



ETNOMUSICOLOGIA APPLICATA: PROSPETTIVE E PROBLEMI

Interventi presentati in occasione del
IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia
a cura di Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003

a cura di Giovanni Giuriati

ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI



fondazione onlus
GIORGIO CINI

© Fondazione Giorgio Cini onlus 2004
Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati

ISBN 978-88-96445-20-4

Seconda edizione 2019

In copertina: Studenti di sitar al corso di Budhaditya Mukherjee organizzato dall'IISMC, Isola di San Servolo, primi anni Novanta. (Foto: Maurizio Frullani)

Redazione: Claudio Rizzoni, Costantino Vecchi

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

ETNOMUSICOLOGIA APPLICATA: PROSPETTIVE E PROBLEMI

Interventi presentati in occasione del
IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia
a cura di Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003

a cura di
Giovanni Giuriati

ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI



fondazione onlus
GIORGIO CINI

INDICE

Premessa di Giovanni Giuriati	7
Francesco Giannattasio , <i>Introduzione. L'etnomusicologia e la sua indispensabile funzione sociale: non è più tempo di paternalismo estetizzante</i>	11
Laurent Aubert , <i>Les passeurs de musiques. Flux et reflux d'une éthique musicale transculturelle</i>	25
Trevor Wiggins , <i>Ethnomusicology and Music Education: Tradition, Transmission, Change and Innovation in West Africa and Europe</i>	37
Serena Facci , <i>Musiche e culture nell'editoria didattica in Italia</i>	57
Matilde Callari Galli , <i>Dare valore alle tradizioni e al turismo culturale. Progetto di cooperazione universitaria in Cambogia</i>	87
Giovanni Giuriati , <i>L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta</i>	101

Premessa

Giovanni Giuriati

Fin dal 1995 l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Giorgio Cini organizza ogni anno nel mese di gennaio, a cura di Francesco Giannattasio, un Seminario Internazionale di Etnomusicologia. Un piccolo numero di esperti viene invitato a svolgere delle ampie relazioni su un tema, ogni anno diverso, che si ritiene rilevante nel dibattito attuale dell'etnomusicologia.

Nel 2002 il tema scelto è stato 'Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi', un tema che investe tanto gli aspetti teorici e metodologici della ricerca etnomusicologica, quanto la pratica quotidiana del mestiere di etnomusicologo.

Anche se nata con intenti prettamente scientifici e di ricerca, l'etnomusicologia ha avuto, fin dai suoi inizi, una componente che si può definire 'applicata'. Allestimento di musei, consulenze nell'ambito degli imperi coloniali, organizzazione di concerti, divulgazione attraverso la pubblicazione di incisioni discografiche, facevano già parte del bagaglio professionale dei musicologi comparati all'inizio del XX secolo. La figura dell'etnomusicologo come mediatore di cultura ha poi assunto un ruolo sempre più ampio nella nostra disciplina.

Negli ultimi anni, tuttavia, la questione delle diverse applicazioni del nostro lavoro sul campo ha avuto uno sviluppo esponenziale ponendo alla figura del ricercatore di musiche tradizionali problemi e questioni inedite, di grande delicatezza. Questioni

che investono lo statuto della disciplina ed anche le posizioni metodologiche ed etiche di chiunque oggi faccia ricerca. Si può fare qui un elenco sommario – e in ordine sparso – dei risvolti applicativi della professione dell'etnomusicologo così come si vanno configurando in tempi recenti e recentissimi. Oltre alla attività di ricerca e documentazione, l'etnomusicologo è infatti sempre più spesso chiamato in causa come:

- consulente di governi, enti locali e associazioni,
- promotore della musica tradizionale in festival rassegne e concerti,
- divulgatore delle musiche del mondo con prodotti audiovisivi e multimediali,
- operatore interculturale nella scuola e nell'associazionismo,
- difensore dei diritti delle culture più deboli rispetto alle leggi del mercato e del copyright,
- custode di tradizioni in via di sparizione o fortemente minacciate,
- gestore di archivi sonori, fonoteche e centri di documentazione.

Come si può rilevare anche da questo elenco sommario, le questioni sono numerose e delicate ponendo addirittura la questione se possa esistere una etnomusicologia che possa non dirsi 'applicata'. Nel corso dei tre giorni il Seminario ne ha affrontate alcune, a partire dalla esperienza diretta di esperti, confrontando punti di vista e posizioni di metodo.

In particolare, la riflessione si è concentrata sui seguenti punti e campi di interesse:

- la questione di un'educazione interculturale e del ruolo che in essa può rivestire la musica;
- musica e diaspora, musica e immigrazione, musica e rifugiati. Quale ruolo di sostegno, riflessione e informazione può svolgere l'etnomusicologia;
- la spettacolarizzazione delle musiche tradizionali: festival, rassegne, concerti;
- i progetti di cooperazione in campo culturale, il rapporto con gli Enti Locali nel mondo occidentale.

Su questi temi, a seguito di un'ampia e densa relazione introduttiva di Francesco Giannattasio, hanno presentato delle relazioni studiosi che rivestono più ruoli: etnomusicologi, antropologi, organizzatori di cultura, esperti di didattica, promotori di progetti di cooperazione, con vaste e profonde conoscenze dei temi in discussione per esperienza professionale diretta e prolungata.

Le relazioni sono raccolte in questi Atti del Seminario. Si è scelta la forma online per diversi motivi. Innanzi tutto, l'immediatezza che consente a questi testi di circolare in tempi rapidi, mantenendo anche la forma diretta di una comunicazione nata per essere letta davanti a un uditorio. Inoltre, questo formato garantisce la facile accessibilità dei materiali a chiunque possa consultare internet, accessibilità preziosa in un momento come questo nel quale la diffusione editoriale scientifica

PREMESSA

trova difficoltà ad aprirsi delle strade nella grande distribuzione. Vi è poi anche un altro vantaggio derivante dal fatto di poter proporre gli interventi anche in forme multimediali, consentendo al lettore di poter fruire con immediatezza anche di esempi sonori e audiovisivi, rendendo così più fedele il rapporto tra questa pubblicazione e lo svolgimento effettivo dei lavori del Seminario. Questi testi erano stati pubblicati sul vecchio sito della Fondazione Cini già nel 2004 e hanno avuto ampia diffusione, costituendo anche utili riferimenti per i corsi di Etnomusicologia in diverse Università italiane. Li ripubblichiamo qui, sostanzialmente immutati, in una nuova versione grafica all'interno della nuova piattaforma per monografie della Fondazione Cini, affinché possano continuare a circolare, ritenendoli ancora validi, nonostante il tempo trascorso.

Introduzione. L'etnomusicologia e la sua indispensabile funzione sociale: non è più tempo di paternalismo estetizzante

Francesco Giannattasio

Eccoci qua, di nuovo insieme, per il Seminario internazionale di etnomusicologia, che ogni anno, dal 1995, l'Istituto Interculturale di studi musicali comparati della Fondazione Cini organizza in collaborazione con l'Università di Ca' Foscari: siamo, ormai, alla nona edizione. Dunque, l'anno prossimo potremo festeggiare, si spera, il decennale e tirare qualche bilancio. Per il momento mi limito a comunicare alcune buone notizie: da poco più di un mese è stato finalmente stampato il volume *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica* (Agamennone e Giannattasio, a cura di, 2002), che raccoglie e sviluppa i risultati del Seminario del 1999 – quelli di voi che fossero interessati ad acquistarlo, potranno trovarne alcune copie al tavolo della Segreteria – e in primavera saranno pubblicati, nel primo numero della nuova serie di EM (Accademia Nazionale di Santa Cecilia 2003), da quest'anno rivista e non più annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, molti dei contributi che hanno animato il Seminario del 2001 su *Etnomusicologia e World Music*. Stiamo inoltre lavorando per pubblicare anche gli esiti del Seminario dello scorso anno, dedicato – come ricorderete – alla rivisitazione e a un significativo aggiornamento della questione Musica e stati non ordinari di coscienza.

Bene. Il tema di quest'anno non è certamente meno suggestivo di quelli che ho appena ricordato e si caratterizza per un'estrema attualità, ma anche per una sua forte

articolazione interna che si è cercato di compendiare nel titolo ‘L’etnomusicologia applicata: prospettive e problemi’.

In realtà, in questi tre giorni non saremo chiamati a discutere di un singolo argomento di studio, ma piuttosto di un fascio di questioni riguardanti non tanto l’etnomusicologia come disciplina scientifica e accademica, quanto le molteplici competenze e capacità di intervento che l’attuale mondo dell’interculturalità sembra richiedere agli etnomusicologi, reclamando da loro, cioè da noi, un coinvolgimento sempre maggiore in compiti concreti di mediazione culturale. I campi di attività, e dunque i piani su cui si svilupperà la riflessione, vanno da quello dell’informazione, in un ampio spettro che comprende dalla conservazione archivistica, all’editoria e alla discografia di carattere scientifico e divulgativo fino alla promozione e organizzazione di attività spettacolari e concertistiche, a quello della formazione, relativamente alla didattica musicale e a una propedeutica alla reciproca comprensione delle diverse musiche del mondo, sino a quello, per molte ragioni più complesso e delicato, dell’assunzione di sempre maggiori responsabilità politico-gestionali in progetti e attività istituzionali di cooperazione e sviluppo culturale. Come nel Seminario del 2001 sulla world music, anche quest’anno ci troveremo dunque a confronto con le trasformazioni dell’etnomusicologia nel nuovo contesto interculturale; ma nel seminario di due anni fa i mutamenti della disciplina vennero esaminati a partire dalla musica e da una sua presunta globalizzazione; quest’anno invece saranno considerati a partire dai nuovi compiti dell’etnomusicologo soprattutto in quanto operatore culturale.

Il nodo di questioni che prima ho sommariamente evocato verrà discusso – come è nostra consuetudine – in una prospettiva aperta e il più possibile interdisciplinare, con un gruppo di esperti che subito vi presento, ringraziandoli per la loro partecipazione:

Trevor Wiggins è Director of Music presso il Dartington College of Arts. Ha alle spalle una carriera musicale composita e articolata: ha portato a termine la sua formazione sulla musica occidentale presso il Goldsmith College di Londra; è stato responsabile degli insegnamenti musicali in diverse scuole, e ha curato la formazione degli insegnanti presso il Bretton Hall College. Recentemente il suo lavoro si è concentrato sul rapporto tra etnomusicologia e world music, sui processi di apprendimento della musica e sulla pedagogia nei diversi contesti culturali. La sua principale area di ricerca è l’Africa occidentale, e ha pubblicato libri, articoli e due CD contenenti alcune delle sue registrazioni effettuate nel nord del Ghana.

Laurent Aubert è conservatore del Dipartimento di Etnomusicologia al Museo di Etnografia della Città di Ginevra, dove dirige anche gli Ateliers

d’Ethnomusicologie e la prestigiosa rivista *Cahiers de musiques traditionnelles*. Autore di molte pubblicazioni, anche discografiche, soprattutto in relazione a varie culture musicali asiatiche, India del Sud, Nepal, Asia centrale, questa mattina ci parlerà di un’altra sua importante attività, quella di divulgatore in Europa delle diverse musiche, anche come instancabile organizzatore di incontri e festival musicali interetnici, in un intervento dall’intrigante titolo ‘Gli spalloni della musica’.

Matilde Callari Galli è docente di Antropologia culturale all’Università di Bologna ed è stata presidente dell’Associazione Italiana di Scienze Etnoantropologiche (dal 1995 al 1998). Ha svolto numerose ricerche – in Italia, Uganda, Repubblica di Sao Tomé e nel Sudest asiatico – soprattutto relative ai rapporti tra cultura e educazione nella società contemporanea, pubblicando diversi libri su questa tematica (*Antropologia culturale e processi educativi; Antropologia per insegnare. Teorie e pratiche dell’analisi culturale; In Cambogia. Pedagogia del totalitarismo, Lo spazio dell’incontro. Percorsi nella complessità*). Da vari anni partecipa a un programma di cooperazione per la riorganizzazione dell’Università di Phnom Penh, in Cambogia, dove fra l’altro dirige un progetto di formazione e ricerca su valorizzazione delle tradizioni e turismo culturale; ed è proprio a una riflessione che scaturisce da tale progetto che sarà dedicato, lunedì mattina, il suo intervento.

Maurizio Agamennone (Università di Firenze). Inattese imprese dell’etnomusicologia nel Belpaese: informazione, editoria, formazione dei musicisti, spettacolo ‘dal vivo’ nella politica degli enti locali e nei programmi comunitari.

Giovanni Giuriati (Università di Palermo). L’etnomusicologo e il suo molteplice campo d’azione: dalle consulenze istituzionali alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta.

Ogni anno, prima di lasciare la parola ai nostri ospiti, mi sono assunto il compito di delineare sinteticamente i contorni del tema del seminario, indicando alcuni aspetti particolari su cui, a mio avviso, concentrare l’attenzione e, eventualmente, articolare la discussione. Quest’anno però, data la molteplicità di questioni sul tappeto – per cui l’articolazione è già esplicita nei diversi titoli degli interventi – mi limiterò a qualche considerazione preliminare, nel tentativo di individuare alcune possibili connessioni fra i vari argomenti che affronteremo nei nostri lavori.

Tanto per cominciare, non c’è dubbio che l’espressione ‘etnomusicologia applicata’ sia mutuata da quella più nota e consolidata di ‘antropologia applicata’;

definizione che, come si legge nel Dizionario di Antropologia Zanichelli curato da Ugo Fabietti e Francesco Remotti, 'si riferisce all'uso di teorie, metodi, tecniche antropologiche per ottenere scopi specifici e fini pratici' (1997: 54), richiamando così alla mente eventi fasti e nefasti dell'esperienza etnologica: dalla compromissione dei ricercatori nella razionalizzazione del potere coloniale e delle politiche imperiali dell'Occidente in varie regioni del mondo, all'impegno militante di etnologi e antropologi in difesa dei valori culturali e dei legittimi diritti sociali e politici di gruppi locali, quando non addirittura di intere popolazioni: basti pensare, in questo senso, al peso che la presenza sul campo, la testimonianza e l'azione concreta dei ricercatori ha avuto, soprattutto nei periodi più bui della dittatura militare, ai fini della salvaguardia di alcuni diritti fondamentali degli indios amazzonici in Brasile. Nell'ambito dell'etnomusicologia possiamo ricordare, a questo proposito, alcune esperienze esemplari, come quella di Hugo Zemp che, in accordo con il consiglio degli anziani degli 'are'are' di Malaita, si è adoperato per una ricostruzione unitaria, anche a fini didattici, del sapere musicale di quella popolazione melanesiana; oppure l'esperienza di Steven Feld che, come antropologo, linguista e musicologo, per oltre venticinque anni si è messo a disposizione dei bosavi della Nuova Guinea, consentendo a questo popolo della foresta pluviale di non perdere il filo della propria identità culturale, sistematicamente minacciata prima dal colonialismo e dall'evangelizzazione e, in tempi più recenti, dall'economia e dal bombardamento mediatico della globalizzazione. Fra l'altro, tutti noi abbiamo potuto apprezzare le qualità scientifiche e umane di Steve Feld nel seminario di due anni fa.

In generale, non si può negare che le diverse vicende dell'antropologia applicata abbiano nel tempo arricchito la riflessione disciplinare non solo di esperienze immediatamente valutabili su un piano pragmatico ed etico, ma anche di rilevanti contributi teorici, soprattutto di carattere epistemologico. L'impiego dell'attributo 'applicata' ha tuttavia un limite, ed è quello di creare l'equivoco che esista una scienza non applicata, 'pura' e per questo neutrale e insensibile agli eventi studiati, quando tutti sappiamo ormai da lungo tempo che nessun logos, e dunque anche nessuna etnologia o etnomusicologia, è esente da presupposti categoriali anche di ordine politico e ideologico i quali, per loro natura, sono instabili nel tempo: questo vale addirittura per gli stessi concetti di 'cultura' e di 'alterità', alla base dell'intera esperienza antropologica, che sono stati oggetto di continue revisioni, al punto che sono sempre di più quelli che si augurano, oggi, che lo stesso prefisso etno- venga quanto prima consegnato alla storia; per non parlare poi degli esiti più transitori e parziali di tali categorizzazioni, come, tanto per fare un esempio, le cosiddette indagini e teorie sul gender, ancora così in auge anche in etnomusicologia.

Da questa considerazione scaturisce anche un'altra e più evidente ragione che induce a ridimensionare l'opposizione applicata/non applicata a pura distinzione

di comodo. Da sempre le indagini antropologiche e antropologico-musicali hanno avuto un rilevante feedback non solo sul sistema di pensiero degli stessi ricercatori, ma anche, e spesso soprattutto, su quello delle popolazioni e delle culture oggetto del loro studio; e per quanto su questo aspetto esistano ormai fiumi di letteratura, la riflessione al riguardo non cessa di avere una sua utilità, dato che chiama in causa, in prima istanza, la responsabilità personale dei ricercatori.

Se ci pensiamo, ognuno degli argomenti che affronteremo durante questi tre giorni ha a che fare con tale responsabilità, ma gli stessi termini-chiave che figurano nella nostra scaletta – informazione, formazione, educazione e didattica musicale, cooperazione – ci indicano che essa ormai si misura rispetto a modalità di ricerca e di intervento radicalmente mutate. La figura dell'etnografo della musica che, o come solitario cowboy alla scoperta della nuova frontiera dei suoni del mondo o come disinibito Fregoli della ricerca partecipante, va sul campo, registra e annota, edita materiali di ricerca, analizza, e unilateralmente interpreta e spiega la vita e la musica degli altri, è ormai poco più di un ricordo del passato; e fa una certa tenerezza vederla ancora delineare in alcuni manuali di etnomusicologia di recente pubblicazione.

Per quanto tale figura professionale abbia svolto un ruolo di fondamentale importanza nel secolo trascorso, quando i limiti alla comprensione delle musiche degli altri erano marcati dai confini delle differenze culturali, e il compito principale era essenzialmente quello di varcare tali confini per conoscere e far conoscere, essa non solo non ha più la stessa ragione d'essere – la realtà di ogni abitante del globo è, almeno potenzialmente, sotto gli occhi di tutti – ma neppure una concreta agibilità pratica, oggi che ai confini culturali si sono esplicitamente sostituiti quelli della discriminazione politica e sociale, della prevaricazione economica, delle guerre per la sopravvivenza mascherate da conflitti etnici, dello scontro violento e generalizzato fra concezioni del mondo.

La guerra che in questi giorni si profila, comunque la si consideri, la dice lunga sul reale processo di globalizzazione, sui suoi reali moventi e sui nuovi scenari che si prospettano.

È in questa attuale realtà, e negli scarsi margini di interazione fra le culture che essa ancora consente, che anche noi etnomusicologi dobbiamo elaborare nuove strategie per continuare a svolgere un ruolo che resta, in sostanza, quello di sempre: studiare le diverse musiche in una prospettiva interculturale, svolgendo così, in modo più o meno esplicito, un compito di divulgatori e, come dicevo all'inizio, di mediatori culturali.

Che la pratica della cosiddetta ricerca sul campo sia ormai del tutto trasformata è cosa evidente; basta considerare l'esperienza personale di noi che partecipiamo a questo seminario: Serena Facci, fino a qualche anno fa, ha compiuto ricerche nello

Zaire, in Burundi e in Tanzania; in nessuno di questi paesi può più tornare, per lo meno Serena come un tempo, e se pure vi tornasse avrebbe certamente maggiori difficoltà a spiegare alla gente del luogo che il suo interesse prioritario è per la loro vita musicale. Giovanni Giuriati va in Cambogia a studiare la musica khmer ma, dopo i profondi sconvolgimenti provocati in quel paese dal regime di Pol Pot, la sua ricerca musicale non può che iscriversi in un più ampio progetto di ricostruzione della vita nazionale, portandolo dunque ad operare in piena collaborazione con le autorità politiche e culturali della nuova Cambogia, anche nel quadro di progetti di cooperazione internazionale, come quella universitaria di cui ci parlerà la collega antropologa Matilde Callari Galli. Quanto a me, sono ancora coinvolto in un'ampia ricerca sulla musica somala, che è stata condotta sul campo fino al 1989, quando è esplosa la terribile guerra civile che ancora sconvolge quel paese. Oggi i miei rapporti con la Somalia passano, oltre che attraverso la diffusa diaspora somala, soprattutto per l'Etiopia, dove fra l'altro sto faticosamente cercando, in un periodo difficile per la cooperazione Italia-Africa, di organizzare assieme ad alcuni colleghi del CNRS francese, un progetto di ricerca e di documentazione in collaborazione con musicologi e musicisti dell'Università e del Conservatorio di Addis Abeba.

Non conosco, da questo punto di vista, l'esperienza di Trevor Wiggins in Africa Occidentale, anche se il Ghana dove Trevor ha soprattutto compiuto le sue ricerche, appare a tutt'oggi come uno stato relativamente tranquillo e molto sensibile alle suggestioni politiche e culturali britanniche. Sono convinto, tuttavia, che anche nel Ghana, che fra l'altro, grazie a studiosi come Kwabena Nketia, è stato fra i primi paesi africani a sviluppare un'etnomusicologia autoctona, la figura del ricercatore occidentale che, in modo del tutto autarchico e indipendente dalle istanze locali, sviluppa le proprie ricerche, edita altrove i documenti sonori raccolti e scrive sulla musica del posto, sforzandosi di leggerla e interpretarla, come direbbe Clifford Geertz, sulle spalle di quelli cui appartiene di diritto, non abbia più molta agibilità.

Certamente, se alcune delle condotte che caratterizzavano un tempo la ricerca sul campo sollevano oggi più d'una perplessità, non meno delicata e problematica è la figura del nuovo ricercatore che modula e contratta il suo intervento sul campo col potere politico e le istituzioni culturali locali. Il problema riguarda i limiti e le reali possibilità di un'effettiva cooperazione, al fine di realizzare non un'etnomusicologia 'partecipante', ma un'effettiva etnomusicologia compartecipata, nella quale l'etnomusicologo mette a disposizione le sue competenze e la sua esperienza, rinunciando in parte a un suo protagonismo da battitore libero. Si tratta dunque di decidere, caso per caso, in che misura poter accettare e condividere le condizioni di intervento che la specifica situazione pone; in altre parole, si tratta di operare una valutazione politica, non solo in termini di convenienza, ma soprattutto in

termini di coerenza con le proprie convinzioni.

Maurizio Agamennone, che per le sue indagini non si è mai allontanato dal Belpaese, come lui stesso lo definisce, si è trovato coinvolto, in Puglia e in Molise, in articolate e a volte strane commistioni fra politica degli enti locali, politiche comunitarie, revival giovanilistici e tradizioni musicali folkloriche del nostro Meridione, e sono curioso di ascoltare il bilancio di tali esperienze che Maurizio ci proporrà questo pomeriggio.

Non meno delicato, a causa di un progressivo e generalizzato passaggio da una produzione musicale regolata dalle norme comunitarie di una tradizione orale a sempre più marcati individualismi interpretativi, è divenuto il rapporto con gli stessi protagonisti delle musiche studiate, che pongono al ricercatore, sempre più visto come una sorta di sponsor, o addirittura di manager, problemi non facili da risolvere.

Mi sia consentito citare, a questo proposito, un'esperienza personale. Nell'ultimo numero dei *Cahiers de Musiques traditionnelles*, dedicato alle 'Storie di vita', Bernard Lortat-Jacob (2002) riporta il caso di un musicista sardo di cui sia io che lui siamo molto amici e che è oggi divenuto l'indiscusso rappresentante della musica per fisarmonica diatonica dell'intera Sardegna. Certamente lo è diventato per le sue non comuni qualità di strumentista e di profondo conoscitore delle proprie tradizioni musicali, ma anche in virtù delle nostre ricerche, e dell'attenzione che entrambi, e soprattutto Bernard, ormai grande guru della musica sarda, gli abbiamo da sempre riservato. A riprova che l'intervento degli etnomusicologi ha sempre delle ricadute significative in loco. Nel suo articolo Lortat-Jacob ricorda, fra l'altro, il momento, per noi alquanto imbarazzante, in cui questo musicista pubblicò un CD con i principali balli sardi per organetto da lui eseguiti, decidendo di depositarli a suo nome alla SIAE. Sia Bernard che io ci adoperammo immediatamente perché questo non accadesse, ma allora – era il 1996 – non ci fu niente da fare; solo di recente l'amico musicista ha ammesso che avevamo ragione. L'aspetto più interessante ed emblematico di questa vicenda, soprattutto ai fini della nostra riflessione di oggi, risiede però non nel fatto in sé, ma nelle due diverse strategie adottate da me e da Lortat-Jacob in quell'occasione: Bernard manifestò la sua disapprovazione sotto forma di giudizio morale, prendendo decisamente le distanze e, di fatto, abbandonando il nostro giovane amico al suo destino. Salvo poi stigmatizzarne, in questo recentissimo articolo, il – cito fra virgolette – 'percorso ideologico e musicale'. Per certi versi, il comportamento di Bernard potrebbe essere iscritto in un'opzione di 'neutralità della scienza', ma, conoscendolo e, oltretutto, stimandolo profondamente per il suo grande attivismo produttivo, dubito che sia questa la lettura corretta: tant'è vero che, più o meno nel periodo in cui avveniva la spinosa vicenda del CD, accettò di farsi cooptare come adepto della Confraternita religiosa

della Santa Croce di Castelsardo, così da poter meglio ‘osservare’ il ‘percorso ideologico e musicale’ dei suoi amici cantori di polifonie liturgiche.

Quanto a me, decisi invece di assumermi, in modo più pragmatico, qualche responsabilità, in considerazione dell’effettiva rappresentatività dell’amico organettista nell’attuale panorama della musica sarda, ma anche della sua irrinunciabile decisione di realizzare il suo disco. Nell’articolo di Lortat-Jacob questo mio intervento viene circoscritto al fatto che accettai di scrivere la presentazione del CD, facendomene, almeno secondo Bernard, ‘garante’. In realtà, a me sembra di aver fatto ben altro: innanzitutto convinsi l’autore del CD ad adottare, nel deposito dei brani alla SIAE, una modalità di registrazione che, per quanto confusa, attenuava fortemente l’appropriazione indebita e, di fatto, annullava gli effetti giuridici di tale autoattribuzione, soprattutto nei confronti degli altri organettisti sardi e del loro repertorio; in secondo luogo, nella paginetta di introduzione al CD feci riferimento, con tutta la diplomazia del caso, a questa strana pulsione artistica e autoriale, fornendo alcune coordinate essenziali del problema e lasciando poi ai sardi, compreso l’autore del disco, la libertà di formarsi un loro giudizio. Il mio intendimento, naturalmente, fu dichiarato in modo esplicito all’amico musicista.

Al di là di ogni altra valutazione, credo che questo caso sia indicativo della gamma di coinvolgimenti personali e di scelte di comportamento che implica oggi la ricerca sul campo e anche di come ancora persista, in un’etnomusicologia che si pretende disinibita e moderna, una certa difficoltà ad abbandonare abitudini, prassi e retaggi ideologici del passato.

Analoghi problemi si pongono oggi rispetto a un’altra attività da sempre indicativa di un’etnomusicologia applicata: quella della pubblicazione di dischi di ricerca e, in generale, della gestione e della resa pubblica dei documenti sonori prodotti dalla ricerca sul campo. Per quel che riguarda le pubblicazioni discografiche, il complicato intreccio che da tempo si è creato fra discografia scientifica, CD commerciali realizzati nell’ambito della world music e produzioni locali, come quella prima citata a proposito della Sardegna, pone numerosi problemi, sia sul piano del copyright e della difesa dei legittimi diritti di proprietà di musiche di tradizione orale, che rispetto alla qualità e a un livello di informazione che vanno ormai adeguati ai tempi.

Problemi non molto diversi si pongono anche per quel che riguarda la conservazione e disponibilità pubblica dei documenti sonori musicali conservati negli archivi, che da un lato richiedono un’opera continua di salvaguardia patrimoniale, rispetto al crescente rischio di un loro uso improprio, sempre più frequente in quest’epoca di mercificazione e consumo anche dei beni culturali, dall’altro, trattandosi in massima parte di brani musicali di dominio collettivo, richiederebbero una pronta restituzione alle comunità di cui sono espressione.

La questione è, però, estremamente complicata. Come attuale conservatore degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia mi sono posto, assieme ai colleghi che con me condividono la responsabilità scientifica degli archivi, tale problema e mi permetto di segnalare la soluzione che, per il momento, abbiamo adottato. Si è deciso, due anni fa, di avviare una politica editoriale, volta a realizzare, nel tempo, una sistematica restituzione alle comunità di appartenenza di quei documenti sonori musicali che costituiscano aspetti significativi e qualificanti della loro storia culturale, sotto forma di pubblicazioni discografiche corredate da un consistente apparato critico. Il principio è che a garantire la qualità e l'effettiva utilità di tale restituzione concorrano da un lato gli Archivi, mantenendo un compito di salvaguardia patrimoniale e scientifica e dall'altro, a pari titolo, quelle istituzioni politiche e culturali che siano interessate a farsi parte attiva nella realizzazione e nella promozione più adeguata, in rapporto alle proprie finalità di pubblico interesse, della documentazione discografica prodotta. Questo nuovo impegno degli Archivi ha visto nel 2002 i primi risultati concreti nella pubblicazione del CD sulle 'Tradizioni Musicali degli Ebrei Italiani', a cura di Francesco Spagnolo, co-prodotto (in edizione bilingue, italiano ed ebraico) con i National Sound Archives di Gerusalemme, e di un CD, a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, realizzato in cooperazione con la Provincia di Campobasso e dedicato ai canti raccolti in Molise da Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese nel 1954 (2002). Questo secondo CD funge anche da esperienza-pilota per una serie di pubblicazioni consacrate al folklore musicale italiano, alcune delle quali sono già in avanzata fase di realizzazione: mi riferisco a una serie di CD sulle raccolte effettuate in Sicilia da Antonino Uccello, prodotta in concorso con la Regione Siciliana e curata da Giorgio Adamo, Sergio Bonanzinga e Gaetano Pennino, nonché all'edizione in 3 CD delle Raccolte effettuate da Diego Carpitella ed Ernesto De Martino nel Salento, curata da Maurizio Agamennone e co-prodotta con il Comune di Galatina. Da quest'anno le diverse pubblicazioni che realizzeremo con il concorso e il coinvolgimento economico di diverse istituzioni pubbliche, saranno uniformate nella veste editoriale e si presenteranno come numeri progressivi di una specifica collana degli Archivi. Questa soluzione ci sembra, allo stato attuale, la più adeguata a salvaguardare il carattere scientifico delle pubblicazioni e, allo stesso tempo, a garantire una riappropriazione da parte delle comunità coinvolte, per il tramite delle loro rappresentanze politiche e/o culturali. Vi è inoltre un altro aspetto da segnalare: la scelta di cosa e di quando pubblicare non è più determinata soltanto dalle valutazioni più o meno arbitrarie dei ricercatori o degli editori musicali, ma chiama in causa anche una responsabilità e una committenza locale. Naturalmente, per quel che riguarda la discografia scientifica sono molto interessato a un confronto con altre soluzioni oggi adottate;

penso, in particolare, alla collana discografica diretta da Laurent Aubert per il Museo di Ginevra.

Per la verità, Aubert ci parlerà anche, e soprattutto, di un altro piano di intervento: quello relativo alla realizzazione di manifestazioni musicali interculturali. Ma, senza entrare ora nel merito di ogni singolo caso di etnomusicologia applicata, mi limiterò, per concludere, a un'ultima considerazione di carattere generale: mi sembra che la questione della documentazione sonora, così come quella dell'organizzazione di concerti, stage musicali interculturali o altri eventi a carattere divulgativo e spettacolare, che vedono in varie forme il coinvolgimento degli etnomusicologi, portino a rivedere alla luce dei tempi l'ideologia romantica da esploratori e scopritori di uomini, che fino a oggi ha caratterizzato anche l'etnografia musicale. Tale ripensamento autocritico si impone soprattutto in relazione al complesso ruolo di intermediazione che gli etnomusicologi sono oggi chiamati a svolgere fra le società e culture musicali tradizionali oggetto del loro studio e il mondo urbano, mercantile e di concezione totalmente occidentale, della musica cosiddetta globalizzata.

Tale ruolo obbliga infatti, a mio avviso, ad essere oggi ancora più chiari e categorici rispetto a due parametri-cardine che hanno sempre orientato l'esperienza etnomusicologica: affermazione dell'eguaglianza, in termini di 'pari dignità' di esistenza delle diverse musiche; enfaticizzazione delle differenze, ma solo, o prima di tutto, come riconoscimento concreto del diritto a un'esistenza, anche futura, di questa pari dignità.

Entrambi gli aspetti sono essenziali nel momento in cui è in atto un processo di omologazione e di assimilazione, che non è grave di per sé, anzi potrebbe essere fecondo se fosse dialettico, ma che rischia invece di risultare esiziale per molte tradizioni culturali, in quanto l'incontro e lo scambio, pilotati dall'economia e dalla cultura egemone eurobianca, avvengono in termini fortemente sbilanciati e asimmetrici.

Può darsi che proprio a noi, come ad altri operatori delle scienze umane, spetti il compito di tenere aperta, nei limiti delle nostre possibilità, questa dialettica. Non voglio arrivare a dire che in questi giorni sarebbe stato forse più opportuno essere assieme a Noam Chomski a Porto Alegre, ma soltanto che, nel nostro operare, alcuni problemi forse dobbiamo porceli.

Per fare ciò, dobbiamo però liberarci da alcuni vizi ideologici che abbiamo ereditato dalla storia della nostra disciplina. Il primo è, a mio avviso, l'illusione, o per meglio dire l'equivoco, che la musica sia comunque riconoscibile e comunicabile nell'incontro fra culture anche fra loro distanti, quasi che l'espressione musicale fosse un bene in sé, scorporabile dal contesto e condivisibile in base a suoi intrinseci valori estetici, di cui noi etnomusicologi saremmo i garanti. Nelle nostre

elaborazioni teoriche proclamiamo un'autonomia e una virtuale incompatibilità di ordine 'linguistico' fra i sistemi grammaticali e di pensiero delle diverse musiche, ma poi, nella nostra esperienza diretta, ci comportiamo come se non fosse affatto vero. Ed è forse per questo che, forti di un qualche tipo di alfabetizzazione musicale, ancora ci muoviamo sul campo con una disinvoltura a volte sconcertante per altri colleghi antropologi o linguisti, quasi fossimo, già in partenza, degli iniziati a un'arte ad altri preclusa, dei confratelli o dei correligionari, per diritto di nascita, dei cantori e dei suonatori del mondo. Non solo, ma abbiamo anche le nostre fisime: ad esempio, preferiamo i suoni registrati nell'originario contesto esecutivo, più vivi e autentici, anche se più sporchi e disordinati di quelli riprodotti fuori funzione, in uno studio di registrazione o in una sala-concerti; inoltre, non ci piacciono le cose semplici, preferiamo costrutti sonori complessi, storie di musiche e musicisti che ci parlino di vite lontane e originali.

Voglio dire che, in definitiva, non solo crediamo, anche se in modo subliminale, a un'estetica interculturale della musica, ma addirittura abbiamo sviluppato una nostra particolare Affektenlehre etnomusicologica; e se essa non emerge chiaramente dai suoni che registriamo o dai riti musicali che filmiamo, tendiamo a costruirla e reificarla con le nostre parole e le nostre interpretazioni. Nei manuali e nei testi teorici della disciplina professiamo una neutralità di giudizio e una stretta attinenza ai fatti, nella pratica siamo molto più partigiani e faziosi dei nostri cugini musicologi.

Intendiamoci, in tutto questo non ci sarebbe nulla di male: anche noi abbiamo diritto ai nostri gusti e alle nostre passioni. Il problema, però, è che questa nostra attitudine rischia oggi di spingerci a reificare una mitologia del lontano e dell'esotico che, se ha avuto in passato un'indubbia funzione euristica, ha ormai cambiato totalmente di significato. L'epoca attuale non è più quella della scoperta degli Yanomamö o dei pigmei Ba-Benzelè, che oggi sono costretti a conciliare e, più spesso, a barattare, le loro tradizioni con i nostri problemi. Ma se continuiamo a parlare di loro e della loro musica con la stessa enfasi di allora, senza rapportarci con la realtà attuale e con le loro nuove esigenze non in termini di confronto etnologico, ma in termini di concreta cooperazione, rischiamo di creare, nel tritacarne sensazionalistico della comunicazione mediatica, solo dei miti privi di realtà. Non dobbiamo poi lamentarci di fenomeni di massa come il neotarantismo, la world music o l'ideale della musica celtica fra i fascisti e i leghisti di Bossi; in un modo o nell'altro, li abbiamo creati anche noi. Questo, naturalmente, non deve per forza condurci all'immobilismo, a non fare più nulla. Non siamo certo noi i principali responsabili dei processi di commodification e delle alterazioni di senso che sembrano ormai contaminare ogni aspetto della vita, comprese le pratiche musicali di cui ci occupiamo. Il problema semmai è come rispondere in modo adeguato, forti delle nostre legittime convinzioni, alle mille

sollecitazioni che ci giungono ormai da ambiti mediatici e politici di ogni tipo e che ci vogliono ora come esperti, ora come testimonial, ora come corresponsabili di iniziative di ogni sorta: da quelle più paludate e istituzionali, a quelle più circoscritte e dopolavoristiche.

In definitiva, il quesito fondamentale a cui, credo, dobbiamo di volta in volta rispondere è se, e in che modo, in ognuna di tali iniziative – siano esse editoriali, didattiche, spettacolari, di promozione scientifica e culturale – stiamo ancora favorendo una conoscenza reciproca oppure se, vista l'attuale fase di generalizzata mercificazione, siamo semplicemente funzionali a un più rapido consumo di prodotti musicali esotici; in altre parole, se siamo ancora in grado di alimentare una dialettica e un'interazione fruttuosa fra le diverse culture musicali, o non stiamo semplicemente facilitando una loro più rapida, anche se piacevole, digestione. In questa chiave, credo che molte indicazioni e molti spunti di riflessione potranno emergere dai diversi contributi previsti in queste tre giornate.

Per questo ho scelto di non entrare nel dettaglio dei singoli argomenti e, anzi, mi scuso se mi sono soffermato solo su alcuni aspetti problematici di portata generale; voglio tuttavia sperare che qualcuna delle mie considerazioni, forse proprio quelle che possono apparire meno ottimistiche, venga assunta in senso dinamico come provocazione positiva ai fini del nostro dibattito. Conto molto, infatti, sulla possibilità che questa nostra discussione sull'etnomusicologia applicata possa contribuire ad individuare ragioni e strumenti più adeguati per affrontare i nostri compiti attuali. Questo è, per lo meno, il mio augurio più sincero.

Bibliografia

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA

2003 (a cura) *EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia – Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, I, 1.

AGAMENNONE, Maurizio e Francesco GIANNATTASIO

2002 (a cura) *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova.

AGAMENNONE, Maurizio e Vincenzo LOMBARDI

2002 (a cura) *Musiche tradizionali del Molise: le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, 1 CD allegato, Squilibri, Roma.

FABIETTI, Ugo e Francesco REMOTTI

1997 (a cura) *Dizionario di antropologia. Etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale*, Zanichelli, Bologna.

LORTAT-JACOB, Bernard

2002 'Histoire de village, parcours de musicien', *Cahiers d'ethnomusicologie*, XV: 17-31.

Discografia

SPAGNOLO, Vincenzo

2002 (a cura) *Le Tradizioni Musicali degli Ebrei Italiani*, Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, CD AMTI 0102

Les passeurs de musiques. Flux et reflux d'une éthique musicale transculturelle¹

Laurent Aubert

Questions de sens

Il y a une trentaine d'années, John Blacking écrivait un merveilleux petit livre intitulé *How Musical is Man* (1973), dans lequel, notamment sur la base de son expérience chez les Venda d'Afrique du Sud, il posait quelques questions fondamentales sur les rapports entre musique et société, entre forme et substance musicales, entre musique comme langage et musique comme texte. Sept ans plus tard en paraissait aux Éditions de Minuit une traduction française sous le titre *Le sens musical* (1980). Au-delà des thèmes développés par Blacking, ce titre est déjà en soi une invite à réfléchir sur le rapport existant en musique entre signifiant et signifié; il sous-entend d'une part que tout homme a un sens musical, qui se développe au contact de telle ou telle musique, et d'autre part que toute musique est porteuse de sens, que l'homme le perçoive ou non. Mais peut-on assumer que la musique ait un sens autre que musical, ou faut-il admettre avec Hanslick (1986:

¹ Une première version de ce texte a été présentée au colloque 'Y a-t-il une éthique musicale?' (Paris, Université René Descartes, 4 octobre 2002). Il a ensuite été proposé sous une forme remaniée au Séminaire international 'Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi' (Venezia, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, 1er-3 février 2003).

112) que ‘dans la musique, le son est à lui-même son propre but’?²

Pourtant il semble qu’au sein d’une culture donnée, la musique soit un art signifiant. Procédant d’un acquis partagé, ses codes et son rôle social sont connus de tous. Mais, au-delà de ses frontières culturelles, une musique peut-elle être comprise par ceux qui ne connaissent pas sa “langue”, qui n’en possèdent pas les clés d’accès? La musique serait-elle ainsi, contrairement à la langue parlée, une forme symbolique transculturelle et à cadre d’interprétation multiple?

‘Entendre une musique, c’est la comprendre, mais en la transformant’, dit Jean Molino.³ Notre rapport à la musique serait donc placé sous le signe d’une double métamorphose: d’une part, la musique nous transforme par les pouvoirs dont elle est investie; d’autre part, nous transformons la musique par notre écoute car, consciemment ou non, nous y appliquons les codes de référence de notre propre expérience musicale. Le message perçu n’est donc pas toujours identique au message émis (ce qui n’est d’ailleurs pas spécifique à la musique) car, dans une large mesure, nous faisons dire à la musique ce que nous voulons qu’elle dise, ce que nous attendons qu’elle exprime.

Si l’on considère plus particulièrement notre appréciation des musiques “d’ailleurs”, issues de contextes culturels différents du nôtre, il est probable que cette transformation opérée par notre écoute sera d’autant plus radicale que notre éloignement est important. Cette distance culturelle entre producteurs et récepteurs de musique - entre “musiquants” et “musiqués”, pour reprendre l’expression de Gilbert Rouget - est d’ailleurs souvent accentuée par l’image que chacun se fait de l’autre. Cette image est généralement conditionnée par une série de filtres, qui en troublent, en déforment et en réduisent la vision. Ces filtres peuvent être d’ordres divers: référentiel et conceptuel, c’est-à-dire idéologique, mais aussi psychologique, affectif, esthétique, moral, etc. Notre perception de l’autre et de sa musique est donc autant déterminée par notre propre regard, notre propre écoute, que par la nature et l’altérité de son objet.

L’histoire récente de la musique européenne et nord-américaine est de fait largement tributaire de sa relation avec d’autres cultures musicales, et en particulier avec la catégorie des musiques dites traditionnelles.⁴ Depuis le début

² Ce point de vue est largement partagé par Simha Arom qui écrit que la musique ‘est à la fois forme et substance’ (1985: 261), faisant siennes les affirmations d’Umberto Eco, selon lequel la musique est ‘un système sémiologique dépourvu d’épaisseur sémantique’ (cit. in Arom 1985: 241) et de Roman Jakobson, qui soutient que ‘elle se présente comme un langage qui se signifie soi-même’ (cit. in Arom 1985: 260). Voir notre compte rendu (Aubert 1988).

³ Communication orale, colloque ‘Musiques orales et migrations musicales’, abbaye de Royaumont, 22 juin 2000.

⁴ Ce concept de ‘musiques traditionnelles’ a déjà été largement débattu (cf. During 1994: 30-32; Aubert 2001: 37-42). Bornons-nous à rappeler qu’il se réfère essentiellement à un certain type de structures, à un mode de transmission et à des normes éthiques et esthétiques.

du XXe siècle, ces dernières ont en effet suscité la curiosité, voire l'engouement, de nombreux artistes et mélomanes occidentaux. Derrière ce nouvel attrait pour l'exotisme se cache cependant une aspiration plus fondamentale: la recherche de valeurs musicales et, à travers elles, éthiques, que l'Occident semble avoir perdues ou, en tout cas, négligées depuis fort longtemps. Dès la Renaissance et de façon beaucoup plus marquée avec l'avènement du Romantisme, la musique savante européenne s'est en effet progressivement affirmée comme un art individualiste. Par les ressources de l'écriture, l'œuvre musicale s'est complexifiée à l'extrême, privilégiant l'esprit prométhéen et le génie créateur aux dépens de toute autre considération. Demiurge solitaire, le compositeur s'est enfermé dans sa tour d'ivoire où, comme Nerval, il monte 'toujours plus haut pour s'isoler de la foule'.

L'éveil aux "musiques du monde" qui caractérise le XXe siècle se situe dès lors à la fois comme un prolongement du Romantisme, par son double aspect de déchirure et de quête des fondements, et en tant que mouvement de réaction contre ses excès. Apparaît alors une vision novatrice se traduisant notamment par le recours à des éléments formels comme la modalité ou la polyrythmie. Philippe Albèra distingue à cet égard:

deux sortes d'influences: l'une porte sur le matériau et les techniques de composition proprement dits (instrumentarium, timbres nouveaux, conception de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme, etc.); l'autre porte sur la philosophie même du fait musical, sur ses fondements éthiques, spirituels et sociaux. Ces deux influences s'interpénètrent, même si elles agissent aussi indépendamment l'une de l'autre (Albera 1996: 54).

Cette ouverture à l'ailleurs musical marque peut-être l'apogée de ce que Zuckerkandl appelle pour sa part la 'phase culminante' (culminative phase) de l'histoire de la musique occidentale (Zuckerkandl 1976: 10 et suiv.), dans la mesure où elle parachève sa propension à faire feu de tout bois. Si l'on examine le processus de plus près, on constate l'interaction de différents courants non seulement artistiques, mais sociaux, politiques et culturels dans le sens large, qui ont déterminé un certain nombre de périodes distinctes, toutes fortement connotées par leur ambiance idéologique:

- Vers 1900, c'est la recherche des origines, du paradis perdu d'une musique "naturelle". L'attrait de l'exotisme est fortement lié à celui de l'archaïsme. Les "sauvages", devenus des "primitifs" dans l'imagerie coloniale, séduisent les esprits, tandis que, plus proche de nous, le monde rural apparaît comme le réservoir de survivances musicales mystérieusement préservées de l'oubli par les vertus de la tradition orale. La découverte de l'un ou l'autre de ces mondes sonores allait jouer un rôle déterminant dans l'œuvre de nombreux

- compositeurs: le contrepoint javanais chez Debussy, les musiques paysannes balkaniques chez Bartók, la musique brésilienne chez Milhaud ou le flamenco chez de Falla, pour ne citer qu'eux.
- L'entre-deux-guerres correspond à l'avènement du jazz; ce n'est pas seulement l'émergence d'une identité musicale afro-américaine, mais aussi celle d'un courant libérateur, dont l'influence allait rapidement se faire sentir dans tous les secteurs de la création musicale. Par sa valorisation de l'oralité, par sa conception rythmique et sa remise en cause de la gamme tempérée, le jazz se pose en alternative aux dérives sérielles d'une musique qui se veut sérieuse, mais qui est en fait de plus en plus factice et cérébrale.
 - L'après-guerre et les années 1950 poursuivent ce mouvement, tout en l'internationalisant. Le jazz et ses prolongements contribuent ainsi largement à la diffusion du "modèle américain", mais un modèle américain revu et corrigé par le "génie noir". Mais cette période marque aussi, en tout cas en Europe, un mouvement de repli sur soi avec la constitution des nouveaux nationalismes et l'organisation étatique du folklore. Perçues comme génératrices d'identité, les traditions populaires vont ainsi être manipulées par le politique afin de contribuer à asseoir le concept d'unité nationale. Cette tendance se manifeste d'ailleurs de façon quasiment identique dans des États comme l'Union soviétique stalinienne ou l'Espagne franquiste, pour ensuite se répandre dans le monde entier.
 - Dès le milieu des années 1960, nous assistons à l'éclosion des mouvements alternatifs. Marquée par l'avènement d'une musique comme le free jazz, véritable manifeste de la déconstruction culturelle, la contestation de la norme occidentale va volontiers de pair avec l'idéalisation des traditions extra-européennes. L'autre n'est plus perçu comme fantôme des origines, mais comme modèle auprès duquel il est bon d'aller se ressourcer. C'est l'époque des premiers concerts de musiques traditionnelles et, parallèlement, celle du développement de l'ethnomusicologie scientifique, qui va en fournir la justification et l'assise théorique.⁵
 - Quant à la fin du XXe siècle, elle se caractérise par la mondialisation des marchés, y compris le grand souk de la world music, un des plus juteux et certainement le plus hétéroclite de l'industrie musicale.⁶ Les frontières culturelles s'estompent, toutes les musiques deviennent accessibles et toutes les expériences sont désormais possibles: métissages forcés, fusions

⁵ Le terme de 'ethnomusicologie' apparaît pour la première fois en anglais en 1950, puis en français en 1955, mais c'est au cours des années 60 que la discipline s'impose réellement dans le monde académique.

⁶ Pour une analyse du phénomène de la world music, je renvoie le lecteur aux deux chapitres de *La musique de l'autre* qui y sont consacrés (Aubert 2001: 99-125).

interculturelles, appropriations réciproques, démarches transculturelles, etc. Il serait cependant absurde de vouloir simplement condamner sans autre forme de procès les dérives et les naïvetés de la world music au nom de la Tradition: la world music commerciale n'a aucun compte à rendre à cette dernière dans la mesure où elle s'affirme clairement comme autre chose, même si elle lui emprunte de nombreux éléments. Ceci dit, toute tradition évolue, mais elle comporte ses propres règles, ses propres critères, par rapport auxquels certaines innovation constituent de fait des transgressions.

Images projetées

L'explosion des flux migratoires a profondément transformé notre perception de l'autre, désormais devenu notre voisin, notre semblable; sa musique, remodelée par la nouvelle donne, est en grande partie aussi devenue la nôtre. Mais il faut se garder d'assimiler flux musicaux, flux humains et flux commerciaux, dont les devenir ne se recourent pas forcément. La transplantation des musiques est distincte de celle des porteurs de musique, de même que la musique en tant que bien culturel se démarque de la musique comme produit de consommation. Les musiciens migrants sont ainsi amenés à se situer par rapport à leur culture d'origine, tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu aussi des facteurs économiques, qui ne sont pas sans incidence sur les choix artistiques. Le phénomène est en soi trop complexe et multiforme pour qu'il soit possible de s'y étendre davantage ici.

Il me semble en revanche plus intéressant d'examiner la question du rapport à la tradition et la manière dont il se manifeste hors de son contexte d'origine. En effet, nous l'avons vu, les musiques traditionnelles constituent bien une catégorie à part dans le grand fourre-tout qu'il est convenu d'appeler les "musiques du monde". Cette catégorie se distingue aussi bien du folklore normalisé que de la world music interculturelle; elle comporte ses propres circuits de diffusion, ses propres lieux de production, ses publics et ses critères d'excellence. La salle de concerts est ainsi devenue pour ces musiques l'endroit privilégié où elles s'offrent à leurs nouvelles audiences. Mais, pour accéder au cénacle, les musiciens, quelle que soit leur culture d'origine, se doivent de respecter un certain nombre de règles particulières au monde du spectacle, qui ne recourent que partiellement les canons de la tradition dont ils sont issus. Ces conventions concernent essentiellement trois composantes de l'expression musicale: l'authenticité, la qualité et l'exportabilité.

L'authenticité se rapporte à la dimension de vérité, ou plutôt de véracité de la

musique. En tant que critère objectif, relatif à la nature de l'art, elle implique tout d'abord le rattachement régulier à une lignée musicale elle-même jugée authentique, et la fidélité à ses enseignements. Cette filiation doit se manifester par le respect de ses modèles et, plus concrètement, par la conformité esthétique de leur réalisation; et ceci des plans aussi variés que le répertoire, la syntaxe musicale, le style, les timbres et donc les instruments utilisés, l'esthétique vocale et instrumentale, le geste musical, voire le costume de scène. Mais l'authenticité concerne aussi l'inspiration, qui, elle, relève clairement du domaine de la subjectivité.

La qualité se réfère pour sa part à la composante de beauté, dimension également à la fois objective et subjective de la musique. Celle-ci se manifeste sur les trois plans du corps, de l'âme et de l'esprit, pour reprendre le ternaire scolastique: l'énoncé, qui peut être assimilé au corps de la musique, l'imagination, relative à son âme, et l'inspiration, qui est du domaine de l'esprit. L'interprète est ainsi censé dominer parfaitement les aspects techniques de son art, afin que rien n'entrave l'émission du message musical (plan du corps). L'artiste se doit aussi d'être créatif, capable de donner vie à la musique (plan de l'âme). Ces deux facteurs font partie des conditions de l'inspiration, qui, surgissant toujours inopinément, manifeste la dimension spirituelle de la musique (plan de l'esprit).

Le troisième critère, l'exportabilité, se caractérise par le fait qu'il n'est pas intrinsèque à la musique, mais surajouté et spécifique à sa présentation hors contexte. Les questions qui se posent sont à nouveau d'ordre sémantique; elles concernent le sens, tant de la musique en soi que de son déracinement: tout d'abord, si l'on admet que la musique est porteuse de sens, dans quelle mesure le sens perçu par l'auditeur, qui plus est, par l'auditeur non familier, correspond-il à celui émis par le musicien? Ensuite, et ceci s'applique particulièrement aux musiques à connotations rituelles et/ou mystiques, quel sens leur transfert revêt-il? S'agit-il encore d'un rituel ou n'en est-ce que la représentation, le simulacre, voire la profanation? Et là, nous sommes de plain-pied dans le champ de l'éthique.

Il est un fait que le concert, et notamment le concert de musique traditionnelle, est volontiers vécu comme une sorte de rituel, pour des motifs liés à la fois à la musique elle-même, à l'occasion et aux prédispositions des participants, musiquants comme musiqués. Quel que soit le cadre dans lequel elle s'inscrit – le concert n'est en effet pas une circonstance "normale" pour de nombreuses musiques – la performance qualifie le temps et, à un degré ou un autre, en altère la perception.

Indépendamment des contingences, la musique est génératrice d'effets et d'affects - et à ce propos, je ne peux que renvoyer le lecteur au livre de Jean During sur Ostad Elahi (2001: 125-143). Tout musicien et tout mélomane a un jour ou l'autre été touché par un de ces états de grâce et de communication totale au cours desquels 'le chanteur, la voix, l'instrument et l'auditeur, tout devient une seule et

même chose⁷ : c'est en tout cas ainsi que le chanteur de flamenco Calixto Sanchez me décrivait le duende (in Aubert 1991: 264). Quant à Ravi Shankar, il ne parle pas d'autre chose lorsqu'il dit: 'Vous ne savez plus ce que vous faites, le rāga coule sous vos doigts. L'extase s'empare de votre esprit; les larmes jaillissent de vos yeux, vous avez envie de hurler, sans savoir si c'est de douleur ou de joie' (in Kidel 2001).

Ce bouleversement des sens décrit par Shankar correspond au concept que la théorie indienne appelle *bhāva*, littéralement 'état', 'émotion'. Le *bhāva* est ainsi l'effet produit par l'inspiration véritable. C'est un phénomène inopiné, qui se manifeste comme une sorte de grâce affectant temporairement l'artiste et son public. Totalement absorbés dans l'instant, ils vivent alors une expérience intense, une forme de perception, de contemplation intérieure de leurs émotions et de leurs sentiments. Cet état est suscité par la délectation partagée de ce que la théorie esthétique indienne appelle la "saveur" ou l'"essence" (*rasa*), qu'elle considère comme inhérente aux structures musicales : chaque *rāga* possède son propre *rasa*, qui se manifeste lorsqu'il est interprété dans les règles de l'art face à un public de connaisseurs (*rasika*, litt.: "goûteur").⁷ Dans son ouvrage sur l'origine du théâtre, de la poésie et de la musique en Inde, René Daumal définit le *rasa* comme étant:

la perception immédiate, par le dedans, d'un moment ou d'un état particulier de l'existence, provoquée par la mise en œuvre de moyens d'expression artistique. Elle n'est ni objet, ni sentiment, ni concept ; elle est une évidence immédiate, une gustation de la vie même, une pure joie de goûter à sa propre substance, tout en communiant avec l'autre » (Daumal 1970: 15).

Et c'est peut-être là que réside la plus haute fonction de l'art musical.

Nouveaux étalons

J'aimerais maintenant revenir à la question de la mondialisation des musiques traditionnelles en l'abordant sous un autre angle. En effet, on constate que certaines de ces musiques s'exportent plus facilement que d'autres, qu'elles paraissent mieux correspondre aux penchants et aux attentes de leurs publics exogènes. Aucun critère de valeur qualitatif n'est à même d'expliquer le phénomène car aucune musique n'est en soi meilleure qu'une autre. Les fluctuations des goûts du public en sont une preuve suffisante.

Les raisons me semblent plutôt émaner de la concomitance de trois facteurs principaux: le premier est simplement conjoncturel, relatif à des phénomènes de mode et aux coups de projecteur occasionnellement portés par l'actualité sur

⁷ 'Il n'y a pas de *rasa* sans *bhāva* et il n'y a pas de *bhāva* sans *rasa*', dit le Nāṭya-Sāstra (VI, 42).

une culture, un pays ou une région du globe;⁸ le deuxième est subconscient, il est du domaine de l'intersubjectivité et du mystère des affinités électives, qui fait qu'un individu, un groupe, voire une génération entière peut se reconnaître en une musique dans la mesure où elle lui révèle une de ses aspirations profondes; le troisième enfin de ces facteurs est individuel, il est lié à la personnalité de certains artistes emblématiques, qui ont su s'imposer à l'étranger au point d'incarner leur tradition entière face au monde.

Le phénomène est ambigu; il manifeste le besoin de héros qui caractérise la nature humaine, mais aussi l'approximation dont l'opinion publique se satisfait généralement. Ces musiciens d'exception ont certes le grand mérite d'avoir ouvert une porte de communication entre leur culture et le reste du monde. Mais l'image qu'ils projettent est nécessairement partielle et partielle, et ils sont bien souvent les seuls à en tirer les bénéfices.

Parmi ces personnages-clés, j'aimerais en citer quatre qui, par leur immense talent et la popularité mondiale dont ils jouissent, me paraissent significatifs de ce dont il est question: Ravi Shankar pour la musique de l'Inde, Nusrat Fateh Ali Khan pour le qawwâli pakistanais, Munir Bashir pour la tradition savante arabe, et Paco de Lucía pour le flamenco.⁹ Ces artistes partagent en effet un certain nombre de qualités, qui leur ont permis de parvenir à ce statut de phares ou de pôles de l'expression musicale. Ces caractéristiques sont intéressantes à examiner car elles touchent à pratiquement tous les aspects de la musique:

La formation

- Ils sont dotés d'un talent hors du commun, dont la manifestation s'est révélée de façon précoce.
- Ce talent inné est doublé d'une faculté d'absorption et d'une mémoire impressionnante, capable de conserver et de resservir à volonté toutes les informations qui s'y sont gravées.
- Leur art est enraciné dans une tradition authentique, garantie par l'enseignement d'un ou de plusieurs maîtres reconnus.
- Ils ont assimilé leur culture musicale dans sa globalité, au delà des particularismes de style, d'école et de lignage.

⁸ Le cas de l'Afghanistan est à cet égard significatif: on n'a jamais autant écouté sa musique ni parlé d'elle que depuis son interdiction par les taliban et, peut-être plus encore, depuis les événements du 11 septembre 2001. Malgré elle, ou en tout cas indépendamment de sa nature propre, la musique afghane est ainsi devenue un symbole de résistance au totalitarisme.

⁹ Bien que leur célébrité n'égalé peut-être pas celle de ces quatre étalons, on pourrait aussi mentionner par exemple Alim Qasimov pour le muqâm d'Azerbaïdjan, Alan Stivell pour la musique celtique, le Taraf de Haïdouks pour celle des Tsigane de Roumanie, Cesaria Evora pour celle du Cap-Vert ou encore Adama Dramé pour le djembé d'Afrique de l'Ouest.

La manifestation du génie

- Ils ont entièrement maîtrisé la dimension technique de leur musique; leur virtuosité est effectivement prodigieuse.
- Ils ont un style personnel, immédiatement identifiable, doublé d'un charisme exceptionnel.
- Bien que leur créativité s'inscrive dans le cadre formel d'une tradition musicale donnée, ils ont su en rénover le langage de façon irréversible. Il y a, par rapport à eux, un avant et un après dans l'histoire de leur musique.
- Ils ont une faculté rare de synthèse, qui leur permet de décontextualiser l'expression musicale, d'en transcender les aspects anecdotiques ou fonctionnels pour en extraire la dimension universelle.

L'art de la communication

- Ces musiciens sont des communicateurs, des transmetteurs nés, qui ont appris à connaître l'Occident et ses critères d'excellence.
 - Leur habitude de la scène et leur sens psychologique aigu leur permettent de s'adapter instantanément à toute situation, à tout public, sans jamais pour autant paraître se renier.

Le discours sur la musique

- Ils se posent généralement en hérauts de la tradition et revendiquent un certain classicisme, d'une façon volontiers puriste.
- En même temps, ils affirment leur ouverture au monde et leur intérêt pour toute forme de dialogue interculturel.

Les contingences

- La vie de chacun de ces musiciens est marquée par la rencontre providentielle avec un "découvreur", avec une personnalité reconnue dans le monde artistique occidental, dont la caution a contribué à leur célébrité. Dans ce registre, on peut citer Yehudi Menuhin et George Harrison pour Ravi Shankar, Zoltán Kodály pour Munir Bashir, John McLaughlin et Al Di Meola pour Paco de Lucía, ou encore Peter Gabriel pour Nusrat Fateh Ali Khan.
- Toutefois, ces rencontres ont souvent été à l'origine d'un certain nombre de concessions de la part de ces champions de la tradition. Pour accéder à la reconnaissance interculturelle et au star system qu'elle implique, ils ont parfois accepté de faillir aux règles qu'ils avaient adoptées, et qu'ils n'ont d'ailleurs jamais cessé de professer. Les improbables "rencontres Est-Ouest", symphonies interculturelles, guitar summits, Babylon mood et autres remixes

auxquels se sont occasionnellement livrés les uns ou les autres entrent dans cette catégorie: “Just a little experiment”, si l’on en croit Nusrat (cit. in Aubert 2001: 53).¹⁰

L'image sonore

- D'une manière plus constante et généralement mieux assumée, on constate chez ces interprètes un art consommé du formatage qui, sans toucher à l'essence de la musique, consiste à savoir l'adapter aux usages et aux impératifs de la scène internationale.
- Il en résulte une image sonore idéalisée, pour ne pas dire stéréotypée, qui est conforme aux attentes du public. On notera que cette image est à la fois complémentaire et opposée à celle fournie par les musiques populaires urbaines, avec leur habillage technologique moderne. Toutes deux sont nées de la rencontre avec l'Occident, qui les a faites siennes avant de les réexporter, dotées d'un prestige accru, vers leur pays d'origine.

Des modèles à suivre?

Ce certificat d'excellence que représente la consécration internationale est souvent à l'origine de nouveaux modèles, par rapport auxquels les jeunes générations de musiciens sont amenées à se situer et à déterminer leur propre démarche. Plusieurs options s'offrent alors à ces dernières:

- Tirer profit de la notoriété de leur illustre prédécesseur par un processus soit de filiation directe, même superficiel (Ravi Shankar a ainsi des milliers de disciples, qu'il n'a, par la force des choses, jamais eu le temps de former), soit d'imitation pure et simple (les enregistrements y contribuent, mais une copie de la Joconde ne sera jamais la Joconde).
- Suivre la voie ouverte par ces artistes de référence en cherchant à les dépasser sur leur propre terrain: c'est le cas d'un Vicente Amigo, d'un Tomatito ou d'un Gerardo Nuñez par rapport à Paco de Lucía, d'un Salman Shukkur ou d'un Nassir Shamma vis-à-vis de Munir Bashir, ou encore de sitaristes indiens comme Rais Khan, Kartik Kumar et son fils Niladri après Ravi Shankar. Quant à Nusrat Fateh Ali Khan, son influence a marqué la quasi totalité des jeunes qawwâl pakistanais.
- Proclamer un contre-courant de retour aux sources et de réaffirmation d'une tradition qu'on estime menacée de déviance. Même réactive, cette tendance

¹⁰ À l'époque du décès de Nusrat, survenu le 16 août 1997, des duos avec Björk et avec Luciano Pavarotti étaient par ailleurs en cours de négociation.

est en soi honnête; mais elle est souvent marquée par une certaine tendance au formalisme. En confondant la tradition et le passé, elle risque de n'aboutir qu'à une expression peut-être correcte sur le plan formel, mais vidée de tout contenu. Une tradition n'est en effet vivante que dans la mesure où elle évolue; vouloir la figer en un stade quelconque de son développement est une attitude non seulement réactionnaire, mais proprement irréaliste. Le monde étant ce qu'il est, l'avenir de la tradition – de toute tradition – passera nécessairement par des voies inattendues, que nous le voulions ou non. La question est plutôt de savoir où se situe le point de rupture à partir duquel une expression individuelle cesse de répondre aux critères de la tradition dont elle émane.

- En définitive, la meilleure attitude est peut-être simplement de suivre son chemin; une fois assimilés les enseignements d'une culture musicale, de se laisser guider par sa voix intérieure, seule capable d'éveiller un talent et une inspiration authentiques. C'est probablement la démarche la plus sincère et la plus juste du point de vue de l'éthique; c'est aussi généralement celle qui produit les meilleurs résultats musicaux.

Le talent individuel de grands interprètes passés et présents est évidemment pour beaucoup dans le développement des critères d'excellence d'une musique; lorsque nous croyons écouter la manifestation d'un génie ethnique immuable et intemporel, ce que nous apprécions est en fait souvent la démarche personnelle - et unique en tant que telle - d'un artiste inspiré ou novateur dont, faute des critères nécessaires, nous ne percevons pas toujours l'originalité. Que son jeu respecte ou non les règles de la tradition qui le sous-tend est une chose, mais la présence du talent demeure en toute circonstance la condition première de l'efficacité de la performance. Quels que soient sa culture, l'idiome dans lequel il s'exprime et le lieu où il se produit, le musicien demeure un artiste dans le plein sens du terme et, selon le degré de sa créativité et de son inspiration, il est capable ou non d'émouvoir et de convaincre celles et ceux à qui il s'adresse.

Références

ALBÈRA, Philippe

1996 'Les leçons de l'exotisme', *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9: 53-84.

AROM, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, 2 volumes, SELAF, Paris.

AUBERT, Laurent

- 1988 Compte rendu de *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie* par Simha Arom, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1: 195-203.
- 1991 'L'essence du flamenco. Entretien avec Calixto Sanchez', *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 255-264.
- 2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg éditeur, Paris/Genève.

BLACKING, John

- 1973 *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle/London (traduction française: *Le sens musical*, 1980, Les Éditions de Minuit, Paris).

DAUMAL, René

- 1970 *Bharata. L'origine du théâtre, la poésie et la musique en Inde*, introduction de Jacques Masui, Gallimard, Paris.

DURING, Jean

- 1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, Lagrasse.
- 2001 *L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974)*, Le Relié, Gordes.

HANSLICK, Édouard

- 1986 [1854] *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, traduit de l'allemand par Charles Bannelier et Georges Pucher, introduction de Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois, Paris.

KIDEL, Mark

- 2001 *Ravi Shankar: entre deux mondes*, film documentaire (89'), J.P. Weiner Productions, Agat Films & Cie, NHK, Arte France.

ZUCKERKANDL, Victor

- 1976 *Man the Musician. Sound and Symbol*, Volume 2, Princeton University Press, Princeton.

Ethnomusicology and Music Education: Tradition, Transmission, Change and Innovation in West Africa and Europe

Trevor Wiggins

This paper will address issues that arise between ethnomusicology and current practice in music education. I will use my research and experience in West Africa, specifically Ghana, and in Europe to compare and contrast the expectations of the diverse participants and to examine if there are any solutions or even realistic compromises.

In the north of Ghana, in the town of Nandom, forms of traditional music are changing and dying out. Some of them have lost their significance or function within society, and others may be challenged by new styles, or imported cultural or religious ideas. A society in which children were not taught music, but absorbed and learnt it as part of life, is now having to consider the options for its musical future. Even this is a considerable departure from tradition – in a traditional society, you do not conceive of possessing a ‘culture’ that could be managed or changed. So, in Nandom, what is the ‘tradition’? What are the influences? How have things changed? Who is able to make changes? Are ethnomusicology and education observers, participants, or agents? In order to answer these questions, I need to examine a number of different aspects of the musical traditions and history.

Written historical records¹ of music in West Africa generally only exist where a European or American ‘explorer’ travelled in a region and wrote a diary or similar

¹ There is a long traditional of oral history in the region that has yet to be fully explored, but has many interesting historical features recorded.

record. Typical is William Bosman, based in Elmina on the coast of present-day Ghana, but then called Guinea. He wrote:

Their second sort of Instruments are their Drums; of which there are about ten different sorts, but most of them are excavated Trees covered at one end with a Sheeps-skin, and left open at the other; which they set on the Ground like a Kettle-Drum, and when they remove it they hang it by a String about their Necks: They beat on these Drums with two long Sticks made Hammer-Fashion, and sometimes with a streight [sic] Stick or their bare Hands; all which ways they produce a dismal and horrid Noise: The Drums being generally in consort with the blowing of the Horns; which afford the most charming Asses Musick that can be imagined: to help out this they always set a little Boy to strike upon a hollow piece of Iron with a piece of Wood; which alone makes a Noise more detestable than the Drums and Horns together (Bosman 1967).

The description of the instruments here is absolutely recognisable and could apply to this modern ensemble from the same area:

Esempio Audio 1

<http://dl.cini.it/files/original/78dbb09654473692d98718d8c3ae484f.mp4>

Mmensoun Ensemble from Cape Coast, Ghana.

Similar descriptions, and even some transcriptions, can be found for other areas, but until we come to the era of the field recording we have very little idea what this music actually sounded like, and therefore how it changed in the intervening period. We might surmise that changes in music are often attributable to changes in circumstances, particularly outside influences. Until the 20th century, there was little contact between ‘explorers’ and the African interior, so the musical styles might have stayed fairly stable, locked in by their traditional functions for rites of passage etc. There is evidence, for example, that traditional building styles, having evolved for a function, changed little until the introduction of new building materials.²

On the other hand, if we look at European classical music, this changed considerably between 1705 and the 20th century, although most of the instruments would still be recognisable. African musicians have always shown considerable ability to interact with new musical styles, sometimes creating a whole new African style from the synthesis. A small example is the traditional Ewe drum piece ‘Ageshe’, that now has a ‘reggae’ section, ‘so that the young people have something to dance to’,³ or at a larger scale, West African Highlife where a new genre emerged from the fusion of traditional songs and European dance music.

² See, for example, Bourdier and Trinh (1985).

³ A reason for the development and inclusion of this section offered by my master drum teacher, Johnson K.D. Kemeh.

Esempio Audio 2

<http://dl.cini.it/files/original/5af5600f1dac02851b972d9e17913307.mp4>

Yaa Amponsah, by the Kumasi Trio, recorded in 1928. The first known recording of highlife music, subsequently much developed and copied.

Some aspects of Ghanaian life would suggest that there is no great sentimental or intellectual attachment to antiquity. Age in a person is highly valued, but an artefact or tool that is no longer useful will be discarded and a replacement found. Within traditional society, age is often measured in generations, thus a story might be prefaced ‘In the time of my fourth great-grandfather ...’, not usually the formulaic start of a fairy story, but an accurate indication of the generation in which this happened.

I have spent a number of years researching the recreational music of Nandom, a town in north-east Ghana. When I first visited Nandom in 1994, there was no mains electricity, telephone or water. These things have all now arrived in the town and affected every aspect of life. Electricity is probably the biggest change, providing access to television and more radio (not being reliant on battery operated sets as previously). In 1994, a walk round the town at night meant visiting a series of *pito*⁴ bars, where people sat talking and drinking by the light of home-made oil lamps. Now some bars still serve *pito* but many also offer chilled bottled beer and have a TV and a cassette player, both operating at full volume. The place with the biggest PA system and the most recent cassettes or CDs, a ‘storey’,⁵ building at least twice the height of local houses and constructed of concrete rather than mudbrick, is the one with most young people.

There are (or maybe this will soon be ‘were’) several types of recreational music here: *bewaa*, *kari*, *nuru* and *dalaari* to name a few. *Dalaari* is music made by children using small drums made from the necks of old pots. *Kari* and *nuru* are women’s songs and dances for recreation, gossip and social interaction. *Bewaa* (songs and dances usually accompanied by xylophone and drums) was developed some 50 years ago in response to the admiration of a similar style, *bawa*, from the town of Lawra, about 30 km to the south. A young man from the chief’s house, later to become the chief (Naa Polkuu), had been educated in the south of Ghana and was looking for a new style for the dance group he was developing with local young people. *Bewaa* took aspects of the Lawra style and integrated it with other local traditional dance and music styles. The *bewaa* style became established by a specially formed group of young dancers and musicians (the Nandom Sekpere group) who performed throughout Ghana – including for the British Queen

⁴ Local beer made from millet.

⁵ This word is used to describe any modern building that has more than one floor level.

Elizabeth II when she visited Ghana in 1961.

The group was used, promoted and directed by Polkuu through his role as chief. *Bewaa* dances took on an important social function, being recognised as a good way to meet other young people from the area and seek a marriage partner. Dances were often held on a Sunday afternoon towards the end of the weekly market, so that virtually the whole town and many people from the surrounding villages were present. As with other recreational music, the words to the songs were also important, joking, passing on gossip, warning about poor behaviour. An ethnomusicologist would have been convinced that this innovation was completely integrated into musical life and strongly supported by its social function within the community.

Esempio Video 1

<http://dl.cini.it/files/original/42801c1670ef957c31f4af613fffd48d.mp4>

Bewaa performance. Children learn this music and dance by simply joining in.

By the 1990s, the situation had changed to some extent. Naa Polkuu died in 1984 and was succeeded, after bitter dispute, by the present Naa Puoure Puobe Chiir VII. Naa Puoure returned to Ghana from a career as a European economist (having completed his doctorate in Venice) and was a member of the Ghanaian Council of State for a number of years. His predecessor, Naa Polkuu, knew the local dance and music intimately and would instantly correct any errors of dance or music by practical demonstration. Naa Puoure is energetic in his efforts to support and promote the local arts but his involvement has a different emphasis. With the death of Naa Polkuu, it became evident that it was his force of personality which had held the Nandom Sekpere group together. Members of different clans within the group now supported opposing contenders for the chieftancy and the Nandom group temporarily disintegrated.

Nandom has its own cultural festival, called Kakube, which takes place in late November. There was a local custom of using the gleanings (*kakube*) from the fields at the end of harvest to brew beer that was drunk to celebrate a successful harvest. There was also dancing in the evenings when the moon was bright. The formalised modern version follows a standard Ghanaian pattern for 'cultural' events with a durbar of chiefs on the first day that also includes a large number of speeches and music and dance demonstrations by invited groups. On the second day the dance competition takes place with up to 45 groups from different villages and further afield in Ghana competing. In 1994, most of the competing groups danced *bewaa*, often with the addition of one or more other dances, and there were also a number of singing groups performing *kari* or *nuru* songs. By 1999, there was more variety

to the dancing, with groups presenting *gombe*, and funeral dances (*bine*), although less *bewaa*. *Kari* and *nuru* singing was still part of the event with a number of groups presenting this style. Spontaneous *bewaa* dancing in the villages seems to have died out – only the performance group meets to rehearse, but *kari*, *nuru*, and now the southern ‘invader’ *gombe* can still be heard in the villages at harvest time.

The musical style of *bewaa* has, of course, changed since its inception, with songs and ideas being imported and adapted from other areas of Ghana. The traditional older style songs fit across the dance pulse (indicated by the *kpagru* rhythm) with the equivalent of 2 bars in 12/8 time, fitting 3 bars of 4/4 dance pulse, like this:

Esempio Audio 3 (vedi Immagine 1)

<http://dl.cini.it/files/original/f78412ae36137b43aac914b04f6afdf0.mp4>

Nandomme Naa Yela

Nandomme Naa yela

The musical score for "Nandomme Naa yela" is presented in 12/8 time. It features four staves: a Kpagru rhythm line, a Sing tune, a Gyi tune, and a Gyi accompaniment. The Gyi tune is divided into five numbered phrases. The lyrics are: "Nan - dom - me Naa ye - la ye maa - li, maa - li, maa - li. Nan - dom - me Naa ye - la ye maa - li, maa - li, maa - li. Nan - dom - me Naa ye - la ye maa - li, maa - li, maa - li. Be maa - li a vic - li za be - lop kpan - kpa - re yang taa".

Immagine 1. *Nandomme Naa Yela*

Later songs, like ‘*Yaa Yaa Kole Zele*’, composed in Accra around 1986, have the tune fitting more obviously in with the dance step (*kpagru* rhythm).

Esempio Audio 4 (vedi Immagine 2)

<http://dl.cini.it/files/original/856b5e220d1b63b624c33778932c7e8f.mp4>

Ya ya kole zele

Ya ya kole zele

The musical score for 'Ya ya kole zele' is presented in two systems. The first system includes a Kpagru rhythm line, a Sung tune with lyrics 'Ya ya ko - le ze - le. Ya ya ko - le ze - le.', a Gyi tune with measures 1-4, and a Gyi accompaniment. The second system continues with the Kpagru rhythm, the Sung tune with lyrics 'Ya ya ko - le ze - le. Ya ya o puɔ wa pe - li o | kob.', and the Gyi accompaniment with measures 5-8.

Immagine 2. *Ya ya kole zele*

There are many agents of change here, but a principal one must be the attitude of young people, who are influenced by global pop music styles. The dance for *bewaa* involves heavy leg jingles, traditional costume with cowrie shells sewn into it, and a dance style that involves ‘bending your back’. In the solo sections the girls dance with their backs almost horizontal and there is a strongly sexual component to the style of the male and female partners.

Esempio Video 2

<http://dl.cini.it/files/original/95871e7b277020d91cd6dc81e847bca9.mp4>

Bewaa dancing.

Young people now do not want to dance in this style. They don't want to 'bend their backs', but prefer to dance in more of a western disco style to more contemporary music. The present chief recognises this and now includes a 'disco' within Kakube, the music in 1999 being provided by the Ghana Police Band.

Esempio Audio 5

<http://dl.cini.it/files/original/aa456cfda88394a5107bea120a850ac4.mp4>

Part of the performance by the Ghana Police Band. Reggae is very popular in Ghana.

From the early 1990s, the ethnographers and musicologists began to arrive in greater numbers. There is Prof. Carola Lentz studying the social anthropology and Volker Linz studying the funeral music of Nandom, in addition to my own work. We all have some effect on local people, if only because we pay people to play or answer our idiot questions, as in this typical exchange between a local musician and me:

'This is an old, old tune from Polkuu's time'.

'Can you tell the difference between old and new styles of *bewaa* from the music?'

'Yes, I can do that'.

'How can you tell the difference?'

'We have modernised *bewaa* now'.

'How have you modernised it?'

[looking at me as though I'm stupid] 'We have taken away all the old things'.

So now, many sorts of indigenous recreational music appear to be in terminal decline in Nandom, to be superseded by national and/or international pop music. This situation is not only true of recreational music either. Mary Seavoy has observed that 'Because the xylophone is associated with animism, the local rise of Islam in the late twentieth century has caused a decline in LoDagaa music making with xylophones'.⁶ I would not completely agree with this – in the areas I have visited, strict Moslems may bury a deceased person after simple prayers, without the 3-day traditional funeral that includes music, dancing and feasting to celebrate their life (in some areas there is another possible motivation for the traditional

⁶ Cf. DjeDje, (1998: 457), citing a personal communication from Mary Hermaine Seavoy.

ceremony to continue, as during the funeral you may ‘go outside’ with anyone of the opposite sex you please, without your partner being able to object). However, many Moslems seem to have a rather pragmatic approach (as do the Christians) and will observe appropriate ritual for both belief systems.

This changes in Nandom are repeated nationally, with local variations. I have argued previously that the concept of western education is a considerable factor here. Ghana has placed great emphasis on creating an educated population. Schools are often overcrowded and teachers in short supply due to levels of pay, but a high proportion of the population attend school, at least to the end of Primary school level (although the proportion of boys attending is notably higher than that for girls). Politicians would doubtless argue that to compete in a western dominated world, they need a population with an appropriate education, and the Ghanaian system of schooling was established by the British back in the colonial era. It is a long way removed from a ‘traditional’ form of Ghanaian education within an extended family group, where there is no boundary between the world of the adults and children and education is the process of induction into society. More than 25 years ago, Peter Sarpong (1977) observed the effect of formal schooling on the observation of rites of passage for young people in the Ashanti region:

Especially [...] in urban areas, where many girls attend school, attendance at school at once puts a severe limitation on the time that can be allotted to the ceremonies. A school-girl may not be able to spare a whole week from school for her [nubility] rites; nor can she be expected to devote her school hours to serving as a neophyte. She might not mind but her parents are likely to object, with good reason. [...] Many literate girls consider some of the rites to be a remnant of ‘savage superstition’, and are scornful of them (Sarpong 1977: 92-95).

Sarpong also observes the effect of different religious beliefs on traditional rites of passage. Some Christian churches ‘seem to have replaced the nubility rites with the Christian Confirmation’. Others will be more selective:

Catholics rely on their own judgement in deciding which parts of the rites are contrary to their persuasion. When a Catholic girl is being given a fairly full version of the rites, the morning libation [pouring alcohol on the ground for the spirit of the earth] is often left out. There is no singing, drumming or dancing, as the songs are thought to be *obscene* and the dancing *erotic* [my emphasis]. Muslim converts [...] also retain their fidelity to traditional customs, while avoiding going diametrically against their adopted religion by leaving out several parts of the rites. One forms the impression that individuals take it upon themselves to decide which parts of the rites to discard (Sarpong 1977: 92-95).

It can be seen that, throughout Ghana, many functional occasions for music

have or are changing. The principal occasion for the performance of most traditional music is the ‘cultural group’, often brought in, for example, to add a touch of either authenticity or exoticism to a funeral (for example, among the Fanti of Cape Coast in the south of Ghana, it is common to pay a group of Dagara musicians to perform the northern recreational dance *bewaa* at a funeral). The performers in the ‘cultural groups’ are young people (typically 10-25 years) who have been taught a number of dances, often from across Ghana rather than just the local area, by a professional drummer who is involved in education in some way.

So it would seem that many aspects and styles of Ghanaian music are already in a state of ‘preservation’ in some form, so if we and other ethnomusicologists (including a substantial number of Ghanaian researchers) have not already done our job, these forms will have changed or be lost. My concern here is for the documentation of African music – the music being created now may be better or worse, but will be different. Young Ghanaians have seized on many aspects of pop music from the rest of the world and used technology avidly, wanting to be seen as up-to-date and innovative, not part of some cultural museum. Here are a couple of examples of contemporary Ghanaian popular music:

Esempio Audio 6

<http://dl.cini.it/files/original/1fa8fbab58f544229d0d71a49b7c0ec8.mp4>

Daddy Lumba, *Highlife*, 2000, M CCD 011, Track 5, *Hye Woho Den*. Strongly influenced by reggae and making maximum use of technology – in the most recent recordings even the voice is processed through a vocoder in Ghanaian pop music.

Esempio Audio 7

<http://dl.cini.it/files/original/0e5d984f18cb0c38d93cbf9498ca042f.mp4>

Begyil Paul, *Wuo za wuo nu*, (from an un-numbered locally produced cassette).

This is a recording from the north of Ghana made around the early 1990s. It uses the ‘auto-chord’ accompaniment of an electronic keyboard. As far as the singers are concerned, it is an electric xylophone – a bit out of tune, but adequate for their purpose. The singers can be heard adhering to the traditional (not Western) pentatonic xylophone tuning as that is what they have grown up with, but for how much longer?

So what of Ghanaian schools and education? One indication might be my first visit to the University of Ghana as an exchange professor in 1989. Ghanaian students learnt both Western and African music. The Western music was taught by professors, who had all been educated in the UK or USA, had their own offices and were paid twice as much as the instructors who taught African music outside in the

sun. There is now an International Centre for African Music & Dance developed by Prof. Nketia located there, and there are more drums and instruments for the instructors to use, but most other aspects of inequality still remain, and can, of course, be justified by the relative educational qualifications of the professors and instructors.

Ghana finds it hard to fund its commitment to education. The cost of schooling and of Higher Education is considerable and a major investment for any family. In order for a family to take on this commitment, there need to be sufficient financial rewards. Teachers at all levels are highly respected, but not well paid. Typically, salaries would not exceed around \$40 per month for a classroom teacher, and most teachers feel they do not have enough money to bring up their own family. There are often accusations that a few teachers fail to teach some aspects of an exam syllabus well, hoping that parents with money will pay for additional tuition for their child, thereby boosting the teacher's income. This works best in urban areas where there are more parents with financial resources. In rural areas, the whole economy still has a base controlled almost by forms of barter and social position. For example, if local beer brewers try to put their prices up to make a little more money, local farmers (who are also the consumers) will increase the price of grain needed to make beer, so the status quo is maintained. Ghana has some 40-50 languages in everyday use,⁷ but from the end of Primary school, English is the language of instruction. When teachers have completed their training, as some measure of repayment for the training invested in them, they must work in the area to which they are directed for the first 3 years. This means that inexperienced teachers are sent to areas of greatest need, often more remote rural areas. The quality of life in these areas is perceived as far less good as there is generally little in the way of recreational facilities – life revolves around having enough to eat. After 3 years, teachers can apply for posts anywhere in Ghana, and will move according to the priorities familiar to all of us. As with any other country, the profile of students going on to higher education will generally match the economic status of the household, so most teachers will come from a relatively more affluent background. Priorities for teaching subjects are Maths, Sciences, Agriculture – products perceived as having more of an economic benefit than the arts. The result for schools in rural areas across the country is that their teachers will often not speak the local language (or not well), will have little or no knowledge of local culture, and will often be looking forward to moving somewhere else, perceiving the local traditions as at least backward, if not primitive.

Returning to the situation for traditional music, across nearly the entire world, where traditional music has not retained its functional place within the culture,

⁷ Cf. Dakubu (1996: 3).

school children are required to learn about it in school. We should note that this is not the same thing at all; experiencing and participating in the arts is not the same as learning about them, but learning that can be examined is often required to demonstrate success.

Learning about almost anything in school gives it a particularly ‘worthy’ slant – ‘this will be good for you but not much fun’, is not a recipe for success with the local youth culture. We don’t seem to have had much success in Europe either in creating a nation who are educated through the arts. I know that we all have conservatoires of high standing, preserving the great European Tradition, but most of our population are passive observers and consumers of popular styles that we might view as the musical equivalent of a ‘Big Mac Burger’. What do we say to our colleagues in Ghana – don’t do what we have done?

Returning to Nandom, the Paramount chief Naa Chiir has clear ideas about what he thinks should be done, involving schools.⁸ He is very committed to seeing local music actively preserved or developed through the young people. This leads me to a number of questions for myself, and for ethnomusicology and education:

Do we believe that the role of Ethnomusicology is as participant observer? Participant, in the sense that we cannot pretend that we are not there, but we do our best to stay neutral, documenting changes for posterity.

Is it the case that we have to admit that we would like to see traditional music preserved in as active a form as possible, and ask what we can do to support local people?

Might we be wasting our time in trying to support traditional music through education, and education through music? These things will change with teenage fashion and we can’t influence that.

Are there ways in which we can make materials available for use in schools? There are many examples of poor quality teaching materials (inaccurate, inappropriate for level etc.), and often, material collected by ethnomusicologists is NOT available in the places where it was collected.

Is this transmission best handled through a formal curriculum that involves the whole school population, or through ‘extra-curricular’ groups of interested students, as with the football team?

One of the problems with a number of these questions is that they quickly move into a wider context than music, questioning your world view. For example, if local people decide that economic development is a priority, therefore there is no place for the arts in school?

⁸ An interview with him is published in ‘Teaching Culture; Thoughts from northern Ghana’ in *British Journal of Music Education*, XV, 2, 1998: 201-209.

Ethnomusicology and education: transmission, tradition, change and innovation in Europe

The history of what was first called ‘comparative musicology’, then ‘ethnomusicology’ in Europe and the West has already been documented, but in this sense is principally a discipline that is redefined through academic use and practice. Its impact on music within society and culture in general was very limited, and it was primarily a ‘musicology’ in the sense that it was about the observation of music and musical behaviour rather than participation. From around the mid-1970s a number of factors seemed to coincide to change the level of interest in other musics: a small number of prominent pop musicians, such as John Lennon, began to take an interest in music from other places, there was a developing interest in the role of music as part of a strategy for ‘anti-racist’ education, and ethnomusicologists began both more commonly to include a practical engagement as part of their study of a music and to see the possible benefits of experience of other music for students in higher education. Music and Arts colleges and universities such as Dartington, York, CalArts (and others) began to acquire instruments and to teach mostly music from Indonesia and India, perhaps Japan, often as an adjunct to the general curriculum but sometimes as a specialist course with a native teacher. Located within academic institutions and frequently with an ethnomusicologist directing the programme, there was some concern for an ‘authentic’ approach, at least in terms of some cultural information and adherence to known repertoire.

In contrast, popular musicians were generally unashamed and direct in seeing their engagement with other music from a commercial view, however great their professed admiration of the music and musicians. Indian sitar was used primarily for its ‘ethnic’ sound or colour, but there was little engagement with the forms and styles of Indian music, let alone its cultural and historical position. In education, the engagement with other music was primarily motivated by the perceived educational and social benefits, especially in the UK where the integration of an immigrant population had become a highly political issue. Many music teachers were looking for materials from other countries to use in the classroom and there was a range of resources produced, highly variable in quality. This marked the real start of the debate that is still continuing between the aims and requirements of good practice in education, particularly music, and good practice in ethnography and ethnomusicology. Given a shortage of available music suitable for educational use from outside Europe, teachers made use of whatever they could find. Well-intentioned local educational authorities produced duplicated books of songs from around the world, notated with variable accuracy using western pitches and with the words often somewhat

muddled and only an approximate translation, if at all. The material was collected from any available source without any evaluation of the quality. Teachers using the materials had few facts and no knowledge of the musical style other than what could be conveyed by the notation, so used it in the best way they could for their educational purposes. Members of non-British communities resident in the UK sometimes found themselves expected to be musicians almost by virtue of the colour of their skin. Someone coming from India must know something about Indian music and be able to teach some songs. This sometimes resulted in people from non-British backgrounds who were amateur musicians (and not teachers) being employed to teach 'their' music in a professional capacity.

As with most situations, there were two views about this situation according to your viewpoint. Academics believed that what teachers were doing was appalling. It misrepresented other cultures and their music, passed on adulterated material and was completely token in its approach. There was no sense of the meaning of the music within the culture and it was deeply insulting to other cultures, rather like reducing European music to the learning of 'Twinkle, twinkle little star/Ah, vous dirai je, maman'. Teachers, on the other hand, would argue that any attempt to engage with another culture, to develop in children a sense of 'other', that people's lives and music were different all over the world was valuable. If there was more authentic material available they would be happy to use it, provided it was not a dusty ethnomusicological approach that took no account of the learning needs of children and overloaded an essentially practical approach to music in school with so much additional information that children became completely uninterested. These two viewpoints were irreconcilable. However, not everything was quite like this. There were several organisations that set out to produce high quality material for education. One was the WOMAD (World of Music And Dance) foundation, which from around 1984 began to produce a series of 'Talking Books' – recordings covering the music of an area of the world, plus a booklet containing information about the musical styles and the artists written by known practitioners and/or researchers. WOMAD was also different in two other aspects of its productions: it included both traditional and current popular styles from a region, and fairly early on in the series it included Europe as an area of the world. The line was essentially to look at the music of the people; what sort of music would people use or come into contact with in their everyday lives? So the music of Europe did not include the classical tradition that was already well represented elsewhere, but it did shed a new light on the traditional folk music that had been maintained by a relatively small but dedicated group of enthusiasts.

Folk music was not something of immediate interest to most children in a

school context. In the UK, folk songs, (collected mostly by upper-class musicians and scholars until the early part of the 20th century), had formed the staple diet for singing and school music-making until well into the 1970s. These traditional songs, mediated through the editing practices of collectors, with piano accompaniments added later, were probably as much of a misrepresentation of the true traditions as any of the other material. The material that WOMAD drew on was not these preserved collections, but the new creations of musicians drawing on traditional roots and styles. Some of these groups, such as Steeleye Span, became almost ‘pop’ musicians, updating traditional music with elements that appealed to young people, although this was still not mainstream pop. The other element of WOMAD’s work was the organising of festivals, the first of which was in 1982. The reviewer for the *New Musical Express* (24 July 1982) wrote of this, ‘I passed some time roaming around with my colleagues discussing the validity of showing these assorted ‘ethnic’ musics out of context, arbitrarily selected (unlike most multi-national arts fests) by a rock sensibility.’ – clearly the same debate outside education as within.

The ‘ethnic’ musics were absolutely ‘out of context’ with all the implications for their meaning, but how could they be other in any performance outside their traditional community? The logical implication is that we should develop musical tourism – a parallel of the fact that the only place to see Venice is Venice. But, of course, many people enjoy seeing Venice on TV and travel programmes have become one of the fastest growth areas in the media of recent years.

From 1985-6, this genre of ‘ethnic’ music in recordings, festivals and the like, was named and promoted as ‘world music’ and the rush to produce recordings gathered pace. By 1987, WOMAD and *Folk Roots* (the leading UK magazine for traditional folk music) had joined forces to plan marketing around the concept of ‘world music’. Not surprisingly, this alienated quite a few people who felt themselves to be the guardians of English traditional music, felt disenfranchised by losing their focused magazine and could not see themselves as a ‘world music’. The needs of schools and education for recordings of music from all over the world (well – quite a lot of it that appealed to western tastes) was soon amply provided for, but the problem was the provenance of the recordings. Commercial world music producers and consumers were not interested in detailed worthy notes about the music, they were buying and selling escapism and novelty. Evidence of this is well known, for example, this recording:

Esempio Audio 8

<http://dl.cini.it/files/original/363ce19e8b02826e8f91e2f64f47fc66.mp4>

Le Mystere des Voix Bulgares – Erghen Diado (CAD603) – no real mystery, but arrangements of traditional Bulgarian songs performed by the choir of Radio Sofia.

Following this commercial rush, fickle public taste moved on and by 1990-1991 world music sales (at least in the UK) had slumped. Around the same time, ethnomusicology began to come out of the closet where it was seen as a marginal area of musicology. It began to challenge the accepted pre-eminence of western music, pointing out that it too was an ethnic music. Many more ethnomusicologists engaged in performing the music they were studying, arguing that there are some aspects of the musical construction that can only be understood through performance. Some aspects of world music – mostly those that were considered most appropriate or possible in the classroom – became part of the curriculum in the training of many music teachers. It was argued by music educators that the best way to challenge the accepted pre-eminence of western music inculcated by traditional musical training was practical experience of other musics – even if the results were at quite a basic level, limited in scope and knowledge. The other reason for the presence of non-western music was the continuation of the anti-racist education argument, although this was now more expressed in terms of valuing the traditions of other people who had settled in Europe. John Blacking argued against this, possibly taking an ethnomusicological view over an educational aspiration, pointing out that:

The presence of [for example] African and Asian musics has value in the context of the European Great Tradition because they are novel and technically different systems. If, however, they are promoted for social reasons, simply because there are persons of African and Asian origin living in the country, their value is immediately debased. In effect, they would be reclassified as a Little Tradition of Europe, and the opportunity of fruitful dialogue with the Great Traditions of Africa and Asia would thereby be lost.⁹

Ethnomusicologists and music educators also tried to address the question of who would teach world music, and in what context. Given the limited time afforded to music outside the European Tradition, was it best to have other music taught:

- by a music educator who had some sense of the use of the music in the classroom but whose knowledge of the music was limited?
- by an ethnomusicologist who would have a good, but not indigenous, knowledge of the music and some understanding of European education?
- by an indigenous musician teaching ‘their’ music but whose teaching system may be very different and whose knowledge of European education might be limited?

Each of these approaches has different benefits and implications for the student and what is taught, and arguments can be made for the importance of each.

⁹ for example, see. Blacking 1992.

These issues are also not clear cut. What, for example, can we conclude from this recording?

Esempio Audio 9

<http://dl.cini.it/files/original/45eef110e7873b138820e8d67515bb6f.mp4>

Mitsuko Uchida performing the Rondo from Mozart's Sonata K331 'Alla Turca' (Phillips 412 123-2).

Her knowledge of European music is not 'indigenous' and some might disagree with the interpretation, but it would be foolish to challenge her expertise.

The argument has been made that the method of learning a music is integral to understanding, so that, for example, North Indian classical music is learnt through a long apprenticeship with a highly directive teacher who takes responsibility for the learning of the student by virtue of his experience. On the other hand, the xylophone players of the north of Ghana will deny that anyone taught them; each of them has learnt through hearing other performers, then evolving and developing their own version of the music. This may be appropriate for someone who is devoting time to learning a different music, but how can it possibly be useful in the situation for most western school teachers who have just a few weeks to acquire what they need? A number of European institutions have and are trying different approaches to address this, for example, recognising that part of learning another music is the way in which your belief systems and way of life is challenged, they have organised and encouraged their students to spend a few weeks learning music in its country or region of origin. Another approach is to provide education for musicians from other countries to be able to teach in the western education system with some understanding of the expectations of students, making informed decisions about the extent to which a traditional or western learning style is adopted. There are also a number of projects, set up in the countries where westerners commonly visit, specifically to teach western students. These often evolve their teaching methods to adapt to some extent to the expectations of the incoming students who arrive with cameras, video and an array of sound recording equipment. What is taught in these situations is often a distilled version of the music genre or something simplified and adapted, but then all learning has to start somewhere.

Of course, no musical style stays constant and unchanging, unless it's in a state of preservation (it might be interesting to debate the extent to which this applies to the European classical tradition). The Asian music that came to the UK with the immigrant population has been developed by young musicians, fusing elements of the tradition with aspects of European pop music resulting in *bhangra*, which has now become established as a new tradition.

Esempio Audio 10

<http://dl.cini.it/files/original/094c819971e9e65a55e0f7299e220d9a.mp4>

Dil Da Patra Kora Kora, performed by Alaap (Diamond Disc DDP0101).

Similarly, the ethnomusicologist's dilemma of the effect that the process of observation and collection has on the informants has been magnified by the tourists' video camera. Much traditional music and dance in West Africa is now performed by 'cultural groups' who can offer a range of styles from the region for the tourist.

These have all the attributes that the tourist expects and pays for: loud, fast, energetic, happy etc., such as this performance given on the occasion of the international boss of Unilever visiting Ghana and being made a 'chief' of the local Fanti people. The tourist has established a new patronage of the arts, with overtones of colonialism for good measure.

Esempio Video 3

<http://dl.cini.it/files/original/a7bc1d558ad8f270e16f787236f8c2a8.mp4>

A performance by the Agoro Theatre company, Cape Coast 1999.

More recently in Europe, the latter part of the 1990s has seen more of a concern for styles termed acoustic/roots/unplugged. Consumers again want to feel that they are getting a 'real' experience, not one of specially prepared hyper-reality relayed through mass speakers and giant video screens. Commercialism has catered for this, producing recordings that make a point of delivering the 'authentic' sound through minimising technological intervention, whilst in reality continuing to deliver the sort of sound and style that the listener has become accustomed to through world music festivals and concerts.

Esempio Audio 11

<http://dl.cini.it/files/original/33dd0e838709cc79cfda9c7b61215c01.mp4>

Bi Lamban, from *New Ancient Strings* by Toumani Diabate with Ballake Sissoko (Rykodisc HNCD 1428).

We, as ethnomusicologists, are concerned to document and record as accurately as possible the ephemeral phenomenon that is music. We are concerned that we disclose our backgrounds and assumptions so that others can form judgements for themselves. At the same time, we cannot avoid the role of mediator between the producers of the music and the consumers in sound or print. Even then, we

are aware of the limits of what we can achieve – see for example James Clifford's critique of ethnography, where he suggests that the outcome of such research is best viewed as 'true fiction' (Clifford 1986).

So, in the middle of this giant political and musical football, what is the role of music education in Europe passing on a tradition or heritage, in parallel with the issues for Ghana? Is the traditional music of England folk music, classical music, or the variety of styles that have arrived, emerged and blended to contribute to the current patchwork? How is it to be passed on? As with Ghana, there is a danger that anything taught through school has limited appeal because of the educational context. Should we suggest that there is a core tradition to be transmitted, whatever the abilities and interests of students and teacher? These issues are frequently debated educationally and politically, with a powerful lobby for the compulsory presence of Mozart, Shakespeare and many other 'great' artists. What is important for the training of teachers, for the education of musicians? What is an ethnomusicologist's view?

References

BLACKING, John

1992 'The Biology of Music-Making', in Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan Press, London: 301-314.

BOSMAN, William

1967 *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea*, facsimile of the 1705 English edition, Frank Cass, London.

BOURDIER, Jean-Paul, and T Minh-Ha TRINH

1985 *African Designs for Living in Upper Volta*, Africana Publishing Company, New York.

CLIFFORD, James

1986 'Introduction: Partial Truths', in James Clifford and George E. Marcus (eds.), *Writing Culture. The poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.

DAKUB, M. E.

1996 *Language and Community*, Ghana Universities Press, Accra.

DJEDJE, Jacqueline Cogdell

1998 'West Africa: An Introduction' in Ruth Stone (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol 1: Africa*, Garland, New York.

SARPONG, Peter,

1977 *Girls' Nubility Rites in Ashanti*, Ghana Publishing Corporation, Tema.

Musiche e culture nell'editoria didattica in Italia

Serena Facci

Introduzione

Quella che proporrò è la terza tappa di una personale riflessione¹ sull'uso delle musiche di interesse etnomusicologico (EML)² nelle scuole di base italiane.

Un primo aspetto riguarda la differente valenza che queste musiche possono assumere nel contesto scolastico a seconda degli obiettivi didattici. In base alle mie conoscenze, ma anche alle mie personali esperienze, credo che le ragioni e le finalità che inducono, o hanno indotto nel passato, gli insegnanti a inserire nei loro itinerari didattici i repertori in questione possono essere:

- propedeutiche,
- di completezza culturale,
- comparative sul piano dei linguaggi musicali,
- comparative sul piano dell'antropologia musicale,

¹ Si veda in particolare Facci (2003).

² Utilizzo questa locuzione come espediente per definire tutti quei repertori musicali (etnici, popolari, di tradizione orale, extra-colti, extraeuropei, che dir si voglia) che fin qui hanno costituito il terreno privilegiato di indagine degli etnomusicologi.

- nazionalistico-identitarie,
- internazionalistico-interculturali.

Come si vede, si tratta di un elenco abbastanza vasto e, in alcuni casi, addirittura contraddittorio, su cui per il momento non mi soffermo oltre.

Successivamente ho preso in considerazione la legislazione scolastica italiana, in particolare i programmi ministeriali, dagli inizi del '900 ad oggi, per analizzare come vi siano prese in considerazione le musiche EML. Questo sguardo verso il passato si è rivelato molto utile per cogliere le tracce di un itinerario storico che ci ha interessato da vicino, come studenti, docenti e cittadini. Mi è parso evidente, e sarebbe stato difficile immaginare il contrario, un forte collegamento tra indicazioni legislative e situazioni politiche, mode ideologiche, tendenze pedagogiche. È stato anche interessante notare la particolare permeabilità della tematica in questione rispetto agli influssi di pensiero provenienti da fuori le mura scolastiche. Una permeabilità comune a tutte le discipline, si intende, ma molto spiccata nel nostro caso, come se alcune culture musicali non avessero mai maturato un autonomo diritto al riconoscimento in quanto contenuto scolastico (al pari del teorema di Pitagora, per intenderci), ma fossero sempre intese come espedienti utili per perseguire obiettivi extra-musicali.

Ciò che voglio proporre alla vostra attenzione, confidando nella tradizione di discussione costruttiva che da sempre ispira questi seminari veneziani, è un'analisi di come le musiche EML sono state trattate nei libri di testo scolastici da quando, nel 1962, l'Educazione Musicale è diventata materia autonoma nella Scuola Media italiana.

Otto libri scelti (quasi a caso) in cinquanta anni di Educazione Musicale

La produzione destinata alle scuole è uno dei settori più fiorenti dell'editoria italiana e, anche se in modo sensibilmente inferiore rispetto ad altre discipline, la quantità di testi di Educazione Musicale prodotti dagli anni '60 ai 2000 è decisamente ragguardevole. Ho deciso di vagliarne solo alcuni (otto) utilizzando criteri di scelta in parte soggettivi.

- 1) Le date di pubblicazione coprono tutto l'arco storico di interesse, dagli anni '60 al 2000, anche se molti dei testi esaminati hanno avuto svariati aggiornamenti e non per tutti mi è stato possibile consultare le edizioni originali, che pure ho avuto modo di maneggiare in passato. Il testo di Delfrati, per esempio, aveva nell'edizione che ho esaminato alcune pagine specifiche sulle musiche EML che non ricordo fossero nella prima stesura degli anni '70.

- 2) Ad eccezione dei primi due, tutti i testi sono stati in adozione nelle scuole in cui ho lavorato e, quindi ho avuto con loro una 'frequentazione' abbastanza profonda. Ne ho ricevuto notevoli occasioni di crescita professionale e allargamento di conoscenze didattico-pedagogiche, ma anche momenti di riflessione dovuti ad alcune discordanze di veduta o, semplicemente, alla constatazione di carenze informative, almeno negli argomenti che qui interessano.
- 3) Sempre ad eccezione dei primi due (su cui non possiedo molte informazioni, ma che ho ritenuto esemplificativi dell'Educazione Musicale negli anni '60 e '70) posso affermare per esperienza, pur senza dati statistici alla mano, che questi libri hanno avuto una certa fortuna, in alcuni casi molte edizioni, e che quindi sono stati maneggiati da un numero considerevole di docenti e studenti.

Vorrei inoltre sottolineare che, seppure le riflessioni saranno talvolta critiche, non intendo togliere ai libri il valore che comunque hanno, e (conscia anche del fatto che 'col senno di poi...') spero che siano chiare le mie intenzioni costruttive, nel passare al vaglio l'operato di colleghi che molte volte ho considerato maestri.

Gavino Gabriel, *Corso di Educazione Musicale*, Editrice Italiana Audiovisivi, Roma, s.d. (post 1963)

Non un testo per gli studenti, ma una guida per gli insegnanti, costituita da un libro e da una serie di dischi 33 giri in vinile da 17 cm. La data di pubblicazione è mancante, ma il riferimento esplicito ai programmi ministeriali del '63, consente almeno di definire una datazione post quem. Questa guida deve aver goduto una certa fortuna di pubblico e critica, stando a quanto sostiene l'autore nella prefazione alla seconda edizione. Gabriel, musicista ed eclettico intellettuale sardo, che al momento della pubblicazione del libro aveva circa 80 anni (morì quasi centenario nel 1980), è noto agli etnomusicologi italiani soprattutto per i suoi studi sulla musica tradizionale sarda. L'indice del suo testo segue fedelmente gli obiettivi previsti dai programmi scolastici: Educazione dell'orecchio, Educazione della voce, Educazione del gusto musicale.

In sintonia con la tradizione pedagogica della prima parte del secolo (di ispirazione chiaramente gentiliana sono del resto le note introduttive) i 'canti popolari' sono presenti nella sezione riguardante l'Educazione della Voce, con trascrizioni su pentagramma, in versioni monodiche, o armonizzate a due voci, e traduzioni ritmiche in italiano dei testi verbali. Nei dischi a corredo questi canti sono eseguiti, evidentemente a mo' di esemplificazione, dal coro di una scuola

media romana, nel rispetto assoluto dei canoni, di intonazione e purezza di timbro richiesti dalla tradizione accademica per le voci bianche.

Il paragrafo dedicato all'Educazione del gusto musicale prevede ascolti e informazioni di musiche di tradizione colta. Non vi figurano le musiche EML.

Claudio Cavadini, Renato Grisoni, *Voglia di Musica*, Marietti, Torino, s.d. (fine anni '70)

Anche il testo di Cavadini e Grisoni, ambedue compositori attivi nel panorama dell'avanguardia degli anni '60-'70, non reca la data di pubblicazione. Alcuni riferimenti suggeriscono una datazione sul finire dei '70,³ in un periodo, ovvero, di notevole vivacità nel panorama pedagogico musicale italiano, nonché di folk-revival musicale e di affermazione della stessa etnomusicologia come disciplina universitaria.

Il testo, concepito come un'opera musicale, è suddiviso in:

- 'Preludio': antologia di canti con accompagnamento di piano e di canti a voce sola;
- 'Parte 1. Pagine di musica': una presentazione graduale di elementi del linguaggio musicale, in particolare ritmo e melodia;
- 'Interludio vocale e strumentale': ovvero un'antologia di brani da cantare e suonare, suddivisi in religiosi, popolari, militari, secondo una canonica tripartizione in voga nelle antologie italiane a partire da inizio '900;
- 'Parte II. Tracce per l'ascolto';
- 'Postludio': alcuni argomenti monografici e appendici.

Mancano supporti audio, ad eccezione di un disco, pubblicato dalla stessa Marietti, contenente alcune opere contemporanee. Una discografia viene suggerita di volta in volta alla fine delle tracce di ascolto.

Nel capitolo sugli elementi della musica due brani, presentati come 'antichi canti cinesi', sono utilizzati per esemplificare modi pentatonici, mentre il conosciuto canto in lingua inglese, 'The drunken sailor', esemplifica la scala modale in Re, in un percorso che, attraverso altri esempi della tradizione, popolare e colta, italiana ed europea, prosegue con le scale tonali e quindi atonali e dodecafoniche. Quasi tutti i canti sono tradotti in italiano.

Nell'antologia, come si è detto, una parte è dedicata ai canti popolari italiani, stavolta trascritti in dialetto e con la traduzione ritmica in italiano. Nell'Interludio vocale e strumentale è compreso un breve progetto indicato come 'Concertino

³ In un prospetto cronologico di famosi compositori è riportata la data di morte di Britten (1976), ma non di Orff (1982).

folk'. Dopo una breve introduzione sul significato del termine folklore si propone una sorta di copione in cui una serie di definizioni di 'canto popolare', che dovrebbero essere lette e intercalate da canti tradizionali. Riporto le prime di queste definizioni: 'Canto popolare: il linguaggio musicale che tutti sanno parlare, che molti possono amare, che tutti possono capire. Canto popolare, forgiato dalla tradizione che rispecchia l'evoluzione culturale, il livello sociale del popolo'. Le tracce d'ascolto prevedono percorsi tematici o storici legati per il 90% alla musica colta. Fanno eccezione tre brevi proposte dedicate al jazz, alla musica leggera e a un 'Itinerario folkloristico' in cui si cita solo un estratto dalla *Storia dell'America Latina attraverso la canzone* di Mery Franco-Lao (1976).

In generale si può concludere che gli autori abbiano voluto registrare una tendenza di riscoperta del folklore che era 'nell'aria', anche se, nel complesso del testo le proposte EML paiono un po' posticce.

Carlo Delfrati, *Progetti sonori*, Marano Editore, Napoli, 1985

Carlo Delfrati è uno dei protagonisti della pedagogia musicale in Italia. Fondatore della Società di Educazione Musicale e della rivista *Musica Domani*, pioniere nell'insegnamento di pedagogia musicale nei conservatori (Milano e Parma), membro di numerose commissioni ministeriali, ha seguito da vicino tutti gli sviluppi dell'insegnamento musicale di base nel nostro paese.

'Progetti sonori', per la sua impostazione in unità tematiche, congeniale al modo di operare di molti insegnanti, e per l'autorevolezza dell'autore, è stato un libro di testo tra i più longevi nella storia dell'Educazione Musicale. L'edizione di cui parlerò, uscita negli anni '90, è un aggiornamento di quella del 1985, ma un testo di Delfrati con lo stesso nome e con una struttura simile, anche se meno ricco e privo di supporti audio, era già disponibile alla fine degli anni '70.

La metodologia, cara a Delfrati, è quella di curare gli obiettivi formativi e conoscitivi dell'Educazione Musicale (sviluppo delle capacità di percezione e ascolto, di riproduzione vocale e strumentale, di creazione e ampliamento delle conoscenze in ambito musicale) facendoli ruotare intorno a nuclei tematici. Tali nuclei sono selezionati in base alle funzioni della musica. 'Il regno della danza', 'Musica e lavoro', 'La musica e Dio', 'La musica e la guerra', 'Musica e spettacolo', 'Musica e parola', sono i titoli di alcuni dei capitoli le cui articolazioni interne prevedono ascolti, brani da eseguire, nozioni di teoria musicale, ricerche, ecc.

Questo taglio, che è stato a buon diritto definito antropologico,⁴ ovviamente

⁴ La definizione è venuta da Franca Ferrari e utilizzata durante un incontro su 'La musica in una società multietnica' a cura del CIDI, Roma 1992.

apre varchi notevoli verso le musiche EML. E Delfrati ne ha in parte tenuto conto, ampliando nel corso degli anni gli esempi soprattutto di musica extraeuropea. Per esempio, nel percorso dedicato a 'La musica e Dio', un progetto intitolato 'I volti musicali della divinità' propone un confronto attraverso ascolti musicali e immagini tra tre diverse tradizioni religiose. Nel capitolo su 'Musica e guerra' è affrontato, sempre in modo comparativo, il problema degli inni nazionali degli Stati post-coloniali dell'Africa e della loro adesione, più o meno accentuata, ai modelli imposti dal colonialismo. In un breve paragrafo introduttivo, intitolato 'Civiltà musicali', l'occhio è specialmente posto sulle culture musicali non europee, con anche indicazioni informative su alcuni sistemi musicali, quello arabo per esempio.

Molte trascrizioni di canti di varie tradizioni musicali del mondo compaiono sia nel corso del testo, che nel breve canzoniere antologico, generalmente in lingua o dialetto originale con traduzione ritmica in italiano. Decisamente pochi, sono invece, gli ascolti di musica EML riportati nei sussidi a corredo.

Maurizio Della Casa, *Pensare la Musica, La Scuola, Brescia, 1993*

La versione del '93 di *Pensare la musica* è stata preceduta da un testo, di analoga impostazione, edito nei primi anni '80 (Della Casa 1981). A Maurizio della Casa, linguista e pedagogo, si devono molte riflessioni sulla didattica trasversale dei linguaggi verbali e non verbali. Suo è per esempio uno dei primi contributi alla didattica dei film. È stato per molto tempo direttore della rivista *Musica Domani* e, come Delfrati, protagonista di momenti importanti per l'insegnamento musicale in Italia.

L'impostazione del libro è, ne consegue, di matrice linguistica. Privilegia gli aspetti comunicativi e considera la musica come un codice sonoro di cui svelare le leggi, attraverso opere minute di analisi e ricomposizioni. L'indice è diviso in 4 parti di cui la prima è la più consistente:

'Il linguaggio' ('Alla scoperta del suono', 'L'organizzazione del tempo', 'Il discorso melodico', 'La costruzione armonica e polifonica');

'La comprensione' ('Situazioni, usi, generi', 'La ricerca dei sensi');

'Le pratiche esecutive e creative' ('I mezzi per fare musica', 'Cantare e suonare', 'Officina creativa');

'Percorsi musicali nel tempo e nello spazio' ('La storia e gli ambienti', 'Le altre musiche').

L'antologia è in un testo a parte. Una scelta editoriale divenuta prassi negli anni '90. Contiene una raccolta di 'Canti di ogni paese' e uno intitolato 'L'Italia

cantata'. I brani popolari italiani sono in dialetto. Quelli stranieri spesso in italiano. La percentuale di ascolti EML nelle cassette a corredo è abbastanza limitata (una decina di brani).

L'impostazione, pur molto diversa da quella di Delfrati, consente anch'essa ampie possibilità per la pluralità delle espressioni musicali. Possibilità in parte sfruttate dall'autore. Ci sono cenni alla musica africana, allorché si parla di poliritmia nel lungo capitolo sul ritmo (dove ci sono anche riferimenti antropologici alla danza con citazioni da Roberto Leydi e André Schaeffner), e si parla di scale arabe in quello sul discorso melodico.

Nel capitolo sui 'Percorsi musicali nel tempo e nello spazio' c'è un accurato paragrafo sul canto popolare, con definizioni, esempi, di cui uno ('Bella ciao') storicizzato, cosa che è abbastanza eccezionale nei libri di testo scolastici, come diremo fra breve. Qualche brano tradizionale italiano originale è ascoltabile nelle cassette a corredo. A confronto, le poche pagine dedicate alle musiche non europee sono deludenti sia come materiale informativo sia come proposta didattica. Dietro questo superficiale e ghezzante trattamento delle musiche del mondo in ambito didattico, c'è una corresponsabilità dell'etnomusicologia italiana, che per molto tempo è stata soprattutto interessata alle cose 'di casa', piuttosto che 'fuori di casa', come diceva Diego Carpitella. Intanto la divulgazione delle nozioni sulle musiche 'primitive', era affidata alla cosiddetta prima tesina dei programmi conservatoriali.

AA.VV., *Il Libro della musica Garzanti*, Garzanti, Milano, 1987

La Garzanti, a tutti nota per la felice scelta delle maneggevoli enciclopedie monografiche, ha elaborato per la scuola una scelta, in un certo senso, analoga. I Libri Garzanti per la scuola (della Storia, della Geografia, ecc.) usciti tutti negli anni '80 hanno una veste 'anonima'. Privi di vero titolo e dell'indicazione degli autori in copertina sono completamente affidati all'autorevolezza della casa editrice, che ne cura in prima persona la realizzazione attraverso le sue redazioni con la supervisione e la collaborazione di esperti esterni. Nel caso del testo di musica, per esempio, la sezione dedicata all'acustica era curata da Pietro Righini, mentre quella sulla musica popolare, che qui interessa, da Febo Guizzi. Si tratta dell'unico caso in cui un etnomusicologo sia stato impegnato nella realizzazione di un libro di testo. Per questo ho ritenuto utile parlarne. Guizzi propone una panoramica sulla musica tradizionale italiana dedicando una o due pagine ad ogni regione. Esempi di strumenti musicali, canti, danze, occasioni del fare musica, sono presentati in maniera semplice, ma con la necessaria competenza. Purtroppo, il libro risente della sua concezione 'a compartimenti stagno'. Ad eccezione del capitolo sulla

musica popolare, non ci sono esempi EML in altre zone del testo. Gli ascolti a corredo (almeno nella prima edizione) non contengono le musiche tradizionali di cui si parla. Inoltre, le musiche extraeuropee sono relegate nelle solite angustie da prima tesina conservatoriale, all'inizio del capitolo sulla storia della musica, in un breve paragrafo intitolato 'La preistoria e la musica primitiva'.

Valeria Rattazzi, Ferruccio Tammaro, *Allegro vivo*, Il Capitello, Torino, 1986

Questo libro è stato sicuramente un grande successo. Non ho dati statistici che avvalorino questa affermazione, ma piuttosto la memoria di un largo passa-parola tra colleghi e la raggianti testimonianza dei rappresentanti della casa editrice che venivano a proporre o riproporre le diverse edizioni successive. È frutto della affiatata collaborazione tra il musicologo Ferruccio Tammaro e Valeria Rattazzi, docente, se non vado errata, di Educazione Musicale. La rilevanza data alla Storia della musica (diversamente da quanto avveniva in testi d'ispirazione antropologica o semiotica) rappresentò per molti insegnanti, più abituati per formazione a un'impostazione storicista, una sponda sicura su cui appoggiarsi. *Allegro vivo* aveva inoltre una sostanziale novità: una corposa proposta di ascolti guidati, attraverso semplici schede analitiche, facilmente fruibili grazie alle numerose cassette a corredo, fornite all'insegnante. I materiali audio (poi anche video e successivamente informatici) di supporto, sono ormai diventati una norma, ma non lo erano nei primi anni '80. Talvolta i libri erano corredati (quando lo erano) da ascolti non strettamente in relazione con gli argomenti affrontati nel testo, oppure da poche cassette con brevissimi estratti, esemplari, dei brani musicali. Le musiche EML non possono che essere state penalizzate da questa assenza di supporti sonori. Il problema, però, si è addirittura acuito allorché è diventato evidente che, pure nelle corpose collezioni di cassette e CD degli anni '90, la percentuale di brani EML rimaneva irrisoria. Nella prima edizione di *Allegro Vivo*, per esempio, i brevi capitoli dedicati ai 'Canti popolari e sociali' e alle 'Culture musicali' non prevedevano musiche da ascoltare.

Rosanna Castello, *Il Gioco delle note*, Minerva Italica, Milano, 1995

Negli anni '90, il diffondersi della world music, la maggiore circolazione di musicisti e dischi di musiche di tutto il mondo, ma, soprattutto, la massiccia immigrazione e l'inserimento nelle scuole di numeri sempre più alti di studenti stranieri, hanno reso anche i libri di Educazione Musicale più permeabili alle musiche EML. *Il Gioco delle note*, di Rosanna Castello, docente e autrice di un

precedente manuale (Castello 1987),⁵ pur avendo un'impostazione decisamente monoculturale per quanto riguarda la teoria musicale, l'antologia e la storia della musica, dedica un capitolo all' 'etnomusica', e uno ai canti popolari, in particolare le filastrocche, in cui si fa riferimento all'etnomusicologia come disciplina di studio. Questo testo ha un doppio corredo di supporti audio. Il primo è un'antologia di musiche originali, il secondo, definito 'Serie didattica', contiene esempi eseguiti elettronicamente. Probabilmente si tratta di un espediente per abbassare i costi di Copyright, ma è abbastanza curioso che gli esempi a supporto delle pagine sulle musiche etniche contengano solo cinque proposte di ascolto di cui ben tre eseguite da un sintetizzatore.

Rosalba Deriu, Augusto Pasquali, Patrizia Tugnoli, Marco Ventura, *Prova d'orchestra*, Bompiani, Milano, 2000

Di taglio più interculturale è il libro di questo quartetto di autrici di scuola semiotica – Rosalba Deriu è, per inciso, l'attuale direttrice della rivista *Musica domani*) che aveva già collaborato con gli altri autori per un testo di buon successo negli anni '80 (1988).

L'impostazione, che privilegia gli aspetti comunicativi della musica, sia in fase di comprensione ('Capire la musica', Libro A) che di produzione ('Fare musica', Libro B), si presta ad un taglio trasversale, che usa con disinvoltura la comparazione tra i vari generi. La presentazione storica delle musiche, per esempio, è fatta attraverso una descrizione degli ambienti del fare musica, inclusi, evidentemente anche paesaggi musicali non occidentali. Notevole anche lo sforzo di relativizzare, laddove si presentano le basi del linguaggio musicale occidentale, atteggiamento non scontato pur dopo un secolo dall'opera sulle scale di John Ellis. Così l'analisi delle strutture basilari (ritmo, melodia, velocità, ecc.) di cui si sottolineano soprattutto gli 'effetti' dal punto di vista sensoriale è concluso con cenni ai condizionamenti percettivi delle convenzioni culturali. Moltissimi gli esempi di musiche EML da ascoltare. Molto meno innovativa, dal nostro punto di vista ovviamente, la parte relativa al 'fare' musica. Le antologie di canti e di brani per l'apprendimento strumentale comprendono alcuni titoli definiti 'tradizionali' (italiani come 'La morettina' o stranieri come 'I battellieri dello Yang tze Kiang') suscitando alcuni, irrisolti, dubbi di cui parleremo specificatamente più avanti.

⁵ L'edizione più aggiornata del libro della Castello si chiama invece *Musicando* (2000). Anche Rattazzi e Tammaro, successivamente ad *Allegro vivo*, hanno pubblicato un nuovo manuale, *Musica Maestro*, sempre per la casa editrice Il Capitello (1995).

Nella tabella che segue c'è un quadro riassuntivo del contenuto EML degli otto libri. Le colonne indicano, da sinistra:

- cognome dell'autore o degli autori;
- data (o periodo) di pubblicazione dell'edizione esaminata e di quella originale;
- indice della presenza di musiche EML. Tale indice può essere 1, 2, 3 a seconda se, in rapporto alla globalità del testo, le musiche EML sono contemplate in misura approssimativamente intorno al 10, 20-30 o 40-50 per cento;
- trascrizioni di canti popolari italiani, proposte sia nel testo come esempi di strutture linguistico-musicali, sia nelle antologie per la produzione vocale e strumentale, con i testi verbali in dialetto o in traduzione ritmica in italiano;
- trascrizioni di canti tradizionali stranieri, nel testo e nelle antologie;
- riferimenti storici, organologici o di repertorio a strumenti musicali folklorici o extraeuropei;
- ascolti di musica tradizionale italiana nei supporti audio (originali o in versioni non originali eseguite da cori o strumenti non originali espressamente per il libro);
- ascolti di musica tradizionale straniera nei supporti a corredo (nella versione originale o in versioni non originali eseguite da cori o strumenti occidentali espressamente per il libro);
- cenni a sistemi scalari diversi da quello del sistema teorico classico europeo, nei capitoli espressamente dedicati alle scale. Ho scelto un esempio particolarmente caro e sviscerato nella tradizione etnomusicologica, per mettere in luce la consistenza di una mentalità 'interculturale' nella trattazione della teoria musicale;
- capitoli dedicati a musiche folkloriche o extraeuropee;
- motivazione didattica prevalente (identitaria e nazionalistica, comparativa sul piano antropologico, comparativa sul piano linguistico, informativa, comparativa con intenti interculturali). Un'indicazione generale indica inoltre che tutti i testi attribuiscono valore propedeutico alle musiche EML, utilizzate nei metodi progressivi per l'apprendimento vocale e strumentale.

Autore	Data	Indice	Canti tradizionali italiani	Canti stranieri (non in inglese e francese)	Strumenti	Ascolti folklore italiano	Ascolti: tradizioni straniere	Riferimenti a sistemi scalari EML, nei capitoli su "Scala"	Capitoli dedicati a musiche EML	Motivazione didattica prevalente : Propedeutica +
Gabriel	p. 1963	3	SI. Italiano	NO	NO	SI (non or.)	NO	NO	NO	Identità nazionale
Cavadini Grisoni	p. 1976	2	SI. Dialetto+tr.	SI	NO	NO	No dischi a corredo	SI (pentatonica)	Brevi paragrafi	Comparazione
Rattazzi Tammaro	1986	1	SI Dialetto+tr.	SI	SI	NO	NO	NO	SI	Completezza culturale
Garzanti	1987	2	SI Dialetto+tr	pochi	SI	NO	NO	NO	SI	Completezza culturale
Delfrati	1990 (1979)	2	SI Dialetto+tr.	SI	SI	NO	SI	NO	NO (cenni in diversi capitoli)	Comparazione (antropologica)
Della Casa	1993 (1981)	2	SI Dialetto+tr.	SI	SI	SI	SI	SI (di vario tipo)	SI	Comparazione (linguistica)
Castello	1995 (1987)	1	SI Dialetto+tr	SI	SI	NO	SI (or. e non or.)	NO (cenni in altri capitoli)	SI	Completezza culturale
Deriu ecc.	2000 (1988)	3	SI- Dialetto+tr	SI	SI	SI	SI	NO (cenni in altri capitoli)	SI	Approcci interculturali

Facciamo un breve commento alla tabella.

I testi che percentualmente dedicano più spazio alle musiche EML sono il più vecchio e il più recente. Ma mentre il testo di Gabriel si sofferma solo sulla tradizione italiana, quello di Deriu, Pasquali, Tugnoli e Ventura, è prevalentemente aperto alle tradizioni extraeuropee. In questo divergere si possono leggere le tracce storiche di cambiamenti significativi sia nel tessuto sociale e culturale del nostro paese, sia nei modi con cui la pedagogia musicale intende le musiche EML: avvertite come funzionali all'affermazione dell'identità nazionale fino agli anni '60, sono diventate essenziali nelle finalità interculturali alla fine del secolo. Questa diversità è sensibile anche nei programmi scolastici.

- Mentre gli spartiti per cantare o suonare musiche 'popolari' o 'tradizionali', sono, dove più dove meno, in tutti i libri, poche sono le proposte di ascolto di musiche EML, soprattutto quelle di musica italiana, cosa in contrasto anche con la lettera dei programmi ministeriali.

- Pochi testi, anche tra quelli più sensibili alle musiche EML, prediligono un approccio interculturale e comparativo nel trattare la teoria musicale. Se, per un verso, ciò potrebbe giustificarsi con la necessità di non generare confusione negli studenti su argomenti già di per sé astratti e difficili, dall'altra c'è da domandarsi se sia ancora attuale affermare come scala modello l'eptatonica diatonica come avviene in molti dei testi.
- La consistenza dei capitoli espressamente dedicati alle musiche EML può essere meglio compresa relazionando i dati di questa colonna con quelli dell'Indice (colonna 3). Per esempio, il testo di Delfrati, che non prevede capitoli espressamente 'intitolati' a musiche 'popolari', 'etniche' o 'primitive', ha un indice 2 grazie alle informazioni su alcune culture tradizionali contenute nei capitoli sulle funzioni della musica.
- La finalità comparativa è evidente nei testi che sono strutturalmente basati sul confronto tra diversi generi musicali, mentre quella più strettamente informativa è ravvisabile nei testi con impostazione storicista, in cui l'obiettivo centrale resta la musica colta europea.

Troppo spazio sarebbe necessario per un commento generale sui contenuti dei libri. Mi limiterò quindi a esaminare ora una singola questione che ritengo, però, di maggiore e più urgente interesse.

Il caso della Monferrina

Spulciando tra le musiche EML vagliate e proposte negli otto libri, ho cercato un titolo che fosse ricorrente. 'La Monferrina', è in Gabriel, Cavadini e Grisoni, Rattazzi e Tammara, Delfrati, Della Casa.

E' presentata come:

'La Monferrina – Danza popolare che prende il nome dal Monferrato' (Gabriel: 35-36);

'La Monfrina – Canzone a ballo piemontese' (Cavadini, Grisoni: 174-175);

'La Monferrina – Danza del Monferrato in due parti' (Rattazzi, Tammara: 528-529);

'La Monferrina – Antico ballo piemontese' (Delfrati: 59);

'La Monferrina – Danza popolare piemontese' (Della Casa: 166).

Denominatori comuni sono la provenienza e il genere del brano: per tutti si tratta di una danza di area piemontese. In nessuno dei testi viene citata la fonte da cui è tratto il brano. Solo Gabriel propone una versione sonora del brano. È

eseguito a cappella da un coro di voci bianche.⁶

Ad eccezione di Delfrati, che propone solo una descrizione della coreografia del ballo, tutti i testi riportano una trascrizione su pentagramma, da cui è evidente che si tratta della stessa melodia e dello stesso testo verbale.

Esempio Audio 1

<http://dl.cini.it/files/original/0bae94dad85237edb495b0c38b98ecd1.mp4>

Registrazione della Monferrina allegata al volume di Gabriel.

Altrettanto evidente è però la differenziazione riguardo le modalità musicali (scelta delle tonalità e tempi, numero di parti, destinazione vocale o strumentale) e le motivazioni inerenti alla proposta didattica.

Autore	Spartito per	Parti	Forma	Tempo	Tonalità	Proposta didattica
Gabriel	Canto (italiano)	2	Strofa-Rit.	2/4-6/8	Mib-Lab	Canto a due parti Variazione di tempo
Cavadini, Grisoni	Canto (dialetto, italiano.)	3	Strofa-Rit	2/4-6/8	Mib-Lab	Canto a tre parti
Rattazzi, Tammaro	Flauto dolce Sghe accordi Canto (ital, dialetto)	1 + acc.	Strofa-Rit	6/8	Fa-Sib	Canto piemontese (in Antologia di canti popolari)
Delfrati	Bipartita	In due	...	Danza
Dellacasa	Strumento (manca il testo verbale)	1	Strofa	2/4	Fa	Considerazioni sul valore espressivo della velocità

Gabriel propone una versione polifonica per voci bianche che ricalca lo stile per terze parallele molto diffuso in area piemontese. La differenza di ritmo (da semplice a composto) e il cambio di tonalità (una quarta sopra) tra la strofa e il ritornello sottolineano la bipartizione della forma. Il canto è presentato con una motivazione primaria, passare dal coro unisono a quello a due voci, ma vengono fatte notare anche altre opportunità, quali la variazione di tempo (si propone la possibilità di una esecuzione in 3/4) o l'invenzione di una coreografia.

⁶ L'ascolto allegato contiene un estratto dell'originale contenente solo la prima strofa e il primo ritornello.

★
CORO A DUE VOCI
LA MONFERRINA

Tralla lalla lalla lalla
tralla lalla lalla là.

O mia bella Caterina,
tante cose ti vo' dar:
la più bella monferrina,
dimmi, vuoi con me danzar?

Questa danza piace a te:
così pure piace a me!
Or danziam la monferrina

tralla lalla lalla là

O mia bella Cateri,
come una volta, come una volta...
O mia bella Cateri,
come una volta danziamo così.

Or facciamo un bell'inchino,
poi prendiamoci per mano...
O mia bella Cateri,
Come una volta danziamo così.

LA MONFERRINA

M. = 96

O mia bel - la Ca - te - ri - na, Tante ro - se ti vo' dar La più bella monfer -
- ri - na, Dimmi, vuoi con me dan - zar. Questa danza piace a te, Co - si pu - re pia - ce a
me. Or dan - ziam la monfer - ri - na. Tralle - rai - le - ril - la là. O mia
bel - la Ca - te - ri, Com' u - na volta, com' una vol - ta. O mia bella Ca - te -
- ri, Com' u - na vol - ta danzia - mo co - si. O - ra fa - re - mo un bel - l' in -
- chi - no, Po - i pren - diamoci per mano, O mia bella Ca - te - ri. Com' una volta balliamo co - st.

Questa danza popolare, che prende il nome dalla regione del Monferrato nel Piemonte, fa ben notare il passaggio fra un **tempo binario semplice** sul ritmo della marcia (2/4 cioè ogni battuta o misura consta di 2 quarti o semiminime) e un **tempo binario composto** (6/8: cioè ogni battuta con 6 ottavi o crome equivalenti a due semiminime *puntate*) sul ritmo del valzer che è un **tempo ternario** (nel quale lo si può trasformare dando alla minima *puntata* del 3/4 lo stesso grado del metronomo dato alla semiminima *puntata* del 6/8.

Immagine 1. Gavino Gabriel, *Corso di Educazione Musicale*, Editrice Italiana Audiovisivi, Roma, s.d.

La fonte di Cavadini e Grisoni deve essere stata la stessa: coincidono infatti i tempi e le tonalità. Anche la finalità didattica, il canto corale, è simile, pur se la melodia è armonizzata a tre parti e la partitura è decisamente più complessa. Unica vera novità è l'uso del dialetto nel testo verbale, sintomo dell'accresciuta sensibilità verso la definizione d'identità regionali. Inoltre, questo, è l'unico spartito che riporta anche il testo di una seconda strofa, dopo il ritornello. Ricordiamo che il libro di Gabriel, ma forse anche quello di Cavadini e Grisoni, fanno riferimento ai programmi del 1963, in cui l'obiettivo del canto corale era considerato di primaria importanza e la propedeuticità dei canti popolari per il conseguimento di tale obiettivo era indiscussa.

LA MONFRINA
canzone a ballo piemontese

1
O ciao, ciao, Maria Catlina
dümie, dümie 'na siasà.
O si, si ch'ì la daria:
l'hai lasà al stas a cà.
Ris e coi e tajarin
guarda 'n po' cum balu bin;
balu mei le paisanote
che le tote ad Tùrin.

O bundì, bundì, bundì,
'ncura 'na volta, 'ncura 'na volta;
o bundì, bundì, bundì,
'ncura 'na volta e pòi pà pi;
'ncura 'na volta suta la porta,
'ncura 'na volta suta la riva;
o bundì, bundì, bundì,
'ncura 'na volta e pòi pà pi.

2
Par dansé la Munferina
l'è rivaje 'n ufizial,
l'ha ciapè Maria Catlina,
l'ha purtala 'n mèis al bal.
Fate en là ti paisan,
paso mi cui guardanfàn:
fame fé un bel inchin
e pòi t' fasso 'n bel basin.
O bundì, bundì...

Allegro con brio

traduzione italiana:

1 O ciao, ciao, Maria Catlina, / diamogli, diamogli una setacciata, / O si, si che la daret; / ho lasciato il setaccio a casa. / Riso e cavoli e taglierini / guarda un po' come ballano bene; / ballano meglio le paesanotte / che le ragazze di Torino.

O buondi, buondi, buondi, / ancora una volta, ancora una volta; / o buondi, buondi, buondi, / ancora una volta o poi mai più; / ancora una volta sotto la porta, / ancora una volta sotto l'argine; / o buondi, buondi, buondi, / ancora una volta e poi mai più.

2 Per ballar la Monferrina / è arrivato un ufficiale, / ha preso Maria Catlina, / l'ha portata in mezzo al ballo. / Scostati, tu, paesano, / passo io con il « garde-enfants »; / fammi fare un bel l'inchino / e poi ti do un bel baccetto.

Immagine 2. Claudio Cavadini, Renato Grisoni, *Voglia di Musica*, Marietti, Torino, s.d.

Rattazzi e Tammaro adattano la tonalità del brano alla tessitura del flauto dolce, lo strumento 'didattico' per eccellenza nelle scuole italiane. Per l'esecuzione corale consigliano, infatti, di abbassare di un tono e mezzo la melodia. La versione per melodia accompagnata (con sigle di accordi da produrre su chitarra o tastiera) ha sostituito le partiture per coro di voci bianche. 'La Monferrina' è scelta come esempio di canzone piemontese in un'antologia di canti di ogni regione. Ne viene data una breve presentazione in cui si descrive brevemente la coreografia.

82 **PIEMONTE**

La Monferrina

È una tipica danza in ritmo ternario originaria del Monferrato, la zona piemontese comprendente, fra le altre, le città di Asti, Alessandria e Casale. La *Monferrina*, come si può vedere anche da questo esempio, presenta due parti distinte: nella prima le coppie a braccetto si muovono ai bordi della sala; nella seconda, che è la vera e propria danza, i ballerini si danno la mano ed eseguono con un ritmo sempre più incalzante vari passi saltellati, fra l'altro con l'incrocio delle gambe e il piegamento sulle ginocchia.

Per l'esecuzione vocale si consiglia l'abbigliamento di un ballo di masca.

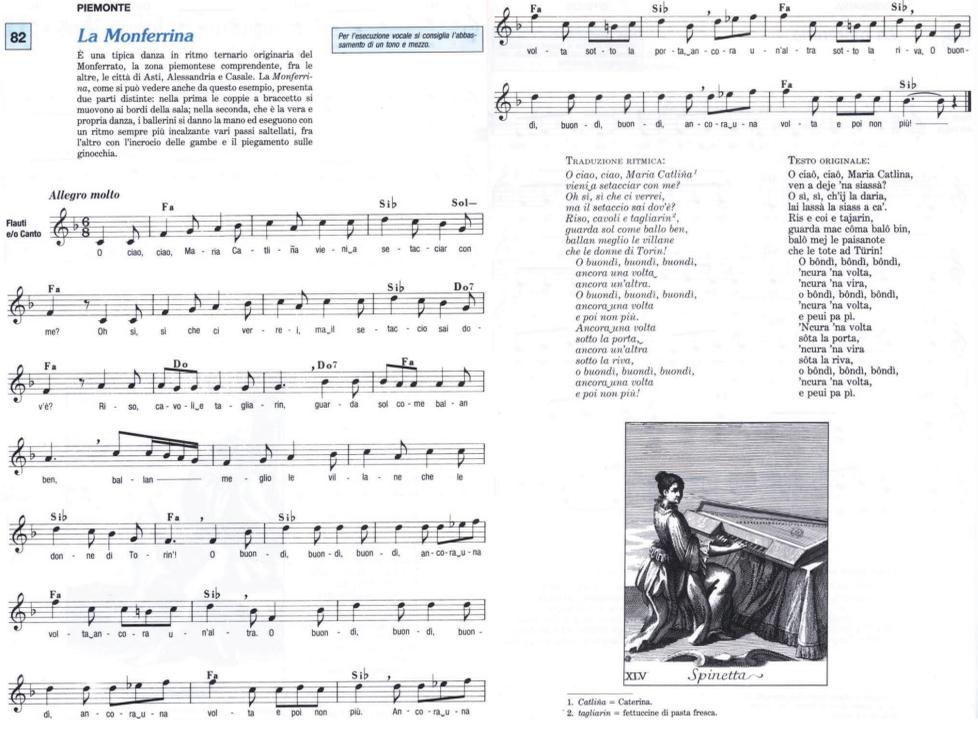
Allegro molto

Flauti e/o Canto

O ciao, ciao, Ma - ria Ca - lli - ria vie - ri_a se - tac - ciar con
me? Oh sì, sì che ci ver - re - ri, ma il se - tac - cio sai do -
v'è? Ri - so, ca - vo - li_e ta - glia - rin, guar - da sol co - me bal - an
ben, bal - lan - me - glio le vi - la - ne che le
don - ne di To - rine! O buon - di, buon - di, buon - di, an - co - ra_u - na
vol - ta_an - co - ra_u - n'al - tra. O buon - di, buon - di, buon -
di, an - co - ra_u - na vol - ta e poi non più. An - co - ra_u - na

TRADUZIONE RITMICA:
O ciao, ciao, Maria Cattina!
vieni a seduccer con me?
Oh sì, sì che ci verrei,
ma il setaccio sai dov'è?
Riso, caroli e tagliarin,
guarda sol come ballo ben,
ballan meglio le villane
che le donne di Torino!
O buondi, buondi, buondi,
ancora una volta,
ancora un'altra.
O buondi, buondi, buondi,
ancora una volta
e poi non più.
Ancora una volta
sotto la porta,
ancora un'altra
sotto la riva,
o buondi, buondi, buondi,
ancora una volta
e poi non più!

TESTO ORIGINALE:
O ciao, ciao, Maria Cattina,
ven a deje 'na siassa?
O sì, sì, ch'ij la daria,
lhi lassa la siassa a cà.
Eis e col e tajarin,
guarda mac còma balò bin,
balò mej le paisanote
che le tote ad Turin!
O bòndi, bòndi, bòndi,
'ncura 'na volta,
'ncura 'na vira,
o bòndi, bòndi, bòndi,
'ncura 'na volta,
e peui pa pi.
'Ncura 'na volta
sòta la porta,
'ncura 'na vira
sòta la riva,
o bòndi, bòndi, bòndi,
'ncura 'na volta,
e peui pa pi.



XIV Spinetta

1. Cattina = Caterina.
2. tagliarin = fettaccine di pasta fresca.

Immagine 3. Valeria Rattazzi, Ferruccio Tammara, *Allegro vivo, Il Capitello*, Torino, 1986

In Delfrati, la monferrina è invece lo spunto per un progetto sul legame tra musica e danza nel ballo tradizionale (1985: 58). Dopo aver descritto la coreografia e la successione dei passi, con l'uso anche di rappresentazioni grafiche, l'autore invita direttamente gli studenti a inventare una musica adatta ad accompagnare questa danza bipartita. Al termine del progetto viene proposta una ricerca (1985: 59). Segue il suggerimento di confrontare le musiche autentiche con quelle inventate e, in conclusione, di ballare anche sulle musiche registrate.

Balliamo la monferrina

La monferrina è una vivace danza a due tempi. I passi si raccolgono a quattro a quattro.

Nella prima parte della danza i passi si succedono così:

1. piede sinistro avanti.
2. piede destro avanti (a fianco del sinistro).
3. piede sinistro avanti.
4. saltare sul piede sinistro e puntare il destro in avanti.

Nella seconda parte:

1. piede sinistro avanti.
2. saltare sul piede sinistro alzando in avanti il ginocchio destro
3. piede destro avanti.
4. saltare sul piede destro alzando in avanti il ginocchio sinistro.

Non si balla a coppie, ma a terne. I tre ballerini si tengono per mano in cerchio.

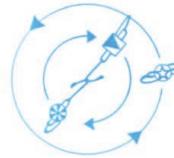
Nella prima parte girano verso sinistra, poi verso destra.

Nella seconda parte il ragazzo prende sottobraccio la ragazza di destra e gira per quattro passi, poi prende quella di sinistra e gira per altri quattro passi. La ragazza che rimane libera gira saltellando intorno alla coppia.



Schema della prima parte

- 1ª ragazza
- 2ª ragazza
- ragazzo



Schema della seconda parte

E ora, musica!

Cinque-sei musicisti bastano per accompagnare i gruppi di ballerini. Strumenti? Percussione, flauti, quello che c'è... Partono i ballerini. I musicisti osservano bene i passi, e si preparano a inventare.

Il tamburello darà il tempo: un colpo ogni due passi. Via via che si sentono sicuri, entrano a uno a uno gli altri strumenti, improvvisando ritmi e, se il flautista è in forma, anche una melodia. Se il flautista non è in giornata, la melodia si può inventare anche con la voce.

- Progetto 84
Come inventare ritmi
- Progetto 85
Come inventare melodie con gli strumenti
- Progetto 64
Come inventare melodie con la voce

RICERCHE

1 Schemi di balli

per le nostre improvvisazioni

Se l'esperimento funziona, perché non provarlo con altri balli? Qualcuno andrà a caccia di coreografie. Si chiede ai provetti ballerini reperibili in famiglia o fuori. Si sfogliano riviste, enciclopedie... Quando si è trovata una bella descrizione di movimenti, si prova in classe. Avvertenza: i musicisti non devono essere sempre gli stessi. Devono cambiare ogni volta.

2 Musiche per monferrina

Qualcuno conosce musiche autentiche per monferrina? Può portare a scuola la cassetta? Com'è la musica tradizionale della monferrina? In che cosa è diversa da quella che avete inventato voi? Nella velocità, nei ritmi, nel susseguirsi delle frasi...? Naturalmente, non perderemo l'occasione di ballare anche sulle musiche trovate.

Immagine 4. Carlo Delfrati, *Progetti sonori*, Marano Editore, Napoli, 1985

Della Casa utilizza 'La Monferrina' (di cui riporta solo la prima parte) con un chiaro intento di analisi semiotica. Il capitolo 'Esprimersi col ritmo', contiene un paragrafo sulla velocità in cui 'La Monferrina' (Tempo 2/4 Allegro) è messa a confronto con l'inno nazionale inglese 'God save the King' (Tempo 3/4 Moderato). L'obiettivo è dimostrare come al variare dei tempi varino anche i significati attribuibili alla musica. La diversa destinazione d'uso dei due brani (celebrazione solenne da un lato e danza festiva in campagna dall'altro), è considerata una conferma delle sensazioni percettive.

a) Dio salvi il re
(inno nazionale inglese)

Moderato
Ritmo

Canto originale

God save our gracious King¹,
Long live our noble King,
God save the King;
Sand him victorious
Happy and glorious
Long to reign over us,
God save the King.

*Dio salvi il nostro re,
dia vita al nostro re,
Dio salvi il re:
sia vittorioso
lieto e glorioso
e a lungo regni su di noi,
Dio salvi il re.*

¹ Attualmente, essendovi in Inghilterra una regina, si usa il corrispondente femminile *Queen*.

b) La Monferrina
(popolare piemontese)

Allegro
Ritmo

Canto originale

Immagine 5. Maurizio Della Casa, *Pensare la Musica*, La Scuola, Brescia, 1993

Ma che cos'è 'La Monferrina'?

Immaginiamo che un gruppo di studenti abbia seguito correttamente una qualsiasi delle cinque proposte didattiche. Che sia arrivato fino in fondo al lavoro infilzando uno dopo l'altro pienamente tutti gli obiettivi. Avrà quindi imparato a cantare a due o tre voci, o a suonare il flauto dolce con uno o due bemolli in chiave una certa melodia arrangiata; avrà eseguito una coreografia con l'aiuto di

schemi grafici e inventato una musica per accompagnarla; avrà riflettuto sul valore espressivo della velocità dei suoni. Tutto questo è prezioso e interessante. Ma, come etnomusicologi, dobbiamo chiederci: cosa avranno imparato questi studenti della monferrina?

Perché dietro il nome monferrina, in realtà c'è un discreto numero di questioni sia etno-, che storico- che filologico-musicali. Prima questione: sono orali o scritte, le fonti a cui si riferiscono i libri di testo?

'La Monferrina (ballo cantato-Piemonte)' è una delle canzoni a ballo de 'I canti popolari italiani' di Roberto Leydi, un testo di riferimento per gli etnomusicologi italiani (1973: 129-131).

130 *I canti popolari italiani*

La *monferrina* (che deriva il suo nome dal Monferrato) è un ballo a coppie, arricchito dalla figurazione del cerchio, attorno alla coppia più abile. In Piemonte la *monferrina* rientra nel gruppo delle *curènte* (correnti) che formavano (fino a culminare nel più veloce e trascinante *currentùn*) il momento conclusivo del ciclo di balli che si svolgevano per lo più nei cosiddetti *bal a palcètt*, pedane smontabili, recintate e coperte che venivano portate, come le giostre, di paese in paese, seguendo il calendario delle feste patronali e delle fiere agricole. Su queste pedane si ballava a pagamento, al suono di un'orchestrina o una piccola banda o magari anche una sola fisarmonica. La *curènta* finale accompagnava l'incanto del *bucbètt*, mazzo di fiori disputato all'asta dai vari cavalieri per omaggio ciascuno alla propria dama. La *monferrina* è danza strumentale e vocale.

[35"]

O ciàu ciàu Ma-ria Ca - tli - nha dù - mie

dù - mie na sia - sà o si si ch'ì la da - ri - a l'ái la -

-sà al siàs a ca rié e coi e ta - ia - rin guar - da

'npo cu - m'ì ba - lu bin ba - lu - mei le pae - sa - no - te che le

to - te ad Tù - rin. O cun mi cun mi cun mi 'n cu - ra na

131 *Canzoni a ballo e balli strumentali*

vol - ta 'n cu - ra na vol - ta o cun mi cun mi cun

mi 'n cu - ra na vol - ta e poi - mai pi 'n cu - ra na vol - ta su - ta la

por - ta 'n cu - ra na vi - ra su - ta la ri - va o cun

mi cun mi cun mi 'n cu - ra na vol - ta e poi - mai pi.

O ciàu ciàu Maria Catlinha
dùmie dùmie na siàs
o si si ch'ì la darla
l'ái lasà al siàs a ca

rié e còi e taiarìn
guarda 'n po cum'ì balu bin
balu mei le pae sanote
che le tote ad Tùrin

O cun mi cun mi cun mi
'ncura na volta 'ncura na volta
o cun mi cun mi cun mi
ancura na volta e poi mai pi
ancura na volta suta la porta
ancura na vira suta la riva
o cun mi cun mi cun mi
ancura na volta e poi mai pi

Immagine 6. Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Oscar Mondadori, Milano, 1973

Bipartita, con una variazione di tonalità (da Mi mag. a La mag.) e di tempo (da 2/4 a 6/8) tra la strofa e il ritornello, la melodia riferita da Leydi sembra essere molto simile alle versioni di Gabriel e Cavadini, Ghisoni, di cui ovviamente vanno trascurate le armonizzazioni a due o tre parti. Possiamo comunque escludere che Gavino Gabriel abbia preso spunto dal testo di Leydi (posteriore). Quanto a Cavadini, Ghisoni ci sono alcune differenze tra i testi verbali che fanno pensare,

Il canzoniere di Schinelli va ricordato tra i molti che fiorirono ad inizio secolo, per la notevole mole (6 volumi dedicati a repertori diversi) e per l'autorevolezza del suo autore, collaboratore attivo della riforma Gentile per la parte dedicata al canto corale. Per la stesura del volume sui 'Canti popolari (delle diverse regioni d'Italia)' Schinelli si era avvalso della collaborazione di Fernando Mingozzi, a sua volta armonizzatore di canti popolari per coro a tre o quattro voci, esplicitamente ringraziato da Schinelli nell'introduzione (1932: 2). La monferrina di Schinelli ha come titolo l'incipit del testo verbale: 'Maria Catlina' e, nelle indicazioni in armatura, si legge 'Allegro (monferrina)'.

La versione di Schinelli è di molto precedente quella di Leydi, però non possiamo sapere se Schinelli e Mingozzi si siano avvalsi di una fonte orale, in quanto nulla di più della solita indicazione geografica, 'forma di danza tipica del Monferrato', è detto in calce allo spartito.

Leydi, invece, come sempre nel suo libro, cita una fonte orale rintracciabile sul disco 'Italia vol.1- I balli, gli strumenti, i canti religiosi' da lui stesso curato.⁷ Si tratta di un brano eseguito da un piccolo complesso bandistico, registrato a Tonco (AT) nel 1965 durante una festa in un'aia.⁸

Esempio Audio 2

<http://dl.cini.it/files/original/30c69cda6d36f216771ffc93adcf09b6.mp4>

Breve estratto da *Monferrina*, tratto dall'LP Italia vol. 1 a cura di R. Leydi.

Il brano è bipartito, ma è notevolmente diverso da 'La Monferrina' di cui abbiamo parlato finora. Infatti la prima melodia è chiaramente la stessa del ritornello 'O Cun mì, cun mì cun mì' (oppure 'O bundì, bundì, bundì'), mentre la seconda non ha nulla a che vedere con quella della strofa 'O ciau ciau Maria Catlina'. Purtroppo Leydi non ci dice nulla di versioni cantate rinvenibili in raccolte pubbliche o private. Un'altra versione strumentale del brano in questione è in *Tin Tun Teno*, un'antologia di registrazioni nelle valli Chisone e Germanasca effettuata dal gruppo Cantarana e pubblicata su cassetta.⁹ È eseguita con la fisarmonica da Vittorio Daviero nel 1979, come ultima di quattro cure. Nelle note dei curatori si legge: '... non è altro che una variante della prima parte della classica Monferrina ('Oh ciao ciao Maria Catlina...') costruita sulla struttura della courènto, cioè con

⁷ *Italia vol. 1. I balli e gli strumenti. I canti religiosi*, a cura di R. Leydi, disco LP Albatros, VPA 8082, s.d.

⁸ L'ascolto allegato contiene solo un breve estratto di 10' secondi dell'originale, da cui è però possibile comprendere il passaggio dalla melodia del ritornello 'O bundì, bundì, bundì', a una melodia estranea a 'La Monferrina'.

⁹ *Tin Tun Teno. Registrazioni dal vivo di suonatori delle valli Chisone e Germanasca*, musicassetta a cura dell'associazione Culturale 'La Cantarana', 1989.

la ripetizione del balèt. Nelle valli su questa melodia si cantavano vari testi, riportati da Piton (1985: 155-58). La seconda parte della Monferrina, in tempo di 6/8 (il ritornello ‘Oh bundì bundì, bundì...’) dava origine a un’altra courènto, anch’essa presente nel repertorio del sig. Daviero, che la chiamava ‘Courènto del basin’.¹⁰

Quindi le melodie della strofa e del ritornello de ‘La Monferrina’, citata nei libri di testo di Educazione Musicale, sono, in questa fonte orale (e in parte in quella del disco curato da Leydi), distinte in brani diversi. Inoltre più che di monferrine, si tratterebbe di curente. A questo proposito è sempre Leydi a dire: ‘Se in passato vi furono più melodie conosciute come monferrina, a poco a poco una di esse ha preso il sopravvento sulle altre diventando la monferrina piemontese per antonomasia’; e anche: ‘In Piemonte la monferrina rientra nel gruppo delle curènte (correnti) che formavano (fino al culminare del più veloce curenton) il momento conclusivo dei cosiddetti bal al palchètt...’ (Leydi 1983: 129-130). Una danza denominata monferrina è in effetti ancora oggi in uso, nella zona delle “Quattro provincie” (area appenninica tra le province di Genova, Alessandria, Piacenza e Pavia).¹¹

Probabilmente a questa generica monferrina si riferisce Delfrati nel suo progetto focalizzato sulla danza. Si tratta di un ballo bipartito in tempo binario (semplice o composto) che, più che con la curento, può generare confusioni stilistiche con altre danze dell’area quali l’alessandrina e la giga. La proposta coreutica di Delfrati (con tre ballerini) per esempio corrisponde più a quella della giga, che a quella della monferrina, secondo quanto affermano alcuni studi di etno-coreutica (Scarsellini, Staro e Zacchi 1990).

Questa indefinitezza riguardo alle caratteristiche melodiche, all’associazione melodia-testo verbale, alla correlazione musica-passi nella danza è assolutamente normale in un contesto orale. Ma ‘La Monferrina’, reiterata nei libri di testo ha un’identità testuale e melodica talmente spiccata che viene da chiedersi da dove derivi.

Ho pensato dunque di consultare la più antica e autorevole raccolta di trascrizioni di musiche popolari della zona intorno a Torino di cui si dispone: quella effettuata da Leone Sinigaglia, a cavallo tra i secoli XIX e XX.¹² Le trascrizioni del compositore piemontese sono accurate, anche se mancanti dei testi verbali. Recano un titolo che generalmente corrisponde o al genere (nel caso delle danze) o all’incipit verbale.

¹⁰ Note introduttive a *Tin Tun Teno. RegISTRAZIONI dal vivo di suonatori delle valli Chisone e Germanasca*, cit., presentazione del brano 8/A ‘Filé Maneja/ Maria Catlina’.

¹¹ A questo proposito, cfr. Si veda: R. Leydi, B. Pianta e A. Stella, a cura di (1990).

¹² Le trascrizioni di Leone Sinigaglia, depositate nell’archivio Sinigaglia presso il Conservatorio di Torino sono state edite due volte: in copia anastatica in L. Sinigaglia (1981) e nella versione trascritta a computer da Ignazio Macchiarella in Leydi, a cura (1998).

‘Maria Catlina’ è nel primo quaderno delle trascrizioni di Sinigaglia (n. 33).¹³

Maria Catlina ([...] 'n sà)

33

Immagine 8. Roberto Leydi, *Canzoni popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano, 1998

In LA maggiore e in 2/4, ha una forma bipartita. La particolarità degna di nota è che, mentre la prima parte corrisponde chiaramente alla melodia della strofa del brano di Leydi, Schinelli e dei libri di testo, la seconda parte non ha nulla a che vedere con il famoso ritornello. Quest’ultimo, invece, è chiaramente riconoscibile in un’altra trascrizione contenuta nello stesso quaderno ‘Monferrina 2 (L’è Gigin Gigin)’ (n. 13).¹⁴

¹³ Questo esempio e il successivo sono tratti da Leydi, a cura (1998).

¹⁴ Elena Bergomi, curatrice dell’Edizione dei testi verbali inseriti nei quaderni di L. Sinigaglia, cita un canto reperibile nella raccolta di T. Burat e R. Munaretto, *Melodie popolari del Biellese, Comune di Muzzano*, 1996, il cui incipit recita così: ‘O gigin del me Gigin, ‘ncura na vira’ (Leydi, a cura, 1998: 68).



Immagine 9. Roberto Leydi, *Canti popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano, 1996

Questo brano è in RE maggiore e in 6/8. La melodia della prima parte di Maria Catlina è stata usata da Leone Sinigaglia nel secondo movimento della suite orchestrale 'Piemonte' Op. 36 del 1909.

Nei materiali preparatori è possibile trovare la melodia indicata come 'Curenta (Vecchia corrente piemontese)'.

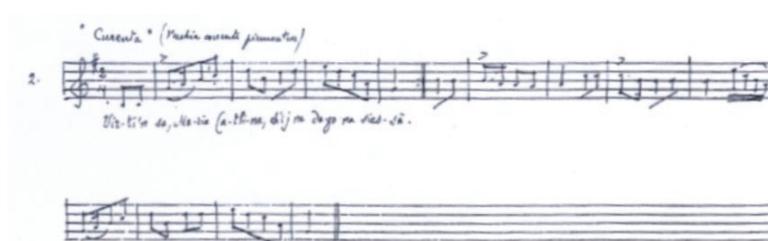


Immagine 10. Roberto Leydi, *Canti popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano, 1996

Ancora una volta, dunque, come nelle fonti orali citate, ci troviamo di fronte a due brani distinti di cui il primo (con la melodia della strofa) è indicato come curenta e il secondo (con la melodia del ritornello) come monferrina.

Nel 1956, Luigi Rognoni pubblicò, postumi, alcuni dei canti popolari armonizzati per canto e pianoforte di Leone Sinigaglia rimasti inediti (Sinigaglia 1956). La raccolta contiene un brano, 'Invito alla danza', in cui, effettivamente, alla prima parte di Maria Catlina, segue il ritornello 'O bundì, bundì bundì ...'

queste melodie sono applicati, nella tradizione contadina, diversi testi verbali. I due balli, inoltre, talvolta vengono confusi, probabilmente a seconda delle zone, tanto che il primo (monferrina) potrebbe essere un sottogenere del secondo (curenta).

2) Questo ‘collage’ potrebbe costituire una delle tante possibili varianti esecutive delle due melodie, ma potrebbe anche essere dovuto ad un gesto autoriale di ambito colto. Non è da escludere che lo si debba allo stesso Sinigaglia, anche se la pubblicazione postuma di ‘Invito alla danza’, molto successiva alla versione contenuta nel Canzoniere di Schinelli, lascia comunque adito a qualche dubbio: conoscevano Schinelli e Mingozzi questa versione inedita? Forse essa ha avuto in precedenza una circolazione locale in Piemonte? Sicuramente uno studioso di Sinigaglia saprà rispondere a questa domanda.

3) È lo stesso Sinigaglia a dirci che i suoi adattamenti per coro o per canto e pianoforte dei vari fascicoli dei canti popolari piemontesi ebbero notevole fortuna e furono ascoltati ed eseguiti in molte scuole di Torino. E che questo processo di diffusione scolastica avrebbe potuto aiutare a rinfocolare la popolarità di alcuni canti.¹⁵ In altre parole, la circolazione locale (e poi nazionale attraverso i canzonieri di tutte le regioni), dei canti raccolti da Sinigaglia, come da altri ricercatori-trascrittori, potrebbe essere avvenuta proprio grazie al canale scolastico. Quest’ultimo evidentemente ha reso possibile la vera ‘popolarità’ de ‘La Monferrina’, come di molti altri canti analoghi, sancendone, definitivamente, le caratteristiche formali e la connessione testo verbale-melodia. Non abbiamo certezze in tal senso, ma è probabile che quando Leydi nel 1973 dice che questa versione è diventata la monferrina piemontese, ha alle spalle almeno 50 anni di cori scolastici riecheggianti, come abbiamo sentito in Gabriel, nelle ampie aule in stile umbertino del Regno, prima, e della Repubblica poi.

4) I margini di ‘varianza’ tra le versioni, amplissimi nell’ambito della tradizione orale, tendono come ovvio a cristallizzarsi nelle versioni scritte. Quando queste ultime però si danno finalità didattiche, le variazioni riguardanti i testi verbali, i tempi, le tonalità e gli arrangiamenti ridiventano lecite.

So cosa potrebbero pensare gli insegnanti: quanti inutili accademismi! In fondo si tratta solo di insegnare una canzone come tante.

Con questa ricognizione sulle ‘Monferrine’ non volevo sostenere che è necessario raccontare questa confusa ricostruzione filologica e storica agli studenti (magari bambini di scuola elementare), prima di insegnare loro come cantare in modo intonato una canzone (obiettivo già di per sé difficile). Continuiamo pure a cantare

¹⁵ Così si esprime Sinigaglia «Molte di queste canzoni (anche a 2 e 3 voci) furono introdotte nelle scuole di Torino ed eseguite in pubblici concerti dai bambini (...). La diffusione delle ‘Vecchie Canzoni’ nelle scuole, soprattutto quelle della periferia, ha il grande vantaggio che i bimbi riportano le canzoni alle loro case, e dalle case ai campi ove son nate» (Leydi, a cura, 1998: 52).

e ballare 'La Monferrina' se ci piace e piace ai nostri alunni. Vorrei solo che questo esempio ci desse alcuni spunti di riflessione.

Il caso de 'La Monferrina' ci dimostra ancora una volta come la circolazione delle musiche tra il mondo colto e quello popolare possa essere dinamica, ma anche, e questo è quel che più conta in questa sede, che la didattica, lungi dall'essere mero amplificatore e diffusore di processi creativi ed esecutivi decisi altrove, può diventare parte attiva in questi processi collaborando così alla creazione e standardizzazione dei repertori comuni (almeno a livello nazionale, non escludiamo, in futuro, un ambito più esteso).

La dizione di anonimo o tradizionale, spesso affiancata ai brani EML, a volte sembra giustificare l'idea di una totale a-storicità del brano musicale, che sembra non aver diritto a nessuna fonte autorevole. La consapevolezza delle storie e dei processi che si celano dietro ai canti 'che tutti conoscono' è il primo passo verso l'acquisizione di un'ottica insieme etnografica e storiografica, che credo fondamentale per chi insegna Educazione Musicale. La percezione della complessità (contro quella della semplificazione acritica) e della mobilità (contro quella della staticità), aiuta a trovare le parole e le strategie operative adatte per trasmettere agli studenti, di qualunque età, l'idea che la musica è un flusso vivo di cui essi possono essere parte attiva.

La mancanza di ascolti di documenti registrati sul campo, come più volte sostenuto da Diego Carpitella (1985), è il peggior nemico di un approccio interessante alle musiche EML. Nel caso de 'La Monferrina', per esempio il semplice confronto tra la trascrizione del canto, l'esecuzione dell' 'Invito alla danza' di Sinigaglia, la versione per banda riportata nell'LP curato da Leydi, e una delle Monferrine da piffero registrate nella zona delle Quattro Province, oggi reperibili anche in CD, poteva, rapidamente, dare l'idea della complessità storica ed etnografica che si nasconde dietro questa canzone.

Un'ultima considerazione, di più larga portata, riguarda un problema nevralgico della nostra educazione musicale: quello dei repertori da cantare e suonare. In qualunque cultura o sottocultura musicale il momento della trasmissione dei saperi musicali coincide con la chiara trasmissione di un repertorio (è così negli studi accademici, nelle culture tradizionali, nella popular music). A livello di scuola di base, a mio avviso, questa chiarezza non c'è. O meglio, c'è, ed è sempre più articolata, laddove questa trasmissione riguarda i repertori da ascoltare, ma si offusca notevolmente laddove si propongono i repertori da eseguire. Abbiamo visto, per esempio, come il testo di Deriu, Pasquali, Tugnoli e Ventura sia sostanzioso, articolato e anche ricco di informazioni nelle proposte di ascolto di musiche di ognuno dei generi musicali che oggi circolano nella nostra sonosfera. I brani da eseguire, invece, ricadono, a mio avviso, nello stereotipo della musica ad

uso e consumo della fase scolastica della vita, quella che non ha a che vedere con la 'musica vera' del mondo esterno. Io stessa ho insegnato per 20 anni nella scuola media, senza veramente riuscire a superare il gap tra la formazione di ascoltatori sempre più specializzati ed esecutori che, chiusa alle spalle la porta degli esami di licenza, non avrebbero più saputo cosa farsene né dei pezzetti per flauto dolce né delle canzoni (stile La 'Monferrina') su cui avevano speso, talvolta con entusiasmo, tempo ed energia. In altre parole, è come se, nelle scuole di base, fossimo sempre più portati a formare dei buoni ascoltatori più che dei produttori di musica.

Conclusioni

Non avrei citato il problema, abbastanza complicato e delicato, dei repertori, se non fosse che tra le musiche, per così dire, 'scolastiche' viene a confluire la parte maggiore delle musiche EML proposte dai libri di testo. Sappiamo che ciò è dovuto ad un retaggio del periodo gentiliano e anche pre-gentiliano, quando, effettivamente, i canti popolari, insieme a quelli religiosi e patriottici, costituivano l'auspicabile corpus comune della Nazione. Oggi nessuno più ritiene che quello sia il repertorio da insegnare nelle scuole; nondimeno, come abbiamo visto, con esso ci si trova comunque a fare i conti. E, se la povertà di informazioni storiche ed etnografiche e la carenza di ascolti 'affligge' il repertorio italiano, non miglior salute gode quello straniero. In molti dei testi, per esempio, alcune, pentatoniche, canzoni 'popolari cinesi' non risultano meno anonime de 'La Monferrina'.

In un convegno di Etnomusicologia applicata, però, è il caso di porsi alcune domande: come mai così poco delle nostre ricerche e dei nostri dibattiti è filtrato in ambito didattico? Abbiamo veramente fatto tutto il possibile per avviare una seria ricerca tra noi e con gli insegnanti su questi argomenti?

È inutile ora fare la conta delle responsabilità, né, in questa sede, enumerare le diverse iniziative che almeno da un decennio a questa parte stanno, per fortuna, creando un panorama nuovo in molte scuole. Ma, tornando al problema specifico dei libri di testo, credo che sarebbe ora di riflettere seriamente sui materiali da usare nelle scuole, per mettere a disposizione degli insegnanti e degli studenti alcuni strumenti agili e stimolanti, che ripensino in chiave interculturale il vecchio modello di testo.

Sono convinta che una didattica di rispetto della differenza e, quindi, delle varie identità, in musica, sia più il risultato di convinzioni generali che di singole ricette pronto uso, ma è altresì vero che gli insegnanti devono poter disporre di materiali scientificamente validi e facilmente fruibili.

Due sono i terreni su cui cimentarsi che proporrei alla vostra attenzione:

La definizione in chiave realmente interculturale degli elementi costruttivi di base del linguaggio musicale (scala, ritmo, forme, strumenti musicali, ecc.).

La presentazione di repertori, o stralci di repertorio, provenienti da differenti culture (sia nazionali sia straniere) in forma documentata in senso etnografico quanto storiografico e facilmente fruibile in un contesto didattico.

Bibliografia

AA.VV.

1987 *Il Libro della musica Garzanti*, Garzanti, Milano.

CARPITELLA, Diego

1985 'Prefazione', in Giovanni Giuriati (a cura), *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, Unicopli, Milano: 5-13.

CASTELLO, Rosanna

1987 *Spazi sonori*, La Minerva Italica, Milano.

1995 *Il Gioco delle note*, La Minerva Italica, Milano.

2000 *Musicando*, La Minerva Italica, Milano.

CAVADINI, Claudio e Renato GRISONI

s.d. *Voglia di Musica*, Marietti, Torino.

DELFRAI, Carlo

1985 *Progetti sonori*, Marano Editore, Napoli.

DELLA CASA, Maurizio

1981 *Il linguaggio dei suoni*, La Scuola, Brescia.

1993 *Pensare la Musica*, La Scuola, Brescia.

DERIU, Rosalba, Augusto PASQUALI, Patrizia TUGNOLI, Marco VENTURA

1988 *L'albero della musica*, Fabbri, Milano.

2000 *Prova d'orchestra*, Bompiani, Milano.

FACCI, Serena

2003 'Le espressioni delle culture tradizionali nella didattica musicale di base. Alcune riflessioni', in Maurizio Agamennone e Gino L. Di Mitri (a cura), *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Besa, Nardò (LE): 259-275.

FRANCO-LAO, Mery

1976 *Storia dell'America Latina attraverso la canzone*, Jaka Book, Milano.

GABRIEL, Gavino

s.d. *Corso di Educazione Musicale*, Editrice Italiana Audiovisivi, Roma.

LEYDI, Roberto

1973 *I canti popolari italiani*, Oscar Mondadori, Milano.

1998 (a cura) *Canzoni popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano.

LEYDI, Roberto, Bruno PIANTA e Angelo STELLA (a cura di)

1990 *Pavia e il suo territorio*, Mondo Popolare in Lombardia n. 14, Silvana Editoriale, Milano.

PITON, Ugo Flavio

1985 *La joi de vioure de ma gent (Musiche e danze delle Valli Cluzoun e Sanmartin)*, Grafica Cavourese, Cavour.

RATTAZZI, Valeria e Ferruccio TAMMARO

1986 *Allegro vivo*, Il Capitello, Torino.

1995 *Musica Maestro*, Il Capitello, Torino.

SCARSELLINI, Annalisa, Placida STARO e Massimo ZACCHI

1990 'Osservazioni sui Balli da Piffero', in Roberto Leydi, Bruno Pianta e Angelo Stella (a cura), *Pavia e il suo territorio*, Silvana Editoriale, Milano: 461-494.

SINIGAGLIA, Leone

1956 *24 Canzoni popolari del Piemonte*, a cura di Luigi Rognoni, Ricordi, Milano.

1981 *Originaj ëd veje canson piemontèise*, Colana Musical d'ij Brandé, n. 51, Torino.

SCHINELLI, Achille

1932 *Canzoniere dei fanciulli*, vol. IV, Ricordi, Milano.

Dare valore alle tradizioni e al turismo culturale. Progetto di cooperazione universitaria in Cambogia

Matilde Callari Galli

Sono molto grata agli organizzatori di questo Convegno per l'invito a parteciparvi: ho avuto modo di ascoltare relazioni e interventi di grande interesse scientifico, di riflettere su alcuni argomenti che avvicinano le nostre discipline soprattutto sul piano della ricerca e di godere di un'ospitalità, in questa splendida cornice veneziana, perfetta e premurosa.

Tenterò, inizialmente, di dimostrare la pertinenza di un'analisi culturale svolta con le caratteristiche proprie dell'antropologia culturale, applicata al turismo e al tempo stesso di allargare il discorso sino a rendere conto e, in un certo senso, a giustificare l'attenzione che da un certo numero di anni l'antropologia, in particolare, ma le scienze sociali tutte, dedicano a questo fenomeno.

Il turismo rappresenta, a livello pratico e teorico, il convivere di molti aspetti contraddittori propri della nostra contemporaneità: in un certo senso i caratteri più salienti della contemporaneità sono rispecchiati in alcune caratteristiche proprie del turismo contemporaneo. Vorrei, anche se molto brevemente, illustrare come nel turismo sia possibile trovare l'esemplificazione pratica della convivenza di contraddizioni che sono proprie di molti aspetti della nostra società, della nostra contemporaneità. Qualche rapido esempio di queste convivenze. Senza dubbio il turismo è un fenomeno estremamente aleatorio, perché apparentemente casuale e per la sua durata che sembra limitarsi ad invadere solo alcuni periodi dell'anno. Il quadro e il giudizio cambiano se si osserva l'andamento generale del fenomeno.

Innanzitutto, l'adesione al turismo di un gran numero di persone appartenenti ormai a tutte le aree del mondo. Mi sembra che i dati di qualche anno fa stimassero che 600 milioni persone avessero, in quell'anno, varcato un confine nazionale a scopi turistici. Se guardo tutto ciò da un punto di vista più strutturale allora il turismo è un'attività che, pur riguardando come elemento attivo solo alcuni gruppi sociali, appartiene a tutto il mondo in quanto élites di tutto il mondo vi partecipano; dura per tutta la vita in quanto viene praticato in forme diverse, anno dopo anno, dai medesimi individui e con una buona dose di sistematicità organizza i loro tempi di lavoro.

E ancora, il turismo avvicina gruppi diversi. Diversi culturalmente ma anche politicamente ed economicamente. Tuttavia, questa vicinanza è spesso più apparente che reale, superficiale, colma di ambiguità. Si può avere l'illusione, durante un soggiorno turistico di acquisire conoscenze della diversità, di intravedere vite diverse, prospettive sul mondo lontane dalle proprie. Ma, in realtà, nell'esperienza turistica ciò che domina è la contrapposizione tra le condizioni di vita di chi accoglie e di chi è accolto.

Ancora, con i suoi tempi e suoi spazi il turismo sottolinea la falsità della sua esperienza, ma al tempo stesso ricerca nevroticamente autenticità e genuinità.

È una esperienza individuale ma nello stesso tempo coinvolge, negli stessi spazi e negli stessi tempi, masse di individui ed anche i circuiti del turismo di élite molto spesso si avvicinano a quelli del turismo di massa, quando addirittura non vi si sovrappongono.

A questo punto vorrei individuare alcune delle ragioni delle esitazioni con cui l'antropologia si sia avvicinata ad uno studio sistematico del turismo, tardando a sceglierlo come suo campo di analisi più di altre discipline. Abbiamo una data precisa che segna l'inizio di questo interesse antropologico, la pubblicazione di un breve articolo di Nunez nel 1963, dedicato allo studio di un week-end trascorso da turisti statunitensi in una città messicana, quasi al confine con gli Stati Uniti.¹ È da quella data che si fa iniziare l'interesse sistematico, teorico e al tempo stesso metodologico, dell'antropologia per il fenomeno turistico. Vorrei, sia pure rapidamente, elencare alcune delle cause che a mio avviso possono spiegare questa lentezza dell'antropologia in confronto ad esempio a quanto è invece avvenuto sia negli studi sociologici, sia negli studi economici sul turismo. E questa, d'altra parte, può essere una delle cause per cui a livello istituzionale l'antropologia sia molto poco rappresentata nei corsi di studio italiani sul turismo, mentre da tempo sono presenti corsi di studio sul turismo nelle facoltà economiche.

Una delle prime esitazioni è dovuta al fatto che il turismo veniva giudicato un

¹ L'articolo è stato ripubblicato nel 1989 con una revisione critica dello stesso Nunez (Nunez 1989).

argomento 'frivolo' e nella tradizione delle scienze sociali del XIX secolo vigeva, in generale, la norma di convogliare gli interessi scientifici su temi connessi, soprattutto, con l'attività lavorativa. E in effetti lo studio del gioco, e lo stesso studio dell'arte ha cominciato ad interessare le scienze sociali, soprattutto quando questi settori della vita sociale e culturale sono divenuti fonte di produzione di reddito; e, in fondo, oggi il turismo ha anche questa caratteristica. Prima dell'11 settembre, dell'esplosione del terrorismo e della lotta ad esso, prima della guerra all'Afghanistan e all'Iraq si stimava che nell'industria turistica ci fosse un incremento annuo del 7%: dato eccellente, specie se paragonato ad altri settori delle nostre economie in stasi da anni.

Un'altra ragione che può essere addotta per spiegare la mancanza di entusiasmo con cui sono stati affrontati gli studi sul turismo dagli antropologi è il peso che la ricerca sul campo – tradizionalmente intesa come un lungo periodo di immersione in una comunità 'altra' – ha avuto nella disciplina.

Robert Redfield, negli anni '40 scrivendo 'La piccola comunità', considerata, alla metà del XX secolo, il compendio dei principi metodologici che dovevano guidare la ricerca sul campo di un antropologo (Redfield 1976; ed. or 1963), prescriveva che la comunità prescelta fosse 'piccola, isolata ed omogenea'. E il percorso pratico della ricerca doveva essere teso a ricostruire il modello della cultura proprio di quella comunità, con una raccolta di dati che descrivesse la vita di un individuo 'tipo', 'dalla culla alla bara'. Oggi i cambiamenti del sistema delle comunicazioni, delle interconnessioni economiche e politiche hanno travolto queste realtà: non esistono più luoghi isolati. Tutto il mondo è percorso da flussi continui di immagini, di uomini, di donne, di beni che a livello reale o virtuale si incontrano e si scontrano. E per l'antropologo non è più possibile identificare e circoscrivere luoghi 'altri da sé'; l'articolazione delle differenze culturali in mezzo secolo è completamente mutata. Non ci sono luoghi isolati in cui l'antropologo deve penetrare per identificare modelli rimasti immutati da secoli: la cultura che non è più identificabile con un gruppo umano, con una lingua, con un territorio. Il gruppo è mobile, i nomadismi percorrono tutti i continenti, il gruppo 'altro' ha invaso il 'noi' con le sue diaspore, con le sue migrazioni, con i suoi prodotti culturali. Siamo ancora diversi gli uni dagli altri, ma la diversità va colta nelle contaminazioni, nei metissages, non negli isolamenti. Ed allora il fenomeno del turismo è un aspetto, particolare e specifico, proprio delle modalità che assumono le contaminazioni nella contemporaneità. E come tale entra a pieno diritto nell'agenda delle ricerche antropologiche sulla contemporaneità.

Un'altra causa della diffidenza con cui molti ambienti accademici hanno a lungo guardato lo studio del turismo si deve far risalire all'alone di 'sfruttatori' che circondava i molti turisti che con la loro presenza, avida di superficiali ed eccitanti

esperienze, sconvolgevano i ritmi di vita, gli equilibri sociali ed ambientali dei paesi tradizionalmente oggetto dello studio antropologico.

Solo dopo che a partire dalla metà del XX secolo – dopo il clamoroso smacco sofferto da Melville Herskovits, presidente della ‘American Anthropological Association’, che si vide rifiutare la sua richiesta di inserire nella dichiarazione dei diritti umani uno ‘statement’ in cui si chiedeva che venissero rispettate le culture in quanto tali – il relativismo culturale venne posto in discussione come schema totalizzante della riflessione antropologica. L’antropologia abbandona ogni pretesa di salvaguardare le culture, e soprattutto scopre l’ambiguità di ergersi a difesa di una conservazione culturale non più voluta e desiderata dalla maggior parte dei gruppi umani. Ed oggi il problema più impellente per l’antropologia è come trovare, nel suo studio e nei suoi suggerimenti di pratiche politiche, un equilibrio tra due tendenze opposte e conflittuali: il desiderio, ‘nostro’ e ‘loro’, di conservare, preservare, ricordare, e l’ansia e la necessità di gestire, se posso usare questa orribile parola, il cambiamento.

Sia pure brevemente vorrei ora individuare i caratteri che, a mio parere, rendono oggi il turismo un campo privilegiato dello studio antropologico

Il fenomeno del turismo, divenuto una delle maggiori industrie della nostra contemporaneità, ha rivelato le sue implicazioni molteplici e differenziate che sempre più dimostrano legami profondi con gli apparati culturali nel contatto fra gruppi diversi per storia, tradizioni, lingue, stili di vita, visioni del mondo, accesso alle risorse economiche e ambientali. E sempre più appare profonda la relazione che lega le aspettative e le ripulse delle comunità coinvolte nel fenomeno turistico – quelle che visitano e quelle che accolgono – ai problemi centrali nella riflessione antropologica contemporanea.

Innanzitutto al concetto di cultura, con i suoi corollari di eredità e di autenticità culturale, profondamente mutato da una realtà in cui deterritorializzazione e localismo si susseguono e si alternano senza posa.

Il concetto di cultura è oggi un concetto estremamente compromesso, per usare una definizione di James Clifford (1993). Compromesso in quanto non abbiamo più quella coincidenza tra territorio-gruppo umano-lingua che permetteva agli antropologi di delimitare le loro ricerche e insieme di presentare come coerenti i loro apparati teorici e le loro interpretazioni. Diventa un concetto compromesso; anche per l’uso sconsiderato che negli ultimi anni se ne sta facendo. Mentre gli antropologi sono stati per decenni sottoposti a critiche pesanti, anche ironiche, per la loro insistenza ad ancorare le loro ricerche ad un elemento così volatile quale è la cultura, a superare le difficoltà di individuarlo negli oggetti, nei manufatti, negli stili di vita, oggi assistiamo ad una vera inflazione del suo uso; tutto viene spiegato

in termini culturali, crisi economiche, emigrazioni, guerre, conflitti. Per fare un esempio, nelle analisi di Samuel Huntington (1996), divenute drammaticamente così famose per spiegare gli attuali conflitti che sembrano lacerare interi continenti, spariscono le motivazioni economiche, le differenze nelle strutture sociali e politiche, le lotte di potere fra gruppi trasversali alle appartenenze nazionali. Le interpretazioni sono svolte tutte in chiave di incomunicabilità tra civiltà monolitiche, unitarie e irriducibili a terreni comuni d'intesa. Ritengo che questo stato di fatto richiami la nostra responsabilità e ci debba spingere a ristabilire, in termini scientifici, le caratteristiche del concetto di cultura che abbiamo individuato con decenni di ricerche e di riflessioni. In altre parole, ricorrendo ad un paradosso, mi sembra che sia preferibile usare il concetto di razza, ormai dimostrato uno schema scientificamente insostenibile, vuoto di realtà genetica e culturale, che non ricorrere a concetti labili e indefiniti quali etnia e cultura. Insomma, intendo dire che mentre posso provare la falsità scientifica di una suddivisione della specie umana in razze, davanti a differenze sostenute in nome della cultura o dell'etnia non ho elementi per poter dimostrare la loro inaffidabilità.

Studiare il turismo può essere illuminante per alcuni aspetti della nostra società: se tento di rispondere alla domanda del perché c'è questo dilagare del turismo trovo risposte in chiave economica, in chiave di organizzazione del lavoro, di induzione al consumo da parte dei mezzi di comunicazione di massa. Ma se voglio cercare di sottrarre i turisti alla facile definizione di idioti o di replicanti, e voglio dare dignità e autonomia di giudizio alle persone con le quali svolgo la mia ricerca guardando al di sotto di facili etichettature, devo studiare anche i meccanismi attraverso i quali il turismo risponde alle esigenze simboliche della contemporaneità, partecipando allo stesso tempo alla costruzione e alla elaborazione del patrimonio culturale della contemporaneità.

Nel turismo che si rivolge verso le aree esotiche convergono molte tensioni irrisolte dalle 'routine' in cui sono quotidianamente immersi i milioni e milioni di individui che partecipano oggi ai fenomeni turistici. Vivere nell'ozio delle spiagge o nel suo solo apparente contrario del mare come scoperta subacquea o come avventura velica, promette a tutti – sudamericani e giapponesi, italiani, indiani e mediorientali – di rompere ritmi temporali ripetitivi, promette di offrire spazi nuovi e aperti ad incontri impreveduti. Affrontare trekking e pareti di rocce non più solitarie, promette di far ritrovare una fisicità perduta nella sedentarietà del vivere quotidiano. Le città e i luoghi del lontano Oriente fanno intravedere le sorprese dell'esotismo, unito alle possibilità di indulgere in piaceri segretamente sognati e/o pericolosamente vissuti nelle metropoli occidentali. È come se i lati oscuri della modernità, i prezzi del benessere materiale e dei compromessi che la società dei consumi esige dai suoi membri trovassero una coltre e, a un tempo, una possibilità di oblio nell'avvicinarsi dei viaggi, delle vacanze, degli incontri.

Se poi mi rivolgo alle modalità con cui le società esotiche hanno gestito il turismo, per rapidità ma anche per amore dell'efficacia mi rifaccio ad una citazione – credo sia della fine degli anni '60 – di Franz Fanon, il quale rivolgendosi alle élites del Terzo Mondo le accusa di apprestarsi a trasformare loro città, le loro campagne, le loro spiagge in bordelli aperti ai piaceri dell'Occidente (Fanon 1976; ed. or. 1961).

Forse dovrei – per controbilanciare questa affermazione – aggiungere che negli ultimi tempi sono apparse sulla scena alcune gestioni del turismo fatte e rivendicate dalle comunità autoctone. Faccio riferimento ad una esperienza che riguarda l'Alaska, in cui, dopo un certo numero di anni durante i quali il turismo è stato organizzato da 'joint ventures' internazionali – veri e propri movimenti finanziari e masse di denaro senza volto - la comunità locale ha preteso di organizzare in maniera completamente diversa il turismo: innanzitutto per mantenere nel tempo il richiamo che la 'wild Alaska' esercita sui turisti di tutto il mondo si è 'calmierato' il numero di turisti; ci si è poi impadroniti della gestione diretta delle diverse forme di turismo riuscendo a coinvolgere la comunità locale non solo nei lavori più umili e meno retribuiti ma anche in lavori vantaggiosi dal punto di vista economico e dal punto di vista professionale.

Il turismo, a causa dei potenti interessi economici che è in grado di convogliare sui suoi progetti, riesce anche a influenzare, e talvolta a determinare, la percezione che una comunità ha della sua eredità culturale. Indicare un tratto culturale, un oggetto, un monumento o un'idea come parte dell'eredità di un gruppo, attribuirli ad una determinata epoca, significa partecipare alla costruzione sociale del suo passato, significa illuminare un universo simbolico, oscurandone inevitabilmente altri. Una buona esemplificazione di questo processo ci è fornita dalle ricerche che John Allcock ha svolto in Macedonia e in Croazia (Allcock 1995).

Nel primo caso la scelta di presentare ai turisti resti di alcuni edifici sacri attribuendoli alla fede e alla ritualità cristiana tacendo che per secoli erano divenuti luoghi di culto islamico ha un alto significato simbolico ed assume forti valenze identitarie e politiche. È infatti un'aperta rivendicazione dell'antichità e della continuità dell'eredità cristiana in una regione in cui esistono tensioni con i gruppi musulmani di origine albanese, è un'affermazione, indiretta ma molto esplicita, dell'estraneità, rispetto all'attuale identità della 'nazione' macedone, dei 'cinque secoli della notte turca'.

Nel secondo caso Allcock presenta la costruzione di un folklore nazionale croato, elaborato per fini turistici, ma che in realtà ha avuto l'obiettivo di dimostrare l'esistenza di una eredità culturale, antica e coerente, che attribuisca unità ad una regione storicamente attraversata per secoli da popoli diversi e dominata da stati che erano politicamente e culturalmente assai differenziati.

Tutti due i casi esaminati da Allcock sono strettamente collegati con lo sforzo delle autorità macedoni e croate di dare legittimità alle politiche dei nuovi stati che si sono costituiti dopo la fine della ex Jugoslavia. Non è molto rilevante che in un caso si sia operato su un sito storico, e sull'altro su produzione di beni materiali ed immateriali, quali i prodotti artigianali, i motivi musicali, la letteratura orale, la ricostruzione di danze e di cerimonie. Quello che qui è rilevante notare è il ruolo privilegiato che l'organizzazione del turismo, forse la stessa struttura del turismo è in grado di svolgere in questi complessi processi. Da un lato, nella comunicazione turistica, processi ideologici quali la creazione di una determinata eredità storica o l'invenzione di radici identitarie comuni a gruppi oggi diversi sotto molti aspetti, trovano forme di espressione e di validità. La presentazione di un monumento, di un sito archeologico, di una celebrazione cerimoniale, di un prodotto artigianale, nelle parole delle guide, nelle descrizioni dei tour operator assume il valore di verità storica.

Diviene nota, accettata, diffusa tanto tra i turisti quanto tra gli abitanti della località. Dall'altro lato, le espressioni usate per questa divulgazione si servono di una retorica ad alto valore divulgativo, ma che generalmente sfugge al vaglio e all'analisi critica delle fonti e quindi della realtà storica. Sulle nuove verità, sui nuovi valori simbolici che così assumono oggetti e luoghi, sulle nuove memorie rappresentate per i turisti, si articolano nuovi processi identitari, nuove appartenenze si rinnovano alleanze e affinità.

Adesso vorrei passare ad un altro punto che tra l'altro introduce il lavoro che insieme con Giovanni Giuriati, da un certo numero di anni stiamo conducendo in Cambogia. Prima, tuttavia, vorrei soffermarmi su uno dei termini che danno il titolo a questo seminario: Applied Ethnomusicology. Vorrei, introducendo una variazione, riflettere sull'Applied Anthropology ricordando che l'‘applicazione’ di teorie, di metodi, di risultati, di interpretazioni antropologiche alla realtà sociale è un argomento di grande e vivace discussione in campo antropologico. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'espressione ampiamente compromessa. Mi sembra che già la relazione di Giannattasio abbia messo in luce gli aspetti epistemologici del problema. Ma esiste una antropologia per me, etnomusicologia per voi, che non sia in qualche modo applicata? Che non abbia, cioè, riverberi sulla realtà, che dalla scienza non passi alla pratica? L'Applied Anthropology ha una sua storia che ha fatto sì che alla fine degli anni '60 Kathryn Gough definisse l'antropologia ‘figlia del colonialismo’ (Gough 1968) rafforzando quanto già Lévi-Strauss aveva denunciato parlando, appunto, della carica di commistione con il colonialismo che aveva segnato la nascita delle discipline antropologiche.

Per correttezza di storia della disciplina, va ricordato che sin dagli anni '50, Sol

Tax, volle cambiare il termine ‘applied’, e conio il termine di ‘action anthropology’ per indicare un’antropologia che nel contatto culturale si dedicava a stimolare l’azione. Meglio forse dire che si sforzava di attivare, di richiamare al cambiamento le culture e i gruppi che incontrava e studiava. Così l’‘action anthropologist’, diventa qualcuno che ha il compito di individuare le risorse, istituzionali e informali e spontanee, dei gruppi con cui lavora. La sua action, il suo compito diviene quello di ‘facilitatore’ dello sviluppo delle risorse presenti nelle comunità. E forse a questo proposito va ricordato che molti sono gli antropologi che non sono più solamente occidentali: se all’inizio l’antropologo era un individuo bianco, per lo più di sesso maschile, proveniente per lo più dai paesi europei e del nord America, oggi abbiamo colleghi che studiano antropologia nei dipartimenti delle loro università, senza neanche aver bisogno di fare il viaggio iniziatico ad Oxford o in qualche altro prestigioso dipartimento dei paesi del Nord del mondo.

Per fare riferimento a quanto abbiamo ascoltato e visto nei giorni precedenti, che molte relazioni – penso in particolare a quella di Trevor Wiggins, e a quella di Serena Facci – possono essere considerate come tentativi di attuare lo sviluppo di risorse interne ai luoghi dove lavorano. Così l’analisi di Serena può essere letta come una possibilità di aprire la sensibilità degli studenti a modalità espressive altre e la critica che lei ha fatto in modo preciso e puntuale ai manuali mi è sembrata una critica implicita all’‘applied anthropology’ e una valutazione della ‘action anthropology’. Una piccola annotazione alla discussione di ieri riguardo all’educazione musicale, così poco educativa come si evince dall’esame dei manuali. A mio avviso questa considerazione critica non si applica solo al campo musicale, perché se guardiamo come i nostri studenti si avvicinano alla letteratura, per prendere un altro campo, ma anche all’immagine, alla pittura, per non parlare di tutta l’arte contemporanea, rileviamo la stessa situazione di grande carenza di strumenti conoscitivi e emotivi. L’‘analfabetismo musicale’ almeno è compensato dal fatto che la musica oggi è molto diffusa, mentre il leggere oggi non è diffuso affatto. Il che pone non pochi problemi a tutta la scuola italiana.

Un modo di valutare il lavoro svolto dagli antropologi, potrebbe essere quello di considerare le pratiche di sviluppo attuate ormai in tutti i continenti. Il termine di sviluppo è un altro termine ampiamente criticato e forse più ‘compromesso’ dello stesso termine di cultura. Lo uso comunque qui, per brevità, dando per scontato che tutti noi siamo consapevoli delle critiche che sono state a buon diritto rivolte ad ogni idea di sviluppo unilineare, colmo di elementi etnocentrici, teso ad imporre un unico modello di vita, generalmente coincidente con il modello di vita occidentale. Le pratiche di sviluppo, invece di queste imposizioni che nascondono predomini economici e politici, potrebbero essere finalizzate ad una ricomposizione del passato del gruppo con cui si lavora. Tra gli interventi dei giorni

precedenti ho trovato un esempio di una ricomposizione attiva del passato nella relazione presentata da Agamennone che ci ha illustrato alcune modalità con cui l'Etnomusicologia può contribuire ad una ricomposizione di un passato. Ciò che mi è sembrato estremamente interessante nella presentazione del suo lavoro è la tensione verso una conservazione del passato non scevra di elementi di critica su questo passato e sulle possibilità che abbiamo di ricomporlo e al tempo stesso il tentativo di spingere la comunità verso una rielaborazione di elementi del passato in chiave di contemporaneità: e questa rielaborazione, nella ricerca presentataci, si è concretizzata nei saggi dei giovani musicisti, colmi di echi del passato ma anche di molta conoscenza della musica contemporanea.

In un certo senso da questa esperienza possiamo trarre motivo di speranza per dare una risposta ad una domanda abbastanza angosciata posta da Giannattasio alla fine della sua relazione, quando si domandava se siamo in grado di facilitare la dialettica tra le diversità oppure siamo unicamente strumento di un consumo vorace, distruttore di ogni diversità: e noi non possiamo fare altro che essere parte di questa distruzione.

Forse è possibile leggere anche l'esperienza che dal 1995 ho svolto con Giovanni Giuriati in Cambogia in termini di ricomposizione del passato.

In Cambogia abbiamo lavorato ad una serie di progetti che hanno coinvolto docenti, studenti, artisti, ma anche personalità del mondo politico e del mondo economico; e abbiamo lavorato con istituzioni cambogiane ma anche con organismi di volontariato internazionale appartenenti al mondo occidentale. Dopo la riorganizzazione di tre dipartimenti della Royal University of Phnom Penh – il dipartimento di Sociologia, quello di Filosofia e quello di Storia – abbiamo lavorato ad un progetto di sviluppo nel campo degli studi universitari sul turismo, culminato con un programma di Master in turismo culturale e nella fondazione di un dipartimento di studi turistici nella Royal University of Phnom Pehn.

Lavorando con gli studenti cambogiani abbiamo potuto constatare come le vicende dolorose che dal 1970 al 1992 hanno trasformato la Cambogia in un campo di battaglia, di lotte civili, di genocidi e massacri abbiano completamente cancellato la memoria storica del loro paese. Il passato più lontano, quello del grande impero dei primi decenni del primo millennio, quello dei grandi monumenti di Angkor, sembra essere accaduto ieri, mentre il passato più recente – il colonialismo, la dominazione dei Khmer Rossi, le esitazioni di Sihanouk – sembrano perdersi nella notte dei tempi. E tutto assume nei nostri studenti contorni vaghi e indefiniti su cui è il nostro sapere – nostro in quanto occidentale – che introduce il suo ordine, le sue categorie, le sue cronologie, le sue gerarchie. E questa obliterazione non riguarda solo gli eventi storici ma entra nella ricostruzione delle tradizioni musicali, letterarie, religiose. Durante un'osservazione partecipante fatta fare ai

nostri studenti su un evento di turismo interno clamoroso, il Festival delle Acque, abbiamo scoperto che nonostante tutti loro vi avessero partecipato negli anni precedenti, lo avessero visto decine di volte trasmesso nella loro televisione, ignoravano completamente la sua storia, i suoi legami con la mitologia e la religione del loro paese.

Il 'Festival delle acque' richiama a Phnom Penh decine di migliaia di turisti indigeni che vengono da tutte le province e le campagne cambogiane, non è un festival per occidentali. I nostri studenti, che avevano tutti un 'Bachelor degree' in materie umanistiche – archeologia, sociologia o turismo – ignoravano completamente il suo significato, il significato delle gare svolte per più giorni dalle imbarcazioni all'incrocio dei quattro rami dei fiumi di Phnom Penh, ignoravano il valore sacrale delle singole imbarcazioni conservate per tutto l'anno nelle pagode delle singole comunità. E tutto questo corpo di conoscenze è stato ricostruito e proposto a loro da noi.

Mi sembra che questo esempio cambogiano abbia trovato conferma in un'altra esperienza presentata nel nostro Convegno. Mi riferisco alla testimonianza raccolta nel video di Laurent Aubert che abbiamo visto ieri, in cui il più anziano dei suonatori afgani parla della cancellazione della sua cultura, non solo di quella musicale, compiuta dai lunghi anni di guerre cui l'Afghanistan è stato sottoposto. E allora le situazioni in cui siamo divenuti noi occidentali i depositari del passato degli 'altri', quelli che hanno i mezzi, economici e culturali, per poterlo ricostruire, sono assai più comuni che non il solo caso della Cambogia.

Cercherò ora di dare sinteticamente alcuni punti del lavoro che abbiamo svolto, e ancora stiamo svolgendo, in Cambogia. La scelta della Cambogia soprattutto per me, meno per Giovanni che alla Cambogia si è interessato prima di me, è stata alquanto casuale: una visita del rettore dell'Università cambogiana in cerca di aiuto nelle università italiane, ha trovato l'appoggio dell'Università di Bologna che mi ha delegato a curare i rapporti con il sud-est asiatico. Dal 1994 abbiamo così lavorato, in collaborazione con una ONG dell'Istituto Pontificio per le Missioni Estere, New Humanity, attiva dal 1990 in Cambogia, alla riorganizzazione dei tre dipartimenti di cui ho parlato prima. E il lavoro è consistito in corsi di aggiornamento per docenti, cicli di lezioni per studenti, elaborazioni di curricula più consoni agli standard universitari internazionali, proposte di prove di valutazioni. Questo lavoro è terminato nel 2000 con risultati che, considerati i livelli di partenza, possono essere ritenuti sufficienti, anche se non sembra che i tre dipartimenti possano proseguire a mantenere gli standard raggiunti senza l'aiuto esterno.

Su questa esperienza dal 1997 l'Università di Bologna ha iniziato la sua collaborazione diretta con la Royal University of Phnom Penh per la riorganizzazione

degli studi turistici e in questa iniziativa, richiesta dalle autorità accademiche cambogiane, ha coinvolto esperti provenienti da altre Università europee ed australiane. E nel 2000, con l'University of Technology di Sydney, ha iniziato lo svolgimento di un programma di Master in 'Sviluppo turistico' che terminerà nel settembre del 2003.² Al Master sono stati ammessi inizialmente 25 studenti dotati di 'Bachelor degree', scelti sulla base dei curricula e di un colloquio al quale hanno partecipato 60 aspiranti. Il modello didattico, misto a percorsi di ricerca, era stato messo a punto da un lavoro preparatorio svolto negli anni precedenti con un gruppo di studenti e di docenti cambogiani, europei e australiani; esso ha previsto lezioni teorico-metodologiche, seminari di ricerca, stage pratici, svolti, in corsi intensivi da docenti cambogiani per l'area storico-archeologica, da docenti dell'Università di Bologna per l'area metodologica e antropologica, da docenti della University of Technology di Sydney per l'area economica e gestionale.

Dopo tre semestri 23 studenti hanno ricevuto un 'Certificato di primo livello' e 17 studenti sono stati ammessi ai corsi per la ricerca sul campo e la stesura della tesi di Master. Il loro lavoro è in pieno svolgimento e la conclusione del programma è prevista per settembre 2003.

I fondi per queste iniziative sono stati forniti da enti diversi: per quanto riguarda le spese di impianto e di supporto didattico, le retribuzioni per i docenti cambogiani, le borse di studio per gli studenti cambogiani, sia nel primo programma di riorganizzazione dei dipartimenti che nel secondo sul turismo è intervenuta la Conferenza Episcopale Italiana. Per quanto riguarda le spese di viaggio e di soggiorno per i docenti italiani sono intervenuti l'Università di Bologna e la Fondazione delle Casse di Risparmio di Bologna. Il lavoro di tutti i docenti e ricercatori italiani intervenuti nei due progetti è volontario; le spese per i docenti delle altre nazioni europee sono state sostenute dalle Università di appartenenza.

Molti i risultati che è possibile estrarre da questa esperienza, e sono risultati di carattere scientifico, didattico e personale.

Sul piano didattico i risultati più salienti sono stati l'innesto della ricerca in tutti gli aspetti del programma di Master, la cooperazione intensa e proficua con docenti provenienti da tradizioni disciplinari e culturali diverse, l'alternanza di relazioni tra docenti e studenti tradizionali con relazioni basate su mezzi elettronici operanti a distanza.

Sul piano scientifico molti gli elementi che evidenziano la complessità del rapporto tra i diversi processi di globalizzazione, la persistenza di localismi esasperati, la loro rapida trasformazione in movimenti a carattere nazionalistico,

² Il programma si è effettivamente concluso nei tempi previsti. I Master Degrees sono stati ufficialmente conferiti agli studenti in occasione di un convegno svoltosi a Phnom Penh nel gennaio 2004, e tutti i neo-laureati hanno immediatamente trovato lavoro nel nuovo Dipartimento di Turismo della Royal University e nel Ministero del Turismo cambogiano.

talvolta colorato di fondamentalismo. E sottile è la linea divisoria tra la tentazione di cadere in cosmopolitismi superficiali e/o in chiusure etniche e regionali. Ed invece le ricerche svolte dai nostri studenti dimostrano la necessità di sviluppare le potenzialità delle comunità locali, di rendere attuali le tradizioni dimenticate, non solo quelle del folklore ma anche quelle della grande tradizione della musica e della danza classica cambogiana, senza tuttavia perdere di vista i cambiamenti vertiginosi che dalle città si spargono nelle campagne.

Il turismo può svolgere un'opera devastante travolgendo con il suo movimento di beni e di uomini strutture sociali già provate da tanti avvenimenti drammatici e luttuosi; tuttavia può anche essere una possibilità di riorganizzazione, intorno a nuove attività e nuove fonti di benessere, delle comunità locali. Così come le comunità locali possono apprendere come gestire gli incontri turistici, vedendo in essi non solo occasioni di guadagni ma anche di conoscenza delle diversità e di nuovi piani di un'ospitalità gentile che nel passato ammaliava i viaggiatori che dall'Europa o dall'Asia giungevano in Cambogia.

Il turismo, soprattutto quello che potenzi la ricchezza culturale di un paese, può spingere alla restaurazione di antichi monumenti, alla individuazione di nuovi luoghi da offrire ad un turismo rispettoso degli ambienti ancora non 'cementificati', può stabilire un legame positivo con la riedizione di cicli di rappresentazioni, può far rivivere in Cambogia sia le feste organizzate, secondo la celebre distinzione introdotta da Bachtin, dal potere – cioè dalla corte reale, dal re divino cambogiano – sia le feste popolari, spontanee.

Ma su questi temi meglio di me può parlare Giovanni Giuriati che ha dedicato proprio a questi aspetti la sua attività di ricerca in Cambogia, introducendola all'interno dei nostri corsi e innovando il rapporto tra didattica e ricerca.

Bibliografia

ALLCOCK, J.B.

1995 'International Tourism and the Appropriation of History in the Balkans', in Marie-Françoise Lanfant, John B. Allcock e Edward M. Bruner (a cura), *International Tourism: Identity and Change*, Sage, London, 1995: 100-112.

CLIFFORD, James

1993 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. 1988).

FANON, Franz

1976 *I dannati della terra*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1961).

GOUGH, Kathryn

1968 'New Proposals for Anthropologists', *Current Anthropology*, 9: 403-435.

HUNTINGTON, Samuel P.

1996 *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Touchstone, New York.

NUNEZ, Theron

1989 'Touristic Studies in Anthropological Perspectives', in Valene L. Smith (a cura), *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia: 263-280.

REDFIELD, Robert

1976 *La piccola comunità. La società e la cultura contadina*, Rosenberg & Sellier, Torino (ed. or. 1963).

L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta

Giovanni Giuriati

Vorrei iniziare questo intervento con quattro aneddoti che derivano dalle mie esperienze di ricerca sul campo in due ambiti, molto differenti fra loro, nei quali lavoro da diversi anni: l'Italia meridionale e la Cambogia. E' proprio a partire da questi aneddoti che vorrei in seguito sviluppare alcune delle questioni che affronterò nel mio intervento, che riguardano il ruolo dell'etnomusicologo e della sua ricerca negli attuali processi interculturali di contatto e di conoscenza con un' 'alterità' sempre meno distante e governata da relazioni sempre più complesse.

Preludio in forma di aneddoti

Il primo episodio riguarda le mie ricerche in Cambogia. Qualche anno fa, mentre mi stavo interessando ai rapporti tra musica e riti di possessione, andai a trovare un importante guaritore e medium, che viveva nelle campagne lungo il Mekong, non lontano dalla capitale Phnom Penh. Il suo nome è *look kru* (maestro) Lon. Arrivai nel primo pomeriggio e lo trovai che dormiva, essendo stato impegnato tutta la notte precedente in un rituale terapeutico che prevede la possessione del medium. Dopo aver atteso che si svegliasse, lo ho incontrato e gli ho espresso il mio interesse

per ciò che faceva, soprattutto riguardo all'uso della musica nei rituali terapeutici. Allora *look kru* Lon, ancora assonnato, si è avvicinato ad un armadio, ha preso una videocassetta, la ha introdotta nel videoregistratore e mi ha detto: 'Guarda, questo video mostra quello che io faccio; la cassetta la ha registrata un antropologo francese che mi ha già studiato'.

Il secondo episodio trae spunto da un incontro che ho organizzato qualche tempo fa all'Università di Palermo, dove insegno etnomusicologia. Nell'ambito di una serie di incontri con i 'Maestri della tradizione', ho invitato Angelo Nobile e i danzatori del tataratà di Casteltermini (Agrigento) a tenere una lezione-dimostrazione nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere. La festa del tataratà è caratterizzata da una danza delle spade molto spettacolare, accompagnata dai ritmi del tamburo. Angelo Nobile, il suonatore di tamburo più esperto ed autorevole di Casteltermini, ha illustrato e dimostrato alcuni aspetti della sua tecnica esecutiva e del rapporto tra musica e danza, con l'aiuto dei danzatori. Alla fine dell'incontro, uno di loro, nel ringraziare il pubblico di studenti e docenti, ha segnalato come: «ulteriori informazioni sulla musica e sulla festa si possono trovare sul sito www.tatarata.it, senza accento, perché internet non prevede l'accento».¹

A proposito di siti web, il terzo esempio riguarda una telefonata che ho ricevuto qualche tempo fa da uno dei più bravi suonatori di fisarmonica della tarantella del Carnevale di Montemarano in Irpinia. La voce di Achille D'Agnese al telefono mi chiedeva se potevo inviargli per email un breve scritto sulla tarantella da inserire nel sito web che, come presidente della Associazione pro-Montemarano, stava creando. Vorrei segnalare anche nel caso del carnevale di Montemarano, un paese dell'Irpinia dove conduco ricerche da oltre vent'anni, il coinvolgimento degli abitanti nell'organizzazione e – termine nuovo per loro – nella promozione del Carnevale. Anche in questo caso, attraverso un'associazione, la pro loco, è stato creato un sito web che informa sul paese, le sue feste e sulla celebre tarantella che anima la processione danzata delle maschere durante i tre giorni del Carnevale. In questo sito, oltre alle informazioni 'turistiche', sono contenute anche notizie e riflessioni sulla storia del paese, sulla sua cultura e sulle peculiarità del Carnevale montemaranese. Informazioni richieste anche a studiosi ed esperti che sono venuti a contatto per motivi di ricerca con questa festa. Ciò che mi sembra significativo segnalare è che i protagonisti della festa, suonatori e danzatori, assumono il ruolo di divulgatori e promotori della propria tradizione in prima persona. (www.promontemarano.it).²

Un ultimo esempio, infine, riguarda nuovamente la Cambogia. Si tratta del

¹ A ulteriore corredo di questa informazione, posso aggiungere che uno dei danzatori si è iscritto, l'anno successivo, al Corso di Laurea in Discipline della Musica all'Università di Palermo, intendendo seguire un percorso etnomusicologico.

² Al momento attuale (2018) il link non è più attivo [n.d.r.]

mio maestro di xilofono (*roneat ek*). Meas SaEm è uno dei musicisti più esperti oggi viventi in Cambogia ed è il direttore delle attività musicali presso il Teatro Nazionale a Phnom Penh, nonché docente nella scuola di musica di Kampot. Meas SaEm è una figura particolare dato che unisce ad una profonda conoscenza della tradizione anche competenze di teoria e notazione musicale. Uno dei suoi interessi più profondi è quello di documentare la musica tradizionale nei suoi diversi generi attraverso registrazioni, e notazioni su pentagramma. Durante il periodo dei Khmer Rossi annotava su quaderni le musiche che ricordava al fine di non perderne la memoria. Il sistema di notazione da lui elaborato ricordava le intavolature per banjo (con l'indicazione del numero della corda e del tasto). Negli anni Ottanta, non avendo a disposizione carta pentagrammata, egli tracciava le cinque righe su un foglio bianco e annotava le parti strumentali su quei fogli. Oggi, Meas SaEm ha un personal computer e quando lo incontro le nostre conversazioni riguardano tanto la musica tradizionale khmer che l'efficacia e la versatilità dei diversi software di notazione musicale.

Ho scelto di iniziare riferendovi questi esempi che derivano dalle mie esperienze didattiche e di ricerca, perché mi sembra che possano servire a chiarire il quadro di riferimento, sociale e culturale, nel quale un etnomusicologo si trova oggi ad operare. Un quadro profondamente mutato rispetto a qualche decennio fa e che sta ancora rapidamente trasformandosi nel corso di questi ultimi anni.

Se si pensa alla figura dell'etnomusicologo così come viene descritta nei manuali, si può misurare la differenza tra quel modello teorico e ciò che oggi viene richiesto alle sue competenze. Certo, l'etnomusicologo è ormai ben lontano dall'indossare il casco coloniale, agendo in maniera collaterale al dominio europeo nei diversi continenti, e divenendone una ulteriore espressione. Ed è anche lontano dalla figura del ricercatore 'a tavolino' senza alcun rapporto se non quello delle registrazioni sonore, con le culture e le persone oggetto della sua indagine musicologica. Ma, venendo a modelli più vicini nel tempo, l'etnomusicologo non è più nemmeno oramai colui che conserva il monopolio della ricerca, della informazione e della divulgazione delle musiche da lui studiate. E tanto meno il controllo (del resto raramente avuto anche in passato) della componente economico-commerciale, nella quale si annida oggi quell'atteggiamento coloniale che ha perso la sua antica veste di dominio territoriale ad amministrativo.³ Infatti, se i CD contenenti quelle musiche studiate dagli etnomusicologi avevano un tempo una scarsissima fortuna

³ Si veda, a questo proposito il numero monografico di *EM, Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, (nuova serie n.1, 2003, Squilibri) dedicato a Etnomusicologia e World Music, che raccoglie in parte gli interventi pronunciati in occasione dell'VIII Seminario internazionale di etnomusicologia organizzato dall'IISMIC, a cura di Francesco Giannattasio a Venezia nel gennaio 2001 e dedicato allo stesso tema.

commerciale e circolavano solamente in Occidente tra un ristretto gruppo di cultori, negli ultimi tempi, in un mutato quadro di riferimento culturale e commerciale, la circolazione di queste musiche raggiunge, in alcuni casi, pubblici molto più vasti. Fra le ragioni principali di questo cambiamento si possono ricordare i processi di globalizzazione, lo sviluppo di un nuovo ibrido genere denominato world music, la possibilità di campionamento dato dalle nuove tecnologie digitali applicate al suono che consente di moltiplicare all'infinito la riproduzione di suoni registrati da altri,⁴ lo stesso sviluppo del turismo che porta ad un interesse per popolazioni lontane e per le loro musiche. L'interazione tra informatore e ricercatore (e questi termini sono sempre più inadeguati e goffi) si trasferisce dunque dal piano puramente interpersonale che si stabilisce nel corso della ricerca, sempre esistito, anche a quello della produzione dei risultati della ricerca e della riflessione sugli aspetti musicali e culturali che la ricerca mette in luce.

Qual è allora il nostro ruolo? Stiamo diventando sempre più inutili, correndo anche il rischio, come sostiene Giannattasio nella sua introduzione, di essere controproducenti e di fare il servizio di chi, di fatto, sfrutta e snatura le culture tradizionali a fini di profitto?

Tuttavia, al di là delle imprese di rapina e sfruttamento commerciale, nel caso della ricerca etnomusicologica, si assiste anche, in una dinamica che si può ritenere eticamente 'corretta' ad un fenomeno di mutamento nei rapporti di 'potere' (copyright e questione dei diritti) tra le parti in gioco.

Credo che stia emergendo un modo diverso di rapportarsi che si adegua alle mutate condizioni di squilibrio culturale e politico del mondo di oggi. Se, in passato, il monopolio della ricerca e della documentazione, compresa la stessa conservazione dei documenti registrati era appannaggio esclusivo del ricercatore occidentale e delle istituzioni europee o americane che lo finanziavano, anche nel nostro campo, oggi sempre più spesso l'esperto esterno diviene colui che collabora e lavora assieme a realtà locali sempre più consolidate tanto a livello di ricerca che istituzionale. Spesso oggi, il ricercatore esterno agisce, più che come uno 'scopritore' di segreti nascosti, come un 'validatore' di esperienze che, all'interno delle dinamiche culturali che si sviluppano a livello locale, tendono ad essere dimenticate o guardate dall'alto in basso. Il nostro ruolo diviene dunque, almeno secondo la mia esperienza diretta, quello di chi ha competenze scientifiche e accesso a finanziamenti, e che può partecipare alla promozione, salvaguardia, conservazione, diffusione di repertori tradizionali, facendo sentire la propria voce

⁴ Vedi, a questo proposito, le osservazioni di Steven Feld che ha coniato anche un nuovo termine, schizofonia, per definire questa dissociazione tra colui che esegue una determinata musica e gli usi di questa stessa musica attraverso le tecnologie di riproduzione del suono divenuti oramai indipendenti dal suo esecutore (Feld 1994).

(in senso lato) in favore di chi non viene ascoltato, e interloquendo con chi voce ha. Naturalmente con tutta una serie di problemi che tale intervento comporta sugli equilibri e sui processi culturali delle culture sulle quali si interviene (il fenomeno Buena Vista Social Club ne è forse, a livello internazionale il caso più evidente).

Si tratta a volte più di auspici che di realtà concrete, anche perché conosciamo tutti dei casi, sempre più rari, nei quali incontriamo dei nostri colleghi che credono di poter portare ancora il casco coloniale in capo e di poter trattare le questioni che qui andiamo dibattendo con scrupoli e coscienza critica, con piglio decisionista e con lo sfruttamento.

Ma non proseguo in queste valutazioni generali, molte delle quali sono state già espresse molto lucidamente da Francesco Giannattasio nelle sue considerazioni introduttive, alle quali rinvio.

Il progetto di ricostituzione del repertorio del teatro danzato in Cambogia

Vorrei qui soffermarmi soprattutto su un'esperienza di ricerca in Cambogia, con forti risvolti applicativi, della quale mi sto occupando direttamente in questi ultimi anni.

Si tratta di un intervento che mi vede impegnato in quel paese fin dal 1998. Il progetto riguarda la sponsorizzazione di alcune produzioni di teatro danzato presso il Teatro Nazionale di Phnom Penh, nato per rispondere a delle richieste formulate qualche tempo fa dalle autorità culturali cambogiane. Le troupes di artisti del Teatro Nazionale e dei dipartimenti di Coreografia e di Musica dell'Università di Belle Arti sono impegnate in un processo di ricostituzione e consolidamento dei repertori tradizionali nei diversi generi teatrali e musicali. Infatti, è proprio la necessità di questo processo di ricostruzione che caratterizza le arti cambogiane rispetto a quelle di altre aree del sud-est asiatico. Le devastazioni dei Khmer Rossi e della guerra hanno creato delle cesure nella tradizione molto più profonde di quelle che i processi di modernizzazione hanno provocato nei paesi vicini (Thailandia, Malesia, Indonesia). E proprio alla prospettiva di un allargamento e consolidamento del repertorio, che si rivolge il progetto promosso e sostenuto inizialmente dall'Università di Bologna nel quadro di un più ampio accordo di cooperazione con la Royal University of Phnom Penh per la formazione universitaria nel campo del turismo e proseguito più recentemente anche con fondi del Ministero Affari Esteri.⁵

La prospettiva generale e le metodologie impiegate nel quadro dell'accordo di

⁵ Più precisamente, si tratta di fondi attribuiti al progetto, da me diretto, su 'Ruolo di musica e danza nelle tradizioni sacre indo-buddhiste', finanziato dalla Direzione Generale per la Promozione Culturale del Ministero per gli Affari Esteri negli anni 2001 e 2002.

cooperazione tra l'Università di Bologna e la Royal University of Phnom Penh sono state presentate già in altre sedi – e, in parte, anche in questa sede - da Matilde Callari Galli, che dirige e coordina il progetto, al quale partecipo fin dai suoi inizi (Callari Galli 1999; 2000). Nel corso degli anni, infatti, il progetto di formazione si è articolato in diverse iniziative formative. Un corso pilota per la formazione di esperti nel campo del turismo culturale al quale hanno partecipato studenti provenienti dalla Royal University of Phnom Penh (Facoltà di sociologia e archeologia) e Ministero del Turismo. Più recentemente un Master in Tourism Development che vede consorziate la Royal University of Phnom Penh, l'Università di Bologna e la University of Technology di Sidney, che si è concluso nel Gennaio 2004. Un altro progetto di formazione si è svolto negli anni 2001 e 2002 a Siem Reap in collaborazione con l'Apsara Authority (Autorità del governo cambogiano incaricata della gestione dell'area archeologica di Angkor) mediante corsi rivolti a giovani laureati che l'Autorità intendeva assumere per gestire i molteplici servizi culturali del sito archeologico. Fattore unificante del progetto è l'obiettivo di sperimentare un programma di insegnamento a livello universitario che consenta ad esperti cambogiani di elaborare strategie per la promozione e lo sviluppo di un turismo culturale sostenibile, conducendo allo stesso tempo ricerche sulle risorse culturali esistenti oggi in Cambogia, secondo una prospettiva largamente improntata alle metodologie dell'antropologia.

La parte del progetto della quale sono responsabile, che consiste nello sponsorizzare la produzione di alcuni spettacoli di teatro-danza presso il Teatro Nazionale a Phnom Penh, ci è sembrata una pertinente applicazione 'sul campo' di quei principi teorici alla base dell'accordo di cooperazione. Tale esperienza si è rivelata significativa per le numerose implicazioni teorico-metodologiche e pratico-applicative che essa sottende.

Il progetto si è avviato in seguito ad una richiesta dell'allora Direttore del Teatro Nazionale, Prof. Hang Soth (oggi divenuto Direttore Generale al Ministero della Cultura). Egli ci esprimeva la sua preoccupazione per la ridotta attività ed il repertorio limitato della troupe del balletto classico. Le precarie condizioni economiche nelle quali versa il Teatro non consentono agli artisti di produrre nuovi spettacoli e di potenziare la loro proposta artistica, anche in funzione di una promozione turistica. L'intenzione di Hang Soth era duplice: ricostruire un repertorio che era quello del Balletto Reale negli anni Sessanta, costituito da una trentina di spettacoli di teatro danzato (ridotti negli anni Ottanta alla sola rappresentazione del *Reamker* e di alcune danze del repertorio del Balletto Reale), ed anche porre le basi per una diffusione di questi spettacoli tanto per un pubblico cambogiano che per una potenziale proposta turistica. Il progetto, dunque, avrebbe dovuto sostenere la ricostruzione e la rappresentazione di spettacoli di

teatro danzato, tradizionalmente eseguiti negli anni Sessanta e oggi ricordati solo da alcuni anziani maestri. Di questo ampio corpus di rappresentazioni che si tenevano al Palazzo Reale prima della guerra, non vi è né documentazione scritta, né audiovisiva che ne consenta il recupero. La tradizione khmer è infatti trasmessa oralmente e la vita di queste rappresentazioni di teatro danzato rimane solo nella memoria di questi pochi anziani maestri che erano loro stessi danzatori alcuni decenni fa. Se questa memoria non venisse trasmessa, tali repertori correrebbero il rischio di essere dimenticati per sempre, scomparendo assieme ai maestri che ancora li ricordano.

Vi è oggi al Teatro Nazionale in effetti solo un'anziana maestra, ex danzatrice a Palazzo Reale, Em Theay, che ricorda numerose rappresentazioni degli anni Sessanta nella loro interezza. Oltre alla sua memoria, ed alla sua esperienza di esecutrice, Em Theay (che era una delle più celebri interpreti del ruolo di gigante-demone nella troupe di danza del Palazzo Reale) ha conservato anche un quaderno che contiene i testi della narrazione cantata e un elenco dei brani musicali che accompagnavano ciascuna rappresentazione danzata. Attraverso quegli appunti e, per la maggior parte, la sua memoria, essa è in grado di ricostruire (ricreare) musica e coreografia. L'esecuzione musicale è ricreata anche con il contributo di un altro autorevole maestro, Meas SaEm, direttore della troupe di musica classica cambogiana del Teatro Nazionale.

Si è dunque convenuto di sponsorizzare questo progetto attraverso il finanziamento di diversi aspetti della produzione e della messa in scena. Innanzitutto fornendo sostegno finanziario alla coreografa e maestra Em Theay nella sua attività di ricostruzione degli spettacoli. Inoltre sovvenzionando le prove dei giovani artisti per apprendere le nuove danze e musiche, il restauro dei costumi, e l'effettiva rappresentazione in alcune occasioni pubbliche, nonché la documentazione audiovisiva dello spettacolo a fini d'archivio. La selezione delle storie da rappresentare è stata affidata agli artisti cambogiani, che hanno scelto come primo spettacolo la storia di *Preah Chinavong*.

Questo spettacolo di teatro danzato si basa su una storia molto conosciuta in Cambogia. Si tratta di una storia che si potrebbe definire iniziatica, articolata in numerosi episodi, nei quali l'eroe deve affrontare innumerevoli peripezie per uscirne, ogni volta rafforzato e con più 'meriti'. La popolarità di questa storia si può inferire anche dal fatto che molti cambogiani considerano *Preah Chinavong* come una metafora della Cambogia recente nella quale la vita procede di disavventura in disavventura ma, allo stesso tempo può ogni volta ricominciare con nuova speranza.

Secondo Em Theay, *Preah Chinavong* era stato rappresentato per l'ultima volta in Cambogia nel 1972. Lei stessa, che oggi insegna la danza alle giovani generazioni

ed è l'unica al Teatro Nazionale a ricordarla così bene da poterla insegnare, aveva danzato uno dei ruoli principali, quello dello *Yaks* (demone) *Chitra*. La maestra afferma anche che alcune parti di questa danza venivano utilizzate come prova dell'esame finale al Dipartimento di danza della Royal University of Fine Arts di Phnom Penh negli anni '80, ma i giovani artisti non avevano mai visto, o rappresentato, la storia di *Preah Chinavong* nella sua interezza.

Le prove dello spettacolo da noi sponsorizzato sono iniziate nel luglio 1998 e sono durate un mese. Em Theay ha prima ricostruito la coreografia e la sequenza di brani musicali che accompagnavano la danza. Dopo questa opera preliminare di ricostruzione, l'anziana maestra ha iniziato ad insegnare ai giovani danzatori del Teatro Nazionale le posture ed i movimenti di base. I musicisti sono sempre stati presenti alle prove in modo da coordinare la musica con la danza, in un processo di continuo adattamento e sincronizzazione. Nel frattempo i costumi venivano riparati ed adattati. Infine, il 28 Agosto 1998 si è tenuta la prima rappresentazione pubblica al Teatro *Chaktomuk* di Phnom Penh, di fronte ad una sala esaurita.

Esempio Video 1

<http://dl.cini.it/files/original/ba22c7310670e890fa0b12ddf1c271e5.mp4>

La maestra Em Theay insegna alle danzatrici del Teatro Nazionale di Phnom Penh alcune coreografie della scena del giardino, una delle scene più importanti dello spettacolo di teatro danzato *Preah Chinavong*, accompagnata dai musicisti guidati dal maestro Meas SaEm al *roneat ek* (xilofono).

Esempio Video 2

<http://dl.cini.it/files/original/88b9a7f219b3ba397e2440f94e8ba199.mp4>

Un frammento dello spettacolo *Preah Chinavong*, durante la scena del giardino, con la danza delle due principesse.

A tutt'oggi il progetto ha già sovvenzionato la produzione di quattro spettacoli di teatro danzato: oltre a *Preah Chinavong*, sono state rappresentate nel Novembre 2000 presso l'Aula Magna della Royal University of Phnom Penh la storia di *Kray Thaong*, nel 2001, la storia di *Preah Sang*, e, nel 2003, la danza di *Muny Mekhala* e *Voreak Chunn*. Nell'ultimo caso, si tratta di una versione più ampia di una danza che è già nel repertorio del Balletto Reale. La storia di *Muny Mekhala* costituisce una danza importante del repertorio reale per diversi motivi: essa è infatti derivata da un antico mito indiano, oggi scomparso nella stessa India, quantomeno nel teatro e nella danza. Inoltre, questa rappresentazione ha assunto e ancora assume, a corte, un valore simbolico di propiziazione della fertilità, ed ha dunque forti

connotazioni magiche.

Vi è da rilevare come questi spettacoli stiano divenendo parte del repertorio delle troupes di teatro danzato in Cambogia. Ad esempio, alcune parti di *Preah Chinavong* sono regolarmente rappresentate in spettacoli per turisti a Phnom Penh, e sono divenute anche parte dei programmi eseguiti durante le tournées all'estero.

Nello sviluppare questo progetto sono emerse diverse questioni che mi sembrano pertinenti in questa sede e che possono essere oggetto di riflessione:

Innanzitutto, quella, delicatissima, del turismo. La questione è rilevante perché è evidente che lo sviluppo turistico in Cambogia avviene a prescindere dall'intervento di antropologi o etnomusicologi impegnati in progetti di cooperazione universitaria. Le questioni sono molteplici e riguardano soprattutto il nostro atteggiamento verso questo fenomeno, anche in rapporto con le autorità cambogiane. La questione del turismo nelle sue linee generali è stata già presentata nel suo intervento da Matilde Callari Galli con grande profondità analitica e consapevolezza problematica. È evidente che nella stessa Cambogia la questione principale è quella di una gestione dei flussi turistici controllata dall'esterno (in particolare da capitali thailandesi, occidentali e, più in generale stranieri). Quale può essere il ruolo di un etnomusicologo nell'ambito di un rapporto di consulenza e cooperazione? Senza voler pretendere troppo, credo che il ruolo più appropriato possa essere quello di fornire strumenti culturali e gestionali che consentano ai cambogiani di poter gestire i processi culturali legati allo sviluppo turistico. Si tratta, ripeto, di processi che travalicano ampiamente le possibilità di intervento di chi si occupa di etnomusicologia e/o di antropologia. Tuttavia, ritengo che un contributo sia possibile, proprio nel sostenere lo sviluppo di processi culturali e la consapevolezza di tali processi.

Un'altra questione è quella della sopravvivenza di repertori tradizionali, e della loro memoria. Una posizione, in qualche modo simmetrica e complementare a quella del ricercatore 'puro' evocato da Giannattasio consiste in colui che, di fronte a queste situazioni, registra solamente ciò che accade all'interno di una determinata società, senza prendere posizione. A parte il fatto che, la sola presenza, sappiamo bene da fiumi di letteratura antropologica, comporta una modificazione della situazione preesistente, mi domando se non sia più giusto che l'operatore culturale, all'interno di progetti di cooperazione, non intervenga per proporre e discutere soluzioni che aiutino chi, all'interno di un paese, intenda conservare memoria di forme culturali che, per diverse ragioni, sono oggi in declino.

Un ulteriore aspetto, legato al precedente, è quello della spettacolarizzazione, in Occidente, ma anche nei paesi di origine, di musiche che avevano un uso prettamente sacro e rituale. Si tratta di una questione che non è certo nuova e che riguarda processi di trasformazione già avviati fin dagli anni Cinquanta in

Cambogia. Queste rappresentazioni, che erano destinate ad un pubblico del Palazzo Reale, già venivano aperte al pubblico più vasto negli anni Sessanta durante la festa del *Tan Tok*, una sorta di festival della cultura e dell'artigianato khmer che si teneva negli anni Sessanta a Palazzo Reale in occasione della Festa delle Acque. Ora, però, si assiste ad un passo ulteriore per il quale le rappresentazioni del Teatro Nazionale hanno come interlocutore privilegiato, o comunque, importante, proprio il turista straniero. Le forme tradizionali dunque si modificano sotto la spinta di una spettacolarizzazione basata su modelli della rappresentazione occidentale.

Emerge inoltre la questione della formazione. Anche in questo caso si pongono una serie di questioni metodologiche (ed etiche) rilevanti. Citavo il caso del mio maestro cambogiano Meas SaEm. E ricordavo come sappia scrivere la musica, sia un raccoglitore importante e usi anche il computer per fissare parti e partiture strumentali di musica tradizionale khmer. Nella sua attività di docente Meas SaEm insegna ai suoi allievi (come da tradizione il figlio, i nipoti, i vicini di casa, ma anche gli allievi di una scuola di musica a Kampot) il solfeggio. E prepara dattiloscritti di partiture da pubblicare. Cito questo caso perché si colloca al di fuori degli schemi che tanta etnomusicologia tradizionale ci ha trasmesso. Si tratta, certo, ancora di un caso isolato, ma nella prossima generazione di musicisti cambogiani (molti formati proprio da lui) non lo sarà più.

E, più in generale, cosa fare nel momento in cui ci viene richiesto di formare studenti e studiosi locali? Quali scelte operare nel concreto di concetti e programmi. Non è questo un intervento che può influire anche profondamente sulle sorti di un processo culturale?

In tutt'altro contesto posso ricordare che, quando da studente vinsi una borsa Fulbright per studiare negli Stati Uniti fu fatta a noi fulbrighters provenienti da tutto il mondo un corso di orientamento. Tra le varie attività ci fu una visita al Dipartimento di Stato. E in una grande sala di riunioni un funzionario di altro rango dell'Amministrazione disse a noi esterrefatti, che il programma Fulbright era, certo, un programma di cooperazione culturale concepito come una forma di aiuto a paesi amici ed alleati degli U.S.A., ma anche un potente veicolo di influenza culturale. Le statistiche dicono – disse a noi borsisti ancora più esterrefatti – che il 5% di voi sarà primo ministro nel vostro paese, e a noi certo non dispiace che un vostro primo ministro si sia formato nel nostro paese, comprendendone (e assorbendone) valori e stili di vita.

Un'ultima questione che vorrei qui segnalare, anche se solo di sfuggita, riguarda la costituzione e la gestione di Archivi sonori. L'etnomusicologia è nata in Europa proprio attorno alla costituzione di archivi sonori (a partire dai celebri Phonogramm Archiv costituiti nel 1900 a Berlino). Oggi, oltre al consolidamento degli archivi delle istituzioni occidentali, avviene sempre più spesso che si vengano a costituire

archivi nei luoghi oggetto dell'indagine etnomusicologica. Tali archivi rivestono un ruolo molto importante per la custodia della memoria performativa a livello locale e possono essere fonte di materiali utili all'apprendimento di repertori, di confronto di stili esecutivi, strumento di recupero di generi fortemente indeboliti o addirittura scomparsi. Anche in questo caso l'etnomusicologo è spesso chiamato ad agire come consulente, sollecitatore, formatore, nella costituzione di archivi sonori a livello locale. E' quanto è in parte successo anche nel nostro progetto, dove copia di tutto il materiale di documentazione sonora e audiovisiva è stato depositato presso l'archivio del Teatro Nazionale di Phnom Penh. Dunque, la programmazione e gestione di archivi sonori va considerata come una ulteriore possibilità di intervento applicativo della ricerca etnomusicologica.

Montemarano

In conclusione del mio intervento, vorrei svolgere alcune considerazioni su un altro terreno di ricerca dove opero da diversi anni: il paese di Montemarano, in Irpinia, celebre per la sua tarantella di Carnevale. La tarantella, danzata in forma processionale dagli abitanti del villaggio, mascherati per l'occasione, durante gli ultimi tre giorni del Carnevale, è accompagnata da un piccolo complesso musicale formato da clarinetto, fisarmonica e tamburello. Ho iniziato ad andare a Montemarano nel 1976, quando ero studente, per delle ricerche che hanno condotto alla mia tesi di laurea. Da allora, con delle interruzioni anche lunghe, ho continuato a seguire lo svolgimento della festa e ad osservarne i cambiamenti, partecipandovi anche attivamente.

Anche in questo caso vorrei riferire di una partecipazione del ricercatore che non è neutrale e di un suo implicito intervento a salvaguardia di una tradizione oramai fortemente indebolita. Senza voler troppo enfatizzare la questione, vorrei segnalare come a Montemarano sia stato partecipe di un fenomeno di rafforzamento della tradizione della ciaramella, oggi pressoché sempre sostituita dal clarinetto nell'esecuzione della tarantella. Nel corso degli anni, essendo interessato anche alla storia della tarantella e delle sue diverse modalità di esecuzione, sono divenuto amico del più importante suonatore di ciaramella a Montemarano, colui che custodisce in maniera più fedele modalità esecutive e repertori di questo strumento, Orlando Corrado. Con la mia fisarmonica ho iniziato a suonare con Orlando e mi sono venuto a trovare, col tempo, come uno dei suoi accompagnatori privilegiati, dato che non sempre i suonatori di fisarmonica sono abituati ad accompagnare la ciaramella, a loro parere strumento più 'limitato' armonicamente e melodicamente del clarinetto. Alle volte, dunque, mi sono trovato a sostenere indirettamente la

sopravvivenza di questo strumento suonando con Orlando nelle sfilate di carnevale o in altre occasioni pubbliche. Anche se certamente il mio intervento (e quello di altri ricercatori interessati alla ciaramella) non potrà modificare il corso degli eventi, esso ha certamente contribuito a rivalutare e sostenere il ruolo di questo strumento all'interno dei processi di trasformazione del Carnevale montemaranesi dove oggi, anche per i suonatori più 'moderni' avere al proprio fianco il suono della ciaramella in alcune occasioni comunitarie è divenuto fonte di identità e di autocelebrazione del proprio passato.

A questo aspetto di etnomusicologia applicata volta al sostegno indiretto di repertori minacciati se ne lega un'altra, anch'essa delicata, che riguarda la partecipazione attiva del ricercatore, in qualità di musicista alle musiche da lui studiate. Mentre la tradizione di ricerca etnomusicologica della prima metà del XX secolo non prevedeva tale modalità, a partire dagli anni Cinquanta tale pratica si è sempre più estesa. Se il teorizzatore della competenza esecutiva del ricercatore nei confronti delle musiche studiate è da rintracciarsi nella teoria della 'bimusicalità' che Hood formulò negli anni Sessanta (Hood 1960), oggi tale pratica, è sempre più diffusa e ritenuta fondamentale per una comprensione dall'interno dei processi e delle dinamiche esecutive della tradizione studiata. Giannattasio ricordava nel suo intervento introduttivo il percorso di Lortat-Jacob divenuto confratello a Castelsardo e dunque ammesso a partecipare come cantore in alcuni momenti delle processioni della Settimana Santa, ma i casi che si potrebbero citare sono molteplici. La pratica performativa apre una serie di questioni delicate, ad esempio, riguardo all'autenticità di chi esegue un dato tipo di musica. Potrei citare decine di casi in cui organizzatori di concerti occidentali non considerano neppure di poter scritturare musicisti che eseguano una musica tradizionale, se essi non sono nativi di quella data cultura. Tra tanti, ne cito solo uno paradossale e divertente, che mi vede parte in causa: il rifiuto di farmi suonare musica cambogiana al Festival per il centenario della Statua della Libertà, a New York, nel 1996. Il mio maestro di xilofono cambogiano, Chum Ngek, mi aveva preparato per mesi in vista di questo concerto, orgoglioso di mostrare al pubblico della *melting pot* americana il fatto che lui avesse un allievo anche nella sua nuova vita negli Stati Uniti e che, in forme diverse e inedite per lui, fosse riuscito a ricreare una sorta di continuità del sapere musicale nella sua nuova terra d'adozione. Ma, alla vista di un italiano in mezzo ai musicisti cambogiani, gli organizzatori del Festival hanno mostrato dapprima meraviglia e poi opposto un secco rifiuto alla richiesta che io potessi suonare sul palco assieme agli altri musicisti cambogiani.

Se è oggi assodato che una chiave di accesso e di comprensione privilegiata alla ricerca è ottenibile mediante l'apprendimento diretto, va anche detto che alcuni musicisti occidentali hanno raggiunto livelli di eccellenza nella pratica esecutiva di

musiche non europee e che, in alcuni casi, partecipano, con proprie idee e modalità, al movimento di rinnovamento in atto.⁶ Tra tanti esempi (si potrebbero ricordare i virtuosi europei di musica indiana, alcuni dei quali hanno anche mosso i primi passi proprio qui ai corsi della Scuola interculturale di musica del nostro Istituto) si può ricordare quello del gruppo *Sekar Jaya*, un gruppo statunitense che esegue musica balinese le cui cassette sono pubblicate e diffuse dalla Bali Records. *Sekar Jaya* non si limita al 'ricalco' delle musiche tradizionali, ma produce anche nuove composizioni sia nello stile tradizionale, che in stili moderni fortemente di 'rottura rispetto agli stili tradizionali. Un forte contributo all'innovazione dei repertori e delle musiche balinesi viene dunque anche da gruppi simili che si trovano di fatto ad interagire col mondo creativo interno all'isola, ad esempio, invitando spesso 'in residence' autori e musicisti balinesi in California (o Inghilterra, Olanda, etc.) per spettacoli o per stages e corsi.

Dunque, a partire dalle mie esperienze dirette di ricerca, credo di aver dimostrato come il risvolto applicato della nostra professione sia importante e come esso venga rivestendo sempre più un ruolo cruciale, direi quasi ineludibile. Le trasformate condizioni del mondo contemporaneo 'obbligano' l'etnomusicologo a confrontarsi con gli aspetti applicativi della disciplina, sviluppando una rete di relazioni e una molteplicità di campi d'azione, in una interazione sempre più stretta con i musicisti e le culture con le quali viene a contatto. Se, da un lato, queste dinamiche costituiscono una difficoltà ed un fattore di 'rischio', esse costituiscono anche un grande potenziale di sviluppo di quello che è forse l'aspetto più bello e significativo del 'mestiere' dell'etnomusicologo: le relazioni interpersonali, lo scambio di informazioni ed esperienze, la realizzazione di progetti con persone che fanno e amano fare musica.

Bibliografia

CALLARI GALLI, Matilde

1999 'A Project to Introduce Touristic Studies at University Level', in *Seminar on training of cultural Experts in Developing, Programming, and Management of Tourism in Cambodia*, Royal University of Phnom Penh, Phnom Penh: 1-4.

2000 *Antropologia per insegnare*, Bruno Mondadori, Milano.

FELD, Steven

1994 'From Schizophonia to Schysmogogenesis: On the Discourse and Commodity'

⁶ A questo proposito, cfr. Giuriati (2003).

fication Practices of World Music and World Beat', in Steven Feld e Charles Keil, C. *Music Grooves*, University of Chicago Press, Chicago: 257-289.

GIURIATI, Giovanni

2003 'Neoesotismi, primitivismi, informazione e pratica interculturale', in Maurizio Agamennone e Gino Leonardo Di Mitri (a cura di) *L'eredità di Diego Carpitella*, Besa, Nardò 2003: 333-34.

HOOD, Mantle

1960 'The challenge of Bi-Musicality' *Ethnomusicology* IV 1: 55-60.

