

Musicologie e Culture

3

Direttore

Vincenzo Caporaletti
Università degli Studi di Macerata

Comitato scientifico

Maurizio Agamennone
Università degli Studi di Firenze

Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória (Br)

Laurent Cugny
Sorbonne Université, IReMus, Paris

Fabrizio Emanuele Della Seta
Università degli Studi di Pavia

Michela Garda
Università degli Studi di Pavia

Francesco Giannattasio
Sapienza – Università di Roma

Giovanni Giuriati
Sapienza – Università di Roma

Stefano La Via
Università degli Studi di Pavia

Raffaele Pozzi
Università degli Studi Roma Tre



La collana si propone come una piattaforma ideale per un dialogo tra la pluralità di approcci, metodologie, epistemologie musicologiche, senza preclusione quanto agli oggetti di studio, ai testi, alle pratiche, ai repertori, sia nella dimensione diacronica che sincronica, superando distinzioni disciplinari che appaiono sempre più inadatte a rappresentare il campo discorsivo contemporaneo sul “suono umanamente organizzato”.





Fondazione Internazionale
Padre Matteo Ricci
Macerata

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Fondazione Internazionale Padre Matteo Ricci di Macerata. Progetto di avvio della ricerca di dottorato dell'Università dell'Henan, n. CX3050A0250245; Progetto di avvio della ricerca post-dottorato in Cina.

WANG LI

**MUSICA E CULTURA
DELLE POPOLAZIONI
MONGOLE
NELLA REPUBBLICA
POPOLARE CINESE
L'ETNIA BARGA**

Prefazione di

VINCENZO CAPORALETTI





aracne

©

ISBN
979-12-5994-257-9

PRIMA EDIZIONE
ROMA 5 LUGLIO 2021

Indice

- 11 *Ringraziamenti*
- 13 *Prefazione*
- 21 *Introduzione*

PARTE I

L'etnomusicologia occidentale e quella cinese

- 37 **Capitolo I**
Problemi dell'etnomusicologia cinese e le nuove prospettive etnomusicologiche. I concetti essenziali
- 1.1. Le tradizioni musicali locali cinesi, 37 – 1.1.1. *La musica cinese nell'antichità*, 40 – 1.1.2. *Lo studio delle musiche tradizionali cinesi*, 45 – 1.2. Nascita e sviluppo dell'etnomusicologia cinese, 54 – 1.3. Situazione attuale e prospettive dell'etnomusicologia cinese, 63 – 1.3.1. *Ricezione del concetto "etnomusicologia"*, 63 – 1.3.2. *Approccio metodologico dell'etnomusicologia cinese*, 66 – 1.3.3. *Le oggettive criticità dell'etnomusicologia cinese*, 75.

PARTE II

Il passato e il presente della musica delle minoranze etniche in Cina: l'esempio della musica mongola

- 81 **Capitolo II**
Le caratteristiche della musica nelle culture locali cinesi
- 2.1. La multiculturalità cinese come fondamento della varietà delle musiche tradizionali, 81 – 2.2. La comunicazione della musica delle culture locali cinesi, 85

- 2.3. Caratteristiche generali delle musiche delle minoranze, 89 - 2.4. Quale futuro per la musica delle minoranze?, 96 - 2.4.1. *Il problema della eredità culturale nelle minoranze etniche cinesi*, 97 - 2.4.2. *L'influenza della globalizzazione, della musica occidentale e della musica pop*, 100 - 2.4.3. *La strategia protezionistica delle tradizioni musicali delle minoranze cinesi: il modello di "Tian Feng" e di "Lijiang"*, 104 - 2.4.4. *Prospettive delle musiche tradizionali cinesi: alcune riflessioni*, 107.

111 Capitolo III

La cultura e la musica mongola

- 3.1. Sguardo d'insieme sulla cultura mongola in Cina, 111 - 3.1.1. *La distribuzione della popolazione di origine mongola in Cina*, 112 - 3.1.2. *L'etimologia del nome "Mongolia" e la storia del gruppo etnico mongolo*, 112 - 3.1.3. *Costumi religiosi*, 114 - 3.1.4. *Arti coreutiche e visive*, 116 - 3.1.5. *Vita quotidiana e costumi tradizionali*, 119 - 3.1.6. *Cerimonie nuziali e funebri*, 121 - 3.1.7. *Il calendario liturgico*, 125 - 3.2. *Gli studi e le forme della musica tradizionale mongola cinese*, 127 - 3.3. *Le funzioni sociali della musica*, 146.

PARTE III

Canti della prateria. La musica popolare della tradizione mongola Barga e gli attuali processi di trasformazione

177 Capitolo IV

Ricerca sul campo. La musica popolare del Distretto di Barga, prefettura di Hulunbuir nella Mongolia Interna

- 4.1. L'area dell'indagine, 177 - 4.1.1. *Motivazioni della ricerca*, 177 - 4.1.2. *Caratteristiche geografiche*, 180 - 4.1.3. *Storia dell'etnia Barga*, 183 - 4.1.4. *Stile di vita e canti popolari*, 183 - 4.2. *La trasmissione della musica dei Barga*, 190 - 4.2.1. *Modalità di trasmissione della musica tradizionale*, 191 - 4.2.2. *Cambiamenti organici nel processo di trasmissione della musica popolare*, 205 - 4.2.3. *Ambiente sociale della trasmissione*, 208 - 4.3. *Contenuti della trasmissione*, 209 - 4.3.1. *Canti popolari tradizionali*, 209 - 4.3.2. *Elaborazioni moderne e nuove composizioni*, 228.

243 Capitolo V

Le musiche tradizionali mongole tra patrimonializzazione e trasformazione

- 5.1. *La musica mongola nella transizione tra tradizione e contemporaneità*, 243 - 5.1.1. *I cambiamenti ambientali e socio economici*, 243 - 5.1.2. *Il cambiamento dei mezzi*

di diffusione, 252 – 5.2. Elementi transculturali e sviluppo della tradizione musicale dei mongoli Barga, 259 – 5.3. Il *Modello Teorico della Formatività Audiotattile*: quali paradigmi per lo studio della musica dei Barga?, 276 – 5.3.1. *La Teoria della Musica Audiotattile*, 277 – 5.3.2. *La teoria del Principio Audiotattile e la musica di tradizione orale di Barga*, 287 – 5.3.3. *Efficacia della TMA nello studio dei processi di trasformazione della cultura Barga*, 295 – 5.3.4. *Effetti della Codifica Neo-auratica*, 297 – 5.3.5. *Le nuove forme delle musiche di Barga possono essere classificate come musiche audiotattili?*, 305.

317 *Bibliografia*

355 *Indice dei nomi*

Ringraziamenti

Sono arrivata in Italia nel maggio del 2014. Questi cinque anni di studio sono stati senza dubbio lunghi ma sembrano esser volati via in un soffio; sono stati anni per me difficili, che mi hanno messo alla prova, ma al contempo appaganti. In questo periodo la cultura, i costumi e i valori dell'Oriente e dell'Occidente si sono intrecciati e si sono scontrati nei miei pensieri, lasciandomi un'esperienza di vita estremamente preziosa e una grande ricchezza spirituale.

Ricordo che la prima volta che ho incontrato il professore Vincenzo Caporaletti, il mio tutor del Dottorato, all'Università di Macerata, non ero capace di formulare una frase completa in italiano in modo corretto. Ringrazio il professore per aver dimostrato grande pazienza nei miei confronti e per il suo incoraggiamento nel corso dei miei studi. Grazie ai suoi severi insegnamenti e alla sua attenta direzione, con il suo pensiero scientifico rigoroso e realistico mi ha guidato ad esplorare le connotazioni ideologiche e teoriche alla base della cultura musicale, con un occhio attento alle nuove conquiste delle scienze umane contemporanee e alla prospettiva interculturale. La conoscenza profonda della materia del professor Caporaletti, il suo moderno metodo di insegnamento e la sua attenzione agli aspetti filosofici saranno il mio modello imperituro nel campo della ricerca accademica.

Se i tre anni degli studi di Dottorato mi hanno permesso di sperimentare il rigore della teoria musicologica occidentale e del model-

lo d'insegnamento musicale, quelli di studio al Conservatorio Rossini (Biennio Specialistico di Organo) mi hanno consentito di toccare con mano l'apertura e la diversità nel campo dell'istruzione musicale europea. In questi anni sono cresciuta non solo sotto l'aspetto tecnico e professionale ma anche dal punto di vista umano, grazie alla sincera dedizione e all'amore per la musica dei miei professori. Credo che questo amore e questa dedizione sgorghino in modo naturale dalla fonte viva della musica, dall'anima stessa della cultura musicale occidentale e dalla sua sublime ed ineffabile bellezza.

Desidero inoltre ringraziare i musicisti folk che mi hanno fatto il dono di cantare e suonare dal vivo durante la mia ricerca sul campo nel Distretto di Barga della Mongolia Interna cinese, per avermi consentito di registrare i loro canti e la loro musica, e ringrazio anche i pastori mongoli che mi hanno accolto e condiviso con me, anche se per breve tempo, la loro vita e i loro pensieri. È stato il loro aiuto generoso ed entusiasta che mi ha permesso di ottenere molte fonti primarie per arricchire la mia tesi e garantire l'autenticità e l'affidabilità delle mie analisi della musica e della cultura musicale locale. Vorrei ringraziare anche i professori della "Accademia mongola", del "Conservatorio di Musica dell'Università Hulunbuir" e del "Centro Studi Li Madou (P. Matteo Ricci)" a Macerata, per avermi guidato nei meandri della letteratura accademica cinese e nel processo di ricerca.

La vita è un itinerario in divenire, un'esperienza sempre nuova, e questo periodo di studio e di scoperta rimarrà tra i ricordi più preziosi della mia vita. Con la pubblicazione di questo libro, una fase del mio percorso sta per concludersi, ed il bilancio è sicuramente positivo.

ottobre 2019
Teresa Wang Li

Prefazione

Questo libro è l'esito di una ricerca molto articolata, che si compone di svariati ed interrelati livelli di senso. Innanzitutto, è un'indagine etnografica sulla musica dell'etnia *Barga*, nel distretto settentrionale della Mongolia Interna, nella Repubblica Popolare Cinese. Questa cultura è stata studiata da Wang Li sotto molteplici aspetti che ne documentano minuziosamente la storia, le credenze, gli oggetti materiali, le pratiche culturali. In questo orizzonte antropologico si situano le espressioni musicali dei *Barga*, classificate, analizzate e trascritte in una notevole mole di reperti notazionali. La loro specificità antropologica è poi collocata all'interno del più vasto insieme delle attestazioni culturali mongole, di cui parimenti è offerto un quadro storico-culturale molto dettagliato, con riferimenti puntuali ad una notevole bibliografia (in particolare, in lingua cinese).

Ma il volume dà conto anche di un compendio storico-critico dell'etnomusicologia cinese, presentato nella Prima Parte, le cui coordinate scientifiche e metodologiche non sono ancora ben conosciute in Occidente, nella loro multiforme prolificità e interezza, nemmeno dagli specialisti. Inoltre, sono molteplici i temi epistemologici, caratterizzanti la riflessione etnomusicologica contemporanea, che pervadono il libro: la problematica della etnomusicologia insider che si trova sospesa, dal punto di vista della scienza musicologica, tra metodi, teorie e concezioni tributarie di ontologie musicali differenti; la specificità di genere dell'autrice nel confronto con

la cultura tradizionale e la complessa realtà odierna della Repubblica Popolare Cinese; la crisi della rappresentazione che ne deriva, e la riflessività nella fenomenologia dell'interazione sul campo nella dimensione intersoggettiva della ricerca etnografica.

Tra i molti profili d'interesse e le originali acquisizioni scientifiche, volendone particolareggiare almeno un aspetto, reputo rimarchevole lo studio dei fenomeni di trasformazione culturale che la cultura Barga ha affrontato negli ultimi decenni. Quest'analisi è stata condotta da Wang Li, nell'ultima parte del volume, in una prospettiva radicalmente innovativa. La ricerca presenta, infatti, un'estensiva applicazione etnomusicologica dei dispositivi teorici e dell'infrastruttura metodologica della Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA, altrimenti designata come Teoria della Formatività Audiotattile, laddove se ne enfatizzano gli aspetti inerenti ai processi poetici e cognitivi). Tra i paradigmi teoretici della TMA utilizzati dall'Autrice, acquisiscono un fondamentale ruolo la specifica nozione sistemica di performance e i processi di fissazione e riproduzione sonora nella cultura tecnologica. Su queste basi paradigmatiche sono così interpretati quei processi di trasformazione della cultura tradizionale Barga che investono il mondo contemporaneo.

Per quanto concerne la nozione di *performance*, la TMA si caratterizza, rispetto ad alternativi indirizzi teorici e di ricerca (ad esempio i *performance studies* musicali), tematizzando sul piano epistemologico la distinzione tra empiria ed esperienza. Per la TMA, l'esperienza è l'empiria storicamente e culturalmente significata e interpretata. Questa distinzione, invece, non appare sempre netta e definita in certi indirizzi "positivistici" dei *performance studies* musicali, che assumono come datità fattuale, puramente empirica, la nozione di performance, come un universale oggettivo distinto essenzialmente e strutturalmente dalla dimensione testuale-scritta. In quest'ottica, la "performance" relativa alla *Reproduktion* (nel senso di Adorno) di un'opera di Beethoven, intesa come essenza fenomenologica, viene a corrispondere "metafisicamente", *qua* "performance", a quella di un cantore delle pianure della Mongolia Interna o di un musicista

rock (e, infatti, in molti testi improntati al *performative turn* musicologico abbondano i riferimenti incrociati tra questi diversi linguaggi musicali).

Non postulando quel fattore differenziale che denomino *principio audiotattile*, si rischia così di minimizzare o di non cogliere la profonda diversità tra l'*esperienza* performativa nella musica di tradizione scritta e colta occidentale e quella in opera nelle culture di matrice tradizionale orale o nelle espressioni e pratiche delle *musiche audiotattili* (del jazz, rock, pop, della world music “mediatizzata”, ecc.). Il modo di conoscenza, rappresentazione ed esperienza del fenomeno, infatti, è totalmente differenziato in queste disparate attestazioni culturali, proprio in ragione delle diverse specificità cognitive, *visiva-allografica* e *audiotattile-autografica*, attive, rispettivamente, in esse. Questa dicotomia epistemica assume nella TMA caratteri ontologici e assiologici tali da impostare un quadro di referenza cogente, con criteri euristici e metodologie di analisi esattamente calibrati sulle specificità culturali dei rispettivi domini.

Lo stesso discorso può farsi per la dimensione della registrazione/riproduzione sonora tecnologica, la fonofissazione. Distinguendosi da prospettive empirico-positiviste rintracciabili in molti orientamenti etnografici presenti nell'etnomusicologia contemporanea, e soprattutto nei *popular music studies*, la TMA pone, al di là della divergenza ontologica tra la fissazione di un'opera di matrice visiva-allografica rispetto a quella audiotattile-autografica, l'esperienza della fissazione sonora in sé in una luce del tutto peculiare.

Qui non è la fattualità del dato obiettivo, del processo tecnologico connesso alla pura dimensione della registrazione discografica o su supporto informatico a costituire il focus d'interesse e il fulcro dell'orientamento speculativo, attorno al quale imbastire articolazioni concettuali o formazioni discorsive di tipo soprattutto sociologico, ma l'esperienza della fissazione del suono che si configura come in un sé, come nesso noetico orientante l'essere-nel-mondo (attivo anche – e forse soprattutto – quando questa determinazione oggettiva, fattuale, della registrazione sonora non è direttamente

presente o operativa, come nella performance dal vivo). Questa posizione induce esiti ben diversi dall'ecumenica rinuncia alla distinzione metodologica tra esecuzione live e registrata nell'universo contemporaneo, cui pervengono certi indirizzi d'indagine dei *performance studies*. La discriminazione fattuale – segnalata dal senso comune e dalla conoscenza tacita dei musicisti – continua invece ad essere mantenuta nella TMA a livello empirico, anche se su base esperienziale viene a modificarsi.

In quest'orizzonte di comprensione, il fatto stesso che il suono possa essere fissato – il suo mero potenziale di cristallizzazione sonora, la cui consapevolezza era storicamente preclusa ad un J.S. Bach o ad un W.A. Mozart – genera sul piano assiologico una serie di valori estetici e ideologici che informano la coscienza del musicista e dei fruitori. Come esito di queste dinamiche, si generano le istanze di autorialità, di autonomia artistica dell'opera e di fruizione esteticamente “disinteressata” da parte del pubblico anche in relazione a pratiche, espressioni, repertori che utilizzano un modo di produzione segnica tributario di dimensioni culturali “orali” (non, quindi, afferente all'alveo della tradizione scritta).

Senonché, anche la nozione di oralità, questa pietra angolare della tradizione scientifica etnomusicologica – il cardine stesso del suo differenziale epistemologico rispetto alla musicologia “del testo scritto” –, è stata posta in discussione e decostruita dalla TMA, che tende a interpretare la fissazione sonora come fenomeno di *scrittura* anziché di oralità. È un passaggio molto delicato sul piano teorico, in quanto proprio il carattere di “scrittura del suono” della fonografia – la marca semantica di “cristallizzazione del testo” ad esso connesso, più che l'aspetto di “risonanza” come tratto peculiare dell'oralità – pone le condizioni per l'affermarsi di quei valori estetici che marcano la differenza rispetto all'eteronomia dell'oralità. Wang Li, coerentemente con i principi della TMA, applica questa lettura ai processi di trasformazione attivi nella cultura dei *Barga*, in cui la tradizione orale si mediatizza nelle forme e modi che la globalizzazione ha reso ubiqui.

Quest'omologia tra fonofissazione e scrittura è un fattore cruciale, e credo che su questo punto si siano ingenerati notevoli fraintendimenti, inducendo di contro un'interpretazione in chiave "oralistica" della (ri)produzione tecnologica del suono (ad esempio, con la nozione di "oralità secondaria" di W. Ong). Vi è inoltre da sottolineare che questa lettura è stata piuttosto acriticamente accolta dall'etnomusicologia, inducendola a trattare e interpretare i prodotti della fonografia (ad esempio, il jazz o la world music) attraverso il paradigma oralistico. Nel caso dell'interpretazione "oralistica" di Ong, si considera il fattore sonoro di superficie, la dimensione acustica che la registrazione fonografica condivide con la produzione del suono reale nella performance. Ciò porta a concludere, piuttosto affrettatamente, che il suono ridiventa centrale nell'*acoustic space* tecnologico, in un nuovo empito di oralità, questa volta di tipo elettronico. Ma Adorno ci ricorda ne *La forma del disco* che, perscrutando la fenomenologia della fonografia, questa si assimila invece alla scrittura (ovviamente, precisiamo, una scrittura non digitalizzata, articolatoria, ma a codifica densa, analogica): «Ma se le note erano i suoi [della musica] meri segni, ora, attraverso i solchi del disco, essa si avvicina al suo vero e conclusivo carattere di scrittura. Conclusivo perché questa scrittura, mentre si ricongiunge alla sua pura essenza di segno, è riconoscibile come autentica lingua eternamente legata, in forma di promessa, al suono che si trova in questo solco del disco e in nessun altro» (ID., *Long Play e altri volteggi della puntina*, Roma, Castelvecchi, 2012, p. 26]. Lo stesso Jacques Derrida era orientato a considerare la codifica informatica – più che sotto l'aspetto di oralità, nonostante la multimedialità audio-visiva dei computer – come una forma di scrittura, proprio a partire dalla possibilità che essa condivide con la tecnologia scritturale di cristallizzare e conservare, archiviare e registrare dati di ogni tipo. In questo senso, e in ogni caso, cade uno dei postulati della concezione di "oralità secondaria", basata sulla superficiale analogia fonica di due modi di produzione segnica – la performance nelle culture tradizionali e la fonografia – che appaiono profondamente differenti se solo si con-

sideri la fenomenologia di codifica del testo e le sue proprietà connesse. L'immagine acustica, da effimera ed evanescente/fluttuante qual è nelle culture tradizionali-orali pre-industriali, dal momento che può essere fissata e continuamente ripetuta, ri-evocata, acquisisce nella fonografia uno statuto ontologico diverso.

In definitiva, il problema che deve affrontare l'etnomusicologia contemporanea – un onere da cui Wang Li coraggiosamente non si esime in questo volume – è che, nella globalizzazione tecnologica informatico/elettronica, le tradizioni orali – patrimonializzate e “congelate” nel momento e nello stato in cui l'oralismo antropologico fu fonofissato per la prima volta nell'impatto di ricerca etnomusicologica del XX secolo – stanno definitivamente scomparendo, per acquisire anch'esse i caratteri di musiche audiotattili, sotto forma di *world beat* o *pop music*, innescando così processi del tutto nuovi rispetto a quelli del passato. Questa consapevolezza è perfettamente presente all'Autrice, che l'ha verificata “sul campo” con dovizia di prove e dimostrazioni, definendone accuratamente le coordinate antropologiche nel corso della sua appassionata ricerca.

Si risponde così all'interrogativo cruciale posto da Philip V. Bohlman in *World Music. Una breve introduzione* [Torino, EDT, 2002, p. 28]: «Nel momento in cui diventa popular music, la world music si appropria del passato e della tradizione per mettere in atto una rottura radicale nei loro confronti. [...] La domanda fondamentale, però, è se quest'incontro post-coloniale e postmoderno sia realmente diverso dagli incontri precedenti». La risposta di Wang Li, in linea con i postulati della TMA, è, ovviamente affermativa, poiché è proprio in questo “incontro”, per i repertori della cultura Barga, che si attua la mutazione genomica da “tradizione musicale di cultura orale” a “musica audiotattile”.

Vincenzo Caporaletti
(Università di Macerata)