



Patrizia Saterini

MUSICA INDIANA

Teoria e approfondimenti da
una prospettiva occidentale



EDIZIONI IL PUNTO D'INCONTRO

Patrizia Saterini

MUSICA INDIANA

Teoria e approfondimenti da
una prospettiva occidentale

Indice

Prefazione.....	7
Pronuncia dei termini sanscriti	9
Introduzione	10
 1. CENNI STORICI.....	17
I Veda	18
Il Nāṭyaśāstra	20
La Bṛihaddeśī	24
Il Saṅgītaratnākara	26
<i>Intervista a Ritwik Sanyal</i>	31
 2. IL CONCETTO DI SUONO E DEL FARE MUSICA.....	41
Il Rasa	45
Il teatro e la danza	52
La disciplina artistica come via spirituale.....	55
<i>Intervista a C. V. Chandrashekar</i>	58
 3. LA PRASSI MUSICALE E COREUTICA.....	67
Il ruolo dello strumento e della voce	67
La libertà dalla partitura scritta	72
Un sistema di insegnamento che coltiva l'ascolto	77
Intonazione e temperamento	80
Lo sviluppo della creatività estemporanea: l'improvvisazione.....	83
<i>Intervista a Sayidduddin Dagar</i>	87

4. CENNI DI TEORIA MUSICALE INDIANA.....	97
Le note indiane, gli svara	97
Il Rāga.....	106
I Ṭhāṭ	121
I Microtoni: Śruti.....	123
Il ciclo ritmico: Tāla	126
Dhrupad, Khyāl, Ṭhumrī, Abhaṅga e altri stili musicali	131
Lo svolgimento di un concerto di musica classica indostana	135
Intervista a Federico Sanesi.....	138
5. LA MUSICA CARNATICA.....	145
Intervista a Savitri Nair.....	152
6. GLI STRUMENTI MUSICALI.....	165
Cordofoni – Tata vādyā	167
Aerofoni – Suṣira vādyā	177
Membranofoni – Avanaddha vādyā	179
Idiofoni – Ghana vādyā	183
Intervista a Shantala Shivalingappa	184
7. CONFRONTI E CONDIVISIONI CON	
IL MONDO OCCIDENTALE.....	191
Due linguaggi con radici comuni.....	191
Gli artisti occidentali si confrontano con la musica e la danza dell'India: alcuni esempi	196
Altre applicazioni: la composizione cinematografica, la musicoterapia	202
Intervista a Amelia Cuni.....	206
Riflessioni finali.....	221
Postfazione	226
Glossario.....	229
Bibliografia.....	237
Nota sull'autrice	239

Pronuncia dei termini sanscriti

ā, ī, ū	si pronunciano con un lunghezza doppia come se fossero aa, ii, uu
c	è sempre dolce, come l'italiano <i>ciao</i>
ḍ	come la d siciliana per <i>beddu</i>
ḍh	come la d siciliana di <i>beddu</i> ma seguita da una h aspirata
g	è sempre dura; si pronuncia come in <i>gara</i>
h	aspirata, viene pronunciata come casa per i toscani = "hasa"
j	è sempre dolce, si pronuncia come in <i>gelato</i>
ṁ	indica una nasalizzazione della vocale che la precede
ṇ	si pronuncia retrocedendo con la lingua sul palato mentre si emette la enne
ñ	come la gn di gnomo
ṅ	come l'italiano <i>angolo</i>
ṛ	la erre seguita da una breve i. (es: <i>ṛgveda</i> si pronuncia <i>rigveda</i>)
s	aspra, come in <i>sole</i> (non esiste nel sanscrito la s dolce di rosa)
ā	come in <i>scena</i>
ṣ	come in <i>scena</i> ma con la punta della lingua leggermente retroflessa sul palato
ṭ	come la t inglese di "tree"
ṭh	come la ṭ ma seguita da una h aspirata

Si è ritenuto di scrivere i termini che finiscono in "-in" come *vādin*, *saṃvādin*, ecc, con la ī secondo l'uso corrente odierno.

A proposito di questo libro

In questo lavoro ho presentato e analizzato alcuni aspetti della tradizione musicale indiana particolarmente interessanti da una prospettiva occidentale, evidenziando le caratteristiche che possono stimolarne lo studio e la ricerca.

Ho evitato di entrare in dettaglio nella descrizione filosofica e tecnica, preferendo invece soffermarmi sugli aspetti che reputo possano suscitare l'interesse di un musicista o musicofilo occidentale. Ho esposto brevemente gran parte della trattatistica teorica e l'analisi musicale. Riguardo al confronto tra le due culture, non ho potuto citare tutti i numerosissimi esempi di connubio artistico tra la musica occidentale e quella indiana, per dare invece spazio alla voce di coloro che conosco personalmente e che riescono, attraverso le interviste inserite nel libro, a condividere la loro esperienza in modo diretto e toccante.

Spero così di contribuire alla diffusione della conoscenza della musica indiana e mi auguro che la presenza di questo insegnamento a livello accademico, ora disponibile nel mondo occidentale, possa condurre nei prossimi anni a un rinnovamento del concetto stesso di 'cultura', che includa modalità di pensiero artistico "altre", anch'esse patrimonio dell'umanità e necessarie alla formazione di personalità mature e consapevoli.

Nello scrivere queste pagine, ho ancora una volta realizzato come sia davvero una fortuna avere accesso, ai giorni nostri, a una cultura così ricca e articolata come quella indiana. Per un musicista o danzatore dell'occidente essa può, in un primo momento, sem-

brare lontana e basata su principi molto diversi, ma in fondo l'arte è una manifestazione dell'essere in continuo movimento e crescita. Mi sembra anzi che proprio la conoscenza, l'esperienza pratica, l'ascolto e la riflessione su generi e approcci diversi siano presupposti indispensabili alla sua evoluzione.

Il confronto e la condivisione sono due potenti mezzi di crescita artistica e passano, inevitabilmente, dal rapportarsi a forme culturali anche lontane dalla nostra. Nel mio percorso, lo studio della musica e della danza indiana sono stati e rimangono fondamentali e proprio questa consapevolezza mi ha accompagnato durante la stesura di queste pagine.

Capitolo 1

CENNI STORICI

Andare a ricercare le radici della musica indiana significa entrare in un labirinto di ipotesi. Una è quella riguardante l'origine divina della musica, rivelata agli esseri umani dagli dèi: il sistema musicale donato dal dio *Śiva*, chiamato anche *Nādatanu* (incarnazione del suono) o *Saptasvaramaya* (composto dalle sette note musicali), i cui modi caratteristici sono pentatonici, risalirebbe ad un periodo pre-vedico. Un'altra ipotesi si basa sull'espansione di un sistema musicale portato in India, assieme ai *Veda*, dagli *ārya*, un popolo arrivato per alcuni teorici dall'Asia centrale, per altri dalla Persia, per altri ancora dai confini con l'Anatolia, e che si insediò nel nord dell'India tra il 3000 e il 2000 a.C. Per entrare in un campo nel quale ancor oggi le sicurezze sono poche e sul quale gli studiosi stanno ancora cercando di fare chiarezza, possiamo seguire il percorso dell'evoluzione della musica indiana a partire dall'era vedica, attenendoci a quanto tramandato da alcuni tra i più importanti trattati musicali antichi che, nell'arco di migliaia di anni, ne hanno fissato le tappe principali.

I Veda

I quattro *veda* sono considerati le più antiche scritture sacre indiane. Dire che sono quattro è già di per sé non corretto in quanto testi successivi menzionano altri *veda* il cui contenuto è andato perduto. Tra questi anche il “*Gandharvaveda*” il cui nome lo colloca in una dimensione decisamente musicale: i *gandharva*, infatti, sono i “musicisti celesti”, i conoscitori divini dell’arte della musica, i semidei che hanno ottenuto il loro status proprio grazie alla loro padronanza musicale. Del *Gandharvaveda* pare sia rimasto solo l’indice e parte dell’introduzione.

Dei *veda*, il testo di riferimento musicale è sicuramente il *Sāmaveda*. Il termine *sāman* è traducibile come “melodia”. Si compone di alcune serie di inni che venivano salmodiati al fine di rabbonire, propiziare e rendere benevoli le divinità.⁴ La liturgia samavedica prevedeva un preciso procedimento melodico degli inni, la cui conoscenza e memorizzazione avveniva attraverso la trasmissione orale.

Il *Sāmaveda*, è un’elaborazione musicale degli inni del più antico *Ṛgveda* il quale, originariamente, veniva salmodiato su tre note diverse intese probabilmente come un suono centrale (*svarita*), un accento in un tono più acuto (*udātta*) e uno in un tono più grave (*anudātta*). Una forma di “parola cantata” totalmente subordinata all’azione sacrificale, una combinazione di parola e suono che, se correttamente eseguita, veniva considerata in grado di influenzare gli eventi e piegare gli dèi al proprio

4 Il concetto di suono quale prezioso mezzo “di scambio” tra l’uomo e gli dèi è molto presente nell’antica letteratura indiana. Alcuni trattati, tra i quali *Sāmavidhāna Brāhmaṇa*, attribuiscono a ogni divinità un distinto suono come cibo.

volere. Nella sua evoluzione, questo gruppo di suoni si espanse arrivando a costituire una scala di sette suoni:

- *prathama,*
- *dvitiya,*
- *ṭṛtīya,*
- *caturtha,*
- *pañcana,*
- *atisvārya,*
- *kruṣṭa*

I nomi derivano dalla collocazione dei suoni nella scala (primo grado, secondo, terzo, eccetera). I termini che indicavano i tre accenti originari, rimasero anche in seguito come riferimento a tre diversi registri vocali. Si ipotizza che la scala vedica, come tutte le antiche scale musicali, fosse discendente. Certamente l'introduzione dell'accompagnamento strumentale, come avvenne nell'evoluzione musicale di molte altre tradizioni, portò ad una riconsiderazione della scala e del suo andamento che divenne, nel tempo, ascendente. Esisteva un sistema di notazione mnemonica basata sui numeri, ancora utilizzato da alcune scuole di canto vedico. Questa antica tradizione musicale è mantenuta tutt'ora viva, grazie alla presenza di alcune realtà di insegnamento nell'India del sud dove i *mantra* e le formule vediche vengono trasmesse oralmente alla classe sacerdotale. La conoscenza liturgica sacrificale vedica è ben radicata e presente in ogni funzione religiosa ed è interessante notare che, nonostante tutta la fioritura della musica nelle sue forme più complesse, il canto vedico continua imperterrito il suo percorso in modalità esecutorie per lo più immutate, tramandato di generazione in generazione. Secondo

alcuni teorici, proprio nello sviluppo del canto vedico *sāman* si possono trovare le radici della musica classica indiana.

Il Nāṭyaśāstra

L'inizio del periodo buddhista coincide con alcuni trattati che aiutano a comprendere gli sviluppi della musica dal periodo vedico. Databile tra il IV secolo a.C e il IV d.C, (per altri tra il II secolo a.C e il II secolo d.C.), Il *Nāṭyaśāstra*, di *Bharatamuni* (*muni* significa "saggio") è il più importante testo sull'arte scenica di questo periodo. Sia le informazioni sulla esatta datazione che sull'autore sono piuttosto nebuloze e fanno presumere che il *Nāṭyaśāstra* sia stato compilato nell'arco di più secoli e da autori diversi. A *Bharata* vengono attribuiti anche trattati di epoche successive il che fa pensare che, più che un nome, *Bharata* indichi un appellativo quale, ad esempio, conoscitore o autorità in materia musicale.⁵

Il *Nāṭyaśāstra* contiene una grande quantità di informazioni sulla musica, la danza e il teatro. È scritto in sanscrito e contiene circa 6000 versi, divisi in 36 capitoli, di cui sei interamente dedicati alla musica.

Nel testo, *Bharata* esordisce affermando che tutta la sua conoscenza viene da *Brahmā*, ribadendo quindi il concetto dell'origine divina dell'arte e della sua funzione salvifica. Per questo, il *Nāṭyaśāstra* viene considerato essere il quinto *veda*.

5 Si può osare un accostamento tra il nome *Bharata* e bardo, che nella tradizione occidentale corrisponde proprio al musico esperto.

Il trattato fissa la terminologia e le nozioni basilari, alle quali faranno riferimento tutti gli scritti musicali dei secoli seguenti.

Sono elencati otto *rasa* quali risposte emozionali⁶ indicati gli *svara*, le note musicali, con il loro nome attuale e non più quello vedico e considerati i rapporti tra di loro in quattro categorie:

- *vādī* - dominante,
- *saṃvādī* - consonante,
- *vivādī* - dissonante,
- *anuvādī* - ausiliario.

Inoltre vengono classificati i modi musicali, le *jāti*.⁷ Le *jāti* possono essere viste come precursori del *rāga* (termine non menzionato in questo trattato), in quanto non solo hanno una loro forma strutturale derivante dalla corrispondenza ad alcune regole della grammatica musicale, ma anche un loro ben preciso rapporto con l'insorgere del *rasa*.

In pratica con *jāti* si intendevano gruppi di melodie classificate in base a dieci elementi comuni, i *lakṣaṇa*:

- la nota tonica (*graha*),
- la predominante (*aṃśa*),
- la più acuta (*tāra*),
- la più grave (*mandra*),

6 Amore, comicità, compassione, collera, eroismo, terrore, disgusto, meraviglia. In epoche successive verranno introdotti altri due *rasa*: pace e devozione.

7 Bharata associa i *rasa* alle *jāti* a seconda della nota predominante e anche alle divinità che presiedono ai singoli *rasa*.

- la finale (*nyāsa*),
- quella che conclude una sezione (*apanyyāsa*),
- la meno usata (*alpatva*),
- la più eseguita (*balutva*),
- l'uso di una scala di sei note (*ṣāḍava*),
- l'uso di una scala di cinque note (*auḍava*)

Sebbene il termine *rāga* non compaia in questo testo, è interessante notare come il senso della capacità della musica di “colorare” sia già presente nel termine *varṇa*, con il quale si classificano le forme nelle quali si possono rappresentare le note in riferimento alla loro altezza, ordine e progressione:

- ascendenti (*ārohin*),
- discendenti (*avarohin*),
- ripetizione della stessa nota (*sthāyin*),
- insieme di note esposte (*sañcārīn*).

Ai quattro *varṇa* vengono associati 33 abbellimenti, *alaṅkāra*, quali modalità di esecuzione delle note caratterizzanti. *Bharata*, trattando dei microtoni, *śruti* (dalla radice *śru*, udire), ne teorizza 22 distinguibili chiaramente all'interno dell'ottava.

Quali scale musicali, *grāma*, menziona quella di SA e quella di MA, la cui diversa posizione dei relativi microtoni, elencati e descritti uno per uno nel loro carattere peculiare, avviene attraverso il famoso esperimento dell'accordatura delle due arpe.⁸ La fondamentale differenza

8 L'esperimento, in breve, consistette nell'abbassare l'accordatura di un'arpa, allora chiamata *vinā*, mantenendo quella dell'altra inalterata fino a raggiungere le *śruti* udibili.

tra le due scale è il PA che nel *grāma* di MA è abbassato di un microtono.

L'esatta posizione delle note rispetto ai microtoni ha trovato nei trattatisti musicali teorie discordanti. L'opinione più diffusa sembra essere quella che pone lo *svara*, la nota, sull'ultimo dei suoi microtoni

Grāma di SA

Śruti	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Svara				sa			ri		ga				ma				pa			dha		ni
	4				3			2	4				4				3			2		

Dallo schema, si evince che le note che componevano l'antica scala musicale naturale corrispondevano più o meno alle note, do, re, mi^b, fa, sol, la, si^b, do.

Il termine *grāma* significa villaggio il che è fondamentale per chiarire un concetto di scala musicale non intesa come una serie di suoni in successione progressiva ma piuttosto un raggruppamento non necessariamente in "linea retta".

Nel *Nāṭyaśāstra* sono esposte quindi le scale plagali, chiamate *mūrchanā*, costruite sullo spostamento della tonica su ogni nota progressiva dei due *grāma*: sono quindi quattordici, essendoci due *grāma*, ognuno con sette note. Viene inoltre descritta la struttura del ritmo, il *tāla*, e la metrica.

Gli strumenti musicali, *vādya*, sono classificati nelle quattro categorie:

- *tata* (cordofoni),
- *suṣira* (aerofoni),
- *avanaddha* (membranofoni),
- *ghana* (idiofoni).

Oltre alla parte teorica musicale, il *Nāṭyaśāstra* contiene informazioni sulle modalità di esecuzione, sugli abbellimenti, le qualità della voce, del cantante, dell'allievo, del maestro, sulle caratteristiche necessarie per esercitare l'arte e molto altro, ponendo dei punti di riferimento chiari su una materia che, fino ad allora, era piuttosto vaga nei suoi contenuti. È invero la prima massiccia ed organizzata compilazione delle nozioni dell'epoca sulla musica, la danza e il teatro.

La *Bṛihaddeśī*

Molte altre informazioni sull'evoluzione della musica indiana ci arrivano da un trattato successivo: la *Bṛihaddeśī*, ovvero "Il grande trattato della musica popolare", di *Mataṅga*, databile verso la fine del primo millennio. Seppur affermando la continuità del sistema classico, qui compare per la prima volta il termine *rāga* usato in ambito musicale, che viene descritto come una composizione con note che attirano, ornate da splendidi abbellimenti. Viene inoltre fatta una importante distinzione tra la musica "*mārga*" cioè sentiero, percorso, e la musica *deśī*, popolare (dal termine *deśa*, regione). Ribadendo il profondo significato di musica, fino ad allora intesa come legame diretto con il mondo divino, *Mataṅga* riunisce ed espone anche una serie di composizioni ponendole in un territorio che è indubbiamente terreno. Una doppia via,

quindi, dove la grammatica comune è comunque quella che proviene dall'evoluzione dell'antica conoscenza musicale vedica. O forse *Mataṅga* voleva far sapere che in alcune regioni dell'India, alcuni *rāga* avevano attecchito particolarmente, al punto da diventarne rappresentativi più che esserne originari. Comunque sia, gli storici fanno coincidere l'inizio della musica definita "*deśi*" con questo trattato, con una parabola temporale che arriva fino ai nostri giorni.

Come molti altri trattatisti, *Mataṅga* riporta molto di quanto scritto nel *Nāṭyaśāstra* menzionando anche il *grāma* di GA il quale, dice, non è per gli esseri umani ma, piuttosto, per il mondo celeste. Seppur usando gran parte della terminologia di *Bharata*, ci sono alcune differenze: ad esempio vengono definite *mūrchanā* solo le scale plagali in senso ascendente. In senso discendente, *Mataṅga* usa il termine *tāna*. Vengono menzionati trenta *rāga* divisi in cinque gruppi in base a caratteristiche ed abbellimenti comuni. La classificazione delle melodie in accordo a elementi accomunanti e somiglianze, è sempre stata un'esigenza della trattatistica musicale indiana. Già presente nel *Nāṭyaśāstra* di *Bharata*, nella *Bṛīhaddeśi* questa si espande e diventa più minuziosa.

Mataṅga si sofferma su quello che è il termine più metafisico per definire il suono: *nāda*. Viene descritto come materia basica costitutiva, causale, sia dell'universo umano che divino, e viene posizionato anche all'interno del corpo in cinque diversi punti, facendo intendere la primaria importanza del canto quale mezzo di espressione ed emanazione proprio di questo elemento su cui si basa l'esistenza stessa della creazione.