

Le funzioni della musica

Il concretizzarsi dei prodotti musicali in forme, generi, stili, repertori è in qualche modo il risultato di una dialettica tra fattori di ordine interno (le regole grammaticali e sintattiche che presiedono alla forma) e di ordine esterno (le circostanze e le modalità d'uso individuali e collettive che ne determinano le funzioni).

La "dimensione" musicale interviene nelle situazioni più diverse e, in ambito etnologico (Rouget, 1968, p. 1340):

non c'è funerale, guarigione, sacrificio offerto agli antenati, albero abbattuto per motivi rituali, perforazione di pozzo, nascita, dichiarazione di guerra, combattimento, raccolta, seminazione, lavoro collettivo, rito di passaggio, consacrazione di un capo o di un sacerdote, che non sia un'occasione di musica, o piuttosto che non richieda il concorso indispensabile di un'azione musicale.

Un'analoga gamma di occasioni si potrebbe riscontrare anche nelle società complesse occidentali, come prova fra l'altro l'abbondante produzione di inni liturgici, militari e di celebrazione civile, anche se in esse le relazioni fra occasioni, norme e funzioni della musica sono state fortemente condizionate dalla parcellizzazione dei ruoli sociali e dalla possibilità di differire nel tempo e nello spazio, grazie alla scrittura (ed oggi anche ai media audiovisivi), la trasmissione dei prodotti e dei saperi musicali¹. Queste particolari circostanze hanno contribuito a determinare la concezione secondo cui la musica sarebbe uno specifico comportamento creativo a funzione prevalentemente estetica, sostanzialmente riservato a compositori ed esecutori di mestiere; agli altri, se si esclude la partecipazione attiva e collettiva all'esecuzione degli inni (politici, religiosi, sportivi ecc.), non resterebbe che la facoltà di "consumare" o al massimo "replicare", a titolo privato e

1. Cfr. Mukarovsky, 1973¹.

DA:
FRANCÈS @ GIANNATTASIO
"IL CONCETTO DI MUSICA"
DE LA CA NUOVA ITALIA,
ROMA 1982

amatoriale, la musica dei produttori "autorizzati". Viceversa, in ambito di tradizione orale se la produzione e l'impiego di generi, stili e repertori musicali sembrano soprattutto obbedire a principi di "creazione collettiva" e di "censura preventiva" da parte della società che li adotta e li sanziona (cfr. PAR. 3.3), la funzione estetica della musica appare, se non subordinata, comunque commisurata ad altre funzioni di carattere prevalentemente «utilitario» ed «emozionale» (Mukarovsky, 1973, p. 49).

Proprio perché la musica è un'attività altamente sensibile al contesto sociale, la questione delle funzioni non si riduce a un problema di finalità e normative d'uso, ma incide sulla natura stessa dei fenomeni che le diverse culture riconoscono come musicali. I rapporti che una determinata società stabilisce tra forme, funzioni, occasioni e modalità di esecuzione della propria musica sono l'espressione di un'unica e indivisibile *ratio* musicale e questa a sua volta è il prodotto e il riflesso di comportamenti e concetti sulla cui base tale società ordina e interpreta la realtà. Probabilmente è per questo suo carattere di "fatto sociale totale" ² che la musica può caricarsi di "significati", in una sorta di rinvio a eventi e stati emozionali propri al contesto culturale di cui anch'essa è prodotto e riflesso. Per questo, se si vogliono comprendere le concezioni musicali di una determinata cultura, non ci si può limitare ad analizzarne i modelli sonori e a compararli con quelli di altre culture, a meno di non sapere che corrispondono ad analoghi concetti e comportamenti.

Per la stessa ragione, se variano le funzioni un evento può perdere o cambiare sostanzialmente, anche all'interno di una stessa cultura, il suo statuto musicale: ad esempio fra i Pigmei della Repubblica Centrafricana, eventi sonori identici per forma e struttura sono considerati richiami e segnali se impiegati durante la caccia nella foresta, vera e propria musica se utilizzati nella successiva festa di ringraziamento ³.

In buona misura anche la dimensione temporale musicale è inscindibile dalle circostanze in cui l'evento si produce e dalle funzioni che assolve. Un caso emblematico è quello dei "canti di lavoro", rilevabili nella tradizione musicale di gran parte delle culture, in cui i gesti ripetitivi dell'attività lavorativa (agricola, marinara ecc.) vengono

2. La nozione di "fatto sociale totale" è stata formulata da Marcel Mauss (cfr. Mauss, 1950, p. 274). Circa l'estensione alla musica del concetto di "fatto sociale totale", cfr. Molino, 1975, p. 38.

3. L'informazione è stata fornita da Simha Arom durante un corso sulla musica africana da lui tenuto nel 1979 nel quadro delle attività didattiche della Scuola interculturale di musica di Venezia.

sincronizzati al tempo "relativo" della musica, al fine di alleviare la fatica e rendere meno gravoso il trascorrere del tempo (cfr. PAR. 10.1). In questo tipo di canti la temporalità musicale è dunque il risultato di un compromesso fra tempo "reale" e "ciclico". Un caso-limite può essere invece considerato il brano "4'33" del compositore americano John Cage, appunto concepito come "4'33" di silenzio al pianoforte, in cui solo la circostanza convenzionale dell'esecuzione pubblica, il concerto, rende musicale quella porzione di tempo "reale". Ma in questo caso, come in buona parte di certa produzione contemporanea occidentale, la composizione e l'esecuzione musicali sono concepite anche come una sorta di esperienza "metamusicale".

La questione delle funzioni è meno semplice di come potrebbe sembrare: da un lato, come ha giustamente osservato Harwood (1976, p. 522), se ci si pone in una prospettiva cognitiva «risulta molto difficile stabilire dove finisce l'attività strutturante e comincia quella funzionale»; dall'altro, occorre sottolineare che l'attribuzione di valori funzionali alla musica è generalmente il frutto di analisi condotte "dall'esterno" delle culture considerate e raramente ha un diretto riscontro nelle concezioni autoctone.

Parlare di funzioni significa dunque formulare delle ipotesi sulle finalità del ~~comportamento musicale~~ Secondo Merriam (1983, pp. 212-29), che pure è stato fra i primi etnomusicologi a farsi sostenitore di un approccio "emico", dieci funzioni principali ricorrono nelle diverse culture musicali:

1. espressione delle emozioni;
2. godimento estetico;
3. intrattenimento;
4. comunicazione (nel senso che la musica «comunica messaggi che tutti possono comprendere»);
5. rappresentazione simbolica;
6. stimolo della risposta fisica;
7. potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali;
8. supporto delle istituzioni sociali e dei riti religiosi;
9. contributo alla continuità e alla stabilità della cultura;
10. contributo all'integrazione sociale.

Ognuna di tali funzioni meriterebbe di essere approfonditamente analizzata, se non sorgesse il dubbio che, per quanto utile a livello descrittivo, la lista di Merriam sia in qualche modo sovrabbondante se la si rapporta ai fondamentali meccanismi che sembrano soggiacere al comportamento musicale. Essa potrebbe forse essere ridotta a tre ordini di funzioni:

- a) espressive (1, 2, 4, 5);

- b) di organizzazione e supporto delle attività sociali (3, 7, 8, 9, 10);
 c) di induzione e coordinamento delle reazioni sensorio-motorie (6).

Le funzioni espressive rinviano nel loro insieme alla questione di come la musica è in grado di veicolare significati e di evocare o rappresentare eventi, emozioni, concetti e stati d'animo extramusicali; questione divenuta oggetto, negli ultimi decenni, di vari studi estetici transculturali⁴ e della semiologia della musica, i cui fondamenti sono stati enunciati da Jean-Jacques Nattiez (1975, 1989a) e, in Italia, da Gino Stefani (1976).

Del problema della "significazione musicale" si tratterà soprattutto nell'ultimo capitolo (Cap. 12), dedicato ai processi cognitivi della musica, dal cui studio sembrano emergere, anche se ancora in via del tutto ipotetica, le risposte più convincenti al "mistero" dell'espressione sonora. Ma occorre subito sottolineare un aspetto importante del problema: essendo immateriale ed estremamente adattabile al contesto sociale, la musica è "pervasiva", nel senso che estende e sovrappone la sua sfera d'azione a quella dei diversi sistemi espressivi e comunicativi cui è associata nelle varie occasioni e con i quali, per «la sua triplice configurazione di oggetto arbitrariamente isolato, di oggetto prodotto e di oggetto percepito» (Molino, 1975, p. 37) condivide una dimensione simbolica. Giustamente ha osservato Rouget (1968, p. 1344): «Sarebbe veramente difficile dire, qualunque sia la popolazione considerata, dove per essa la musica comincia e dove termina».

Uno dei casi più evidenti di sovrapposizione è quello fra musica e lingua. Entrambe infatti si fondano su un'organizzazione di suoni culturalmente selezionati e strutturati in un sistema di opposizioni e ricorrenze, e si presentano, nelle diverse culture, in una varietà di comisioni: dalla presenza di tratti prosodici e soprasegmentali (toni, profili intonativi, accenti, ritmi) nel parlato, alle forme recitate-cantate (declamazione epico-lirica, litania, cantillazione, salmodia ecc.), ai vocalizzi, fino alle più sofisticate combinazioni di testo verbale e melodia.

Su un piano teorico, si possono stabilire nette demarcazioni fra musica e linguaggio:

- la musica, diversamente dalla lingua, si configura come un sistema puramente sintattico, privo di una stabile dicotomia fra significante e significato;

4. Cfr., ad esempio: Meyer, 1956; Langer, 1972; Frances, 1972²; Imberty, 1986 ecc.

- i fenomeni musicali sono altamente ridondanti (90% di ridondanza) in confronto ai fenomeni linguistici (50%)⁵;
 — i fenomeni musicali trovano la loro realizzazione in una dimensione temporale "relativa".

Ciò non toglie tuttavia che ogni società delimiti differenzialmente il campo linguistico da quello musicale:

Il genere *haka* dei Maori è parlato, eppure è considerato musica; il Corano è cantato, eppure non è musica. La linea di demarcazione fra linguaggio rituale altamente formalizzato e "canto" è così sottile che nelle chiese battiste dei Neri del Sud degli Stati Uniti il sermone passa dall'uno all'altro senza soluzione di continuità [McLeod, 1974, p. 37].

In diverse lingue sudanesi, la parentela fra musica e parola si manifesta a tal punto che è difficile trovare dei termini distinti che permettano di dissociare con chiarezza: in bambara, il verbo *fo*, usato nel senso di "suonare uno strumento", ha come primo significato "dire, parlare, annunciare" [...]. Il termine *dogon* che rende meglio la nostra nozione di musica è *mi*, che designa la voce umana o il "timbro" degli strumenti [...] [Calame-Citaulle, Calame, 1957, pp. 6-7].

Nella tradizione mongola è difficile tracciare una netta linea di demarcazione tra il musicale e l'orale, dato che essi si alternano e si intersecano in vari modi: in effetti, la musica strumentale non è che un riflesso di un'arte vocale i cui suoni appaiono ai Mongoli come dotati di proprietà autonome. Così, va menzionata l'esistenza di generi parlari che si situano ai confini della musica, in quanto sono caratterizzati da specifici registri vocali, che si tratti della lettura di una missiva, dell'alternarsi di filastrocche o di strofette infantili, di formule scioglilingua, di detti augurali ecc., verranno sempre utilizzati ritmi, altezze e modulazioni della voce particolari. Inoltre, bisognerà nasalizzare le parole che accompagnano certi giochi, modulari i saluti, mormorare le maledizioni e declamare le benedizioni in un recitativo monotono ed estremamente rapido [Hamayon, Helffer, 1973, p. 146].

L'impossibilità di individuare nella musica un rapporto definito tra struttura formale e struttura dei significati ha indotto alcuni studiosi a ipotizzarne la relazione con il linguaggio più in termini di contiguità che di similarità⁶. In questo senso la dimensione musicale interverrebbe laddove il linguaggio si rivela insufficiente, per esprimere un campo della vita mentale che esula dalle potenzialità della parola⁷. Tale rapporto di contiguità non sembra smentito dalle recenti ricer-

5. Cfr., a questo proposito, Shannon, Weaver, 1949.

6. Cfr. Harweg, 1971, pp. 25-6.

7. Cfr. Langer, 1972, cap. 8; Sapir, 1951, p. 495; Springer, 1971, pp. 36-7.

all'azione, indipendentemente dal ruolo più o meno attivo che ad essa spetta nell'esecuzione musicale. Un'indicazione significativa a questo riguardo si ritrova nel terzo ordine di funzioni.

Le funzioni di induzione e coordinamento delle reazioni sensorio-motorie si collocano in realtà a metà strada fra le prime due classi, in quanto rinviano:

– agli specifici schemi cinetici connessi all'evento musicale e in particolare all'esecuzione strumentale, all'ascolto "partecipante", ai canti di lavoro e alla danza;

– alle modalità secondo cui la musica interagisce con i meccanismi automatici e volontari del corpo umano, concorrendo fra l'altro a reazioni cinestesiche ed emotive che incidono nel processo di simbolizzazione e possono anche contribuire all'induzione di stati di alterazione della coscienza (cfr. CAP. II)¹⁰.

Per quel che riguarda le cinesiche di produzione e di ascolto della musica, è stato Alan Lomax il primo etnomusicologo a considerare, già alla fine degli anni Cinquanta, le modalità fisiche dell'esecuzione – le tecniche corporee, i gesti e le posture – fra i parametri coesenziali per la definizione di uno stile musicale¹¹. Ma si deve all'antropologia della musica l'avvio di una valutazione più completa e sistematica dei rapporti fra musica e movimento, che tenga conto anche delle risposte fisiche dell'organismo umano al suono organizzato e delle sue implicazioni a livello neuro-fisiologico e psicologico (questioni solo vagamente accennate da Lomax). Non a caso, già nel manuale di *Antropologia della musica* di Merriam (1983; ed. or. 1964) un capitolo significativo è dedicato appunto al comportamento fisico legato alla produzione e all'organizzazione del suono. Sarà poi un altro esponente dell'antropologia musicale, John Blacking, a inserire definitivamente la questione in una più generale *Anthropology of the Body* (1977), e lo psicologo ed etnomusicologo inglese John Baily, a fornire la valutazione più puntuale dei problemi interpretativi insiti nel rapporto musica-movimento. Come ha osservato Baily (1985, p. 237):

[...] la percezione uditiva della musica è soltanto un aspetto della cognizione musicale; di uguale interesse e importanza è la cognizione dell'esecuzione [...]. L'attività del fare musica implica movimenti strutturati in base al tipo di superficie attiva di uno strumento musicale, relativamente al fatto se esso è soffiato, suonato con l'archetto, pizzicato, scosso, percorso o fatto suonare

10. Cfr. anche Critchley, 1977.

11. Cfr. Lomax, 1959.

in altro modo. Il movimento umano è il processo attraverso il quale gli schemi musicali sono prodotti: la musica è il risultato sonoro di un'azione. Questo modo di considerare le cose apre due possibili direttrici di indagine. In primo luogo, c'è la necessità di studiare in che modo gli schemi musicali possono essere rappresentati cognitivamente dall'esecutore sotto forma di schemi di movimento piuttosto che sotto forma di schemi sonori. Inoltre, dal momento che l'apparato motorio e i suoi meccanismi di controllo (inclusi quelli del controllo cosciente), che nell'insieme costituiscono il sistema sensorio-motorio, possiedono intrinseche modalità operative, c'è bisogno di valutare fino a che punto la creazione di strutture musicali è condizionata da fattori sensorio-motori.

Rispetto alla prima direttrice di indagine indicata da Baily, non sono molte finora, almeno in campo etnomusicologico, le ricerche specifiche, anche se l'importanza degli schemi cinetici ha cominciato a emergere in alcuni studi: ad esempio in quelli dello stesso Baily (1977) sugli schemi cinetici dei suonatori di liuto dell'Afghanistan, e in quelli sulle tecniche esecutive dei suonatori di *mbira*, il caratteristico lamellofono a pizzico africano, compiuti dall'americano Paul Berliner (1978) in Africa meridionale e successivamente dal francese Vincent Dehoux (1986) in Centro-Africa.

Fra le poche indagini mirate vanno ricordate quelle svolte da Gerhard Kubik¹². Analizzando per mezzo di film muti diverse esecuzioni musicali africane, Kubik ha potuto infatti rilevare la presenza di autonomi schemi motorii soggiacenti alle strutture ritmiche sonore. Come dimostrano i battiti di mani appena accennati e senza suono o i colpi di bacchetta "a vuoto" dei suonatori di tamburo, da lui filmati in molteplici *performances*, tali schemi, pur assumendo solo in parte una reale consistenza acustica, sono rilevanti non soltanto per gli esecutori o i danzatori, ma anche per gli ascoltatori (Kubik, 1983, p. 71):

Nelle situazioni esecutive tradizionali di musica africana, spettatori e protagonisti *sentono* e *vedono* l'evento musicale. La comprensione dei *patterns* motorii trova quindi espressione sia in modo estroverso, nel danzare in interio-do corretto la musica, sia in modo introverso, in un dondolarsi tutto interiore, tipo meditazione, al passo con la musica. Alcuni spettatori stan lì a guardare, apparentemente senza reazioni, ma in realtà "si nutrono" della musica, assorbendola internamente.

Gli aspetti ritmici sono quelli che si prestano più naturalmente a tale tipo di indagine. Non a caso, il rapporto suono/movimento è all'ori-

12. Per un esame del suo metodo e per una bibliografia delle sue ricerche, cfr. Kubik, 1983.

gine di molte metafore relative al ritmo: non solo di quelle adoperate nelle società tradizionali (già menzionate nei capitoli precedenti), ma anche di quelle della nostra cultura, quali: *anticipato, ritardato, oscillante, camminato, danzante, saltellante, eccitato, calmo* ecc.¹³ Va aggiunto, a questo proposito, che anche il movimento indotto dalla musica può a volte avere un suo "suono" e che questo, come spesso accade nel caso della danza, può aiutare nella corretta interpretazione dei moduli metro-ritmici e accentuali soggiacenti all'esecuzione musicale¹⁴.

Certamente, la danza, così come i canti e i ritmi di lavoro, che hanno la loro genesi negli atti motori caratteristici di specifiche tecniche produttive, sono casi particolari e in qualche modo privilegiati della relazione musica-movimento, in quanto il rapporto fra schemi cinetici e sonori è binivoco e dunque le due prospettive di indagine indicate da Baily convergono.

Quanto alla seconda di tali prospettive, relativa al modo in cui la creazione di strutture musicali è condizionata da fattori motori, essa può risultare estremamente importante per l'interpretazione musicale, in quanto, come ha sostenuto Blacking (1986, pp. 32-43), la relazione fra schemi di movimento e schemi musicali può addirittura ribaltare i risultati di un'analisi puramente formale. Ad esempio strutture sonore interpretabili, in base alle dinamiche di allontanamento / avvicinamento rispetto a un centro tonale, come sequenze di rilassamento-tensione-rilassamento, possono invece rivelarsi del tipo tensione-rilassamento-tensione, se valutate in relazione a schemi di movimento quali quelli connessi all'esperienza fisica dell'aprire o del chiudere con le dita i fori di un flauto. Spetta a questo punto all'etnomusicologo, sostiene Blacking, valutare quale delle due interpretazioni sia la più pertinente al sistema musicale in esame.

Ma il rapporto fra strutture musicali e schemi motori può avere risvolti ancora più complessi se ci si riferisce alle modalità, non tutte ancora chiarite, secondo cui la musica interagendo con i meccanismi automatici e volontari del corpo umano - ad esempio innescando alterazioni della respirazione, del battito cardiaco ecc. -, induce reazioni cinestetiche e agisce nel campo emozionale. Di tale aspetto, peral-

13. Cfr. Bengtsson, Gabrielsson, 1983.

14. Un esempio in questo senso può essere il *ballinu* della Baronia riprodotto nel disco *Sardagna 1: organetto*, cit. (CAP. 9, nota 18): lato A, solo 6. In questa esecuzione di ballo sardo, registrata nel corso di una festa in piazza, è chiaramente riconoscibile, nel rumore prodotto dai passi dei danzatori, il modulo metro-ritmico della danza.

tro trattato in diversi studi di psicologia e neuropsicologia della musica¹⁵, si dirà, per ciò che lo ricollega al processo di "significazione" musicale, nell'ultimo capitolo (CAP. 12).

A questo proposito va ricordato come, accanto alle modalità strettamente acustiche (ovvero neuro-sensoriali) della percezione musicale, i suoni possano anche essere assorbiti direttamente dal corpo, attraverso le vie scheletriche e muscolo-cutanee. «È noto come toni gravi siano preferenzialmente localizzati alle parti declivi del nostro corpo, e toni acuti al collo e alla testa, con possibilità di sensazioni intermedie» (Postacchini, 1985, p. 156).

Ma certamente il risvolto più eclatante e oscuro di questo nesso funzionale fra musica e comportamento psico-fisico, riguarda il ruolo che il suono organizzato sembra avere nell'induzione di stati alterati di coscienza, all'interno di riti a sfondo terapeutico-religioso praticati, in forme diverse, da tutte le società e culture tradizionali¹⁶. A questo argomento, così complesso e importante, sarà dedicato il CAP. 11.

In conclusione, va sottolineato che anche la distinzione tra funzioni espressive, di organizzazione sociale e di induzione sensorio-motoria è soprattutto un espediente analitico. Nella pratica musicale, fra i tre ordini di funzioni non vi è un'effettiva soluzione di continuità, ma piuttosto si assiste al prevalere di un ordine rispetto agli altri a seconda delle occasioni in cui la musica è impiegata, del diverso peso che assumono le componenti ritmiche, melodiche e poetiche (laddove si tratti di testi cantati) e anche a seconda del progetto di organizzazione dell'esecuzione: il rapporto fra ridondanza e codice, e con esso fra ripetizione e variazione, cambia sensibilmente, infatti, nel caso di musica programmata o estemporanea e, all'interno di queste due classi, nel caso di esecuzione vocale e/o strumentale, solistica e/o d'insieme. La relazione tra forme, funzioni e progetto di esecuzione può inoltre variare col mutare delle circostanze sociali.

In alcuni rituali, come in quelli "di possessione" africani, i tre ordini di funzioni possono intervenire a livelli diversi nelle varie fasi dell'azione, sotto forma di: canti per evocare le specifiche divinità; canti, brani strumentali e danze arti a coordinare azioni e ruoli cerimoniali degli adepti; canti, musiche e danze finalizzati a determinare schemi e reazioni comportamentali funzionali all'insorgere della trance (cfr. CAP. 11). Proprio il connubio fra musica e alterazioni dello stato di coscienza (trance, estasi mistica ecc.), che si ritrova in presso-

15. Cfr. le bibliografie contenute nei testi di psicologia e neuropsicologia della musica citati al CAP. 3, nota 4.

16. Cfr. Rouget, 1986.

ché tutte le culture del mondo, è indicativo di come le funzioni attribuite alla musica siano il risultato di una sperimentazione empirica delle potenzialità e degli effetti del comportamento musicale. Come ha osservato con un'espressione molto efficace Rouget (1986, p. 436), l'abbinamento ricorrente nelle società tradizionali fra musica e trance è probabilmente dovuto alla constatazione che la musica «è il solo linguaggio in grado di parlare a un tempo [...] alla testa e alle gambe». Il "mistero" della musica consiste appunto in come ciò effettivamente avviene.

Prima di affrontare tale "misteriosa" questione, sarà opportuno esaminare un caso più semplice, ma certamente non meno importante e indicativo, di polifunzionalità della musica: quello del ruolo che essa spesso ha assunto, e in alcune culture ancora assume, in relazione all'attività lavorativa umana.