Collana Viola" (1955)⁵. All'atto di tale polemica, infatti, l'esistenza di un autonomo e arcaico sostrato della musica popolare italiana aveva trovato un'ulteriore e inconfutabile conferma nella campagna di rilevamento delle tradizioni musicali nelle diverse regioni italiane che nel 1954 Carpitella, nominato assistente del Centro nazionale studi di musica popolare, aveva intrapreso assieme all'etnomusicologo statunitense Alan Lomax. Il quadro che apparve fu sorprendente e una multiforme realtà

3. In tale studio le parti di analisi musicale sono di Carpitella.

4. Il carteggio Carpitella-Mila è ripubblicato in Carpitella, 1973a, pp. 257-66.

5. In bibliografia cit. come Bartók, 1977².

musicale, fino ad allora sommersa, venne finalmente alla luce: la raccolta 24 del CNSMP (1954-55), comprendente il vastissimo *corpus* di registrazioni risultante dalla lunga spedizione, e l'antologia in due dischi che poi ne fu tratta⁶, forniscono tuttora l'identikit più attendibile del paesaggio sonoro tradizionale dell'Italia pre-tecnologica.

Nel 1959 Carpitella fece di nuovo parte, con Giovanni Jervis (psichiatra), Letizia Jervis-Comba (psicologa), Amalia Signorelli (antropologa) e Vittoria De Palma (assistente sociale), di un'*équipe* interdisciplinare costituita da De Martino, questa volta per studiare sul campo il complesso fenomeno del tarantismo pugliese-salentino. Tale ricerca, che confluì nel libro *La terra del rimorso* (De Martino, 1961), rappresenta il primo tentativo sistematico di descrivere e comprendere una "terapia coreutico-musicale" che, al di là dello specifico mito del ragno (la *taranta*), sembra avere i suoi antecedenti storici nella catartica musicale greca (coribantismo) e mostra vari punti di contatto con i riti di possessione diffusi in varie culture del Mediterraneo e dell'Africa (cfr. CAPP. 10 e 11). Nell'ambito di tale studio, il contributo etnomusicologico di Carpitella (1961b) fu determinante: la sua analisi del «modulo coreutico-musicale» evidenziò le strette relazioni fra i vari momenti del rito entro un ordine temporale (il calendario stagionale, l'ora della grazia), di luogo (il *templum* della cura domiciliare o la cappella), cromatico (i colori simbolici) e sonoro (i ritmi e le melodie impiegati nel corso della cura); in particolare, la struttura musicale della *pizzica-tarantata* (cfr. ES. 19, PAR. 6.3.2), caratterizzata da una netta divisione tra l'*off beat* del violino e il *beat* della sezione ritmica (organetto, tamburello e chitarra), rivelò una stretta connessione con i due momenti, tipici delle tecniche religiose, dell'exasperazione e del controllo della crisi. Nei rilevamenti sul tarantismo pugliese Carpitella utilizzò anche la cinepresa, realizzando il primo documento filmico su tale fenomeno. E certamente furono la collaborazione con De Martino e le analisi delle relazioni organiche tra formalizzazione musicale, cinetica e verbale nella lamentazione funebre e nei rituali coreutico-musicali del tarantismo a convincerlo della necessità di inquadrare lo studio dei fenomeni musicali in un'indagine a tutto campo sulle forme e sui comportamenti verbali e non-verbali, le cui interazioni e contiguità assumono particolare evidenza nelle culture di tradizione orale, e si prestano per questo a un rilevamento audiovisivo.

6. *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, Columbia KL 5173, 33.30 + copertina-inserito 4 pp., e *Southern Italy and the Islands*, Columbia KL 5174, 33.30 + copertina-inserito 4 pp., a cura di D. Carpitella, A. Lomax, 1957; ed. it. *Folklore musicale italiano*, 2 voll., Pull QLP 107-108, 33.30, 1973.

Gli approfondimenti musicologici, ancora esemplari, che Carpitella compì nel quadro delle ricerche di De Martino sul lamento funebre e sul tarantismo provano che quel concentrarsi degli studi all'interno di una problematica sociale e culturale tutta italiana non significò isolamento dal dibattito internazionale. Nell'attenta analisi di Carpitella del fenomeno musicale e dello sfondo culturale della lamentazione funebre lucana, continuo fu il confronto con le situazioni e le problematiche affrontate da Brăiloiu (1932, 1938) nelle sue analoghe ricerche sul *bocet* rumeno. Le lucide intuizioni di Carpitella sulle tecniche musicali e coreutiche del tarantismo pugliese e in seguito (1967) dell'argismo sardo, e sui loro risvolti fisio-psicologici, sono ancora al centro del più generale dibattito scientifico sui rapporti fra musica e trance che si è poi sviluppato a livello internazionale (cfr. Rouget, 1986); vi fu inoltre in quella prima fase un'attiva partecipazione italiana a momenti di dibattito scientifico internazionale, come i già citati *Colloques de Wégimont* che, negli anni Cinquanta, sotto la direzione di Paul Collaer, segnarono il primo tentativo di raccordo degli studi europei.

In questo senso, la ricerca italiana di quegli anni non fu né arretrata, né autarchica, rispetto al più generale sviluppo dell'indagine etnomusicale. Nella campagna di registrazioni delle tradizioni musicali delle diverse regioni italiane che Carpitella e Lomax intrapresero, in modo intensivo per circa otto mesi, nel 1954-55, e che portò alla raccolta di circa 3.000 documenti sonori⁷, l'interesse di Carpitella per un quadro etnico-musicale italiano, da cui emergesse anche in rilievo la diversità meridionale, si coniugò senza sostanziale conflitto con l'attenzione tutta comparativa, in quel momento rivolta all'area mediterranea, di Lomax⁸.

Le migliaia di brani musicali da allora raccolti negli Archivi di etnomusicologia di S. Cecilia e, a partire dal 1962, nell'Archivio etnico-linguistico-musicale (AELM) che si costituirà presso la Discoteca di Stato, rappresentano un patrimonio, in parte ancora inesplorato, di documentazione sonora su cui l'etnomusicologia italiana potrà e dovrà lavorare per molti anni a venire⁹. A questo proposito, la preoccupazione sempre manifestata da Carpitella che si colmasse il divario tra il materiale raccolto e la sua elaborazione e interpretazione,

7. Centro nazionale di studi sulla musica popolare, raccolta 24.

8. Nel quadro delle sue ricerche "cantometriche" (cfr. Lomax, 1968, p. viii).

9. Per quel che riguarda le raccolte di documenti musicali folklorici del CNSMP e dell'AELM della Discoteca di Stato, cfr. i cataloghi: Documentazione e Studi RAI per la I rete radiofonica, 1977, e Biagiola (a cura di), 1986.

preoccupazione che spiega anche il suo costante interesse per le esperienze ungheresi e per i metodi tassonomici e di trascrizione di Bartók (cfr. Carpitella, 1977, pp. 3-31), resta come un'esortazione, soprattutto rispetto all'approfondimento di quei temi che a lui più furono presenti: la questione modale e, in generale, dei livelli di stilizzazione tradizionali; la definizione dei generi; il rapporto fra iterazione e variazione nella musica strumentale; le relazioni fra testo poetico e musicale nel verso cantato.

Se lo studio delle musiche della tradizione orale italiana non ha mai assunto, come in altri paesi europei, le sembianze di un'asettica e improbabile archeologia dei relitti folklorico-musicali, ciò si deve all'aver avuto a che fare, almeno fino a oggi, con contesti musicali viventi, affioranti da un mosaico di dislivelli economici e culturali — le «fasce», nella definizione di Carpitella (1975a, p. 22) — e da una problematica sociale del tutto unici nel panorama europeo.

Non a caso fu una forte motivazione politica — il progetto di dare voce e dignità nazionale alla cultura popolare, considerata come *autonomia* ancorché *subalterna* — a determinare, sul finire degli anni Cinquanta, un notevole sviluppo della ricerca anche in Italia settentrionale, grazie in primo luogo a Gianni Bosio, animatore delle Edizioni del Gallo, del Nuovo Canzoniere Italiano, della collana dei Dischi del Sole e dell'Istituto Ernesto De Martino di Milano¹⁰. Le attività di ricerca sul campo, di conservazione, studio e pubblicazione in stampa e in dischi dei documenti raccolti, nonché di riproposta attraverso il *folk-revival*, del nutrito gruppo che si riconobbe nel progetto di Bosio, catalizzarono una nuova generazione di ricercatori e cultori di folklore musicale, che tuttavia si mosse agli inizi più su una spinta ideale che su precise basi teoriche e di metodo¹¹. Va a Roberto Leydi, che con Bosio fu protagonista di quell'esaltante periodo, il merito di aver recuperato e convogliato nell'alveo di un'etnomusicologia

10. Sugli sviluppi "settecentrali" dell'etnomusicologia italiana, alla fine degli anni Cinquanta, cfr. Leydi, 1978, pp. 253-4. Per quel che riguarda l'impostazione e le attività dell'Istituto Ernesto De Martino, cfr. Bosio, 1967; Bermiani, 1970 e le diverse serie della rivista "Il Nuovo Canzoniere Italiano" (1^a, nn. 1-10, Edizioni Avanti!, poi Edizioni del Gallo, 1961-68, ristampata in volume da Mazzotta, Milano 1978; 2^a, nn. 1-2, Edizioni del Gallo / Sapere, 1970-72.; 3^a, nn. 1-5, Edizioni Bella ciao, 1975-77).

11. La ricerca sul campo connessa al movimento del *folk-revival* ebbe importanti sviluppi anche in Italia meridionale. A questo proposito non si può non menzionare l'opera del compositore, musicista e ricercatore Roberto De Simone, fra l'altro animatore del famoso gruppo di riproposta "Nuova Compagnia di Canto Popolare", del quale vanno almeno citati De Simone, 1979 e l'antologia in sette dischi da lui curata su *La tradizione in Campania* (EMI 3C 164-18431/18437).

scientifica alcuni degli aspetti e dei risultati più rilevanti di quelle esperienze¹². A Leydi si devono, ad esempio, l'avvio e il proseguimento fino a oggi di una ricerca organologica sugli strumenti popolari italiani, in un panorama di raffronto europeo e mediterraneo, che avrà la sua prima testimonianza nel *Dizionario della musica popolare europea* (Leydi, Mantovani, 1970), e le prime sistematizzazioni tematiche, anche a fine divulgativo, del folklore musicale italiano (come testimonia il libro *I canti popolari italiani* pubblicato nel 1973). In definitiva, Leydi introdurrà nel dibattito teorico della nascente etnomusicologia italiana nuove importanti questioni: la necessità di una identificazione storico-geografica degli stili musicali folklorici (diversa anche se complementare rispetto alla stratificazione socio-antropologica delle forme e dei comportamenti musicali cui era interessato Carpitella) e, sempre in questa prospettiva, l'esigenza di un'organologia sistematica degli strumenti popolari italiani.

A Leydi si deve inoltre la creazione, nel 1970, della più prolifica collana di etnomusicologia italiana, la "Albatros", fra i cui primi titoli vanno ricordati l'antologia tematica *Italia*, in tre dischi, curata dallo stesso Leydi nel 1970-71¹³ e la monografia in tre dischi + libro sulla *Musica sarda*, curata da Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole nel 1973, che fornisce il primo esempio, nel quadro italiano, di una convergenza fra analisi linguistica e musicologica nell'identificazione di un micro-sistema musicale tradizionale.

Negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, l'etnomusicologia italiana definirà sempre più chiaramente la sua fisionomia, attorno alle personalità di Carpitella e di Leydi, che da allora, pur nella loro diversità di impostazione e spesso di intenti, ne saranno i due poli dinamici. Nuovi nuclei di ricerca nascono in quel periodo (in Lombardia e in Veneto, in Umbria ecc.) e, in questo quadro, un rilievo del tutto particolare assume la costituzione a Palermo del Folkstudio, associazione privata sorta con lo scopo di promuovere lo studio della musica folklorica, che dal 1970 darà vita anche a un "Archivio etnofonico siciliano". Oltre a custodire e schedare i documenti sonori via via raccolti, il Folkstudio di Palermo si attiverà per sviluppare la ricerca nelle aree scoperte dell'isola e per compiere e pubblicare, a stampa e in dischi, studi monografici su particolari generi e repertori musicali tradizionali.

12. Cfr. anche, a questo proposito, Leydi, 1972. Per una lettura parzialmente critica del movimento italiano del *folk-revival*, cfr. Carpitella, 1978.

13. *Italia*, a cura di R. Leydi, Albatros VPA 8082, 8088 e 8126, 3 voll. 33,30, inss. gen. e part. 16, 16 e 12 pp., 1970-71.

ESEMPIO 10

Piemonte: canto della passione

A l'é la pas- -siun l'é del bu - on Ge- -sù a l'é la pas-
 -siun l'é del bu-on Ge- -sù o sa l'é tant bu ____ na d'im-
 -pren-de sa l'é la ____ -ssiun del buon Ge- sù o sa l'é tant bu-na d'im-
 -pren - de SCALA

Il canto, dalla particolare melodia costruita su una scala misolidia, è stato registrato nel 1971 a Villate di Mercenasco (TO) da R. Leydi e A. Vigliermo ed è pubblicato nel disco *I canti popolari del Piemonte*, vol. 1, *Il Canavese*, a cura di R. Leydi e A. Vigliermo (Albatros VPA 8146, inserto 11 pp., 1973): lato B, brano 5. La trascrizione è tratta da Leydi, 1973b, p. 1242.

Sempre nel decennio Sessanta-Settanta, mentre il catalogo discografico della "Albatros" continua ad arricchirsi di titoli, Carpitella redige le importanti voci *Italian Folk Music* per il *Grove* (1961c) e *Etnomusicologia* ed *Europa (Etnomusicologia)* per l'enciclopedia *La Musica* della UTET (1966b, 1966c) e pubblica, nel 1973, il libro *Musica e tradizione orale*¹⁴.

E proprio il 1973 è un anno importante per i destini della disciplina: con il Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia, organizzato a Roma da Carpitella, l'etnomusicologia italiana definisce

14. Altre voci enciclopediche importanti apparse successivamente sul folklore musicale italiano sono la voce *Italian Folk Music II* per il *New Grove Dictionary* (Leydi, 1980) e la voce *Italia* per il *DEUMM* della UTET (Giuriati, 1983). A queste vanno aggiunti alcuni importanti saggi apparsi su trattati di storia della cultura italiana, fra i quali Leydi, 1973b e Agamennone, 1988.

ESEMPIO 12

Toscana: *bei*, forma polivocale ad imitazione dello *yodel* tirolese, caratteristica della zona del Monte Amiata

primo
 O montagna che stai sullo sco-glio bel-

bel-bel

corda

la se voi venne' nel mio na- vi-glio ti can-to tutto' be-ne e che ti

vo - glio ecc. ecc. ecc.

Il brano, registrato nel 1965 a Castel del Piano (GR) da C. Bueno, è pubblicato nel disco *Toscana 1: Grosseto-Siena*, a cura di M. Festa, G. Giuntini e A. Falassi (Collana "I Suoni" a cura di D. Carpitella, Fonit Cetra SU 5004, 1984): lato A, brano 6. La trascrizione, di C. Crivelli, è tratta dall'opuscolo (di 20 pp.) allegato al disco.

quadro dei corsi dell'Accademia musicale Chigiana di Siena¹⁷ e i *workshops* condotti da Leydi nell'ambito dell'Autunno musicale di Como; la Scuola interculturale di musica di Venezia, diretta da Ivan Vador; la nuova collana discografica "I Suoni", curata da Carpitella per la Fonit-Cetra¹⁸; molteplici attività di divulgazione, fra cui il festival di musiche etniche e folkloriche *Musica dei popoli*, organizzato annualmente a Firenze dal Centro FLOG-Tradizioni popolari sotto la direzione artistica di Gilberto Giuntini, e numerose esposizioni, fra cui l'importante mostra itinerante su *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, e il relativo catalogo, realizzati nel 1983 da Leydi con Febo Guizzi¹⁹; un costante incremento di ricerche, convegni, corsi integrativi, tesi di laurea²⁰, specializzazioni post-laurea, pubblicazioni di libri (comprese molte traduzioni di testi stranieri) e di saggi, anche su sempre più ospitali riviste di musicologia e antropologia; la costituzione di altri archivi sonori, su base locale, in una nuova concezione del patrimonio musicale tradizionale come bene culturale e marcatore di identità, cui ha fatto seguito l'assunzione di etnomusicologi in organismi di ricerca regionali, prima in Lombardia, poi nel Lazio e in Sicilia; fino ad arrivare, nel 1988, all'istituzione di un insegnamento di etnomusicologia all'Università della Basilicata e, dall'anno accademico 1991-92, anche al DAMS dell'Università della Calabria.

4.1

La fase attuale degli studi

Si giunge così al momento attuale, che si preannunciava ricco di nuove potenzialità e iniziative, se la prematura scomparsa di Diego Carpitella nel 1990 non avesse costituito un grave punto di arresto per una disciplina ancora, tutto sommato, in fase di consolidamento.

17. Ai tredici anni di attività (1977-89) dei Seminari internazionali di Etnomusicologia di Siena, è consacrato il volume *Ethnomusicologica*, a cura di Carpitella (1989), che raccoglie contributi di tutti gli studiosi che vi hanno partecipato (S. Arom, M. Hood, J.-J. Nattiez, G. Rouget, Trần Van Khê ecc.).

18. La collana discografica "I Suoni - Musica di tradizione orale", per la particolare formula (consistente apparato critico, con dati contestuali, foto, trascrizioni e analisi formali musicali, testi verbali, bibliografia) fu presto presa a modello da altre consimili collane europee, ma per la nota miopia politico-editoriale della casa discografica di Stato, ebbe breve vita (solo dieci dischi pubblicati).

19. Cfr. Leydi, Guizzi, 1985.

20. Un elenco delle tesi di laurea in etnomusicologia discusse alle Università di Roma "La Sapienza", Perugia e Bologna fino al 1985 è stato pubblicato a cura di Giannattasio, Palombini, Leydi (1985).

La ricerca sul campo in antropologia

Oggetti e metodi

A cura di Cecilia Pennacini



Carocci editore

1^a edizione, dicembre 2010
© copyright 2010 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel dicembre 2010
dalle Arti Grafiche Editoriali S.r.l., Urbino

ISBN 978-88-430-5725-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Introduzione di <i>Cecilia Pennacini</i>	II
1.	Magia del terreno	II
2.	Ripensare al metodo	13
3.	L'etnografo-raccoglitore e gli oggetti della raccolta	16
4.	Raccogliere, dialogare o creare insieme? Riferimenti bibliografici	25 26
1.	Sensazioni di <i>Alessandro Gusman</i>	29
1.1.	Perché un'antropologia della sensorialità?	29
1.2.	Il dibattito sulle sensazioni in antropologia	31
1.3.	I temi fondativi dell'antropologia sensoriale	34
1.4.	Raccogliere sensazioni (1). Dagli organi di senso al cervello	38
1.5.	Raccogliere sensazioni (2). L'etnografo come "apprendista sensoriale"	41
1.6.	Terminologia della percezione e pratiche sensoriali: sui Bahaya, ad esempio	44
1.7.	Conclusioni Riferimenti bibliografici	48 49
2.	Azioni di <i>Antonino Colajanni</i>	53
2.1.	Premessa	53
2.2.	L'osservazione e la descrizione delle azioni	56
2.3.	Una classificazione delle azioni: azioni tecniche, azioni sociali, azioni rituali	66
2.4.	Le azioni individuali, le relazioni diadiche, le azioni collettive	69

2.5.	In particolare: il carattere delle azioni rituali	75
2.6.	Un primato delle azioni sociali? Il soggetto agente e l' <i>agency</i>	81
2.7.	Le azioni del ricercatore: ripensando l'osservazione partecipante	85
	Riferimenti bibliografici	89
3.	Oggetti di <i>Silvia Forni</i>	93
3.1.	Premessa	93
3.2.	Oggetti sul campo	97
3.3.	Oggetti e significati	98
3.4.	Azioni, oggetti e incorporazione	102
3.5.	Incanto, <i>agency</i> e tecnologia	105
3.6.	L'arte del fare	107
3.7.	Raccogliere oggetti	110
3.8.	Dal campo al museo	111
3.9.	Possesso e appartenenza	114
3.10.	Mediazione e partecipazione	117
	Riferimenti bibliografici	119
4.	Parole di <i>Flavia Cuturi</i>	125
4.1.	“Parole” dai punti di vista del ricercatore e del nativo	125
4.2.	Le “parole” e la consapevolezza del ricercatore	128
4.3.	Per una storia della raccolta delle parole degli altri	133
4.4.	Liste di parole, glossari, dizionari: ponti tra le parole del ricercatore e quelle degli altri	136
4.5.	Teorie e metodi della raccolta di parole	140
4.6.	Questioni definitorie: che cosa sono le parole?	142
4.7.	Le parole degli altri	147
4.8.	Oltre la raccolta dei termini della parentela	157
4.9.	L'attribuzione di significati alle parole	162
4.10.	Fare domande, intervistare o... tacere	168
4.11.	Con chi parlare?	170
4.12.	Acquisizione e trascrizione dei dati	173
4.13.	Vivere con un microfono addosso	176
4.14.	Le aspettative delle comunità: il principio della “restituzione”	178
	Riferimenti bibliografici	180

5.	Immagini di <i>Cecilia Pennacini</i>	187
5.1.	Premessa	187
5.2.	Osservazione (partecipante)	191
5.3.	Produrre immagini	195
5.4.	Le immagini degli altri	197
5.5.	Quando gli altri fotografano	200
5.6.	Archivi visivi	204
5.7.	Fotografie etnografiche	207
5.8.	Produrre immagini con gli altri: dal film etnografico al video digitale	210
	Riferimenti bibliografici	216
	Filmografia	220
6.	Suoni di <i>Serena Facci</i>	223
6.1.	Raccogliere suoni	223
6.2.	Suoni-segnali	227
6.3.	Suoni parlati, suoni cantati, suoni danzati	228
6.4.	Nuovi campi di ricerca	230
6.5.	I suoni profondi e quelli utili. La delicata questione dell'autenticità e del valore	232
6.6.	Più di un secolo di registrazioni: motivazioni e metodi della documentazione	234
6.7.	Stereofonica, multitraccia, binauricolare, video: la tecni- ca di registrazione e le finalità della ricerca	240
6.8.	Le parole dei/ai musicisti: dagli approcci emici all'etica nei comportamenti	244
6.9.	Dalla bimusicalità all'esperire la musica: la riflessività nella ricerca etnomusicologica	247
	Riferimenti bibliografici	251
7.	Emozioni di <i>Chiara Pussetti</i>	257
7.1.	Raccogliere emozioni: un'etnografia nella nebbia	257
7.2.	Le emozioni come costruzioni sociali	260
7.3.	La dimensione carnale delle emozioni	267
7.4.	<i>Learning how to feel</i> e l'immersione partecipante	270
7.5.	L'empatia come metodo e il contagio delle emozioni	273

7.6.	Un'antropologia che spezza il cuore: le emozioni sul campo e nelle monografie etnografiche	279
	Riferimenti bibliografici	282
8.	Idee	287
	di <i>Francesco Remotti</i>	
8.1.	Cos'è un'idea?	287
8.2.	Tipi di idee	291
8.3.	Classificazioni e idee scientifiche	297
8.4.	Il senso della complessità	304
8.5.	Come si presentano le idee	308
8.6.	Raccogliere le idee	312
	Riferimenti bibliografici	318
9.	Documenti	323
	di <i>Barbara Sorgoni e Pier Paolo Viazzo</i>	
9.1.	Antropologia, storia e documenti	323
9.2.	Cosa sono gli archivi?	326
9.3.	Scoperte d'archivio	329
9.4.	Tracce, voci. E silenzi	335
9.5.	Campo e archivio	341
	Riferimenti bibliografici	343
	Indice analitico	347
	Indice dei nomi	351
	Gli autori	357

6

Suoni

di *Serena Facci*

6.1

Raccogliere suoni

Il campo di indagine etnoantropologico dedicato ai suoni ha generato una disciplina autonoma, con un proprio statuto scientifico e accademico in molti paesi del mondo. Il termine più frequente per definirla è “etnomusicologia” (Kunst, 1955), ma altre definizioni lo hanno preceduto, seguito e/o affiancato: musicologia comparata (Adler, 1885), etnografia musicale (Tiersot, 1905), antropologia della musica (Merriam, 1964), musicologia più una definizione areale, ad esempio “musicologia dell’Africa” (Nketia, 1998; Agawu, 2003), antropologia del suono (Feld, 1990).

Queste etichette sono il sintomo di un’evoluzione di metodi e obiettivi che ha coinvolto intimamente anche i modi con cui sono state svolte le ricerche sul campo. Rivelano come sia stata variamente presente nella collocazione scientifica della disciplina un’oscillazione tra l’ambito più strettamente “musicologico”, nel quale l’oggetto di studio prioritario sono i prodotti sonori delle culture (brani, repertori e generi musicali), e quello definito “antropologico”, per il quale sono maggiormente significativi gli atteggiamenti degli uomini in quanto produttori e fruitori di tali suoni. Un’altra sfumatura riguarda l’oggetto da studiare: la musica oppure i soundscape, ovvero i più vasti scenari sonori, comprendenti anche la musica, nei quali siamo immersi (antropologia del suono).

Dal punto di vista fisico il suono è il risultato delle vibrazioni dei corpi in movimento, vibrazioni che si propagano con moto ondulatorio attraverso l’aria o altro mezzo (acqua, corpi solidi). Le onde generate dal movimento vibratorio hanno un loro tempo d’avvio, di tenuta e di decadimento, una loro frequenza, ampiezza e forma. Queste caratteristiche originano quelli che in genere chiamiamo “parametri” del suono: durata, altezza, intensità e timbro, modalità dell’attacco e

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

del decadimento. Sono tutti misurabili e osservabili. La misurabilità dei suoni è uno dei punti forti di tutte le tendenze dell'etnomusicologia maggiormente basate su paradigmi di scientificità, talora criticate per una eccessiva presunzione di oggettività. In realtà, qualunque sia l'approccio metodologico o ideologico che si vuole avere con lo studio delle esperienze sonore, l'opportunità di procedere a misurazioni, da usare con la dovuta cautela, rappresenta un utile strumento per la comprensione, la comparazione e la traduzione in senso interculturale.

Pur se il corpo umano nella sua interezza è percettivamente reattivo rispetto alla trasmissione delle vibrazioni sonore, disponiamo di un organo di senso appositamente dedicato alla loro ricezione: l'orecchio. Dunque, durante i processi evolutivi che hanno interessato molte specie viventi, la percezione dei suoni al pari di quella delle immagini, degli odori, dei sapori e delle qualità delle superfici con cui entriamo in contatto (cfr. CAPP. I e 5) è stata individuata come essenziale. Essa infatti serve a definire la nostra relazione con il resto della realtà, praticamente durante la totalità della nostra vita. L'apparato uditivo, al pari ad esempio di quello visivo, dispone di ricettori e trasmettitori (quali il timpano, gli ossicini e il nervo acustico posti nell'orecchio medio e interno), in grado di attivare zone specifiche del cervello atte a discriminare i suoni, analizzarli e metterli in relazione tra loro e con precedenti esperienze, indirizzarli verso i centri del linguaggio o quelli della musica (che come vedremo sono tendenzialmente distinti), connetterli con altri centri quali quelli della memoria, delle emozioni, dell'attivazione di reazioni motorie. Inoltre il cervello è anche in grado di concepire i suoni e mettere in atto le procedure utili a riprodurli.

Il funzionamento di questi processi è oggetto di studio da parte delle scienze neurologiche e psicologiche, applicate prevalentemente alla psicoacustica e alla musicoterapia. Non di rado gli etnomusicologi si sono avvicinati a questi ambiti scientifici per trovare possibili risposte alle loro domande. Proprio in un ambiente di studi psicoacustici si sviluppò in Germania la più importante scuola di musicologia comparata ¹.

1. A partire dagli anni ottanta sono state particolarmente seguite le applicazioni in ambito musicale della cosiddetta "psicologia cognitiva" fondata sull'idea che le capacità cerebrali siano fortemente condizionate dall'esperienza (Sloboda, 1985). Più recentemente le ricerche sul funzionamento del cervello favorite dalle nuove tecniche di produzione di immagini cerebrali (attraverso le risonanze e le tomografie) si stanno occupando con più determinazione di definire quali siano le aree e i nessi neurologici attivati durante le esperienze sonore (Peretz, 2002; Levitin, 2007).

6. SUONI

Ognuno di noi è però perfettamente in grado di comprendere, se non *come*, almeno *che* ogni esperienza sonora è oltremodo complessa e coinvolge sia le nostre capacità di ascolto e discriminazione dei suoni, sia quelle atte ad attribuirle motivi e significati.

Dal punto di vista antropologico una prima distinzione va fatta tra suoni prodotti volontariamente dagli uomini, “umanamente organizzati” (Blacking, 1973), e suoni prodotti dal mondo esterno (altri animali, natura ecc.), che rientrano comunque nell’universo percettivo e simbolico umano. I suoni prodotti volontariamente dagli esseri umani sono di varie tipologie. Le più comuni sono: i suoni del linguaggio parlato o altrimenti espresso, le locuzioni emozionali, i segnali sonori, i suoni musicali.

L’etnomusicologia si occupa tendenzialmente di questi ultimi, anche se il problema che i ricercatori si trovano ad affrontare sul campo è sovente proprio la discriminazione tra i vari tipi di espressione sonora, che presentano spesso ampie zone di confine in comune, oppure stabili reciproche influenze od occasionali intrecci e convergenze. La musica inoltre è un’attività antichissima e universalmente diffusa ma eterogenea nelle forme e nelle motivazioni. Per fare un esempio, oggi in Italia definiamo parimenti musicali un concerto in auditorium, un canto eseguito nella foresta equatoriale durante la raccolta del miele, le sonorità elettroniche ritmate che accompagnano gli esercizi in una palestra e così via.

Una definizione molto nota della musica in quanto oggetto di indagine scientifica è di Jean-Jacques Rousseau nel *Dictionnaire de la Musique*: «Arte di combinare i suoni in modo piacevole all’orecchio. Questa Arte diviene una scienza e anche molto profonda, quando si vogliono trovare i principi di queste combinazioni e le ragioni delle emozioni che essa ci provoca» (Rousseau, 1775, p. 485)². La definizione, figlia dei suoi tempi, è stata criticata soprattutto a causa dell’associazione meccanica tra i suoni musicali e il concetto di “piacevolezza”, rispondente a concezioni estetiche che nel corso dell’Ottocento e del Novecento sono profondamente mutate in seno alla musica d’arte europea (Garda, 2007). Inoltre, la relazione con le musiche extra-europee, divenuta sempre più assidua durante il xx secolo, ha via via posto il problema di relativizzare, quanto meno, il concetto di piacevolezza (ogni gruppo ha i propri codici estetici e trova bello ed effi-

2. «Art de combiner les Sons d’une manière agréable à l’oreille. Cet Art devient une science et même tres profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu’elles nous cause».

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

cace ciò che per altri può non esserlo affatto) e di comprendere come la discriminazione tra i concetti di suono (gradevole o controllato) e rumore (sgradevole o fuori controllo) sia presente in molte culture per connotare fenomeni estremamente diversi dal punto di vista fisico-acustico, e come essa sia infine decisamente mutevole nel tempo (Giannattasio, 2003).

L'idea della "piacevolezza", a questo punto relativizzata e ridimensionata, può però essere ancora utile a identificare nell'attività degli uomini organizzatori dei suoni quell'investimento di creatività e competenza atto a perseguire una specifica e voluta qualità, modificando i materiali fino a trasformare il rumore in suono musicalmente efficace. Gli strumenti musicali sono l'esempio più evidente di questo processo.

Durante una ricerca tra i Banande del Congo ho potuto osservare come i fabbri intonino con estrema cura, attraverso limature graduali, le campanelle di ferro che vengono legate alle caviglie dei ballerini. Per quella cultura è importante che il movimento dei piedi durante la danza sia accompagnato da quella specifica sonorità, di cui solo i fabbri conoscono il segreto, adatta a far suonare "piacevolmente" le campanelle tra loro. Non si usa la stessa cura nel trattare il metallo durante la fabbricazione di altri oggetti, ad esempio zappe o coltelli ³.

Per i Banande le cavigliere di campanelle utilizzate esclusivamente durante le danze amplificano la prestanza della gestualità dei danzatori e si sommano alle parti dei tamburi arricchendo la già complessa tessitura sonora. Hanno un valore che possiamo definire "musicale".

Gli strumenti musicali offrono un vastissimo campo di ricerca. L'intreccio tra la sapienza tecnologica e le qualità del suono è messo in luce dagli studi organologici, che si occupano specificatamente della fattura e delle tecniche di costruzione. Per molti secoli gli strumenti sono stati l'unica testimonianza facilmente trasportabile e collezionabile delle musiche del mondo e lo sfoggio di fantasia con la quale gli uomini si sono dedicati a costruire apparecchi utili alla produzione sonora ha sollecitato da sempre la curiosità di viaggiatori e collezionisti. I documenti e gli studi sei-settecenteschi di musicologi-organologi come Attanasius Kirker o Filippo Bonanni offrono, ad esempio, preziose informazioni sulle musiche popolari ed extraeuropee del passato ⁴.

3. Queste considerazioni sono il risultato di un'osservazione diretta, durante una ricerca sul campo condotta con Cecilia Pennacini nel 1988.

4. Tra i manuali di etnomusicologia uno che dedica un buon approfondimento

6. SUONI

Raccogliere informazioni sugli strumenti musicali fa parte del mestiere di qualunque etnomusicologo, che non può prescindere dalla conoscenza delle modalità con cui i suoni sono prodotti grazie alla combinazione tra la gestualità del suonatore e le potenzialità dello strumento. La raccolta degli strumenti in quanto oggetti, invece, ha bisogno di particolari metodologie, quali sistemi di schedatura e classificazione, soprattutto quando essa è finalizzata alla musealizzazione. Il sistema di classificazione più utilizzato, a seguito anche di diversi adattamenti, è quello messo a punto da Curt Sachs ed Eric von Hornbostel agli inizi del Novecento, basato in prima istanza sulla qualità della vibrazione. Gli oggetti sonori sono distinti in idiofoni, membranofoni, cordofoni, aerofoni (negli anni quaranta fu aggiunta la classe degli elettrofoni). Per quanto riguarda i problemi della raccolta e della conservazione della cultura materiale, che accomuna gli strumenti musicali ad altri dati rilevabili sul campo, rimandiamo al CAP. 3.

6.2

Suoni-segnali

Le ricerche etnomusicologiche e demoantropologiche hanno testimoniato come la dimensione del godimento estetico della musica, oltre a essere applicabile a forme musicali completamente differenti tra loro, sia solo uno tra i tanti esiti delle pratiche musicali, capaci di mettere in campo un ampio ventaglio di dinamiche relazionali e connotazioni simboliche (Merriam, 1964).

Nella stessa area culturale dei Banande, l'Africa centro-orientale, le campane di ferro sono utilizzate anche durante i riti di possessione. I medium impugnano direttamente le campane e le scuotono ritmicamente per autoindursi la trance, affinché gli spiriti entrino nel loro corpo impossessandosi delle loro facoltà, per comunicare con i viventi (Pennacini, 1998). Come dobbiamo intendere, in questo caso, i suoni delle campane? Come segnali di richiamo per lo spirito, come sostengono alcuni medium? Come suoni le cui qualità, ad esempio quelle timbriche, hanno un'influenza sul sistema nervoso centrale tanto da indurre la trance, come si domandano gli etnopsichiatri? Come musica, secondo i criteri di Rousseau, visto che i medium sostengono che quella sonorità piace agli spiriti? Come parti del costruito musi-

all'organologia è quello curato da Helen Myers (1992). Per la catalogazione e schedatura degli strumenti folklorici in Italia si veda Leydi, Guizzi (1985).

cale, in quanto accompagnamento dei canti? Crediamo che tutte queste ipotesi siano plausibili e inglobate nell'unitarietà di questa pratica sonora che, pur nella sua elementarità musicale in quanto le campane si limitano a eseguire una pulsazione regolare, è in grado di attivare una rete di significati di grande rilevanza.

Nei paesi europei le campane hanno un larghissimo uso, sia nella forma cosiddetta "alta" (in torri e campanili) sia in quella "bassa" (campane e campanacci utilizzati nel lavoro) (Guizzi, 2005). Nel suo ampio progetto di ricerca intitolato *The Time of Bells*⁵, Steven Feld ha messo in luce l'intreccio di significati attivato dalle campane in diversi paesi europei, dove esse sono usate per definire lo spazio, scandire il tempo e comunicare eventi, sollecitando inoltre diverse reazioni affettive. Per definizione in Europa i suoni prodotti dalle campane non sono "musicali", rispondono piuttosto alla categoria dei segnali sonori. Ma l'ipotesi di ricerca di Feld si basa proprio sulla non isolabilità dei suoni musicali, né sul piano fisico, in quanto le musiche sono comunque immerse in ambienti sonori più ampi, né su quello concettuale, in quanto la discriminazione tra musica e non musica non è un paradigma scientifico così pregnante per comprendere il ruolo del suono nella vita degli uomini. L'etnomusicologo americano deve questa sua posizione radicale all'esperienza di ricerca tra i Kaluli del Bosavi (Papua Nuova Guinea) condotta a partire dagli anni settanta. Nel suo libro *Sound and Sentiment* (Feld, 1990) le pratiche canore e coreutiche dei Kaluli sono, anche narrativamente, inquadrare nel sistema naturale e mitico in cui essi vivono, in quanto il canto degli uccelli e il comportamento dei corsi d'acqua sono costanti metafore delle realizzazioni musicali.

6.3

Suoni parlati, suoni cantati, suoni danzati

In molte lingue, anche nelle molte in cui non esiste un termine onnicomprensivo per tradurre il nostro "musica", ci sono verbi specifici per indicare gli atti del cantare e del danzare, che vengono così consapevolmente distinti dal parlare o, nel caso delle danze, dal muoversi per altre finalità. L'individuazione di questi termini è di primaria importanza per il ricercatore. Se possibile, laddove esistano dizionari o studi precedenti, è bene conoscerli anche prima di iniziare la ricerca, come un prerequisito.

5. Il progetto ha prodotto una serie di CD, *The Time of Bells 1-5*, VoxLox.

6. SUONI

A proposito dell'uso della voce, Francesco Giannattasio riferisce che nel somalo c'è una differenza tra *gabyid*, "cantare poesia", e *beesid*, "cantare canzoni" (Giannattasio, 2003, p. 987). Lo studioso, a partire proprio dalle sue ricerche in Somalia, ha approfondito particolarmente la riflessione sulla differenza tra il parlare e il cantare, cosciente che in molti ambiti, quali quelli appunto della poesia, della preghiera e del discorso pubblico (potremmo aggiungere: del gioco o del saluto), essi sconfinano uno nell'altro. Queste forme intermedie tra il cantato e il parlato sono interessanti ambiti di ricerca. Giannattasio, ad esempio, applica i metodi dell'analisi musicologica ai discorsi di uomini politici come Benito Mussolini e Silvio Berlusconi, dimostrando come gli elementi prosodici del linguaggio, ovvero le sue componenti sonore, nella retorica del comizio pubblico vengano modellati in modo utile al convincimento emotivo degli ascoltatori, indipendentemente dal contenuto verbale del messaggio (Giannattasio, 2005). Il fatto che la lingua e il canto utilizzino lo stesso materiale sonoro (la voce con i suoi fonemi, timbri, accenti, profili intonativi particolarmente importanti nelle lingue tonali) rende necessariamente incrociabili queste forme di espressione anche nei casi di repertori dichiaratamente musicali: se il linguaggio parlato mantiene una dimensione sonora di tipo emotivo che rimanda alle caratteristiche musicali del suono, la parola cantata a sua volta non smette di essere parola ⁶. Nel raccogliere i canti non si può prescindere da un'accurata notazione dei testi verbali che renda possibile un'analisi incrociata musicale e linguistica, condotta possibilmente in modo interdisciplinare con uno specialista linguista o glottologo ⁷.

6. Alcune teorie paleoantropologiche, basate anche sulle recenti acquisizioni della genetica e dell'analisi del DNA, sostengono che la distinzione tra le facoltà musicali e quelle linguistiche nell'uomo sia stata il risultato del processo evolutivo. Nei primitivi stadi della comunicazione gli ominidi utilizzavano un codice unitario per l'espressione di messaggi, segnali ed emozioni. Quando alcune aree del cervello si sono specializzate nella codificazione del linguaggio parlato, altri ambiti, quali quello dell'espressione emozionale, sono rimasti isolati e hanno utilizzato le antiche facoltà per l'elaborazione delle esperienze musicali, per questo universalmente conosciute dagli uomini di ogni tempo e cultura. L'attuale difficoltà nella scissione netta tra le funzioni della voce parlata e quelle della voce cantata deriverebbe dunque da questa origine comune (Mithen, 2006).

7. Questa non è che una delle occasioni nelle quali il lavoro dell'etnomusicologo dovrebbe essere inserito in una rete di collaborazioni interdisciplinari. La sostanziale inscindibilità dei suoni musicali dalle reti di significati in cui sono immersi e la loro importanza nella tessitura di tali reti richiede un atto di umiltà e furbizia da parte dei ricercatori. Lo capirono bene Ernesto De Martino e Diego Carpitella nelle loro cam-

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

Nella danza l'organizzazione ritmica è il ponte di collegamento tra la musica e i movimenti. Questi in genere sono resi musicali proprio per la presenza dei suoni, anche se forme intermedie tra danza e teatro, quali il mimo, sono talvolta regolate da principi ritmici non sempre espressi attraverso i suoni. D'altra parte molte attività motorie accompagnate da brani musicali si collocano in una posizione intermedia tra la danza e lo sport. Il suono danzato, come vedremo più avanti, richiede specifiche tecniche di indagine volte a definire la relazione tra gli impulsi sonori e i movimenti. La relazione tra la danza e la musica è in genere lo specchio di concezioni ritmiche profonde fissate a livello culturale e individuale. Già all'inizio del XX secolo, Curt Sachs aveva affermato che spesso le configurazioni ritmiche dei ballerini non corrispondono meccanicamente a quelle prodotte dai musicisti (Sachs, 1933). Un esperimento condotto di recente da Sylvia Nannyonga in Uganda ha suggerito come, applicando sonagli a differenti parti del corpo dei ballerini durante una danza, vengano prodotte sequenze sonore aggiuntive rispetto a quelle dei tamburi, rispondenti comunque ai principi tipici della poliritmia centroafricana⁸. Un altro elemento della danza da tenere presente nella ricerca è il possibile valore simbolico di gesti e movimenti. In questo caso la ricerca è finalizzata a ricostruire i codici comunicativi ed espressivi che fanno del ballo una forma di rappresentazione confinante con il teatro.

6.4

Nuovi campi di ricerca

La mobilità accelerata di uomini e suoni negli ultimi decenni ha notevolmente modificato il campo di indagine sulle musiche. I repertori delle cosiddette "diaspore", coltivati nelle comunità di immigrati (Reyes, 1999), e i progetti interculturali che vedono impegnati musicisti di varia provenienza geografica in dischi e concerti sono diventati altrettanti terreni di ricerca.

La circolazione delle musiche crea comunità estremamente allar-

pagne di ricerca sul campo in Basilicata e Salento durante gli anni cinquanta, a proposito del lamento funebre e del tarantismo. Le osservazioni di Carpitella, lungi dall'essere costrutti isolabili dal contesto delle interpretazioni di De Martino, ne costituiscono l'impianto, riproducendo la stessa relazione di inscindibilità che c'era tra i suoni e la complessità dei fenomeni osservati. Questo risultato fu ottenuto attraverso la condivisione dell'esperienza di ricerca sul campo, esperienza, come si sa, umana e scientifica contemporaneamente.

8. Comunicazione presentata al III International Symposium on the Music of Africa, Princeton University, aprile 2009.

6. SUONI

gate di fruitori non più collegabili a determinati territori. Questo è soprattutto vero per i generi musicali di particolare successo internazionale (dal rock alle musiche latine, all'hip hop). Fino a un paio di decenni fa, sia questi repertori, organizzati secondo logiche di mercato, sia le attuali pratiche della musica d'arte europea esulavano dalle competenze dell'etnomusicologia, vincolata ai criteri della tradizione orale e del legame stretto tra le musiche oggetto di studio e i loro territori di produzione-fruizione. Ma recentemente la divisione scientifica fra i tre macrogeneri (musica colta, musiche etniche, popular music) è stata messa in discussione per molte ragioni: la maggiore diffusione mondiale di tutte le musiche e la nascita di repertori di "frontiera"; la sempre più frequente scissione tra i luoghi di produzione e quelli di fruizione, fenomeno definito "schizofonia" (Schafer, 1969); il diffondersi anche in etnomusicologia delle tendenze dell'antropologia del "noi" e "a casa", con il conseguente interesse verso repertori musicali urbani.

In particolare, il confine tra gli studi sulla popular music e l'etnomusicologia è sempre più sfumato. Nell'invasivo ambito urbano nella nostra epoca le band di pop, rock, metal, reggae ecc. sono unità creative e produttive di musica, con specifici gruppi di riferimento, e mettono in moto dinamiche di produzione musicale e di relazione sociale analizzabili con gli strumenti dell'etnomusicologia (Berger, 1999). L'applicazione dei metodi etnografici ha anche raggiunto le attuali performance di musica d'arte europea. Ricordiamo che a partire dagli anni novanta, nella corrente della *new musicology* inaugurata in particolare da Susan McClary (1991) si sono diffusi significativamente sia gli apparati concettuali della coeva antropologia culturale, quali gli studi di genere e le questioni del soggettivismo, sia i metodi della ricerca etnografica. Si veda ad esempio, in quegli anni, l'indagine di Georgina Born presso l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) di Parigi (Born, 1995). Contemporaneamente il campo delle indagini musicali storiografiche si è allargato anche alle musiche di interesse etnomusicologico, per la ricostruzione delle esperienze del passato anche nelle realtà un tempo inchiodate al presente etnografico (Bohlman, 2008).

A causa dell'attuale sconfinamento tra loro sia dei generi musicali sia delle tendenze musicologiche, Jeff Titon propone di usare, per comprendere gli scenari musicali attuali, il concetto di "orizzonte" (mutuato dalle tendenze ermeneutiche) piuttosto che quello di "confine" (Titon, 2008). Infine, per comprendere cosa ci sia dentro e dietro i brani musicali che ascoltiamo e usiamo quotidianamente negli

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

iPod, in automobile, nei negozi o nelle nostre suonerie telefoniche, si sente l'esigenza di usare contemporaneamente e con una certa elasticità i metodi musicologici e quelli antropologici (De Nora, 2000; Bull, Back, 2003; Facci, 2005).

L'ambiente più recente e problematico della ricerca etnomusicologica è Internet, divenuta sia strumento sia oggetto di studio. I soggiorni in paesi lontani da casa per condurre le ricerche sul campo sono recentemente diventati più brevi e frequenti (Barz, Cooley, 2008) e gli etnomusicologi ormai utilizzano comunemente Internet per tenersi in contatto con i loro informatori, per avere feedback o aggiornamenti utili ai loro studi. Ma la rete è divenuta anche un possibile "campo" per la ricerca su nuovi tipi di esperienza musicale, quali sono le comunità virtuali di fruitori di determinati generi, i sistemi attraverso i quali i musicisti si presentano e promuovono nei loro siti o nei social network, l'ampia circolazione dei videoclip musicali e di file sonori (Cooley, Meize, Syed, 2008). Le metodologie necessarie per affrontare questi nuovi terreni sono ancora un po' embrionali, a mio avviso. Se la ricerca sul campo, come da più parti è stato messo in rilievo, è prima di tutto un'esperienza di relazione interpersonale, gli antropologi che vedono nella Rete il loro terreno di indagine devono probabilmente porsi le domande, ormai fondamentali per comprendere la nostra società, a proposito della qualità e del significato dei rapporti virtuali attraverso Internet.

6.5

I suoni profondi e quelli utili.

La delicata questione dell'autenticità e del valore

Negli anni settanta, in un seminario di analisi su scale e modi dei canti siciliani al quale partecipavo durante gli studi presso la cattedra di Etnomusicologia all'Università "Sapienza" di Roma, i miei colleghi e io ci imbattemmo in un canto, molto diverso dagli altri, per il quale non riuscivamo a trovare una chiave di interpretazione. Diego Carpitella pose fine alle nostre contorte discussioni osservando, incredulo di fronte alla nostra ingenuità: "Ma questa è una patacca". Si trattava, in effetti, di una canzone d'autore, di incerta provenienza, che il cantore registrato doveva aver appreso attraverso la radio. Qualcosa di estraneo alla cultura musicale della sua zona, ancora non assorbito e rielaborato secondo i canoni locali, che risultava dunque posticcio.

Ai rapporti tra musica popolare e musica di consumo Carpitella dedicò nel 1955 una conferenza che, ripubblicata nel 1991, mantiene

6. SUONI

ancora una sua validità. Lo studioso osservava quel che stava succedendo con il passaggio dalle musiche della tradizione, immerse in processi di continua rielaborazione e funzionali alla vita e alle concezioni delle comunità che ne fruivano, alle canzoni folkloristiche regionali, congelate in forme chiuse, edulcorate nei contenuti e nel sound, prive di mordente e di reale rappresentatività (Carpitella, 1991). La sua attività di ricercatore, nel periodo dell'etnomusicologia dell'urgenza, fu interamente volta a far emergere gli strati più arcaici delle musiche rurali italiane, e in questo senso le "patacche", intese come recenti inclusioni esterne nelle musiche di tradizione orale, e i "falsi", intesi appunto come prodotti folkloristici, non rientrarono nei suoi interessi. Più mediata da considerazioni di tipo storiografico, ma non del tutto dissimile, fu la posizione di Roberto Leydi (2008).

La questione dell'"autenticità" dei suoni da raccogliere ha subito molti aggiustamenti nel corso degli ultimi cinquant'anni. La maggiore sensibilità verso i processi di cambiamento ha favorito una concezione della tradizione come un flusso in grado di modificarsi, piuttosto che come un complesso di norme autoconservative. Le "patacche" e i "falsi", se intesi come testimonianza di processi in atto, diventano dunque anch'essi oggetto di studio.

Ma intorno al concetto del suono "autentico" si coagulano differenti chiavi di interpretazione sul ruolo della musica oggi. Per molte comunità locali i suoni dell'"autentica tradizione" diventano bandiere per istanze politico-identitarie, non necessariamente condivise dagli studiosi esterni che vi si trovano comunque coinvolti pur non avendolo previsto⁹. Dai *popular music studies* viene invece la riflessione sulle musiche "vere", rappresentative a livello sia collettivo sia individuale di un sentire autentico e profondo, e "false", ovvero prive di rappresentatività e costruite a soli fini commerciali (Frith, 1978; Barker, Taylor, 2007). La questione è molto delicata e addirittura scivolosa, il pericolo di ricadere in criteri estetici pregiudiziali ed etno- (o addirittura ego-) centrici è in agguato. Una seria ricerca sulle estetiche musicali, che parta da concetti interni alle diverse culture per definire il rapporto profondo con i suoni, è la strada per affrontare questi problemi. I con-

9. Nel 2007 Bernard Lortat-Jacob si è trovato al centro di una delicata disputa di rivendicazione territoriale, realizzando un film che vedeva protagonista un cantore appartenente a una comunità albanese, espulsa dalla Grecia dopo la Seconda guerra mondiale. Il film, *Song for a Lost Country* di Bernard Lortat-Jacob e Hélène Delaporte (Francia, 2006), era incentrato in realtà sull'espressione della nostalgia attraverso il canto.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

cetti di *duende* nel flamenco, di *tarab* nella musica araba, di *soul* nelle musiche afroamericane sono solo alcuni esempi della connessione emozionale e ideale tra suoni e culture. Queste definizioni, molto diffuse, sono il nucleo delle ricerche volte a definire, con criteri comunque dall'interno e senza pretese di universalità, il "valore" dei suoni.

Parimenti importante, però, è non perdere di vista le applicazioni funzionali della musica, un'arte in grado di sollecitare un ampio ventaglio di reazioni anche contrastanti (rilassamento-eccitazione, allegria-tristezza, coordinamento relazionale-isolamento). Se una musica "funziona" in una determinata circostanza, questo le attribuisce un particolare valore, da leggere non attraverso opinabili chiavi di giudizio estetico, ma nella relazione tra le caratteristiche formali e la funzionalità (Giannattasio, 1992, p. 207; Facci, 2009). Finché gli etnomusicologi hanno lavorato in società in cui i repertori finalizzati a circostanze cerimoniali o lavorative erano prodotti localmente e sedimentati nelle pratiche tradizionali, la ricerca ha puntato a definirne le regole, prendendo atto della loro pertinenza rispetto al contesto d'uso. La maggiore circolazione delle musiche riprodotte ha però introdotto significative innovazioni nella scelta e nella diffusione dei repertori funzionali. Come si deve studiare musicologicamente e/o antropologicamente l'ultimo prodotto del mercato discografico di massa, o un suo ricalco, quando viene "sparato a palla" durante un carnevale o un rito di possessione? Anche questo dibattito è aperto tra gli studiosi. Giovanni Giuriati si è trovato ad affrontare questo problema a proposito delle musiche utilizzate durante la festa dei Gigli a Nola (NA), un rito molto vitale che, proprio per la qualità (o la non qualità) delle sue musiche, si è vista negare il riconoscimento UNESCO come patrimonio dell'umanità. Le conclusioni del suo lavoro riconducono comunque a un orizzonte sedimentato di pratiche di ricerca: le motivazioni dei protagonisti della performance, desunte attraverso interviste o dall'osservazione diretta, vengono incrociate con elementi di analisi delle musiche per ricostruire un quadro articolato che comprende e connette sia i significati sia le forme (Giuriati, 2007).

6.6

Più di un secolo di registrazioni:
motivazioni e metodi della documentazione

La spinta per questo studio è venuta dalla presenza di un gruppo teatrale siamese a Berlino nel settembre 1900. Il direttore, Borra Mahin, un nativo altamente europeizzato, mi ha concesso di studiare gli strumenti dell'orche-

6. SUONI

stra e di fare registrazioni fonografiche, e inoltre ha inviato uno dei musicisti più esperti a casa mia. In più, ero anche frequentemente presente agli spettacoli, nei quali erano ripetuti sempre gli stessi pezzi, e così ho potuto in qualche modo adattarmi alle particolarità della musica siamese, così come prendere nota durante lo svolgimento (Stumpf, 1901, p. 69) ¹⁰.

Sono parole di Carl Stumpf, filosofo e psicologo, fondatore dell'Istituto di psicologia dell'Università di Berlino. Una personalità cruciale nella realtà culturale tedesca al momento della nascita sia delle teorie della Gestalt sia della fenomenologia. Come molti intellettuali suoi contemporanei era anche musicista e partecipò con diverse pubblicazioni ai dibattiti dell'epoca sulle origini della musica, sulla psicologia del suono, sulla relazione tra la percezione e la selezione delle altezze, sulla questione della consonanza.

Gli anni della sua attività didattica e di ricerca a Berlino coincisero con l'invenzione e la diffusione del fonografo, ovvero il primo apparecchio in grado di registrare i suoni, conservarli e renderli riscoltabili lontano dalla loro fonte (ad esempio il suonatore) e innumerevoli volte. Un'invenzione che ha rivoluzionato completamente il nostro rapporto con i suoni e che fu utilizzata immediatamente in ambito etnografico. Le prime registrazioni di Fewkes e di Boas di canti dei nativi americani risalgono alla fine del XIX secolo. Le registrazioni di Stumpf dell'orchestra siamese costituiscono il nucleo originario di quello che, all'interno dell'Istituto di psicologia, diventò il Berliner Phonogrammarchiv, uno dei più importanti archivi sonori del primo Novecento. Intorno a questo centro si coagulò e si formò un gruppo di studiosi che in tutte le storie dell'etnomusicologia è considerato fondante della musicologia comparata e dunque della disciplina stessa.

La testimonianza di Stumpf è un primissimo telegrafico resoconto di una ricerca sul campo con finalità musicologiche. Le sue paro-

10. Citazione tratta dalla versione inglese pubblicata parzialmente nell'opuscolo allegato ai CD *Music! 100 recordings. 100 years of the Berlin Phonogramm-Archiv*, a cura di Artur Simon e Ulrich Wegner, Museum Collection Berlin, Wergo, 2000: «The impetus for this study came from the presence of a Siamese thater group in Berlin in September 1900. The director, Bossa Mahin, a European-raised native, allowed me to study the orchestral instrument and make phonographical recordings, and once sent one of the most talented musicians to my home. In addition, I was also frequently present at the performance, in which the same pieces were always repeated, and so I could somewhat adjust to the particularities of the Siamese music as well as take notes on a running basis».

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

le definiscono una serie di azioni che, in modo ben più circostanziato, sono state poi descritte nei vari manuali di etnomusicologia ¹¹. In primo luogo lui si recò nel luogo in cui si stava svolgendo un evento musicale ¹². Quindi individuò nel direttore del gruppo il mediatore. Non avrebbe potuto fare altrimenti: i musicisti probabilmente erano organizzati e, diremmo oggi, prodotti da lui. Il contatto tra un etnomusicologo e un gruppo di musicisti, sia esso un ensemble di tamburi centroafricano o un gruppo rock, avviene spesso attraverso la mediazione, in prima battuta, del leader del gruppo (talvolta sono i capi villaggio o gli anziani attraverso i quali bisogna passare per poter accedere ai musicisti). In ogni caso occorre un permesso per avvicinarsi alle musiche ed entrarne in possesso attraverso la registrazione: Bossra Mahin concede a Stumpf «di studiare gli strumenti dell'orchestra e di fare registrazioni fonografiche». Forse fu obbligato o remunerato, forse era semplicemente contento e onorato, oppure comprese le motivazioni della curiosità scientifica di Stumpf. Non lo sappiamo, ma è evidente come nella dinamica tra lo studioso e il leader del gruppo fosse ben chiaro chi fosse il padrone dei suoni e come, per accedere a essi, il ricercatore dovesse essere autorizzato.

Il direttore "nativo altamente europeizzato" dovette avere anche la funzione di interprete linguistico tra i musicisti thailandesi e lo studioso tedesco. Il ruolo degli interpreti è variamente affrontato nella letteratura antropologica. In questo caso, mi limiterei a osservare la rapida complicità che si creò tra i due parlanti la stessa lingua. Bossra Mahin era in grado di comprendere le esigenze di Stumpf, la sua cultura europea ne faceva un mediatore culturale oltre che un interprete, dunque «ha inviato uno dei musicisti più esperti» a casa dello studioso. Qualunque etnomusicologo sente il bisogno, dopo una performance, di intervistare i musicisti, di vederli suonare da vicino, avendo la possibilità di interromperli e chiedere spiegazioni. Probabilmente fu quello che fece Stumpf sfruttando la collaborazione del direttore e del musicista, del quale, però, non ci dice il nome.

Lo studioso si recò anche più volte ad ascoltare gli spettacoli, durante i quali «erano ripetuti sempre gli stessi pezzi». La ripetizio-

11. Ricordiamo in particolare i manuali di Hood (1981), Myers (1992), Magrini (2002), Netti (2005) e il recente testo, specificamente dedicato alla ricerca sul campo, di Barz e Cooley (2008).

12. Tralasciamo per il momento il particolare, non indifferente ovviamente, che il luogo era poco distante da casa sua e che, nel pieno del periodo coloniale e delle tendenze dell'esotismo, erano i musicisti a essere in trasferta.

6. SUONI

ne di uno stesso repertorio è utilissima per comprenderne le regole e verificare, ad esempio, l'esistenza di varianti. Molti etnomusicologi chiedono ai musicisti di ripetere diverse volte i pezzi del loro repertorio. Nei contesti di tradizione orale però non è così frequente che gli eventi, ad esempio rituali o festivi, presentino una stessa sequenza di brani, sottoposti come sono a estemporanee rimodulazioni. Ma il gruppo incontrato da Stumpf era costituito da professionisti che provenivano dal teatro di Bangkok. Dovevano essere avvezzi a presentare spettacoli ben codificati e fissati. Stumpf annota la particolarità della ripetizione del repertorio perché per lui fu evidentemente utile. Le registrazioni avvenivano su rulli di cera di pochi minuti e probabilmente lui non poté registrare l'intero spettacolo. Inoltre egli stesso si rendeva probabilmente conto che una copia registrata non era che una parte dell'esperienza dal vivo. Quest'ultima del resto era la norma per gli uomini della sua generazione che erano ben più allenati di noi ad assorbire in tempo reale tutto quel che veniva loro offerto dalle musiche e dalle danze a cui assistevano. La ripetizione gli consentì dunque, come lui stesso afferma, di entrare maggiormente in confidenza, nella dimensione completa della performance dal vivo, con quel repertorio esotico. Egli riuscì ad "adattarsi" alla musica thai, rendendola, pur minimamente, parte di sé.

Infine, prese nota di quel che accadeva, pur se "al volo". Anche questo particolare è interessante. Lo spettacolo era un insieme di strumenti, sonorità, melodie, ritmi, danze e movenze, costumi, significati, tutti estranei alla cultura europea. Reportage coevi relativi ad analoghi spettacoli orientali presentati in Europa sono testimonianza del fascino esotico che queste esperienze esercitavano, al punto che esse hanno dato vita a specifiche correnti artistiche e musicali. Stumpf sottolinea l'approccio intellettuale della sua osservazione, con l'atteggiamento tipico dell'occhio esterno dell'etnografo.

A dispetto di quanto abbiamo potuto interpretare dalle sue parole, Stumpf però non era un etnografo. La musicologia comparata, alla quale aderiva, non era nata in ambiente etnologico, bensì musicologico. Le norme per la combinazione dei suoni musicali erano il focus delle ricerche, ben più dei popoli e degli uomini. L'articolo che seguì l'esperienza di ricerca di Stumpf fu interamente dedicato a spiegare le leggi del sistema scalare e dell'intonazione degli strumenti thailandesi e si inquadra in un discorso di comparazione delle forme musicali e della loro relazione con i sistemi psicoperceptivi dell'uomo. Nei lavori successivi dei musicologi di questa scuola, la ricerca sul campo fu

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

solo il tramite grazie al quale la musica, reificata in registrazioni fatte da viaggiatori, missionari, diplomatici, studiosi di altre discipline ai quali veniva affidato un fonografo portatile, poteva arrivare da dovunque nel mondo fino a Berlino.

Erich von Hornbostel, che diresse l'archivio per diversi anni, si guadagnò l'appellativo di "etnomusicologo da poltrona" per aver esplicitamente elogiato la registrazione fonografica, che permetteva di trascrivere i canti, riascoltando più volte, interrompendo il lavoro quando si voleva, senza che il suonatore facesse cambiamenti, e tutto questo nel conforto del proprio studio (Hornbostel, 1928). Queste affermazioni risentono in realtà del malessere dei musicologi-musicisti preregistrazione sonora, che per fissare le musiche esotiche o popolari di tradizione orale dovevano trascriverle su pentagramma dal vivo, da musicisti che, come spesso succede, non rieseguivano mai in maniera identica uno stesso canto o brano strumentale, praticando una continua ridefinizione di quanto memorizzato.

Il vero problema nell'affermazione di Hornbostel è la sopravvalutazione della registrazione come strumento di conoscenza delle musiche del mondo. Oggi che siamo abituati al veicolare rapidissimo di esempi sonori della più varia provenienza, sappiamo che le musiche vengono fruite e comprese secondo criteri diversi, talvolta lontani e difforni rispetto a quelli per i quali erano state create. Si pensi solo all'uso della musica dei secoli passati o delle musiche di varia origine geografica nella pubblicità di prodotti di uso quotidiano oggi in Italia.

In realtà Hornbostel era cosciente di quanto fosse parziale la sua ricerca. Si cimentò in uno studio basato sulla trascrizione e sull'analisi dei parametri musicali (scale, ritmo, forma melodica), ovvero nella traduzione degli "altri" suoni in un linguaggio musicale europeo. Gli fu possibile grazie alla già citata misurabilità dei parametri del suono, ma talvolta, nei suoi scritti, ammise di essere arrivato in un punto oltre il quale le ipotesi e le traduzioni diventavano impossibili. Infatti non tutto ciò che pertiene ai suoni è iscritto o è deducibile dai suoni stessi, ma va rintracciato anche nei contesti nei quali i suoni sono immersi. Per comprendere i contesti è in primo luogo necessario recarsi sui luoghi nei quali quei suoni sono prodotti.

Quando gli etnomusicologi, a partire dagli anni trenta-quaranta del secolo scorso, cominciarono a fare vere ricerche sul campo, il registratore divenne comunque lo strumento *sine qua non*, e lo è tuttora insieme alle telecamere. Registrare vuol dire infatti creare i testi, pur parziali come abbiamo detto, su cui elaborare analisi o interpretazioni.

Contemporaneamente, attraverso le loro registrazioni, gli etnomu-

6. SUONI

sicologi si sono attribuiti il compito di salvare dall'oblio le tradizioni musicali orali a partire dal xx secolo. L'etnomusicologia dell'urgenza, al pari dell'antropologia dell'urgenza, risentiva dell'idea che le innovazioni del Novecento avrebbero avuto un impatto distruttivo sulle culture più deboli e tecnologicamente arretrate, costringendole a mutare in nome della modernizzazione. Gli archivi sonori, nati già all'inizio del secolo (oltre Berlino ce ne erano diversi altri in Europa: a Vienna, San Pietroburgo, Parigi e dopo la Seconda guerra mondiale a Roma, solo per citarne alcuni), sono stati almeno fino agli anni ottanta il punto di riferimento per campagne di ricerca, in parte da essi stessi promosse. Il risultato migliore di questa attività è che effettivamente molti documenti sono oggi pubblicamente disponibili per la ricostruzione anche storica dell'evoluzione della musica nel xx secolo e che, grazie alle schede da campo e ai questionari che gli archivi richiedevano ai ricercatori, essi sono corredati da informazioni assolutamente necessarie a proposito dell'identità degli interpreti, delle formazioni strumentali o vocali di ogni brano, dei contesti di esecuzione e delle funzioni, dei titoli e dei nomi dei generi musicali nelle lingue vocali.

Nonostante le critiche rivolte dalle *new-anthropology* e *new-ethnomusicology* al processo di monumentalizzazione della cultura, alcuni studiosi affermano, acutamente, che la documentazione seria è forse il contributo più duraturo che gli etnomusicologi hanno dato alla loro disciplina, visto quanto caduche, in base alle mode, si sono invece rivelate molte interpretazioni (Giannattasio, 2002).

Bisogna considerare però quali sono state le ricadute del lavoro di registrazione proprio sulle culture osservate. La fissazione di musiche un tempo trasmesse solo da bocca a orecchio ha creato un corpus di riferimento anche per i musicisti più giovani che si avvicinano ai documenti registrati dagli etnomusicologi con atteggiamento filologico. Le registrazioni di Carpitella e De Martino delle pizziche tarantate salentine sono diventate un testo imprescindibile di riferimento per gli innumerevoli gruppi musicali del cosiddetto neotarantismo. Quelle registrazioni sono state effettivamente monumentalizzate e congelate quasi in una dimensione mitica (Agamennone, 2006), pur non essendo in realtà che una delle possibili testimonianze di una pratica musicale ben più vasta e, nella sua vitalità, aliena dalle fissazioni (sia formali sia ideali)¹³. Talvolta gli etnomusicologi che hanno prodotto,

13. L'attuale panorama musicale offre diversi esempi di revival con intenti talvolta identitari e antiglobali, talaltra storico-filologici, nei quali si fa uso delle documentazioni discografiche e di archivio, originando nuove forme e contesti musicali che

nel passato più o meno recente, la documentazione sonora di un determinato repertorio si trovano, come afferma Kay Kaufmann Shelemay, caricati da parte degli informatori della «responsabilità di trasmettere la tradizione», coinvolti in un «implicito contratto» con le tradizioni di cui ci si è presi cura (Shelemay, 2008, p. 150). Non sempre gli studiosi si trovano a proprio agio in questa situazione.

Negli ultimi trent'anni sono infine aumentate le registrazioni auto-prodotte dai musicisti, favorite dal più facile accesso ai mezzi tecnici, dalla maggiore autoconsapevolezza dell'importanza della propria attività, nonché dall'esistenza di un commercio locale. Esse hanno ridimensionato il ruolo di documentatore dell'etnomusicologo (Giuriati, 2004), ma d'altra parte hanno creato uno dei tanti nuovi oggetti di studio a cavallo tra l'etnomusicologia e i *popular music studies* (Manuel, 1993).

6.7

Stereofonica, multitraccia, binauricolare, video: la tecnica di registrazione e le finalità della ricerca

Gli strumenti e le tecniche di registrazione e documentazione sono cambiati molto nel corso dell'ultimo secolo. Dai rulli di cera si è passati ai supporti magnetici e quindi a quelli digitali. I registratori sono diventati sempre più piccoli e maneggevoli, particolare non indifferente perché la prima esigenza del lavoro sul campo è stata da sempre la portabilità degli apparecchi e la loro autonomia nell'alimentazione, in quanto generalmente non ci si può collegare a una rete elettrica.

La facilità nel trasporto deve però sempre venire a compromessi con la qualità, in quanto è necessario garantire la creazione di documenti affidabili sia per l'archiviazione sia per l'analisi.

Per questo la scelta dell'apparecchiatura è una vera ossessione degli etnomusicologi, in particolare i microfoni, che, essendo il sostituto dell'orecchio, devono essere sensibili il necessario per garantire la maggiore fedeltà possibile. Il raggio di copertura (si va dai panoramici agli ultradirezionali) e la disposizione rispetto alle fonti sonore hanno esiti molto diversi sulle registrazioni e spesso rispondono a scelte dettate da motivazioni scientifiche.

Attualmente i due metodi base per le registrazioni sonore sono la

costituisco a loro volta ulteriori campi di indagine. In particolare le musiche folkloriche europee, e i relativi studi, hanno vissuto questo particolare iter. Si vedano ad esempio gli studi di Dan Lundberg a proposito del folklore musicale svedese. Una sintesi in italiano è in Lundberg (2009).

6. SUONI

stereofonia e il multitraccia. La prima imita la nostra percezione binauricolare per fissare nel modo più realistico possibile l'immagine della scena sonora. Si realizza grazie all'uso di due microfoni disposti secondo un'angolazione adeguata rispetto alla fonte. Recentemente anche alcuni maneggevoli registratori digitali portatili sono dotati di due microfoni disposti secondo la tecnica X-Y che in genere garantisce una buona ricostruzione della stereofonia.

Non sempre però questa modalità di registrazione soddisfa le esigenze della ricerca. Durante il mio lavoro tra i Banande del Congo negli anni ottanta ho avuto non pochi problemi perché gli strumenti solisti, flauti, lamellofoni o arpe, erano sempre accompagnati da un bastone percosso, che nella registrazione aveva una resa estremamente più alta. Avevo allora due microfoni semidirezionali collegati a un registratore stereofonico nel quale potevo regolare indipendentemente i livelli di entrata sulle due piste. Utilizzando questo mio sistema come un rudimentale multitraccia, registrai i due strumenti su piste diverse. Era una soluzione banale e una forzatura, in quanto le mie registrazioni non rispondevano alla realtà sonora, ma mi consentì di analizzare e trascrivere le parti melodiche. Recentemente, tra i Bakonzo dell'Uganda, con un registratore digitale e un solo microfono stereofonico ho scelto nuovamente di sacrificare la fedeltà alla scena sonora avvicinando il più possibile il microfono ai flauti, quando erano accompagnati da insiemi di tamburi.

Gli studiosi che hanno un forte interesse di tipo musicologico preferiscono tecniche di registrazione in grado di mettere in chiaro tutti i dettagli di una performance: per loro, quando possibile, la soluzione del multitraccia che prevede l'uso di più microfoni collegati a un mixer è la migliore ¹⁴. Simha Arom è stato il vero pioniere di questi metodi. Negli anni sessanta ideò un sistema finalizzato a comprendere le complesse polifonie centroafricane. Durante la ricerca sul campo si rese conto che i musicisti che partecipavano all'insieme non erano in grado di eseguire isolatamente la loro parte e che, d'altronde, era impossibile per un orecchio esterno comprendere l'intreccio delle parti a partire dalla sola registrazione dell'insieme. Quindi, utilizzando due registratori e microfoni direzionali ideò un sistema di *re-recording*: facendo ascoltare in cuffia ai musicisti uno alla volta la registrazione

¹⁴. Polo Valleho, ad esempio, ha mostrato la sua apparecchiatura tascabile per la registrazione multitraccia, durante il III International Symposium on the Music of Africa presso l'Università di Princeton nel 2009, utilizzata per le ricerche sulla polifonia dei Wagogo della Tanzania.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

dell'insieme, li invitava a eseguire la loro parte che veniva registrata su una delle piste di un secondo registratore, con accorgimenti in grado di renderla sovrapponibile, però, alle altre parti (Arom, 1976). Arom ha fatto ricorso più volte ad apparecchiature sofisticate per operare una mediazione tra sé stesso e i musicisti africani, dei quali voleva comprendere le procedure compositive: ad esempio xilofoni e flauti collegati a sintetizzatori e computer in modo da poter controllare direttamente sul campo la selezione delle altezze, durante l'accordatura degli strumenti e la produzione delle melodie, e dunque delle scale utilizzate. Il suo metodo di ricerca prevedeva una collaborazione profonda dei musicisti, complici in esperimenti che modificavano le loro abitudini. Un resoconto di queste esperienze è stato recentemente raccontato in un libro autobiografico (Arom, 2009).

All'estremo opposto rispetto ad Arom si collocano le tecniche di registrazione inaugurate negli ultimi anni da Steven Feld. Quel che l'antropologo del suono vuole fissare è infatti la complessità dell'esperienza di ascolto. Fedele dunque al sistema della registrazione stereofonica, ne ha ampliato le potenzialità attraverso l'uso di microfoni sensibilissimi e binaurici, ovvero posti direttamente all'altezza delle orecchie. Ecco le sue considerazioni sulle rilevazioni sonore effettuate durante le feste di Sant'Antonio Abate a Tricarico e San Mauro Forte in Basilicata, durante le quali gruppi di persone si muovono indossando campanacci:

L'aspetto di gran lunga più difficile da attuare era captare la sensazione dello spazio acustico creato dal movimento dei campanacci e di altri strumenti per le vie del paese e che si può sperimentare con la partecipazione diretta ai due eventi. I suoni, con la luce del giorno o con l'aria fredda della notte, sono riflessi sulle superfici e viaggiano in maniera diversa, venendo così assorbiti in modo diverso dagli ascoltatori. [...] La loro presenza viene percepita in maniera diversa a seconda se li si appropria frontalmente, di spalle, da dietro un angolo, salendo o scendendo per una collina o per una strada.

Per restituire all'ascoltatore la complessità di questa esperienza percettiva, Feld ha utilizzato un tipo speciale di microfoni DSM, sensibilissimi e binaurici, che consentono molto meglio di altri di captare le relazioni di altezza e profondità dei suoni, restituendo un'immagine sonora simile a quella che lo studioso aveva avuto sul campo (Feld, 2005, p. 61).

Pur avendo questo libro un contributo specificatamente dedicato alla raccolta delle immagini al quale rimandiamo per le problemati-

6. SUONI

che teoriche, è necessario concludere il discorso sulla documentazione etnomusicologica sottolineando il ruolo talvolta insostituibile della fotografia e della videoregistrazione. Diego Carpitella, che fu in Italia uno dei pionieri nella documentazione visiva in ambito etnomusicologico, sosteneva che essa sola era in grado di restituire alla musica l'unitarietà immagine-suono distrutta dalla registrazione sonora.

In alcuni ambiti della disciplina, come lo studio degli strumenti musicali, delle danze, di eventi complessi quali riti e cerimonie nei quali la musica gioca un ruolo importante, la documentazione visiva è sempre stata imprescindibile, ma più di recente, grazie alla disponibilità di apparecchi maneggevoli, economicamente sostenibili e che garantiscono una discreta qualità nella registrazione audio, molti studiosi preferiscono videodocumentare piuttosto che audiodocumentare qualunque evento musicale.

I filmati sono necessari anche agli studi più prettamente musicologici, che se ne avvalgono da molti anni come valido aiuto analitico da quando Gerhard Kubik fece l'esperienza di trascrivere i pattern ritmici di tamburi africani attraverso film muti, comprendendo così quanto la complessità del gesto fosse essenziale nella concezione ritmica profonda (Kubik, 1972).

Lo spazio che l'atto della registrazione occupa tuttora nel lavoro dell'etnomusicologo non è esente da critiche. Ruth Stone (2007a), fautrice delle teorie fenomenologiche, ha così demistificato la centralità della registrazione:

Per registrare, sia con un fonografo a cilindri, sia con un registratore digitale, molti studiosi hanno isolato e cristallizzato la performance. [...] In modi di cui difficilmente abbiamo preso atto, abbiamo isolato il canto dalla danza, il teatro dalle esecuzioni strumentali, per applicare le nostre idee su cosa debba essere il fare musica. In questo modo spesso abbiamo mancato di riconoscere gli onnipresenti moto e azione (*motion and action*) che alimentavano il costante sforzo di cambiamento durante la performance ¹⁵.

Recentemente sono soprattutto le indagini sulla performance a richiedere raffinate riprese video, che cercano di ovviare ai limiti evidenzia-

15. «For in recording, whether it is on a cylinder phonograph or a digital tape recorder, many scholars have isolated and crystallized the performance. [...] In ways that we hardly noticed, we isolated song from dance, theater from instrument playing to fit our ideas of what musicmaking should be. Beyond that we often failed to recognize the ubiquitous motion and action that fueled the constant drive for change in performance».

ti da Stone. Alcuni filoni di ricerca, quali quello sull'interrelazione tra i musicisti e sulle dinamiche che si creano tra i musicisti e il pubblico, tra i musicisti e i ballerini, tra i musicisti e i partecipanti a un rito, si giovano dell'uso di più telecamere in contemporanea e di complessi software di analisi delle immagini e della loro relazione con i suoni anche in tempo reale (Clayton, 2005)¹⁶. Analisi *frame by frame* sono state utilizzate da Giorgio Adamo per ricostruire la relazione tra i gesti dei suonatori di tamburello e le forme d'onda dei ritmi di tarantella del Sud Italia. Lo studioso ne parla nel suo manuale *Vedere la musica*, che offre una panoramica sull'uso del video in etnomusicologia (Adamo, 2010).

6.8

Le parole dei/ai musicisti: dagli approcci emici all'etica nei comportamenti

La *tsbikona* permette di sperimentare il migliore di tutti i mondi possibili e i Venda sono pienamente consci del suo valore. La *tsbikona* è, come dicono, *lwa-ba-masia-kbali-i-tshivila*, "il momento in cui la gente irrompe sulla scena della danza e dimentica le pentole sul fuoco". La *tsbikona* "fa stare meglio gli ammalati e i vecchi gettano via i bastoni per danzare", "porta pace nel paese". Di tutte le esperienze comunitarie della società Venda, l'esecuzione della *tsbikona* sembra essere la più importante: la danza è connessa al culto degli antenati e alle grandi occasioni, mette in contatto i vivi con i morti ed è, tra le musiche Venda, quella maggiormente condivisa (Blacking, 1973, trad. it. p. 69).

John Blacking condusse tra i Venda del Sudafrica una lunga e approfondita ricerca, condividendo spazi e tempi di vita, suonando e partecipando alle feste. Le sue considerazioni sulla danza di iniziazione *tsbikona* sono dunque il risultato di un lungo studio di carattere sia musicologico sia antropologico. Per confortare le sue argomentazioni egli riferisce alcuni modi di dire dei Venda, che definiscono la quantità e la qualità dell'importanza della *tsbikona* nel loro sistema di valori.

La musica attiene alla sfera non verbale dell'espressione e dunque parlare di musica non è facile. Molte culture scritte, come quella araba, cinese, europea, induista, persiana, hanno elaborato un'ampia trattatistica sulle teorie e sulle estetiche musicali. Parimenti anche le culture orali hanno proprie teorie ed estetiche musicali, in parte inscritte

¹⁶. Un programma che consente di visualizzare immagini dell'onda sonora direttamente durante le riprese video è ad esempio Jensenius.

6. SUONI

nella prassi, in parte espresse verbalmente. John Blacking e in genere tutta la corrente dell'antropologia della musica dimostrarono che la sola analisi dei brani non era sufficiente a comprendere i sistemi musicali e che anzi, a volte, essa poteva condurre su percorsi ingannevoli. Anche per comprendere le strutture sonore, i metodi compositivi, i sistemi di giudizio nei confronti dell'efficacia delle esecuzioni musicali era necessario assumere un punto di vista il più possibile "interno" alla cultura.

Le indagini sulle terminologie locali di carattere scientifico che si diffusero negli anni settanta nell'antropologia, quali l'etnolinguistica e l'etnosemantica insieme alla discriminazione emico/etico, con il privilegio accordato essenzialmente agli approcci emici, diventarono molto popolari tra gli etnomusicologi¹⁷. Esse sembrarono offrire una chiave per penetrare nel pensiero musicale, per porsi nei panni dei musicisti usando il loro stesso modo di esprimersi. Il "vocabolario di interesse musicale" raccolto ed elaborato da Hugo Zemp per i Dan della Costa d'Avorio diventò un modello per molti anche in Italia (Zemp, 1971).

La raccolta del lessico (nome di strumenti e delle loro parti, nomi di forme e generi di musica e danza, termini che denotino una finalità estetica, parole usate dai musicisti per mettersi d'accordo durante una performance, possibili traduzioni di parole come melodia, tempo, intonato, stonato, suono, alto, basso, lento, veloce ecc.) è uno degli obblighi nelle raccolte sul campo etnomusicologiche, anche se costituisce solo una parte dell'acquisizione della lingua musicale che per molti etnomusicologi procede di pari passo con l'apprendimento della lingua *tout court*. Infatti la terminologia dei suoni è sovente di tipo metaforico e rimanda al complesso di simboli di cui la cultura è costituita e in cui la musica, al pari delle altre attività e arti, è immersa. Le metafore dell'acqua e degli uccelli sono contenute nel lessico e nella teoria musicale dei Kaluli (Feld, 1990), riferimenti religiosi e complesse relazioni interpersonali si rintracciano nel parlare dei cantori della settimana santa a Castel Sardo (ss) (Lortat-Jacob, 1996).

17. Derivata dalla differenza, nella linguistica, tra *phonetics* e *phonemics*, pertinenti rispettivamente alla fonetica e alla fonologia, l'opposizione *emic/etic* (emico ed etico in italiano) riguarda differenti approcci agli oggetti di studio, in questo caso le musiche: visti attraverso le concezioni e le interpretazioni di coloro che sono interni alla cultura osservata (approccio emico) oppure attraverso sistemi scientifici tendenzialmente oggettivi e universalizzabili adottati dagli studiosi (come ad esempio l'alfabeto fonetico e nel nostro caso alcune forme di analisi e trascrizione musicale).

Le parole dei musicisti a proposito della loro esperienza hanno raggiunto un posto di primo piano quando, a partire dagli anni novanta, i metodi della ricerca sono stati segnati dal “dialogo” e la voce di coloro che un tempo erano considerati “informatori” è emersa vivamente nelle pubblicazioni attraverso le interviste, i racconti autobiografici e i commenti agli eventi musicali¹⁸. Il discorso diretto, non più o solo parzialmente mediato da quello dello studioso, ha dato a suonatori, cantori, ballerini e ascoltatori un nuovo protagonismo.

Totalmente basata su un paritario rapporto dialogico è l'esperienza condotta da Ignazio Macchiarella con i cantori del Concordu 'e su Rosariu di Santu Lussurgiu (NU). *Cantare a cuncordu* (Macchiarella, 2009) è il prodotto comune di un progetto anch'esso comune. Questo lavoro, reso possibile anche dal profondo rapporto di amicizia che lega ormai lo studioso e i cantori, non è solo la ricostruzione fedele della storia del gruppo, del suo repertorio, della sua relazione con la comunità del paese e di quella più estesa dell'attuale palcoscenico globale, ma mette in evidenza le differenze di competenza e le divergenze di opinione tra i musicisti e l'etnomusicologo.

La nuova consapevolezza dei musicisti è frutto di una ormai lunga frequentazione tra studiosi e studiati. Nel corso del XX secolo molti repertori hanno partecipato a profondi cambiamenti causati anche dall'interesse manifestato dagli etnomusicologi. Non sono rari i casi in cui musicisti in crisi, che vedevano agonizzare le loro musiche, hanno tratto nuovo entusiasmo e capacità di proselitismo successivamente alle ricerche e alle pubblicazioni che li vedevano protagonisti. L'impossibile neutralità dell'operato dei ricercatori è stata una delle acquisizioni autocritiche più rilevanti dell'antropologia culturale dopo gli anni ottanta. Nello specifico musicale l'influenza degli studi sull'evoluzione delle musiche osservate ha avuto particolari risvolti anche sul piano della commercializzazione. I musicisti, a volte proprio grazie al rapporto di conoscenza stretto con gli etnomusicologi, sono entrati in circuiti di spettacolo o discografici, mentre le registrazioni fatte a fini scientifici, quando pubblicate, sono diventate musica da vendere, riutilizzabile a vari scopi da altri musicisti.

Il problema dei diritti d'autore nella musica di tradizione orale è diventato dunque pressante negli ultimi decenni. Un caso molto noto

18. Per un esempio si veda il numero 11 dei “Cahiers d'Ethnomusicologie”, rivista monografica pubblicata dal Musée d'Ethnographie di Ginevra, intitolato *Paroles des musiciens*, pubblicato nel 1998.

6. SUONI

di sostanziale rapina ai danni della musica tradizionale fu denunciato da Feld (2000). Tra i ricercatori esiste ormai un codice etico in base al quale è impossibile pubblicare una sola registrazione senza che questa operazione sia il risultato di un progetto o comunque di un accordo con i musicisti (cosa che non avveniva in passato).

D'altro canto l'organizzazione di spettacoli di musiche "tradizionali" vede spesso coinvolti gli etnomusicologi in politiche culturali nelle quali è difficile tenere il giusto equilibrio tra le esigenze della divulgazione scientifica e quelle del mercato (Aubert, 2004). È tuttora aperto il dibattito tra chi ha un atteggiamento interventista, avvertendo la responsabilità di garantire almeno un livello di rispetto scientifico e umano nei confronti delle culture musicali un tempo studiate e ora rappresentate nel palcoscenico globale, e chi invece sostiene che il compito dello studioso sia, anche in questa situazione, quello di osservare e comprendere i modi con cui le musiche si adattano a nuove situazioni, senza partecipare attivamente a nessuna operazione di spettacolarizzazione ¹⁹.

6.9

Dalla bimusicalità all'esperire la musica:
la riflessività nella ricerca etnomusicologica

Nel 1960 Mantle Hood, studioso di musica giavanese, pubblicò su "Ethnomusicology" un articolo dal titolo *The Challenge of Bimusicality*. L'autore, che aveva corredato i suoi studi sulla musica giavanese con la pratica diretta nelle orchestre gamelan, criticò l'opinione abbastanza diffusa per la quale le musiche di altre culture avessero caratteristiche differenziali tali da non poter essere apprese, nonché l'atteggiamento degli studiosi che avevano condotto le loro ricerche come "osservazioni passive". Sostenne invece la necessità di imparare a suonare, cantare o danzare, come forma di conoscenza più profonda e in-mediata delle culture musicali. Attraverso l'apprendimento e la pratica, infatti, l'etnomusicologo avrebbe avuto accesso più facilmente non solo alla prassi e alla teoria musicale, ma anche alla lingua, alla religione, alle altre arti. Nel suo dipartimento, nell'Università di Los Angeles, UCLA, rese obbligatorio per gli studenti frequentare

19. Gli argomenti sono stati vivacemente trattati nell'ottobre 2009 nel convegno *Sessant'anni di etnomusicologia italiana* organizzato a Roma dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia, i cui atti a cura di Giorgio Adamo e Francesco Giannattasio sono in corso di pubblicazione.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

uno dei numerosi corsi di strumenti africani o asiatici. Il modello inaugurato da Hood si estese notevolmente, soprattutto negli Stati Uniti, e la bimusicalità divenne parte sia del curriculum formativo di molti etnomusicologi, sia del corredo metodologico da usare nella ricerca sul campo.

Hood ottenne dai suoi maestri giavanesi il titolo di Ki (maestro), in riconoscimento proprio del livello di competenza raggiunto nella conoscenza di quella cultura musicale. Analoghi livelli di competenza sono stati raggiunti da altri studiosi, a tutti gli effetti riconosciuti dalle comunità un tempo oggetto di studio come musicisti "integrati": Jean During, profondo esperto e interprete di musica persiana, Gerhard Kubik, che attualmente suona con un gruppo di musica *kwela* del Malawi, Timoty Rice studioso e suonatore di *gaida* bulgara, invitato a suonare anche nelle feste locali, Giovanni Giuriati che alterna la pratica di strumenti del Sud-Est asiatico con l'accompagnamento alla fisarmonica della tarantella durante il Carnevale di Montemarano (AV), ambedue oggetti delle sue ricerche in anni passati.

Per raggiungere questi livelli di competenza è necessario talvolta un lungo lavoro su sé stessi oltre che sul campo. Timoty Rice spiega come per raggiungere la padronanza nell'eseguire un particolare abbellimento con la *gaida* bulgara non bastarono gli insegnamenti, omertosi o vaghi, del suo maestro, ma fu necessario un lavoro etnomusicologico di riflessione e analisi su un'intervista registrata precedentemente. Lo studioso metaforizza questo suo processo di conoscenza come un "arco ermeneutico", che, partito dall'esperienza viva con il musicista, passava successivamente per una mediazione interpretativa per poi reimmergersi nuovamente nell'esperienza. L'aver imparato a eseguire quell'abbellimento, che aveva solleticato la sua sensibilità musicale, gli procurò infine il riconoscimento di essere diventato un vero suonatore di *gaida* da parte del suo maestro e di altri autoctoni (Rice, 2008).

Anche chi, come la sottoscritta, non è arrivata ad alti livelli di competenza musicale si è giovata comunque della pratica e dell'apprendimento anche embrionale come strumento di ricerca. Del resto questo è il modo più semplice per essere capiti dai musicisti ai quali ci si rivolge. Ricordo che nel 1986, durante i primi giorni della ricerca tra i Banande dello Zaire (oggi Repubblica Democratica del Congo), Katoka, un suonatore di lamellofono *kasayi* presso il quale mi ero recata per un'intervista e per fare delle registrazioni, dopo aver ascoltato dall'interprete chi ero e quali erano gli scopi della mia ricerca, semplicemente mi disse che era stupito dalle mie motivazioni, in quanto lui pensava invece che fossi lì per imparare a suonare il suo stru-

6. SUONI

mento. Questo ci avrebbe portato sicuramente su un piano in cui il dialogo e i ruoli sarebbero stati più chiari e condivisi. Bruno Netti sottolinea terminologicamente il differente rapporto che l'apprendimento musicale instaura sul campo tra lo studioso divenuto studente e l'informatore passato a essere consulente e maestro (Netti, 2005).

Purtroppo i miei deficit personali nella pratica strumentale (sia essa con strumenti occidentali come il pianoforte o la chitarra, sia essa con strumenti africani) costituirono un serio limite in questo processo. Con Katoka diventammo buoni amici e lui mise a mia disposizione tutto il suo repertorio e le sue conoscenze di altri musicisti per aiutarmi, ma io non imparai mai a suonare il *kasayi*, rafforzando probabilmente l'opinione radicatissima tra i Banande che le donne non sono in grado di suonare. Ciò non toglie che quel breve ciclo di lezioni, deprimente per le mie ambizioni di musicista, fu invece utilissimo per capire ad esempio l'uso dei due ordini di lamelle o la relazione tra lo strumento e le linee melodiche cantate. La mia esperienza e formazione di cantante, invece, mi è stata utile in diverse occasioni. Devo però ammettere che, un po' per necessità un po' per interesse, non ho mai superato la soglia di un approccio dilettantesco alle pratiche musicali e mi collocherei più nel gruppo dei fruitori competenti che in quello dei musicisti.

La bimusicalità è, come si vede, pienamente interna alle questioni della "riflessività" e del ruolo del soggetto osservante nella ricerca. Un testo curato da Ted Solis offre un'ampia panoramica di saggi che affrontano il problema degli ensemble misti (ovvero che vedono la partecipazione di studiosi-studenti e informatori-maestri) di musiche di varia parte del mondo, con un occhio in particolare volto proprio ai gruppi che si formano nelle accademie a scopi didattici, nei quali a volte sono proprio gli studiosi-studenti, divenuti a loro volta informatori-maestri, a insegnare nelle università o nei conservatori le ex "altre" musiche (Solis, 2004).

Anche molti musicisti, per ragioni strettamente professionali, diventano bimusicali o ricercano il confronto con colleghi che provengono da altre culture per arricchire il loro bagaglio di competenza, avere nuove sollecitazioni creative e infine ampliare le loro opportunità di lavoro. In cosa si differenziano dagli etnomusicologi? Esiste un punto critico nel quale l'identità di uno studioso scivola in quella del musicista e viceversa? Nella storia della musica ci sono stati diversi casi di musicisti "nativi", sovente però esterni alle culture folkloriche rurali, che hanno effettuato raccolte di musiche sul campo per motivi nazional-identitari, quali la creazione di musiche nazionali, come fece

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

Béla Bartók, e/o di metodi didattici, come nel caso dei folkloristi britannici di fine Ottocento. Molti etnomusicologi-musicisti africani attivi sia in periodo coloniale che postcoloniale hanno operato per motivi simili (Nketia, 1998). Attualmente molti giovani musicisti “interni” diventano etnomusicologi, ad esempio studiando all’università. In tutti questi casi l’acquisizione di un punto di vista etnomusicologico porta i musicisti a ridefinire l’idea che essi hanno della propria cultura musicale, ma anche l’identità della loro professione, dei loro strumenti, dei colleghi, dei fruitori, e la propria identità²⁰.

Come si vede, anche la figura del ricercatore è modulare. Si va dagli estremi dell’etnomusicologo “esterno fruitore” a quella dell’“interno musicista”, passando per copiosi stadi intermedi (interno fruitore, esterno musicista, interno o esterno dilettante, nativo ma esterno musicista ecc.).

Il discorso va anche oltre la specifica questione della bimusicalità. Sempre più la musica è vista non tanto come un oggetto da studiare e spiegare, ma come un’esperienza da comprendere, attraverso modalità differenti: da musicisti, musicanti o musicati, per usare la felice distinzione applicata da Gilbert Rouget ai suoi lavori sulla trance (Rouget, 1980).

L’“esperire la musica” (Barz, 2008) è alla base infatti non solo della bimusicalità di cui abbiamo parlato, ma anche di tutti gli studi sulla performance che si richiamano più o meno al pensiero fenomenologico. Ruth Stone (2007a), Harris Berger (1999) e Jeff Titon (2008) fanno riferimento alle riflessioni sull’“esperienza” di Husserl e alla percezione del “tempo momentaneo” (ovvero strettamente legato al presente) di Schutz nel ricostruire l’effetto di unità esperienziale offerto dalla performance, mescolanza inscindibile di stimoli sonori, visivi, emozionali, gestuali e verbali, nel quale l’etnomusicologo, al pari degli altri protagonisti, è immerso durante la ricerca.

La ricerca è il risultato di un incontro, un’esperienza umana circoscritta e condizionata da coloro che vi partecipano, perciò i risultati sono prodotti “intersoggettivi” piuttosto che oggettivi.

Le questioni della riflessività hanno modificato la ricerca sul campo, ma l’acquisizione della rilevanza del soggetto nelle procedure ha prodotto anche in etnomusicologia non tanto l’abbandono delle prassi della ricerca (la documentazione, l’analisi musicale ecc.), quan-

20. Il seminario *L’etnomusicologia vista dai musicisti*, tenutosi presso la Fondazione Cini di Venezia nel gennaio 2010, ha visto un serrato dibattito tra musicisti e studiosi che ha fatto emergere anche questa serie di problemi.

6. SUONI

to una maggiore attenzione ai modi con cui la ricerca si svolge e coinvolge coloro che vi partecipano e la collocazione dei risultati (testi e non fatti) in un flusso più che in un costruito di significati:

La nuova ricerca sul campo non abbandona il suono e le strutture musicali, solamente li riposiziona in quanto “testi” (oggetti di interpretazione) in un circolo ermeneutico (Ricouer, 1981). Il suono musicale è ancora documentato, e se la struttura musicale è un aspetto importante dell’esperienza musicale, come spesso è, allora è analizzata e interpretata come parte della matrice del significato. Nemmeno il nuovo ricercatore sul campo abbandona la documentazione; se non altro, la documentazione aumenta. Ma anche la documentazione è riposizionata ed è ora considerata in modo riflessivo, come un prodotto inter-soggettivo, piuttosto che come il resoconto, l’analisi di un testimone (Titon, 2008, p. 30) ²¹.

Riferimenti bibliografici

- ADAMO G. (2010), *Vedere la musica: film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- ADLER G. (1885), *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in “Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, 1, pp. 5-20.
- AGAMENNONE M. (2006), *Musiche tradizionali del Salento. Le raccolte di Diego Carpitella e Ernesto De Martino (1959-1960)*, Squilibri, Roma.
- AGAWU K. (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Routledge, New York-London.
- AROM S. (1976), *The Use of Play-Back Techniques in the Study of Polyphonies*, in “Ethnomusicology”, 20, 3, pp. 483-519.
- ID. (2009), *La fanfare de Bangui. Itinéraire enchanté d’un ethnomusicologue*, La Découverte, Paris.
- AUBERT L. (2004), *Les passeurs de musiques. Flux et reflux d’une éthique musicale transculturelle*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi*, in <http://www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/31>.
- BARKER H., TAYLOR Y. (2007), *Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music*, Faber&Faber, London (trad. it. *Musica di plastica. La ricerca dell’autenticità nella musica pop*, Isbn Edizioni, Milano 2008).

21. «The new fieldwork does not abandon musical sound and structures, it just repositions them as “text” (subjects of interpretation) in a hermeneutic circle (Ricouer, 1981). Musical sound is still documented, and if musical structure is an important aspect of the musical experience, as it so often is, then it is analyzed and interpreted as part of the matrix of meaning. Nor does the new fieldworker abandon documentation; if anything, documentation increases. But documentation, too, is repositioned, and is now considered reflexively, as an inter-subjective product, rather than as the report and analysis of a witness».

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

- BARZ G., COOLEY T. J. (eds.) (2008), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- ID. (2008), *Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! New Live Fieldwork*, in Barz, Cooley (2008), pp. 3-24.
- BORN G. (1995), *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- BULL M., BACK L. (eds.) (2003), *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford (trad. it. *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, il Saggiatore, Milano 2008).
- BERGER H. M. (1999), *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Wesleyan University Press, Middletown (CT).
- BLACKING J. (1973), *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle (trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi, Milano 1986).
- BOHLMAN P. V. (2008), *Returning to the Ethnomusicological Past*, in Barz, Cooley (2008), pp. 246-70.
- CARPITELLA D. (1991), *Conversazioni sulla musica*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- CLAYTON M. (2005), *Communication in Indian Raga Performance*, in D. Miell, D. Hargreaves, R. MacDonald (eds.), *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford, pp. 361-81.
- COOLEY T., MEIZEL K., SYED N. (2008), *Virtual Fieldwork: Three Case Studies*, in Barz, Cooley (2008), pp. 90-107.
- DE NORA T. (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- FACCI S. (1996), *Akazebe del Burundi. Saluti a incastro polifonico e cerimonialità femminile*, in M. Agamennone (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il Cardo, Venezia, pp. 123-61.
- ID. (2005), *Musicalizzazioni: "le suonerie"*, in "AAA.TAC", 2, pp. 179-94.
- ID. (2009), *"Funziona?"*. *Valori e usi della musica nella contemporaneità*, in F. Giannatasio, S. Facci (a cura di), *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, pubblicazione online, Fondazione Cini, Venezia, <http://www.cini.it/it/pubblicazione/page/101>.
- FELD S. (1990), *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2nd ed., University of Pennsylvania Press, Philadelphia (trad. it. *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione dei Kaluli*, il Saggiatore, Milano 2009).
- ID. (2000), *A Sweet Lullaby for World Music*, in "Public Culture", 12, 1, pp. 145-71.
- ID. (2005), *Note sulla documentazione sonora*, in N. Scaldaferri (a cura di), *Santi animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine, pp. 60-3.
- FRITH S. (1978), *The Sociology of Rock*, Constable, London (trad. it. *Sociologia del Rock*, Feltrinelli, Milano 1982).
- GARDA M. (2007), *L'estetica musicale del Novecento*, Carocci, Roma.
- GIANNATTASIO F. (1992), *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Carocci, Roma.

6. SUONI

- ID. (2002), *Parole (...nostre) e musiche (...degli altri): i canti sacri e profani dei "Somali" secondo Gustavo Pesenti (1929)*, in S. La Via, R. Parker (a cura di), *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, EDT, Torino, pp. 387-405.
- ID. (2003), *Il concetto di musica in una prospettiva interculturale*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 3, *Musica e culture*, Einaudi, Torino, pp. 978-1004.
- ID. (2005), *Dal parlato al cantato*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 5, *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, pp. 1003-36.
- GIURIATI G. (2004), *L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi*, pubblicazione online, Fondazione Cini, Venezia, <http://www.cini.it/index.php/it/publication/page/91>.
- ID. (2007), *Sui limiti del concetto di folklore musicale: la musica per i Gigli di Nola*, in *Etnomusicologia e studi di popular music: quale possibile convergenza?*, pubblicazione online, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, <http://www.cini.it/it/publication/page/81>.
- GUIZZI F. (2005), *Campanacci a festa*, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine, pp. 20-37.
- HOOD M. (1960), *The Challenge of Bi-Musicality*, in "Ethnomusicology", 4, 2, pp. 55-9.
- ID. (1981), *The Ethnomusicologist*, 2nd ed., Kent State University Press, Kent.
- HORNOSTEL VON E. (1928), *African Negro Music*, in "Africa", 1, 1, pp. 30-62.
- KUBIK G. (1972), *Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods*, in "African Music", 5, 2, pp. 28-39.
- KUNST J. (1955), *Ethno-Musicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities*, Nijhoff, The Hague.
- LEYDI R. (2008), *L'altra musica. Etnomusicologia*, seconda edizione a cura di Febo Guizzi, LIM-Ricordi, Lucca.
- LEYDI R., GUIZZI F. (1985), *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma.
- LEVITIN J. D. (2007), *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Plume-Penguin, London (trad. it. *Fatti di musica. La scienza di un'ossessione umana*, Codice Edizioni, Torino 2008).
- LORTAT-JACOB B. (1996), *Canti di passione*, Libreria musicale italiana, Lucca.
- LUNDBERG D. (2009), *Swedish World Music*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, pubblicazione online, Fondazione Cini, Venezia, <http://www.cini.it/it/publication/page/97>.
- MACCHIARELLA I. (a cura di) (2009), *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine.
- MAGRINI T. (a cura di) (2002), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino.

LA RICERCA SUL CAMPO IN ANTROPOLOGIA

- MANUEL P. (1993), *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago University Press, Chicago.
- MERRIAM A. P. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston (trad. it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1990).
- MCCLARY S. (1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MIDDLETON R. (2002), *Lo studio della popular music*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. 2, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 718-37.
- MITHEN S. (2006), *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press, Harvard (trad. it. *Il canto degli antenati*, Codice Edizioni, Torino 2007).
- MYERS H. (ed.) (1992), *Ethnomusicology: An Introduction*, Norton, New York.
- NETTL B. (2005), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, 2nd ed., University of Illinois Press, Urbana.
- NKETIA J. H. KWABENA (1998), *The Scholarly Study of African Music*, in R. Stone (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1, *Africa*, Garland, New York-London, pp. 13-73.
- Paroles des musiciens*, "Cahiers d'Ethnomusicologie", 2, 1998.
- PENNACINI C. (1998), *Kubandwa. La possessione spiritica nell'Africa dei Grandi Laghi*, Il Segnalibro, Torino.
- PERETZ I. (2002), *La musica e il cervello*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 2, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 241-70.
- REYES A. (1999), *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Temple University Press, Philadelphia.
- RICE T. (2008), *Toward a Mediation of Field Method and Field Experience*, in Barz, Cooley (2008), pp. 42-61.
- RICOEUR P. (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ROUGET G. (1980), *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris (trad. it. *Musica e transe: i rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 1980).
- ROUSSEAU J.-J. (1771), *Dictionnaire de Musique*, tomo 1, Marc Michel Rey, Amsterdam.
- SACHS C. (1933), *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Dietrich Reimer, Berlin (trad. it. *Storia della danza*, il Saggiatore, Milano 1966).
- SCHAFFER R. M. (1969), *The New Soundscape: A Handbook for a Modern Music Teacher*, BMI, Toronto-New York-London.
- SHELEMAY K. K. (2008), *The Ethnomusicologist Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition*, in Barz, Cooley (2008), pp. 141-56.
- SLOBODA J. A. (1985), *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, il Mulino, Bologna 1988).

6. SUONI

- SOLIS T. (ed.) (2004), *Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensemble*, University of California Press, Barkley-Los Angeles-London.
- STONE R. (2007a), *Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action*, in “Revista Transcultural de Música”, 11, <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/arto4.htm>.
- ID. (2007b), *Theory for Ethnomusicology*, Prentice Hall, Upper Saddle River (NJ).
- STUMPF C. (1901), *Tonysistem und der Musik der Siamesen*, in “Beiträge zur Acustik und Musikwissenschaft”, 3, pp. 69-138.
- TIERSOT J. (1905), *Notes d'ethnographie musicale*, Fischbacher, Paris.
- TITON J. T. (2008), *Knowing Fieldwork*, in Barz, Cooley (2008), pp. 25-41.
- ZEMP H. (1971), *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Mouton, Paris-La Haye.