

Francesco Magarò | Giusy Caruso

Conservatorio “Lorenzo Perosi”, Campobasso | Royal Conservatoire Antwerp

NUOVI ORIZZONTI DI PRATICA E RICERCA ARTISTICA NELLA PERFORMANCE. L'APPROCCIO ANALITICO-PERFORMATIVO INTERCULTURALE E CO-CREATIVO DEL PROGETTO “RE-ORIENT”: I CASI-STUDIO DEI 72 *STUDI CARNATICI* DI J. CHARPENTIER E DELLE *DANZE ARGENTINE* DI A. GINASTERA

*Abstract*

L'articolo presenta lo sviluppo metodologico del modello analitico-performativo adottato nell'indagine di ricerca artistica di Giusy Caruso sui 72 *Studi Carnatici* di J. Charpentier (1933-2017) e successivamente esteso ad altri repertori, come le *Danze Argentine* di A. Ginastera (1916-1983), nel progetto artistico “Re-Orient” grazie alla collaborazione con F. Magarò. In questa ricerca, gli aspetti creativi dell'interpretazione e della performance sono combinati con una precisa analisi storico-stilistica della partitura. L'analisi performativa è stata arricchita dall'applicazione del Solkattu (un sistema di vocalizzazione della tradizione carnatica) come lente per estrapolare e interpretare la struttura interna (ritmica o scalare) di ogni studio. Durante una pratica esecutiva collaborativa, i due ricercatori hanno identificato i pattern ritmici e melodici tratti da Charpentier dalla tradizione musicale indiana ed elaborati sulla sua partitura. La semantica del modello arabo-carnatico è stato poi applicato per identificare formule tipiche delle danze argentine presenti nella partitura di Ginastera, ovvero il Malambo e la Chacarera. Questa pratica artistica collaborativa ha portato a un processo creativo in cui la notazione ha fatto da ponte tra la musica “colta” e quella “popolare” (ovvero, “extraculta” europea). Il risultato non è culminato solo nella realizzazione di un progetto artistico co-creativo, ma anche in un modello analitico-performativo coerente trasferibile ad altri repertori. Il modello analitico-performativo si è rivelato efficace nell'evidenziare gli elementi ritmici e melodici di due diverse tradizioni musicali, quella carnatica e quella argentina, a sostenere l'ipotesi che gli elementi musicali extraculturali abbiano una valenza metalinguistica. La prassi esecutiva congiunta del pianoforte e delle percussioni è diventata uno strumento storico-stilistico per estrapolare tracce di tradizioni musicali “altre” inquadrare nel linguaggio occidentale. Il risultato di questa *embodied practice* valida la tesi di *bi-musicalità* (o meglio *Intermusability*), ossia l'acquisizione di competenze e di abilità performative da parte di studiosi/musicisti attraverso l'esperienza di pratica artistica di sistemi musicali differenti.

*Keywords*

Analisi Performance | Musicologia Transculturale | Intermusability | Ricerca Artistica



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

## 1. Introduzione

Gli sviluppi culturali, scientifici ed economici che hanno caratterizzato il globo dalla fine del XIX secolo ad oggi hanno fortemente condizionato i processi di produzione e fruizione musicale, con un'inevitabile ripercussione sulle dinamiche compositive ed esecutive di cui sono espressione. I fenomeni migratori, il progresso tecnologico e da ultimo la massmedializzazione globale della società hanno incrementato iperbolicamente il numero e la velocità degli scambi, favorendo nuovi incontri fra società, culture e nuovi innesti, semantici e antropologici che varcano i confini geografici e temporali, incidendo sulle categorie del pensiero interpretativo associato alle musiche "altre" rispetto ai canoni occidentali.<sup>1</sup> A partire dal nazionalismo tardo romantico e fino alle avanguardie del secondo dopoguerra, i compositori hanno manifestato un certo interesse per le civiltà e le culture musicali folcloriche ed extraeuropee nella loro specifica dimensione di alterità rispetto al sistema di riferimento occidentale. Al netto e a latere delle specificità artistiche e programmatiche secondo cui ciascuno ha operato, uno dei temi oggi più cogenti è l'utilizzo di questo "altro" nell'ambito della ricerca artistica in campo performativo, nodo gordiano che intreccia i diversi aspetti di indagine dell'evento sonoro e ripropone in forme affatto nuove la dicotomia *etic/emic*. Derivati dalla differenza, in linguistica, tra *phonetics* (branca che studia i suoni che produciamo per comunicare) e *phonemics* (che fa riferimento alla capacità degli ascoltatori di percepire e identificare i fonemi (unità minime di ciascuna lingua), *etic* ed *emic* sono neologismi introdotti dal linguista americano Kenneth Pike, utilizzati poi per estensione in altri ambiti – tra cui l'antropologia – e riguardano i differenti approcci agli oggetti di studio (in questo caso la musica); visti cioè attraverso le concezioni e le interpretazioni di coloro che sono interni alla cultura osservata (approccio *emic*) oppure attraverso sistemi scientifici tendenzialmente oggettivi (o presunti tali) adottati dagli studiosi (come alcune forme di analisi e trascrizione).<sup>2</sup>

Dal punto di vista del *performer* occidentale la questione si allarga nel caso di composizioni influenzate da tradizioni musicali extraeuropee, le quali necessitano di andare al di là dell'interpretazione del segno strettamente convenzionale, verso una pratica performativa coerente con le tradizioni musicali di riferimento. L'interpretazione e *performance* – nella musica "colta" occidentale fissata nella scrittura di uno spartito – si basa sulle scelte stilistiche ed estetiche di ciascun *performer* rispetto al proprio approccio analitico e performativo e al proprio personale processo creativo.<sup>3</sup> In questo processo di comprensione del segno musicale, il *performer* occidentale viene guidato contemporaneamente da informazioni teoriche che dalla propria esperienza,

<sup>1</sup> I. MACCHIARELLA, *Dalla musica etnica ai generi d'intrattenimento*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della Musica* vol. I (Il Novecento), Einaudi, Torino 2001.

<sup>2</sup> S. FACCI, *Suoni*, in C. PENNACINI (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia*, Carocci, Roma 2010, pp. 223-256.

<sup>3</sup> Cfr. N. COOK, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013; J. RINK, *Music in Profile: Twelve Performance Studies*, Oxford University Press, Oxford 2024.

artistica.<sup>4</sup> Le potenzialità di questo processo interpretativo e creativo ricavato dalle esperienze di pratica artistica forniscono una serie di contenuti cruciali al discorso analitico sulla musica come atto sonoro. Quando all'elemento musicale occidentale si aggiungono informazioni folkloriche e/o extraeuropee, che spesso vanno al di là del dettato in partitura, il materiale con cui confrontarsi si espande diventando fonte di nuove prospettive interpretative.<sup>5</sup>

Riguardo agli approcci di studio ai repertori che integrano riferimenti a culture musicali diverse, bisogna considerare che ad oggi l'atto performativo viene insegnato in vari modi. Esiste ancora il contesto non sistematizzato, una pratica sociale in cui gli studenti imparano dai musicisti più anziani attraverso meccanismi imitativi e di apprendimento mnemonico. La musica d'arte occidentale e i suoi Conservatori sono caratterizzati da ore di pratica che implicano appropriati esercizi fisici e respiratori. Anche questo ambito è in fase di transizione, sia perché musicisti classici o di formazione colta hanno incrementato il loro interesse e le loro incursioni nelle musiche tradizionali,<sup>6</sup> sia perché da un po' di anni a questa parte i Conservatori e le Accademie hanno iniziato ad offrire insegnamenti di *folk music*. L'Accademia Sibelius, ad esempio, ha iniziato nel 1975, istituendo un dipartimento per la *folk music* nel 1982 in cui si enfatizza la reinterpretazione delle tradizioni attraverso metodi e contesti di insegnamento conservatoriali: nei corsi Master's e Bachelor's oggi disponibili gli studenti hanno, infatti, la possibilità di scegliere vari indirizzi (strumentale, pedagogico o di ricerca) e ritagliarsi un piano di studi che include materie pratiche e teoriche, fondamentali, caratterizzanti e complementari, alcune delle quali in condivisione con gli altri dipartimenti. All'interno di un contesto accademico condiviso con studenti "classici", "jazz" ecc., con i quali condividono una conoscenza di base, gli studenti di "folk music" si confrontano con curvature didattiche specifiche relative all'indirizzo e alla singola materia (che dipendono dalla natura della materia, dal taglio contenutistico e dalle attitudini del docente), con lo scopo professato di acquisire le competenze necessarie per formare una visione artistica critica e consapevole. Un sistema non troppo dissimile (almeno sulla carta) a quello dei conservatori (appunto), in cui da qualche anno è stato introdotto il corso di Musiche Tradizionali che sta muovendo i primi passi nell'ordinamento AFAM (a volte incerti e sconsiderati, proprio come quelli di un bambino che impara a camminare). In analogia a quanto riportato per l'Accademia Sibelius, allora, forse conviene brevemente rimarcare qui l'esigenza di richiamare l'obiettivo, che non è (non può essere) quello di formare musicisti "tradizionali" (quasi un ossimoro) ma fornire agli studenti gli strumenti utili a cognitivizzare e meta-cognitivizzare il proprio percorso artistico, nel campo di attività in cui hanno scelto di operare (e in cui magari

<sup>4</sup> S.G.B. HUBRICH, *The Performer's Body in Creative Interpretations of Repertoire Music*, «Arts and Humanities in Higher Education», 15, 3-4 2016, pp. 337-352.

<sup>5</sup> S. BOLLE-ZEMP S., *Folklore e folklorizzazione. La costruzione dell'altro e del sè*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della Musica* vol. V (*L'unità della musica*), Einaudi, Torino 2005.

<sup>6</sup> Yehudi Menuhin ha esplorato la Musica Classica del nord dell'India collaborando con Ravi Shankar mentre John McLaughlin in particolare quella dell'India del sud, il violinista Izthak Perlman il Klezmer e Yo-Yo Ma le tradizioni musicali della Via della Seta e della tribù Kalahari.

operavano già prima di entrare in conservatorio), a sua volta inserito in uno scenario musicale globale. Questo malinteso può ingenerare una certa confusione da un punto di vista dei contenuti e del metodo, sia nel potenziale bacino d'utenza che negli addetti ai lavori anche a livello istituzionale, al netto chiaramente dell'incertezza che fisiologicamente accompagna le novità, che hanno bisogno di tempo e aggiustamenti successivi per assestarsi e strutturarsi (pensiamo al percorso che ha compiuto il Jazz in conservatorio, dalla sua introduzione ad oggi), e che comunque può essere anche generativa e creatrice.

La musica oggi si ascolta ovunque e in qualunque momento, si può imparare o sentirsi parte del codice semantico di riferimento per imitazione, guardando e ascoltando le registrazioni degli artisti preferiti. Ci si avvicina in questo modo alle condizioni dell'oralità tradizionale mancando però il rapporto fra maestro e allievo, e anche la contestualizzazione e il vissuto sociale della cultura di riferimento di cui quella musica è prodotto. Non si può quindi più parlare di tradizione orale ma di tradizione "aurale" e auralità tecnica legate all'atto performativo.<sup>7</sup>

L'atto performativo viene analizzato a partire dai *performance studies*, che considerano l'intersecazione fra la figura di informatore e quella di ricercatore e l'ampliamento della loro interazione, dal piano strettamente personale a quello della produzione dei risultati della ricerca e della riflessione sugli aspetti musicali e culturali messi in luce.

In molti contesti e situazioni oggi le figure del ricercatore e dell'informatore coincidono, nel senso che il ricercatore è anche musicista e viceversa, circostanza che avvalorava quello che già nel 1960 Mantle Hood teorizzava descrivendo "la sfida della bimusicalità", l'acquisizione di competenze e abilità esecutive relative a sistemi musicali differenti da quello della musica colta occidentale al cui ambito appartiene lo studioso/interprete.<sup>8</sup> Realtà tanto più evidente se guardiamo il mondo musicale muovendo dalla prospettiva dell'alterità. In Africa i processi educativi instaurati nelle realtà coloniali, nonché le aperture verso la cultura occidentale, hanno favorito il diffondersi del linguaggio musicale europeo. Ma dovunque i musicisti sono andati alla ricerca di forme di fusione tra le nuove tecniche apprese e la musicalità tradizionale più profondamente stratificata nella loro formazione culturale. Proprio questo è il punto d'incontro fra il musicista occidentale che intende studiare la musica orientale e il musicista orientale che è interessato alla musica occidentale<sup>9</sup>. Necessario è quindi un approccio interculturale, che adatti procedimenti di apprendimento basati sulla trasmissione orale e visiva nonché inseriti in un contesto di appartenenza a un determinato linguaggio musicale, in cui non solo i sistemi di trasmissione (scritti o verbalizzati) sono basati su altri schemi, ma il substrato di conoscenze formative a livello percettivo, ritmico, armonico, senso-motorio, è diverso. Tutto ciò al fine di creare strumenti utili ad una alfabetizzazione alla diversità musicale che consenta di approcciare ed interpretare la partitura non solo in base alle diverse caratteristiche formali ma anche alle funzioni e al funzionamento

<sup>7</sup> J. MOLINO, *Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, v. I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino 2001.

<sup>8</sup> M. C. STELLA., *Mantle Hood, la sfida della bimusicalità*, «Musica/Realtà», 84, LIM, Lucca 2007, pp. 163-177.

<sup>9</sup> Considerando i concetti di "orientale" e "occidentale" come categorie musicali, non prettamente geografiche.

strutturale e contestuale del sistema musicale di riferimento: la musica opera come “codice semantico aperto” che dà la possibilità all’esecutore e al pubblico di scegliere all’interno di un insieme di significati e combinarli fra loro.<sup>10</sup> L’uso di categorie concettuali occidentali è chiaramente molto utile per la comparazione e la classificazione, partendo dal presupposto che una cultura musicale si basa su un certo numero di tratti strutturali e possieda un sistema autonomo di regole che si manifestano nell’occasione esecutiva. Le categorie occidentali vengono utilizzate dunque come una sorta di meta-linguaggio, uno strumento analitico-performativo che permette di relazionare fra loro eventi sonori appartenenti a culture diverse. Il recente scenario in ambito ‘colto’ – sia in senso teorico-analitico (per esempio lo Schenkerismo) che compositivo (pensiamo alle tecniche post-tonali del dopoguerra) – rende ipotizzabile individuare dei fiumi carsici di collegamento fra analisi di musica “colta” e “popolare”, con spartito e *performance* come scialuppe per navigarli. La notazione dev’essere qui intesa come “opportunità performativa” permeata delle qualità interpretative dell’esecutore, e la *performance* come una *embodied practice* in cui il corpo compie gesti e assume peculiari atteggiamenti<sup>11</sup>, recuperando parametri di riferimento che potremmo definire *audiotattili* (basati sulla razionalità psico-corporea e sull’azione orientata dal contesto) complementari rispetto a quelli *visivi* (regolati da norme astratte e dalla loro combinazione).

L’opera musicale è una polarità, una diade che si instaura nella dialettica fra composizione e interpretazione, tra testo immutabile (*type*) ed esecuzione (*token*).<sup>12</sup> Indubbiamente, utilizzare le categorie occidentali come strumenti di osservazione e lettura, e più in generale mettere in contatto differenti ordini di conoscenze e di pratiche musicali richiama alcuni temi, diciamo così, di carattere ermeneutico ed applicativo che impongono di interrogarsi su eventuali rischi di deformazione dell’oggetto secondo la prospettiva di M. Foucault.<sup>13</sup>

Nel caso di specie, il regime degli oggetti è l’approccio al fenomeno musicale. Foucault considera l’*altro* e il *rapporto con l’altro* il paradigma della Storia, oltre che dell’Antropologia. E il nodo è sempre il rapporto fra “reale” e “racconto”: il “reale” non esiste nella sua oggettività ontologica, come dato dell’essere parmenideo che aspetta di essere svelato, riconosciuto o fotografato, ma è una convergenza di condizioni che rendono possibile quel dato reale. Il racconto (e quindi la scrittura, e per estensione l’interpretazione e l’analisi) è proprio l’oggetto della Storia, è l’esercizio del potere sul fatto, un potere già performativo perché tramite il racconto si forma un’identità, si forniscono sensi e significati al Presente. E, nel tempo, conoscenza e realtà producono una *tradizione*.

<sup>10</sup> R. B. QURESHI, *Sufi Music of India and Pakistan: context and meaning in Qawwali*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

<sup>11</sup> M. LEMAN, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, MIT Press, Cambridge MA 2007.

<sup>12</sup> V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica, un approccio globale*, LIM, Lucca 2005.

<sup>13</sup> “Oggetto” è qui inteso nel senso che Foucault utilizza quando parla di *ordine del discorso*: l’insieme degli enunciati che appartengono a uno stesso sistema di formazione e le cui regole definiscono appunto il *regime degli oggetti*. Cfr. a tal proposito: M. FOUCAULT, *L’ordine del discorso e altri interventi*. Nuova edizione, Einaudi, Torino 2004; <http://www.avvocatocastellana.it/articoli/1-ordine-del-discorso/commento-all-ordine-del-discorso-di-foucault>; <https://lapoesiaelospirito.it/2007/03/19/la-morte-vinta>.

Edward Said, riprendendo Foucault, così si esprimeva parlando della categoria “Orientalismo”:

Tenterò di mostrare come l’orientalismo abbia spesso preso a prestito, subendone l’influenza, idee e dottrine ‘forti’ della cultura e della società a esso contemporanee. Vi furono (e vi sono) in tal modo un Oriente spengleriano, un Oriente darwiniano, un Oriente razzista, e così via- Qualcosa come un Oriente oggettivo, in sé e per sé, non è mai esistito, così come non è mai esistito un orientalismo puramente scientifico e poetico, del tutto innocente e disinteressato.<sup>14</sup>

Se per estensione semantica sostituiamo “Orientalismo” con il concetto di “Altro da sé” (rispettando peraltro l’accezione di Said), è facile suffragare quanto esposto al tema di questo articolo, ossia considerare la pratica performativa della tradizione musicale “altra” di riferimento per arrivare a costruire dei modelli di analisi e di *performance* in grado di dare una direttiva nell’approccio alle suddette composizioni occidentali colte, fortemente influenzate da culture e pratiche musicali folkloriche ed extraeuropee. Sono proprio i principi guida promossi da Foucault a fornire un dispositivo utile per tentare di risolvere (o almeno di dipanare) le possibili distorsioni degli ordini del discorso, fungendo da avvertenze d’uso come nel bugiardino di un farmaco. I discorsi sono pratiche “discontinue”: si incrociano, si affiancano, si ignorano e si escludono; non un insieme di significati precostituiti ma un principio di specificità in grado di imporre un ordine alle cose del mondo;<sup>15</sup> non un’analisi delle sue condizioni di verità ma, attraverso il principio di esteriorità, servono ad esplorare le sue condizioni esterne di possibilità. I discorsi sono quindi considerati non solo utili a far apparire strutture di lunga durata, ma anche come “insieme di eventi discorsivi” in qualche modo contingenti, che adottino atteggiamenti trasversali e inclusivi.

A partire da questo quadro di riferimento l’articolo esamina dunque l’incontro delle esigenze ed esperienze artistiche, di ricerca e di co-creazione dei due autori, percussionista-ricercatore e pianista-ricercatore. La finalità del progetto è quella di contribuire a “riorientare” la condotta analitica e performativa occidentale mettendo in luce le potenzialità dell’innesto di conoscenze e di prassi esecutive “altre”. Il confronto teorico e pratico sulla fusione di tradizioni musicali differenti ha portato all’elaborazione di un modello analitico-performativo co-creativo e interculturale il cui risultato è sfociato nel progetto artistico denominato “Re-Orient”.<sup>16</sup> Queste righe ne squadernano l’esegesi induttivamente tramite due casi-studio confluiti nel repertorio: uno inerente all’influenza della tradizione musicale indiana (carnatica e indostana), l’altro della tradizione musicale argentina (in particolare le danze).

<sup>14</sup> E. SAID, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente* (trad. it. a cura di S. Galli), Feltrinelli Ed., Milano 2008, p. 31

<sup>15</sup> <https://research.uniroma1.it/en/pubblicazioni/30832>

<sup>16</sup> Si veda a tale proposito il collegamento inserito in sitografia.

## 2. Un modello analitico-performativo interculturale e co-creativo

Il presente studio nasce dall'approccio di ricerca artistica sviluppato dal secondo autore teso alla configurazione di uno specifico modello analitico-performativo, che partendo da pratiche artistiche soggettive e personali possa essere esteso e replicabile anche in altri contesti interculturali.<sup>17</sup> Intento che ha costituito l'embrione di una sperimentazione di ricerca artistica più ampia che ha visto il contributo del primo autore. Il modello viene qui definito analitico-performativo perché si basa su uno studio di ricerca artistica che ha come obbiettivo quello di raccogliere e assemblare conoscenze artistiche, quindi derivate dall'analisi teorica della partitura, ossia quelle di tipo storico-estetico-filosofico, e dall'analisi pratica della partitura, ossia quelle creative emerse dalla valutazione delle esperienze intraprese da ciascun *performer*.<sup>18</sup> Il processo creativo di studio artistico non può essere distinto in fasi, ma individuato in una raccolta iterativa di dati analitici sia sulla partitura che sulla *performance*. I dati raccolti sono stati quindi di tipo analitico-performativi, giunti da un'analisi della partitura che ha informato la prassi e una prassi che ha informato l'analisi della partitura. Il processo creativo ha portato alla definizione di questo modello stilato in forma narrativa, come 'diario' sistematizzato o tramite archiviazione multimediale audio-video che ha supportato la strutturazione di intuizioni e conoscenze relative all'analisi della *performance*.

L'atto del *performer* che rende viva una composizione scritta attraverso uno studio teorico e pratico è una forma di co-creazione. L'interpretazione ed esecuzione di una partitura mette sullo stesso livello la creazione del compositore e quella del *performer* che si "impossessa" del segno nella prospettiva di essere per-formato. In questa prospettiva, la *performance* di una composizione scritta comprende due forme di relazione fra autenticità e creatività: lo stile del compositore in relazione al segno scritto in partitura e lo stile del *performer* in relazione alla resa sonora del segno scritto in partitura. Il modello analitico-performativo in questo studio di ricerca artistica ha quindi la funzione di facilitare l'esplicitazione del processo creativo, unico di ciascun *performer*, e di trasformarlo in forma di conoscenza condivisa.<sup>19</sup>

In questo specifico studio il primo autore, attraverso la lente fornita da tecniche di vocalizzazione e notazione sillabico-onomatopeica in uso in diverse culture extraoccidentali (in particolare orientali ma non solo, e al netto degli singoli livelli di sviluppo e specificità geografiche) ha proposto un'interpretazione analitico-performativa il cui processo giustappone ad un approccio di lettura e lavoro *lineare* (in cui i vari eventi musicali che si succedono nel tempo in rapporto di implicazione, che consideri lo sviluppo melodico/armonica sequenziale del brano o dei brani) quello *non lineare*, basato sull'individuazione delle cosiddette *invarianze* (caratteristiche che rimangono costanti nel tempo, principi o regole che riguardano l'intero brano o comunque una sua parte

<sup>17</sup> G. CARUSO, *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques pour piano*, PhD Dissertation, Ghent University Press, Ghent 2018.

<sup>18</sup> L. DREYFUS, *Beyond The Interpretation of Music*, «Tijdschrift Voor Muziektheorie», 12/3, 2007, pp. 253-272.

<sup>19</sup> G. CARUSO, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca 2022.

consistente) e dei momenti di cambiamento, che segmentano il brano secondo un principio di ascolto cumulativo mettendo in relazione ogni evento musicale col tutto anziché col successivo o i successivi.<sup>20</sup> L'approccio si è basato sull'individuazione di cellule o accorpamenti di cellule melodiche e ritmiche (e loro eventuali iterazioni) la cui ampiezza può variare dalla singola battuta a temi più estesi (fino a intere sezioni).

L'originale lavoro di ricerca artistica ha stimolato la co-creazione del progetto "Re-Orient", in cui i *performer*-ricercatori mostrano in pratica, quindi in performance sui propri strumenti (pianoforte e percussioni), il risultato di questa indagine rivolta a composizioni occidentali influenzate da altre culture. La pratica artistica è stata coadiuvata da riflessioni e autovalutazioni emerse anche dalle esperienze artistiche svolte in dialogo con altri artisti e compositori. Non si tratta quindi di un arrangiamento di composizioni con l'aggiunta delle percussioni e di sillabazioni, ma è una dimostrazione artistica di un lavoro di ricerca.

Il modello analitico-performativo sperimentato in prima istanza sui *72 Studi Carnatici* di Jacques Charpentier ed esteso poi alle *Danze Argentine* di Alberto Ginastera è uno dei risultati di questo studio collaborativo e co-creativo interculturale. La replicabilità del modello su altri repertori rende possibile rimarginare l'elemento critico di autoreferenzialità che caratterizza la ricerca artistica. Ciascun *performer* costruisce durante la pratica artistica un modello analitico-performativo che diventa 'traccia' inconfondibile del proprio processo co-creativo della partitura e creativo della sua performance, ma anche un modello atto a essere replicato e sviluppato in altri casi studio.

### 3. Primo caso studio: i *72 Studi Carnatici per pianoforte* di Jacques Charpentier

I *72 Studi Carnatici* del compositore francese Jacques Charpentier (1933-2017) rappresentano un esplicativo esempio di applicazione infraculturale e interculturale di innesto fra musiche "classiche" e musiche "popolari" afferenti all'India, in particolare all'India meridionale. Quest'opera pianistica, composta in un arco temporale che va dal 1957 al 1985, non propone al *performer* una scrittura occidentale che abbia meri richiami a sonorità esotiche, ma un approccio di rielaborazione sistematica in chiave occidentale dei modi carnatici dell'India del Sud e delle ritmiche indostane dell'India del Nord, frutto della permanenza in India del compositore per due anni (1953-54), e della sua collaborazione con Olivier Messiaen, di cui è stato allievo.<sup>21</sup>

L'India è uno dei pochi luoghi del mondo che annovera una tradizione colta, cioè formalizzata mediante concetti musicali definiti e sistematizzati in varie epoche (come i *ragas* e i *talas*, presenti in diversi trattati, *sastra*, redatti in sanscrito e *tamil*) e un copioso numero di compositori e composizioni che oggi rappresenta una musica da concerto rivolta a un pubblico per lo più urbano. Esistono però anche generi e repertori provenienti dai villaggi (ad es. Il *pulluvan* nel Kerala), e fra i due mondi vi era e vi è una certa

<sup>20</sup> M. COSOTTINI, *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

<sup>21</sup> G. CARUSO, *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 1, LIM, Lucca 2021, pp. 155-192.



osmoticità non troppo diversa da quella che esisteva fra la *grande* e la *piccola tradizione* dal Medioevo al Romanticismo in Europa.

Nei repertori extracolli i musicisti incorporano terminologie e concetti classici mutuandone i contenuti e interpretandoli in modo adattivo al fine di esplicitare, rendere comprensibile l'organizzazione interna della propria musica e implementare la sua espressività secondo un processo di *trasferimento creativo*. Il percorso è biunivoco: la Musica Classica Carnatica (tuttora chiamata “musica dei trattati”, *Sastriya sangita*) rappresenta il campo di ricerca maggiormente battuto. L'Università di Madras offre corsi di Storia della musica (biografie dei grandi compositori carnatici, evoluzione storica delle regole compositive) nonché elementi di solfeggio occidentale e seminari di musica popolare. La riflessione dei musicisti assurge *ipso facto* a scienza musicologica. In India poi vige la pratica di vocalizzare frasi (anche molto lunghe e complesse) con la tecnica denominata *Solkattu*. Per *Solkattu* si intendono frasi ritmiche costruite secondo una certa varietà di sillabe fonetiche, onomatopeiche rispetto ai suoni prodotti dal mrdangam (strumento a percussione bipelle principe di queste musiche). Ogni frase di *Solkattu* contiene informazioni melodiche, timbriche e tecniche. Uno studente prima impara la frase vocale unitamente al *tala* e quindi la suona sul tamburo (o su uno strumento melodico). Il termine *Solkattu* significa proprio “gruppo di sillabe”. Nella musica carnatica la recitazione vocale di composizioni per percussioni unitamente a parti improvvisate è conosciuta come *Konnakol*. La parola viene da “Koni” (recitare) e “Kol” (governare). È l'applicazione del *Solkattu* e mostra la forza, l'eleganza e le variazioni timbriche di un *laya* (ritmo), generalmente distribuito in un *tala*, cioè una serie ricorrente di pulsazioni, spesso suddivise in unità più piccole. Ogni *tala* (o ciclo ritmico) possiede la propria struttura e specifica modalità di battiti di mano (claps e waves) e conteggi con le dita, che serve ad enumerarla. Uno studio condotto in Kerala in collaborazione con eminenti musicologi/musicisti del luogo ha consentito di rilevare una modalità “carnatica” di valutare i repertori popolari.<sup>22</sup> Traducendo ritmo e melodia negli equivalenti carnatici è possibile descrivere la costruzione interna (ritmica o scalare) della musica oggetto d'ascolto.

Alla luce di questo contesto di riferimento l'opera pianistica di Charpentier si presta ad uno studio approfondito dal punto di vista analitico che metta insieme elementi interculturali e collaborazioni artistiche multidisciplinari. Ispirandosi alla tavola dei 72 *Melakarta ragas* della tradizione carnatica del teorico indiano Venkatamakhī, Charpentier esplora tutti i 72 modi, come esplorarono il sistema tonale occidentale Bach nel *Clavicembalo Ben Temperato* e Chopin per i 24 *Preludi*. Rifacendosi allo schema dei *Melakarta ragas*, il compositore francese suddivide la sua raccolta di 72 studi in dodici cicli: ciascuno dei sei Studi di ogni ciclo viene composto su un modo del sistema carnatico enunciato all'inizio della partitura, per un totale di 72 studi. Ogni studio presenta un differente tipo di carattere e di scrittura e porta la denominazione in sanscrito del modo carnatico corrispondente (secondo la lista del *Melakarta ragas*). Charpentier utilizza la forma “studio” per sperimentare le potenzialità di sviluppo del linguaggio musicale occidentale a partire dai 72 modi carnatici. La forma Studio

<sup>22</sup> C. GUILLEBAUD, *L'innesto fra musiche classiche e popolari: l'esempio della categorizzazione nel Kerala (india meridionale)*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, v. III (*Musica e culture*), Einaudi, Torino 2003.

ha assunto nella tradizione una funzionalità “didattica” dello strumento: si vedano per esempio gli Studi di Chopin, di Liszt e di Debussy utilizzati per sviluppare e accrescere le possibilità tecniche d’esecuzione. Nel XX secolo la forma Studio viene adoperata anche per illustrare e affrontare nuove possibilità compositive: esempi sono i 100 *Études transcendantes* di Kaikhosru Shapurji Sorabji (1940-44) sull’esecuzione di difficili combinazioni poliritmiche, o i *Quatre études de rythme* (1949-50) di Olivier Messiaen sulle durate, dinamiche, figurazioni, colori e altezze. Gli Studi di Charpentier mantengono questa caratteristica esplorativa, rivolgendosi all’applicazione sistematica dei modi carnatici e all’elaborazione di ritmiche indostane pur mantenendo una propria autonomia dal punto di vista formale, generalmente tripartito in A-B-A’. Gli Studi appartenenti ai 12 cicli come nel *Melakarta ragas* possono essere infatti eseguiti singolarmente, secondo una selezione libera. Solo per i cicli 2, 8 e 12, concepiti senza soluzione di continuità, il compositore chiede che debbano costituire un unico movimento. Le performance indiane si basano solitamente su uno schema fisso di introduzione (detta *Alap*), in cui il musicista presenta il *raga* nella sua struttura e con le sue caratteristiche emozionali, senza una struttura ritmica definita che verrà introdotta successivamente nello *jor*, in un tempo lento e poi più veloce nella sezione denominata *jhala*, a cui seguirà un finale virtuosistico introdotto dall’uso delle *tabla*.<sup>23</sup> Charpentier nei 72 Studi si rifà a questo schema, enunciando sempre all’inizio la scala carnatica di riferimento per lo più con un andamento lento (*Alap*) per poi proseguire con una elaborazione ritmica concitata del *raga*, una ripresa o una coda finale. Questa struttura si ritrova sia all’interno di uno studio che nei cicli concepiti come unico movimento. Ogni studio presenta un differente tipo di carattere e di scrittura e porta la denominazione in sanscrito del modo carnatico corrispondente secondo la lista del *Melakarta ragas*.

Per individuare a livello analitico e assimilare a livello pratico performativo in maniera autentica e creativa la matrice di influenza popolare indiana, lo studio ha previsto una collaborazione e supervisione di un cantate indiano di musica carnatica, Sandeep Kalakimekkad (vedi progetto RE-ORIENT nella sitografia). Essendo il brano di Charpentier scritto in notazione occidentale, si necessitava di uno studio comparativo delle due tradizioni partendo dalla trasposizione dell’una sull’altra. Considerando quanto l’elemento ritmico percussivo sia fondamentale nelle pratiche musicali indiane che nel brano di Charpentier,<sup>24</sup> si è deciso di applicare questo modello analitico-performativo partendo dalla realizzazione delle ritmiche sui due strumenti: il pianoforte e le percussioni. Il modello performativo sopra citato è stato sperimentato su una selezione dai 72 Studi di Charpentier di cui in questo articolo si riporta l’analisi-performativa di alcuni frammenti.

<sup>23</sup> R. PERINU, *La musica indiana. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, Zanibon, Padova 2004.

<sup>24</sup> G. CARUSO, *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, cit.

Nell'applicazione dell'approccio analitico-performativo allo Studio n. 41 denominato *Pavani* ad esempio, il primo autore (in accordo con il secondo) ha proceduto con l'isolamento della cellula ritmica a fondamento dell'intero brano, individuando un ciclo di 11 pulsazioni (Es. 1).<sup>25</sup>

Successivamente ha costruito la forma di questo ciclo di 11 pulsazioni (a livello di biscroma) distribuendo gli accenti principali in concordanza con l'andamento melodico e diastematico, e seguendo le interruzioni e le variazioni di questo schema congruente (da un punto di vista tecnico e di diteggiatura sul tamburo utilizzato) lasciando comunque spazio a un certo margine di variabilità improvvisativa (*l'estemporizzazione* della teoria audiotattile di Caporaletti<sup>26</sup> sia nella distribuzione degli accenti sia rispetto a quanto accade negli spazi fra un accento e l'altro (suddivisione o *gati*, utilizzo di rulli, colpi di pelle o di sonagli). Lo stesso pattern è stato altresì utilizzato per creare un'introduzione al brano stesso, quindi in funzione estetica come elemento di costruzione formale. Il ciclo di 11 pulsazioni corrisponde alla sequenza di 11 biscrome con cui inizia il brano. La prima sezione del ciclo è individuata nella sequenza di 4 biscrome ascendenti, la seconda nelle 4 biscrome discendenti, la terza nelle ultime 3 discendenti. Questo schema è riprodotto (intero o in sezioni) pressoché per la totalità del brano fino agli ultimi tre righe in partitura, il finale. In notazione alfabetica, semantico-onomatopeica (in uso nella musica carnatica ma anche nella tradizione classica araba) questa è la struttura base del ciclo di 11 (lettere per i colpi accentati, i trattini sono le pause) che viene introdotta chiaramente dalle percussioni all'inizio della *performance* col pianoforte:

D \_ \_ \_ T \_ D \_ T \_ \_

T \_ \_ \_ D \_ T \_ T \_ \_

Per gli accenti principali, la D rappresenta il colpo grave di pelle risonante (*Doum* nella semantica indiana e araba), la T sta per *Ta* e rappresenta un colpo acuto sulla cornice del tamburo. Il trattino basso indica le pause, della stessa durata dei colpi (in questo caso biscrome). La loro distribuzione definisce un costrutto ritmico-melodico elaborato sulla base del senso estetico che si è inteso dare nell'ambito dell'interpretazione del brano secondo l'analisi esposta. Nel corso della trattazione incontreremo anche altre sillabe: la P sta per *Pa* ed è il colpo secco, stoppato, sulla pelle del tamburo nella parte centrale; *k*, *d*, *m* stanno per *ka*, *di*, *mi* e rappresentano le sillabe utilizzate per individuare i raggruppamenti (es. *ta ka di mi* è una figurazione di 4 note, colpi o pulsazioni).

L'8vo ciclo è stato concepito da Charpentier in forma di *Quasi Una Sonata*, per cui il primo Studio dei sei, il numero 43 della serie dei 72, è stato strutturato come "esposizione" di questa "quasi una sonata". Le prime otto battute dello studio enunciano le 7 note del modo corrispondente *gavambodi*, secondo la struttura della sezione di apertura, *alap*, propria delle esecuzioni di musica indiana di cui si è accennato. Coerentemente al diverso carattere richiamato dallo stesso titolo che il compositore ha fornito, il lavoro di tessitura melodica da parte del tamburo in questo Studio *gavambodi*, per

<sup>25</sup> Per tutti gli Esempi seguenti si rimanda all'Appendice.

<sup>26</sup> V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica, un approccio globale*, LIM, Lucca 2005.

esempio, è stato più ampio: non solo l'individuazione/estrapolazione di fraseggi ritmico/melodici ma anche l'utilizzo di forme più ampie come *korvai* e *ti-hai*, ossia forme cadenzali che spesso seguono schemi geometrici (riduzioni, ampliamenti, simmetria, ecc.), a supportare l'architettura di sezione suggerita dalla partitura (Es. 2). In particolare, Un *ti-hai* è una forma cadenzale che consiste nella ripetizione per tre volte della stessa frase ritmica e di solito si conclude sul primo beat del ciclo. Nell'esempio, compare nell'ultimo rigo della pagina e la sua forma è:

T\_T\_T k D \_ \_ x3

Questo *ti hai* ha inizio dopo una pausa di croma (le prime due semicrome del rigo), la cosiddetta *cue* (in inglese) o *karvai* (in hindi, da non confondere con *korvai*)

Nel primo rigo invece le percussioni sottolineano la distribuzione metrica della frase, e cioè l'alternanza fra crome e semicrome, la cui sezione reiterata, che costituisce preparazione e lancio del ritorno al tempo I n. 43, è la seguente:

D\_P P\_P<sup>27</sup>

La frase completa che costituisce il primo rigo pertanto sarà:

D \_ P P \_ P \_

D \_ P P \_ T

D \_ P P \_ P \_

D \_ P P \_ P \_

T T \_

I successivi tre rigi, già incontrati nella conclusione del Gavambodi, rivestono la successione metrico diastematica configurando un *korvai* che si sviluppa nel seguente modo (da notare la forma geometrica):

T tk dm D

T tk dm D dm D

T tk dm D

Questa forma interviene dopo i primi cinque ribattuti di semicroma a inizio rigo, che possono essere considerati come *karvai*. Così, la ripetizione per tre volte del *korvai* sopra descritto intervallato dal *karvai* configura un più lungo *ti-hai*, che precede quello più breve dell'ultimo rigo. Pertanto, la conclusione del gavambodi, che è anche la conclusione dell'intero ciclo, si squaderna in un doppio *ti-hai* (procedura tipica della musica indiana classica).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Lettere e trattini indicano colpi e pause, tutti di durata di semicroma.

<sup>28</sup> Un estratto che mostra quanto argomentato è disponibile al seguente link: <https://youtube.com/clip/UgkxTxXVAqCMsvbGprSx5HFHa5QOxThdI97N>

#### 4. Secondo caso studio: le Danze Argentine di Alberto Ginastera

Un'analoga operazione, per estensione semantica ed ermeneutica, è stata condotta su Alberto Ginastera (1916-1983), un compositore argentino di diversa epoca ed estrazione geografica anch'egli fortemente influenzato dai temi del folklore. Lo studio si è focalizzato in particolare sulle *Danzas Argentinas* op. 2 (1937), che appartengono al primo periodo di produzione di Alberto Ginastera, detto di "nazionalismo oggettivo", ossia caratterizzato dall'utilizzo del linguaggio neo-tonale con riferimento alla tradizione musicale folklorica *criolla*.<sup>29</sup> Ginastera attinge a formule tipiche delle danze locali, a loro volta frutto di elementi musicali tradizionali provenienti da culture ed epoche differenti come il sistema pentatonico degli Incas, la poliritmia precolombiana, e come detto la musica bimodale *criolla*, ancora persistente nelle campagne argentine all'inizio del XX secolo. Il compositore è altresì attratto dalla musica a programma, che si ispira ad elementi extra musicali, poetici, letterari, evocativi. Il tema ricorrente del primo periodo di composizioni di Ginastera può sicuramente essere rintracciato nel "gauchesco", in quel desiderio di dipingere attraverso la musica le ritmiche incalzanti del gaucho, il custode di mandrie a cavallo che rappresenta un'importante figura nella storia delle pampas sudamericane.<sup>30</sup> Il ritorno su questa figura tradizionale della cultura argentina rivela l'attaccamento di Ginastera ad una forma di musica nazionalista che metta in luce le tradizioni della propria terra combinandole alle correnti moderne della tradizione occidentale. Ginastera rimane fortemente colpito dall'ascolto delle timbriche percussive e dalla poliritmia della *Sagra della Primavera* di Stravinsky, programmata al teatro Colon di Buenos Aires il 14 Settembre del 1928.<sup>31</sup> Gran parte di conoscenza del folklore argentino arriva anche da fonti di seconda mano, in particolare dalle raccolte del musicologo argentino Carlos Vega (1898-1966). La tradizione *criolla* è un *melange* di musica spagnola, indigena e africana che si è sviluppata durante l'epoca coloniale. Le melodie *criolles* sono bimodali, ossia caratterizzate da antichi modi europei di cantate a due voci in cui la seconda voce duplica la melodia a distanza di una terza inferiore: solitamente è la fusione di un modo lidio con il modo minore melodico relativo situato a distanza di una terza minore inferiore, con una fluttuazione di intervalli di tritono e quarta giusta. Per quanto riguarda la ritmica, una caratteristica della tradizione *criolla* è l'aspetto polimetrico, ossia di combinazione, sovrapposizione o alternanza di piedi ritmici binari e ternari. Fra le danze che meglio rappresentano questa sovrapposizione o alternanza citiamo *malambo* (Fig. 1) e *chacarera*, che in Argentina vengono eseguite generalmente con un tamburo a doppia pelle denominato bombo, eredità della tradizione musicale africana. L'accompagnamento del bombo sostiene e rinforza la ritmica della chitarra. Si tratta di danze, generalmente in 6/8, che come detto appartengono alla regione della pampa: normalmente sono forme strumentali e la danza è individuale e maschile, e spesso si trasforma in una forma di competizione

<sup>29</sup> A. SOTTILE, *Alberto Ginastera: Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*, L'Harmattan, Paris 2007.

<sup>30</sup> Il termine gaucho pare derivi dall'arabo ("uomo a cavallo"), o più probabilmente dal quechua huacho (pronuncia: huaccio), "senza madre". È un "selvaggio bianco che vive lontano dalla società", un "nomade a cavallo" della pampa orientale attorno al XVIII secolo.

<sup>31</sup> M.G. ACEVEDO, *La música argentina contemporánea*, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Buenos Aires 1963.

similmente alla tradizione spagnola andalusa in cui si battono le ritmiche sul pavimento con i piedi (zapateo) su un accompagnamento musicale costituito da due misure che si ripetono come un ostinato, variato dai danzatori.

Da questa premessa storica, estetica e stilistica di riferimento, si muove l'approccio analitico-performativo di questo studio sulle Danze Argentine, cui è stato esteso il modello utilizzato nell'affrontare l'opera di Jacques Charpentier.



Fig. 1. Ritmi malambo [Hammond 2011]

In queste due danze è stato esteso il modello analitico-performativo utilizzato per approcciare l'interpretazione ed esecuzione dello studio *Pavani* di Jacques Charpentier. La particolarità è che il processo di individuazione, estrapolazione e isolamento dei piedi ritmici argentini, che hanno costituito i mattoni del modello è avvenuto mutuando solo la terminologia e la semantica carnatica e araba, seppur il repertorio di riferimento non ne abbia alcuna afferenza. Nella prassi esecutiva rivolta ad evidenziare l'approccio di ricerca artistica implementato nelle Danze di Ginastera è stato rielaborato quello che accade nella tradizione criolla con la chitarra e il bombo, utilizzando nel nostro caso il tamburo, che segue, sottolinea ed evidenzia la tessitura melodica del pianoforte.

La *Danza del Viejo Bojero* si presenta in forma ternaria A - A1 - Coda, ciascuna parte è costituita da quattro frasi di due misure (come nelle danze criolle). Ginastera utilizza tutti i registri del pianoforte in una maniera che ricorda l'approccio stravinskiano di esecuzione contemporanea sui tasti bianchi e tasti neri, mantenendo comunque il legame con la bimodalità delle danze criolle (specialmente quella denominata *gato*); la mano destra suona i tasti bianchi alternando le due modalità di *mi* frigio e *do* ionico; la mano sinistra alterna due scale pentatoniche a partire da *mib* e *solb*. La texture del pianoforte ricorda quella originale dei preludi delle danze criolle per chitarra, con sonorità molto contrastanti. La melodia alla mano destra viene sempre duplicata dalla mano sinistra ad una distanza di terza inferiore, così come avviene per il gymel criollo, cui si aggiunge una terza melodia a distanza di quarta inferiore.

Considerato il differente carattere del brano, si è preferito riproporre il groove da cui prende riferimento (*chacarera*), su cui la melodia si dipana con alcuni “appuntamenti” connessi all’andamento tematico specifico (Ess. 3 e 4 e Fig. 2).

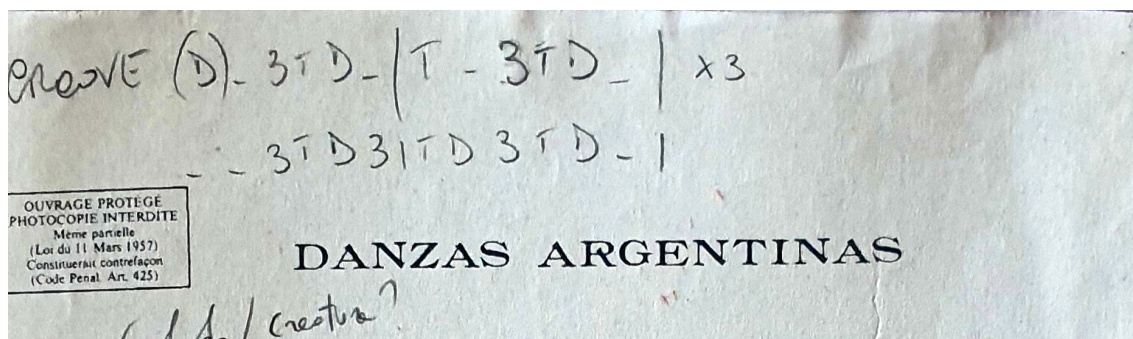


Fig. 2. Estratto originale dell’annotazione sulla partitura della Danza del Viejo Boyero da parte del primo autore che ne evidenzia l’effettiva figurazione utilizzata nel brano, in notazione semantico-alfabetica (trasposizione elaborata di es. 3), eseguita col pandero cuadrado

Anche qui, D e T stanno per *Doum* e *Tak*, i colpi principali per come esplicito in precedenza. Il numero 3 rappresenta i colpi secondari (*ghost notes*) suonati con la mano sinistra, i trattini bassi sono le pause della stessa durata dei colpi mentre i trattini verticali le divisioni di battuta. Quindi ad esempio, assumendo una pulsazione suddivisa in crome, all’interno di due trattini verticali si articola una battuta di 6/8.

Nelle bb. 50-53 si trova una emiolia che sottolinea il piede binario su un piede ternario. Il brano si chiude con un accordo arpeggiato sulle note di accordatura di chitarra (mi- la-re-sol-si-mi) quindi la risoluzione sulla fondamentale del modo frigio (Ess. 5 e 6).

La *Danza de la Moza donosa* inizia con tre misure che presentano un accompagnamento costante del brano in La minore, tonalità d’impianto, con un arpeggio al cui acuto compare in maniera alternata la nona, e poi la decima in una disposizione a parti late che porta ad un allargamento della posizione dell’accordo.

Questa formula iterata è basata sulla cellula ritmica della danza criolla chiamata *zamba*, e le note estreme dell’accompagnamento (*la* e *si* in Es. 7) corrispondono ad un suono che normalmente viene eseguito o con la chitarra o percuotendo con una certa tecnica il quadro e la pelle del bombo (Fig. 3).



Fig. 3. Danza de la Moza Donosa. Confronto fra esecuzione sul bombo (ritmo zamba) e trasposizione pianistica

Sull'ostinato della mano sinistra appare il canto melodico che evoca una melodia popolare criolla alla mano destra con una serie di passaggi cromatici in stile *estilo* o *mi-longa*, tipici della regione della pampa.

Nella parte centrale del brano viene costruito l'arrivo ad un climax (battute 49-52) attraverso l'aggiunta di accordi, finché la ripresa e una piccola coda conducono il brano verso un arpeggio finale che alterna fondamentale e dominante (dunque con l'omissione della terza a conferma dell'ambiguità modale) per un'estensione di 4 ottave per concludere con una risonanza ottenuta aggiungendo alla sesta minore (*fa*), la sesta maggiore (*fa*<sup>#</sup>) e la terza maggiore (*do*<sup>#</sup>).

In questo brano si è scelto di far emergere il chiaro accompagnamento ritmico del pianoforte senza sovrapporre altre percussioni, accentuando piuttosto l'aspetto di bimodalità che contraddistingue le due linee del piano (mano destra e mano sinistra) con l'utilizzo di una kalimba che incrementi e sottolinei lo spiazamento ondivago tonale.<sup>32</sup>

Furiosamente ritmico, energico, e selvaggio (come appunto indica il titolo) è l'approccio alla *Danza del Gaucho Matrero*, in cui ritorna un Do Maggiore (come relativa del La minore della precedente danza e tonalità della prima danza politonale) inizialmente presentato con cromatismi che nella parte discendente hanno il sapore del modo locrio (Es. 9).

Il brano si suddivide in due parti A-A1 in cui vige l'ambiguità metrica fra 6/8 e 3/4, con emiolie. In questo brano la melodia non viene duplicata con una seconda voce ma rinforzata poderosamente con triadi maggiori parallele. La parte centrale presenta ulteriori cambiamenti di metro, dal 6/8 al 9/8. Il ritmo energico e percussivo prevale sulla melodia e anzi si può dire che esso stesso si faccia melodia, con glissandi che attraversano nella prima e nell'ultima parte tutto il registro del pianoforte. In questo brano, già così ritmico e percussivo, si è scelto di innestare la percussione con maggiore aderenza nella tessitura disegnata dalla melodia del pianoforte, optando per uno strumento (il *riq*) che consentisse di seguirne adeguatamente anche le variazioni dinamiche e tematiche, creando incastri e risalti secondo l'organizzazione interpretativa stabilita.<sup>33</sup> Da batt. 17 a 20 è riscontrabile il ritmo *gato* (Fig. 4 ed Es. mus. 10) mentre da 25 a 32 si instaura una polimetria (4 vs 3) che il tamburo evidenzia (Es.11).



Fig. 4. Ritmo *gato*<sup>34</sup>

<sup>32</sup> È possibile ascoltarne un esempio nel seguente link, a partire dal minuto 3'51": <https://www.youtube.com/watch?v=sfDxR8wnWjk> in nota

<sup>33</sup> L'esibizione è disponibile al link del Concorso Internazionale "Terem Crossover" di San Pietroburgo del 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=sfDxR8wnWjk&t=179s>). Il progetto è stato insignito dello Special Prize Terem Quartet.

<sup>34</sup> J. PARK, *A case study of Alberto Ginastera's Danzas Argentinas Op. 2 and the traditional Argentine music style*, Thesis submitted for the degree of Masters of Music, Australian Institute of Music 2016.



Da b. 58 a 74 l'alternanza metrica fra 6/8 e 9/8 nella sua dipanazione ritmico melodica non fa altro che riproporre sezioni di *gato* e *malambo*, scomposte e ricomposte secondo l'intento creativo/compositivo ritenuto utile da Ginastera. E questa morfologia si mostra in tutto il brano, non identica ma analoga parte per parte, diventandone di fatto forma costitutiva.

5. *L'impatto della pratica artistica interculturale e collaborativa nelle scelte interpretative, stilistiche, timbriche e strumentali*

La pratica artistica interculturale e collaborativa ha portato ad una conoscenza più approfondita degli elementi musicali appartenenti alla tradizione indiana e a quella argentina ed ha nutrito l'interpretazione e la performance pianistica dell'opera di Charpentier e di Ginastera. Analogamente a quanto accaduto per il repertorio *Pulluvan* del Kerala, in cui un *raga* può essere annoverato in una categoria che l'etnomusicologo occidentale definirebbe "scala pentatonica" ravvisabile in linea di principio in diverse tradizioni musicali (es. il sistema dei *maqamat* arabi), anche i costrutti ritmici afferenti a culture altre rispetto a quella indiana possono essere analizzate e studiate utilizzando nomi, semantiche ed applicazioni mutuabili dalla teoria carnatica. Queste evidenze ci dimostrano che apparati concettuali extraeuropei, inseriti nel discorso metalinguistico accennato in precedenza possono travalicare i confini applicativi specifici diventando una griglia per analizzare tradizioni musicali altre, strumento di ricerca utilizzabile congiuntamente agli altri apparati teorici e contestuali da tener presente nell'elaborazione della propria espressione artistica in relazione a un dato repertorio. Come già argomentato, le due opere prese in esame propongono l'uso di elementi appartenenti a due differenti culture nella notazione colta occidentale, nello specifico l'utilizzo di *ragas* e *talas* indiani negli studi di Charpentier e i canti melodici argentini e ripetizioni ritmiche ostinate della tradizione di danza criolla nelle Danze di Ginastera. Questi aspetti tematici e ritmici richiedono di temperare in modo appropriato nel pianoforte (che è di per se uno strumento a corde percosse) le caratteristiche espressive liriche con quelle più percussive. Il ricorrente uso di accentuazioni dinamiche su alcuni passaggi, per esempio, richiede sul pianoforte articolazioni incisive e scelte timbriche inerenti al diverso repertorio: più rotondo ed espressivo negli Studi di Charpentier, per richiamare i morbidi effetti modulanti delle tabla, e violente e secche nelle danze di Ginastera per richiamare l'andamento selvaggio del gauchito, dello zapato. Le conoscenze formative a livello percettivo, ritmico, armonico hanno portato anche ad un approccio senso-motorio diverso, come evidenziato anche dalla ricerca artistica e dalla sperimentazione empirica portata avanti dal secondo autore attraverso il tracciamento della gestualità in rapporto alla sua intenzionalità, quindi alla sua interpretazione ed esecuzione.

Traduzione visibile di questo postulato in ambito performativo è la scelta e l'utilizzo dei tamburi e della timbrica del pianoforte. Nell'approccio analitico-performativo di Charpentier solo nel brano *Duvalambheri* è stato utilizzato uno strumento prettamente carnatico, la kanjira. Negli altri brani così come nelle danze di Ginastera si è invece

prediletto l'applicazione di altri tamburi a cornice (riq, bendir) e pandero cuadrado (strumento spagnolo). E questo, in aggiunta a quanto poco sopra enunciato, per motivazioni che pertengono certamente all'identità e al percorso musicale degli interpreti ma anche alla versatilità che gli stessi presentano nella realizzazione dell'architettura performativa. Il pandero cuadrado timbricamente e tecnicamente presenta alcune analogie col bombo: la pelle viene percossa con una bacchetta di legno, il timbro del suono grave è poco risonante e dispone anche di un colpo "acuto" che si ottiene percuotendo la cornice, il bordo (legno su legno). Allo stesso tempo, la tecnica di utilizzo e la sua organologia lo rendono più adeguato al fraseggio individuato nell'ambito del brano, che è peculiare e come tale si slega dall'utilizzo classico del bombo. Analogo ragionamento per quanto riguarda gli strumenti a percussione scelti per gli altri brani (come accennato a riguardo del riq utilizzato nella *Danza del Gaucho Matrero*).

Il lavoro di co-creazione dei due autori si è sostanziato dunque in un processo analitico e cinestetico che ha consentito di migliorare la conoscenza teorica e l'esame della partitura delle due opere per pianoforte, nella consapevolezza e nella definizione e gestione non solo delle strutture formali, stilistiche, melodiche, dinamiche, ma anche di quelle timbriche e ritmiche, del *timing* nell'esecuzione delle frasi o anche "semplicemente" di polimetrie e gruppi irregolari (e più in generale nell'interpretazione della musica contemporanea). A sintetizzare l'efficacia del metodo utilizzato e del modello analitico-performativo prodotto ritorna quanto affermato nel 2000 da Boulez in un'intervista:

Se hai sedici violini che suonano una quintina, devono davvero star pensando a una quintina. Questo tipo di precisione non è ancora un'abitudine dei musicisti, dobbiamo dirlo. (...) Se il ritmo e il fraseggio che sono tipici nella musica contemporanea venissero insegnati nei migliori conservatori in modo intensivo, il futuro della musica contemporanea certamente cambierebbe e i performers e il grande pubblico inizierebbero davvero ad apprezzare i brani di Berio, Xenakis o miei. La mancanza di precisione in orchestra è il più grande ostacolo per una comunicazione fra compositori e pubblico.<sup>35</sup>

La "precisione" di cui parla Boulez può ben essere interpretata, nell'economia del discorso sin qui articolato, come uno degli effetti (collaterali o meno) del processo di apprendimento riveniente dall'adeguata metabolizzazione di elementi e modalità afferenti alle diverse culture, come ad esempio il trattamento del metro e del ritmo (compresi i cosiddetti gruppi irregolari) nella cultura indiana.

---

<sup>35</sup> «If you have sixteen violins playing a quintuplet, they have to really be thinking a quintuplet. This type of precision is still not really a musician's habit, shall we say (...) If the rhythms and phrasing that are peculiar to contemporary music would be taught in the best conservatories in an intensive way, the future of contemporary music would certainly change and performers and general public would really start enjoying pieces by Berio, Xenakis or myself. The lack of accuracy in orchestra is the biggest obstacle for communication between composers and public». Cfr. J. DISTLER, *An interview with Pierre Boulez (1925-2016)*, <https://jdistlerblog.wordpress.com/2016/01/06/an-interview-with-pierre-boulez-1925-2016/>, 2016.

### Conclusioni

Il presente studio ha riportato un esempio di come un approccio analitico-performativo co-creativo, partito dalle esigenze e competenze di studio dei due autori performer-ricercatori, possa essere esteso e replicato nell'interpretazione ed esecuzione di due composizioni occidentali influenzate da elementi musicali extraeuropei. La teoria e la prassi della tradizione musicale "altra" di riferimento ha portato alla costruzione di un modello di analisi e di performance che ha guidato la creazione del progetto artistico Re-Orient con l'obiettivo di dare una possibile direttiva nell'approccio di studio a composizioni occidentali colte influenzate da culture e pratiche musicali folkloriche ed extraeuropee. La finalità è stata quella di riorientare l'approccio analitico complementando l'aspetto performativo occidentale, mostrando le potenzialità che le conoscenze teoriche e di prassi esecutive "altre", come nei due casi studio qui riportati, possano sfociare in un lavoro co-creativo e in modelli analitici-performativi da applicare a diversi contesti multiculturali. Il modello analitico-performativo qui proposto potrebbe quindi assumere le sembianze di una sorta di 'protocollo' di riferimento dinamico, da applicare ad altro repertorio. Il modello si autodefinisce in corso d'opera sulla base del processo creativo e degli input che derivano dall'approccio autoriflessivo di ciascun performer-ricercatore, che osserva e valuta in prima persona la creazione della propria interpretazione ed esecuzione in un contesto di ricerca artistica. La co-creazione è stata promossa in questo studio su due fronti: il rapporto e la collaborazione tra i due performer-ricercatori e l'innesto delle due diverse culture musicali nel linguaggio e nella pratica artistica musicale occidentale. Il performer occidentale che vuole rapportarsi alla tradizione musicale "altra" deve, quindi, affacciarsi a questo contesto interculturale con procedimenti di apprendimento rimodulati rispetto alle tradizionali modalità di trasmissione.

Il lavoro portato avanti con Re-Orient valida quanto affermato da Mantle Hood in relazione alla bimusicalità, anche se più che di *Bimusicality* sarebbe forse appropriato parlare di *Intermusability* con John Baily.<sup>36</sup> Mentre la Bimusicalità prevede che un musicista sia versato in due separati stili musicali sin dalla giovane età, il termine *Intermusability* può essere usato per descrivere studiosi/musicisti che acquisiscono una o più competenze musicali a vari livelli della vita, per meglio comprendere e affrontare i repertori di riferimento e i loro contesti. Inoltre, Baily inanella il processo di *Intermusability* in due concetti fondamentali e di carattere dinamico, dialettico che ben sembrano conformarsi allo scenario sin qui descritto: *Learning to perform* e *Modes of enculturation*, al fine di acquisire quello che definisce *The cognition of performance*. Le quintine, i gruppi irregolari, le intersezioni ritmiche e le polimetrie in generale sono elementi fortemente presenti in altre culture musicali (come quella indiana e quella africana, per citarne solo due), si capisce quindi come l'applicazione della Bimusicality e ancor di più dell'*Intermusability* possa contribuire a ottemperare a quanto Boulez desiderasse per la musica contemporanea, aggiungendone valenze intergeneri oltre che interculturali.

---

<sup>36</sup> J. BAILY, *Ethnomusicality, Intermusability, and Performance Practice*, in H. STOBART, *The New (Ethno)Musicologies*, Scarecrow Press, Lanham, MD 2008.

L'approccio partecipativo in campi musicali differenti può portare l'artista ricercatore a un "cambiamento d'oggetto" che lo rende capace di vedere il mondo da un punto di vista soggettivo e oggettivo insieme. La partecipazione sul campo è quindi diventata molto più di una mera raccolta e organizzazione di dati diventando comprensione delle musiche (e dei comportamenti intorno alle musiche, dei loro significati) attraverso esperienze di vita. Si può parlare di un passaggio dal concetto di *musicking* verso l'*intercultural musicking*, che unisce l'approccio alla musica intesa come attività alla comprensione dell'intercultura come processo, entità emergente piuttosto che statica: i performers non sono immobili nelle loro culture e identità musicali, ma complessi e unici.

## BIBLIOGRAFIA & SITOGRAFIA

- ACEVEDO M. G., *La música argentina contemporánea*, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Buenos Aires 1963
- AURORA P., VEGA C., *Danzas Argentinas*, Carau Editorial, Buenos Aires 1962
- BAILY J., *Ethnomusicality, Intermusability, and Performance Practice*, in STOBART H., *The New (Ethno)Musicologies*, Scarecrow Press, Lanham, MD 2008
- BOLLE-ZEMP S., *Folklore e folklorizzazione. La costruzione dell'altro e del sè*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, v. V (*L'unità della musica*), Einaudi, Torino 2005
- BOORMAN S., *The musical text*, in N. COOK-M. EVERIST (a cura di), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 403-423
- CAPORALETTI V., *I processi improvvisativi nella musica, un approccio globale*, LIM, Lucca 2005
- CAPORALETTI V., *Razionalità dell'improvvisazione/Improvvisazione della razionalità*, «Itinera», 10, Università degli Studi di Milano, Milano 2015
- CARUSO G., *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques pour piano*, PhD Dissertation, Ghent University Press, Ghent 2018
- CARUSO G., *Un'indagine analitico-performativa sui 72 Studi Carnatici per pianoforte di Jacques Charpentier (1933-2017)*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2, LIM, Lucca 2019, pp. 91-137
- CARUSO G., *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2021/1, LIM, Lucca 2021, pp. 155-192
- CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*. LIM, Lucca 2022
- COOK N., *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Oxford 1992
- COOK N., *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013
- COSOTTINI M., *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*. Edizioni ETS, Pisa 2017
- DISTLER J., *An interview with Pierre Boulez (1925-2016)*, <https://jdistlerblog.wordpress.com/2016/01/06/an-interview-with-pierre-boulez-1925-2016/>, 2016
- DREYFUS L., *Beyond The Interpretation of Music*, «Tijdschrift Voor Muziektheorie», 12/3 2007, pp. 253-272
- FACCI S., *Capre, flauti e re. Musica e confronto culturale a scuola*, EDT, Torino 1997
- FACCI S., *Suoni*, In C. PENNACINI (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia*, Carocci, Roma 2010, pp. 223-256
- FINNEGAN R., *The hidden musicians. Music-making in an English Town*, Cambridge University Press, Chicago 1989
- GINASTERA A., *Alberto Ginastera Speaks*, «Musical America», 82, 1962, pp. 10-11
- GIURIATI G., *Per una didattica delle musiche del mondo: strumenti critici e risorse*, «Musica docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della Musica», X, 2020, pp. 145-157
- GUILLEBAUD C., *L'innesto fra musiche classiche e popolari: l'esempio della categorizzazione nel Kerala (india meridionale)*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, v. III (*Musica e culture*), Einaudi, Torino 2003
- HAMMOND R., *Rhythmic and Metric structure in Alberto Ginastera's Piano Sonatas*, Thesis submitted for the degree of Master of Arts in Music, The University of Central Florida, Orlando 2011
- HUBRICH S. G. B., *The Performer's Body in Creative Interpretations of Repertoire Music*, «Arts and Humanities in Higher Education», 15, III/IV, 2016, pp. 337-352
- KRAMER J., *The Time of Music*, Schirmer Books, New York 1988

- LEMAN M., *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, The MIT Press, Cambridge MA 2007
- MACCHIARELLA I., *Analisi ed Etnomusicologia. Una introduzione*, «Gatm – Bollettino di Analisi e Teoria Musicale», VII/1, 2000
- MACCHIARELLA I., *Dalla musica etnica ai generi d'intrattenimento*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, v. I (Il Novecento), Einaudi, Torino 2001
- CHOO M., *Alberto Ginastera's Tres Piezas, Suite de Danzas Criollas, and Piano Sonata n. 3: a performance guide*, Ph.D. Thesis in Musical Arts, Athens, Georgia 2018
- MOLINO J., *Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, v. I (Il Novecento), Einaudi, Torino 2001
- NELSON D. P., *Solkattu Manual. An introduction to the rhythmic language of South Indian Music*, Wesleyan University Press, Middletown 2008
- PARK J., *A case study of Alberto Ginastera's Danzas Argentinas Op. 2 and the traditional Argentine music style*, Thesis submitted for the degree of Masters of Music, Australian Institute of Music 2016
- PERINU R., *La musica indiana. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, Zanibon, Padova 2004
- PYKE K. L., *Language in relation to a Unified Theory of the Structure o Human Behavior*, De Gruyter Mouton, Berlin 1967
- QURESHI R. B., *Sufi Music of India and Pakistan: context and meaning in Qawwali*, Cambridge University press, Cambridge 1986
- REINA R., *Applying karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, NY 2015
- RE-ORIENT PROJECT, <https://re-orient.wixsite.com/reorientproject>, 2018
- RINK J., *Music in Profile: Twelve Performance Studies*, Oxford University Press, Oxford 2024
- SOTTILE A., *Alberto Ginastera: Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*, L'Harmattan, Paris 2007
- STELLA M. C., *Mantle Hood, la sfida della bimusicalità*, «Musica/Realtà», 84, LIM, Lucca 2007, pp. 163-177
- TRIFILO S., *The Gaucho: His Changing Image*, «Pacific Historical Review», 33/IV, 1964, pp. 395-403
- VEGA C., *El Origen de Las Danzas Folklóricas: 25 láminas, 12 Dibujos y 2 Mapas*, Amazon Digital Services, 2020 (ed. orig. Ricordi Americana, 1956)



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.