

## *La ricerca sul campo e la registrazione del suono: interazioni teoriche e tecnologiche*

Nicola Scaldaferrì\*

### *Introduzione*

L'etnomusicologia fin dalle sue origini si presenta in stretta connessione con gli sviluppi delle tecnologie di registrazione del suono. Dovendo scegliere una data convenzionale per fissare l'atto di nascita di questa disciplina, talvolta viene indicato il 1877, ovvero l'anno in cui Thomas Edison brevettò il fonografo, il primo apparecchio che consente di registrare un evento sonoro. La registrazione permette di fissare un dato sonoro isolandolo da un contesto, creando un oggetto che può essere riascoltato, analizzato, all'occorrenza trascritto, e su cui si può esercitare un'azione di riflessione critica; essa dunque è assolutamente fondamentale per la documentazione e lo studio di musiche prive dei supporti della scrittura e di altre tecniche di fissazione, quali sono appunto le musiche di cui si occupa principalmente l'etnomusicologia.

Le registrazioni possono addirittura essere considerate come i prodotti ultimi e più duraturi del lavoro di un etnomusicologo. Mentre infatti teorie, analisi e interpretazioni sono destinate con ogni probabilità ad invecchiare e ad essere superate, gli eventi registrati possono essere conservati, documentando nel contempo sia l'esistenza di specifiche realtà sonore che tendono a trasformarsi (e spesso anche a scomparire del tutto), che il particolare *modus operandi* messo in atto dallo studioso.

Per quanto l'invenzione del fonografo segni un momento di importanza epocale che coincide con l'introduzione stessa del principio della registrazione analogica, bisognerà attendere parecchio tempo prima che vengano raggiunti livelli di qualità soddisfacente dal punto di vista della fedeltà sonora, oltre ad una funzionalità degli apparecchi e dei supporti tale da consentire una circolazione dei brani musicali. Per molto tempo sarà più facile far conoscere e studiare la trascrizione di un brano piuttosto che una registrazione, soprattutto se questa è stata effettuata col fonografo, i cui rulli sono di fatto dei pezzi unici. Il fonografo come apparecchio presentava comunque elementi di versatilità (come il fatto di poter funzionare senza alimentazione e di consentire il riascolto del brano) che ne hanno decretato un certo successo tra gli etnomusicologi,

\* Università di Milano.

consentendo di effettuare registrazioni anche in condizioni difficili e spesso impossibili con altri mezzi. Basta limitarsi a menzionare due nomi, quelli di Constantin Brăiloiu e di Béla Bartók, il cui lavoro di rilevamento sul campo si presenta strettamente connesso con questo apparecchio. Nello stesso tempo il fonografo ha condizionato le metodologie di lavoro e gli obiettivi di ricerca. Innanzitutto bisognava fare i conti con la durata: i cilindri di cera, così come anche i primi dischi, permettevano la registrazione di brani di pochi minuti. E ancora, l'impossibilità di intervenire sul livello di registrazione, la limitazione degli ambiti di frequenze registrabili in rapporto al rumore di fondo, favorivano particolari repertori e organici strumentali ridotti.

Naturalmente restavano fuori dalla possibilità di rilevamento le componenti di tipo gestuale e rituale (questo limite però non ha riguardato solo il fonografo) che sarebbero state indagate in maniera più appropriata solo con l'avvento di tecniche di documentazione fotografica e cinematografica. Vi è a questo proposito una significativa pagina di Bartók, relativa alle registrazioni effettuate in Turchia nel 1937; in fondo Bartók lamenta proprio l'inadeguatezza dei mezzi della sola registrazione sonora a fronte di eventi particolarmente complessi come le esecuzioni di musiche con *zurna* e *davul*, le formazioni strumentali di ancia doppia e tamburo bipelle diffusissime nell'est Europa in particolare delle aree dell'ex impero ottomano, spesso abbinate alla danza:

Uno dei musicisti suonava lo strumento detto *zurna*, l'altro il grosso tamburo chiamato *davul*, legato al suo corpo. Egli picchiava il tamburo in modo diabolicamente selvaggio e per giunta con un pezzo di legno, di modo che non si sapeva se alla fine si sarebbe spaccato prima il suo tamburo o il mio timpano. (...) Ma per la verità avevo ben da vergognarmi del mio povero, miserabile fonografo: scene simili non si potrebbero registrare neanche con il miglior grammofono che esista: non si dovrebbe tentarlo che con il film sonoro!<sup>1</sup>

Il fonografo e il cilindro sono solo la prima tappa di un percorso che si è sviluppato nei decenni successivi a una velocità impressionante, passando attraverso supporti come il disco ed il nastro magnetico, e giungendo poi coi mezzi digitali a un cambiamento degli stessi principi fisici di registrazione del suono<sup>2</sup>. Indipendentemente dalle trasformazioni tecnologiche e dall'avvento di tecnologie audiovisive, il rapporto tra le tecnologie di registrazione e le problematiche della ricerca etnomusicologica si è tuttavia sempre posto in modo biunivoco. Questo non solo per quanto riguarda gli aspetti relativi alle caratteristiche del lavoro sul terreno e dei fenomeni sonori da rilevare, ma anche per gli sviluppi di tipo analitico e teorico. La ricerca sul campo infatti si presenta fondamentale per tutte le successive azioni di riflessione e di analisi; è in quel momen-

<sup>1</sup> Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 188. Per inciso ricordiamo che la registrazione di questa combinazione strumentale ha sempre presentato, anche in epoche successive e con sistemi di registrazione assai più sofisticati, uno scoglio sempre assai arduo per gli etnomusicologi a causa del volume e delle frequenze della *zurna*.

<sup>2</sup> Per uno schema sintetico generale del fenomeno, e una prima introduzione alla sterminata bibliografia sulla materia, vedi Jacques Hains, *Dal rullo di cera al CD*, Enciclopedia della musica, Torino, Einaudi, vol. 1, 2001, pp. 783-819.

to che da un evento sonoro – con tutte le sue implicazioni rituali e culturali – si passa alla fissazione del documento sonoro; addirittura, la ‘costruzione’ del documento può seguire norme rigorose che rispondono a un preciso disegno finalizzato alla dimostrazione di particolari ipotesi di lavoro<sup>3</sup>.

L'azione di registrazione del suono, così come lo scatto fotografico o la tecnica di ripresa, non è mai un'azione neutra ed obiettiva; la fissazione del suono costituisce una forma di scrittura, con tutte le implicazioni del caso<sup>4</sup>. La consapevolezza, più o meno esplicita, del complesso e inestricabile rapporto che lega l'utilizzo tecnologico alle intenzioni di chi compie la ricerca, ha sempre accompagnato la ricerca sul campo, presentandosi in modo tanto più evidente quanto più metodologicamente articolata è l'azione e la riflessione di chi la compie.

Sulla scia di queste considerazioni, si è scelto di osservare da vicino due casi specifici di ricerche sul campo compiute utilizzando tecniche di registrazione. Si tratta di lavori volti alla documentazione e restituzione di particolari eventi sonori, effettuate in epoche assai diverse e in condizioni tecnologiche non assimilabili. In entrambi tuttavia il raggiungimento degli obiettivi di ricerca dal punto di vista teorico e significativo si presenta legato e in parte dipendente da specifici apparati tecnologici.

Il primo caso è rappresentato dalle tanto spesso menzionate (quanto poco conosciute) registrazioni di Milman Parry e Albert Lord, sulla tradizione del canto epico, effettuate negli anni '30 del secolo scorso in alcune aree dei Balcani. Il secondo caso è quello delle registrazioni di Steven Feld sulle feste dei campanacci in Basilicata, effettuate nel 2004 nell'ambito di un approccio che presta attenzione alle tematiche della *soundscape documentation* e che sta caratterizzando sempre di più il suo lavoro degli ultimi anni.

### *Le registrazioni di Milman Parry e Albert Lord (1934-1935)*

La *Milman Parry Collection*, conservata presso la Harvard University in USA, è la più imponente collezione di materiali epici dell'area balcanica, raccolti da Parry e Lord tra il 1934 e il 1935. Essa rappresenta, ai fini del nostro discorso, una tappa fondamentale. Infatti questo corpus costituisce la prima raccolta estensiva e sistematica relativa ad un evento sonoro di ampia portata, come i lunghi e complessi repertori epici, effettuata con mezzi di registrazione. I mezzi utilizzati non solo erano assai avanzati per l'epoca (tanto da suscitare l'ammirazione di Bartók) ma vennero in parte costruiti

<sup>3</sup> Da questo punto di vista emblematiche restano certamente le registrazioni di Simha Arom delle polifonie ceotroafricane, effettuate su più tracce e con tecniche di playback al fine di indagare i meccanismi di interazione dei musicisti nella costruzione del tessuto polifonico; cfr. Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, 2 voll., Paris, SELAF, 1985.

<sup>4</sup> Ulteriori considerazioni su questo argomento si trovano in Nicola Scaldaferrì, *Perché scrivere le musiche non scritte? tracce per un'antropologia della scrittura musicale*, Enciclopedia della musica, Einaudi, Torino, volume 5, 2005, pp. 499-536; vedi anche Angela Ida De Benedictis con la collaborazione di Nicola Scaldaferrì, *Le nuove testualità musicali*, in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, LIM, 2008, vol 2, pp. 71-116.

anche in risposta alle concrete esigenze emerse dalle caratteristiche dei repertori musicali, in maniera da agevolare le ipotesi di lavoro perseguite dai ricercatori.

Lo scopo di Parry, studioso di Omero e professore di lettere classiche a Harvard, era quello di indagare il meccanismo compositivo delle formule nel corso della creazione dei poemi epici di tradizione orale, nella convinzione che questo potesse spiegare anche la struttura compositiva dei poemi omerici. Il modo migliore per fare ciò era quello di documentare e studiare il 'laboratorio vivente' rappresentato da cantori illetterati ancora in attività; questi erano stati individuati in particolari aree dei Balcani (come l'antico sangiacato di Novi Pazar, che oggi coincide con le aree di frontiera tra Kosovo, Serbia e Montenegro). Qui i cantori, costantemente a contatto con diverse tradizioni, non solo avevano elaborato un'eccezionale tradizione poetica (basta menzionare il cantore montenegrino Avdo Mededović, i cui poemi registrati da Parry superano i 12000 versi di lunghezza, dunque dell'ordine di grandezza dei poemi omerici) ma giungevano persino a cantare in più lingue.

Nel corso di un primo soggiorno, dal carattere esplorativo, compiuto nel 1933, Parry raccoglie i testi verbali dei canti sotto dettatura. Tuttavia subito si rende conto che per comprendere il meccanismo compositivo delle formule non è sufficiente raccogliere solo i testi; bisogna osservare anche la musica, e soprattutto concentrarsi sulla performance, che costituisce il reale momento creativo. Bisogna dunque registrare le performance dei cantori al fine di poter studiare la struttura delle loro creazioni<sup>5</sup>.

Inizialmente Parry acquista un *Parlograph*, usato in precedenza anche da altri studiosi di epica, ma il risultato è insoddisfacente. Nel 1934 Parry si fa costruire dalla *Sound Specialties Company* di Waterbury (Connecticut) uno specifico apparato di registrazione funzionante elettricamente a 110 volts, consistente in due giradischi e un amplificatore per permettere l'ascolto. Questo apparecchio presentava inconvenienti come l'ingombro e la difficoltà del trasporto, anche per il considerevole peso dei dischi di alluminio usati come supporto; in secondo luogo vi era la difficoltà di trovare alimentazione elettrica nelle aree della ricerca. Successivamente Parry, grazie alla collaborazione della sede di Zagabria dei *Bell Laboratoires*, riesce ad applicarvi due batterie ricaricabili in grado di fornire l'energia necessaria. L'ostacolo maggiore per documentare in maniera esauriente una performance di lunga durata, quale quella di un canto epico, che poteva durare fino a diverse ore, o distribuirsi su più giorni, restava quello della durata. Parry mette a punto un sistema che gli permette di registrare lunghe esecuzioni senza interruzione grazie all'uso di due incisori di dischi usati alternativamente: quando un disco posto su uno dei due incisori stava per esaurirsi, si faceva partire l'altro posto sull'altro incisore, dunque questo permetteva di registrare per un tempo indefinito. Una seduta di registrazione avveniva impiantando un vero

<sup>5</sup> Parry compie due soggiorni di ricerca nei Balcani. Il primo, da solo, nell'estate del 1933; il secondo, con Lord, dal giugno 1934 al settembre 1935. Tutte le registrazioni vengono compiute nel corso del secondo viaggio. Per dettagli sulle tecniche di registrazione usate da Parry cfr. Stephen Erdely *Music of Southslavic epics from the Bihac region of Bosnia*, New York, Garland, 1995, pp. 5-8; *Serbocroatian Heroic Songs*, collected by Milman Parry, edited and translated by Albert Bates Lord, with musical transcriptions by Béla Bartók, and prefaces by John H. Finley Jr., and Roman Jakobson, Cambridge and Belgrad, Harvard University Press and The Serbian Academy of Sciences, 1954, pp. 3-20.

e proprio studio che richiedeva la disponibilità di due locali adiacenti. In uno stava il doppio giradischi, il cui funzionamento era seguito da Lord; la presa di suono avveniva nel secondo locale, dove veniva collocato il microfono, e dove stava Parry con i cantori e con il suo assistente Nikola Vujnović che lo aiutava nelle conversazioni.

Il totale dei dischi incisi conservati presso la *Parry Collection* ammonta a 3500, mentre il numero totale dei canti raccolti è di circa 2500.

In un articolo del 28 giugno 1942 sul *New York Times*, Béla Bartók sottolinea la grande importanza della raccolta di Parry, segnalando perlomeno sei diversi aspetti che ne facevano (e ne fanno tuttora) un caso assolutamente unico, rendendola di grande interesse non solo per gli studiosi dell'epica ma anche per gli etnomusicologi<sup>6</sup>.

1) Mentre tutte le collezioni 'classiche' di epica balcanica comprendono solo testi verbali trascritti, in questo caso per la prima volta ad essere fissate su disco sono le esecuzioni musicali. 2) Ogni canto compare registrato per intero. 3) La qualità sonora delle registrazioni, con l'uso dei supporti di alluminio, è la migliore possibile per gli standard tecnologici del tempo. 4) Grazie all'uso del doppio giradischi non avviene mai l'interruzione della performance. 5) Le esecuzioni sono sempre inserite all'interno delle conversazioni con i cantori (che occupano una buona parte delle registrazioni). Non si tratta mai di interviste asettiche bensì di dialoghi assai vivaci che permettono di entrare nel dettaglio della vita e della formazione musicale dei cantori; anche le esecuzioni musicali risultano di conseguenza essere intense e partecipate. 6) Molti canti o sezioni di esso sono registrati più volte, e questo permette di studiare meglio le trasformazioni e le varianti.

Milman Parry muore accidentalmente nel 1935, subito dopo il suo rientro dai Balcani, lasciando incompiuto il suo progetto di ricerca che verrà portato avanti da Albert Lord. Punto di arrivo è certamente il volume di Lord *The Singer of Tales*<sup>7</sup>, che costituisce il testo base della teoria formulaica. Nata nell'ambito degli studi omerici, indagata e dimostrata sperimentalmente mediante una vera e propria ricerca etnografica sul campo condotta con metodo e rigore esemplare, tale teoria diventa il punto di passaggio obbligato per lo studio dei meccanismi creativi della tradizione orale, nonché di tutte quelle forme di testo scritto che si presentano legate con il mondo dell'oralità, dai poemi omerici all'epica medievale.

Le apparecchiature di Parry (purtroppo non sopravvissute) costituiscono se non il primo, certamente tra i più significativi casi di dispositivo di registrazione elaborato in funzione delle specifiche esigenze di ricerca sul campo, riflettendo nel contempo la piena consapevolezza del ricercatore dell'importanza della tecnologia. Tale esperienza risulta tanto più significativa se si pensa che viene concepita da uno studioso di lettere classiche interessato in fondo a risolvere un problema relativo all'epica omerica.

<sup>6</sup> Si tratta dell'articolo *The Parry Collection of Yugoslav Folk Music*; esso è stato ripubblicato in Suchoff Benjamin, *Béla Bartók Essays*, New York, St. Martin's Press, 1976, pp. 148-151.

<sup>7</sup> Il volume è tradotto di recente anche in italiano: Lord Albert, *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005.

*Le ricerche di Steven Feld: Santi animali e suoni (2004)*

Steven Feld è una delle personalità più complesse e affascinanti del quadro musicale e antropologico degli ultimi anni, i cui interessi spaziano dalla dimensione musicale-performativa alle tecnologie di registrazione del suono alla ripresa filmica. Nel suo lavoro di ricerca, in quanto “osservatore”, egli non si pone su un piano verosimilmente neutro, bensì entra con piena consapevolezza come fattore attivo all’interno del campo di indagine.<sup>8</sup> In Feld la grande attenzione per le tecnologie del rilevamento costituisce una costante assai significativa. Questo fin dai tempi della sua prima importante ricerca, che lo ha imposto all’attenzione internazionale: quella sui Kaluli della Nuova Guinea, i cui risultati sono presentati nel libro *Sound and Sentiment*, e in una serie di pubblicazioni discografiche correlate<sup>9</sup>. Tra gli elementi portanti della sua attività, vi è anche la proposta dell’editing dialogico, ovvero di una stretta interazione del ricercatore con i membri della cultura studiata ai fini della costruzione dei prodotti finali della ricerca.

Nello stesso tempo per Feld la presentazione e la pubblicazione di un documento sonoro costituisce in ultima analisi un prodotto da fruire come vero e proprio oggetto musicale, sganciato dunque dall’evento sonoro originale; come tale la sua riproposizione discografica richiede delle specifiche caratteristiche dal punto di vista del linguaggio e della costruzione che arriva a investire tematiche di tipo compositivo-musicale. L’efficace espressione *soundscape composition* fa intuire come si possa arrivare alla costruzione di elementi musicali di tipo compositivo che ricreano un documento ‘esemplare’ da proporre alla fruizione mediante l’ascolto.

Un esempio significativo della modalità operativa di Feld è costituito dal CD *Santi animali e suoni*, abbinato all’omonimo CDBook relativo alle feste dei campanacci che si svolgono ad apertura del carnevale in due piccoli centri della Basilicata, Tricarico e S. Mauro Forte in provincia di Matera. L’attenzione di Feld verso questi eventi si colloca nell’ambito della sua ricerca su campane e campanacci in varie parti del mondo, confluita principalmente nella serie discografica *The Time of Bells*<sup>10</sup>.

Nella sezione cartacea del CDBook compaiono vari contributi relativi a questi due eventi, indagati nelle loro componenti simboliche ed etnografiche da Febo Guizzi, Francesco Marano e Ferdinando Mirizzi; essi sono accompagnati da una documentazione fotografica di Stefano Vaja. Nel CD invece Feld documenta la componente

<sup>8</sup> Un recente e assai significativo contributo in lingua italiana sull’attività di Feld è quello di Lorenzo Ferrarini, *Registrare l’esperienza. Uso dei media audiovisuali tra arte e scienza: Jean Rouch e Steven Feld*, tesi di laurea, Università di Milano-Bicocca, Corso di Laurea Magistrale in Scienze Antropologiche ed Etnologiche, anno accademico 2006-2007, dove le esperienze di Feld e Rouch, oltre ad essere osservate nell’ambito del più recente dibattito antropologico in materia, vengono discusse anche sul fronte delle loro implicazioni artistiche.

<sup>9</sup> Vedi Steven Feld, *Sound and Sentiment*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990<sup>2</sup> (il libro è attualmente in corso di traduzione in lingua italiana presso l’editore il Saggiatore). Tra i vari dischi, vedi in particolare *Voices of the Rainforest: A Day in the Life of the Kaluli People*, The World Series, Boston, Rykodisc, 1991; *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, 3 CD, Washington DC, Smithsonianians Folways, 2001.

<sup>10</sup> *The Time of Bells*, 4 CD, Santa Fe, VoxLox, 2004-2007.

sonora delle due feste, ricreandola in un discorso che costituisce una vera e propria *soundscape composition*. Per la registrazione Feld ha utilizzato dei microfoni DSM, indossati sulle orecchie come cuffie, e un registratore DAT. Il montaggio è stato effettuato con Protools in ambiente Macintosh. La costruzione finale del disco da un lato mira a ricreare l'ambiente sonoro delle feste, dall'altro risponde a criteri di costruzione di tipo compositivo. L'attenzione a una tematica di tipo narrativo ha portato ad esempio Feld a discostarsi in parte nel CD dalla cronologia reale degli eventi (come anticipare all'inizio gli eventi sonori di Tricarico, invece di inserirli tra quelli di S. Mauro, come era accaduto in realtà).

Vale la pena leggere direttamente una parte delle note di Feld che illustrano le modalità di registrazione e di costruzione del disco<sup>11</sup>:

Sono stato a S. Mauro Forte e Tricarico non come esperto di feste italiane, ma come ricercatore di suoni interessato a documentare la presenza di campane e campanacci in varie parti del mondo. Ogni cosa risultava nuova ed eccitante per il mio udito; tuttavia ho capito subito che registrare i suoni di queste due feste di S. Antonio Abate dal punto di vista tecnico costituiva una vera sfida.

L'aspetto di gran lunga più difficile da attuare era captare la sensazione dello spazio acustico creato dal movimento dei campanacci e di altri strumenti attraverso le vie del paese e che si può sperimentare con la partecipazione diretta ai due eventi.

I suoni, con la luce del giorno o con l'aria fredda della notte, sono riflessi dalle superfici e viaggiano in maniera diversa, venendo così assorbiti in modo diverso dagli ascoltatori.

La diversa quantità di campanacci suonati da ogni gruppo che si avvicenda, e l'avvicinarsi di più gruppi di suonatori, produce differenti sensazioni, anche a seconda della distanza da cui li si ascolta. I suoni dei campanacci cambiano poi quando si mescolano con quelli di altri strumenti. La loro presenza viene percepita in maniera diversa a seconda se li si appropria frontalmente, di spalle, da dietro un angolo, salendo o scendendo per una collina o per una strada. La percezione cambia anche se stanno fermi vicino a te e poi si muovono attraverso la folla.

La mia intenzione è stata quella di effettuare delle registrazioni in grado di restituire, da un punto di vista percettivo, le diverse situazioni sonore create dal movimento e dal passaggio dei campanacci e degli altri strumenti.

Ho usato a tal fine due speciali microfoni DSM, estremamente sensibili, collocati sulla mia testa, uno in corrispondenza di ogni orecchio. Questi microfoni sono in grado di captare l'immagine sonora circostante in maniera assai più ricca rispetto a quella di una convenzionale registrazione stereofonica, offrendo all'ascolto fenomeni come l'altezza o la profondità dei suoni o la relazione tra il loro centro e la periferia. Un ascolto con le cuffie consente di percepire in maniera ancor più evidente la multidimensionalità dello spazio acustico. Informazioni dettagliate su questo tipo di tecnologia possono essere reperite sul sito web <<http://www.sonicstudios.com/>>. Il modello di microfono utilizzato è il DSM 6S/EH; è stato usato anche un preamplificatore PA-NJ. I suoni sono stati registrati su DAT utilizzando il registratore Sony PCM-M1.

<sup>11</sup> I passi sono tratti da Steven Feld, *Note sulla documentazione sonora, in Santi animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, a cura di Nicola Scaldaferrì, Udine, Nota CDBook, 2005, pp. 61-63.

L'editing delle registrazioni ha costituito un'altra sfida. Naturalmente queste feste si dilungano per ore e ore. Per poterle raccontare in un breve saggio sonoro, ho scelto per ogni evento dei segmenti sonori che costituiscono i momenti chiave del loro svolgimento. I segmenti sono stati montati in tre sequenze narrative, una relativa a Tricarico e due per le due notti del Campanaccio di S. Mauro Forte. Per ognuna di queste tre sequenze, lavorando con un computer Macintosh G5 e utilizzando il software Pro Tools, ho collocato su più tracce i segmenti selezionati, sovrapponendo la fine di ogni segmento con l'inizio di quello successivo. I punti di contatto dei vari segmenti sono stati mixati, pertanto ognuna delle tre sequenze viene percepita come un evento sonoro continuo che rispetta l'ordine degli eventi sonori così come sono avvenuti in realtà; la tecnologia è stata usata soprattutto per condensare temporalmente questi eventi e creare una struttura narrativa fluida e senza cuciture.

Al fine di consentire anche l'ascolto di ogni segmento nella sua unicità, ho collocato all'interno delle tre sequenze gli indici relativi ai punti di congiunzione dei singoli segmenti. Di seguito compare l'elenco delle tracce, con un titolo descrittivo di quanto accade.

Sequenza I: Tricarico (6 segmenti)

17 gennaio 2004

[...]

Sequenza II: S. Mauro Forte, Campanaccio I (4 segmenti)

16 gennaio 2004

[,,]

Sequenza III: S. Mauro Forte, Campanaccio II (6 segmenti)

17 gennaio 2004

[...]

Non è stato fatto alcun tentativo di rimuovere i suoni moderni o le innovazioni presenti nel paesaggio sonoro delle feste: compaiono infatti i rumori delle macchine, gli impianti di amplificazione, la musica registrata [...]. Si tratta evidentemente di aggiunte recenti o estemporanee, ma anche questi suoni si percepiscono in un rapporto di interazione con i suoni più tradizionali dei campanacci e degli strumenti musicali.

[...]

## *Conclusioni*

I casi qui illustrati di Milman Parry e di Steven Feld, certamente assai emblematici, sono solamente due di una galleria che potrebbe essere molto ampia. Naturalmente differenze assai profonde caratterizzano queste due ricerche – sul piano degli obiettivi, dei contenuti e delle modalità operative, e anche del rapporto che si stabilisce con le tecnologie. Nel caso di Parry e Lord i risultati, anche sul piano teorico, sono stati raggiunti grazie a quel particolare tipo di registrazione, mentre nel caso di Feld gli aspetti tecnici sono stati sviluppati principalmente in rapporto al preciso modello di rappresentazione che si intendeva raggiungere. Ma in entrambe queste esperienze emerge in maniera chiara il legame biunivoco che unisce gli aspetti tecnologici alle tematiche della ricerca sul campo e alle problematiche teoriche degli studiosi.

Se la tecnologia non costituisce un mezzo strumentale neutro ma si presenta sempre connessa con le intenzioni di chi la usa giungendo anche a condizionarle pesan-



temente, nel caso della ricerca etnomusicologica questa connessione è evidente forse più che altrove, anche per il legame che la disciplina storicamente presenta con il suono registrato e le relative tecniche di fissazione; e se da un lato la trasformazione e il progresso tecnologico hanno conosciuto nel corso degli ultimi decenni forti cambiamenti, dall'altro, anche nelle nuove situazioni, continua sempre ad esserci una forte interdipendenza.

Questo in definitiva deve indurre anche a un atteggiamento di cautela nella valutazione della componente tecnologica. Da un lato va evitata una sua sottovalutazione, cosa spesso ancora troppo di moda all'interno di posizioni eccessivamente scriptocentriche, tipiche di una certa accademia, ma che oggi risultano decisamente anacronistiche. Ma dall'altro evitando il feticismo di posizioni di eccessiva fiducia nell'ultimo dispositivo tecnologico. In fondo è sempre valida la vecchia avvertenza di Edgard Varèse nei confronti delle 'macchine': esse non compiono miracoli, possono solo restituirci quello che noi vi introduciamo.

### *Bibliografia*

- Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, 2 voll., Paris, SELAF, 1985.
- Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri, 1977.
- Angela Ida De Benedictis con la collaborazione di Nicola Scaldaferrì, *Le nuove testualità musicali*, in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, LIM, 2008, vol 2, pp. 71-116.
- Stephen Erdely, *Music of Southslavic epics from the Bihac region of Bosnia*, New York, Garland, 1995.
- Steven Feld, *Sound and Sentiment*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990<sup>2</sup>.
- Lorenzo Ferrarini, *Registrazione l'esperienza. L'uso dei media audiovisivi tra arte e scienza: Jean Rouch e Steven Feld*, tesi di laurea, Università di Milano-Bicocca, Corso di Laurea Magistrale in Scienze Antropologiche ed Etnologiche, anno accademico 2006/2007.
- Jacques Hains, *Dal rullo di cera al CD*, Enciclopedia della musica, Torino, Einaudi, vol. 1, 2001, pp. 783-819.
- Albert Lord, *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005, con cdrom allegato (edizione originale: *The Singer of Tales*, 1960).
- Nicola Scaldaferrì (a cura di), *Santi animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Udine, Nota CDBook, 2005; cd di Steven Feld.
- Nicola Scaldaferrì, *Perché scrivere le musiche non scritte? tracce per un'antropologia della scrittura musicale*, Enciclopedia della musica, Torino, Einaudi, volume 5, 2005, pp. 499-536.
- Serbo-croatian Heroic Songs*, collected by Milman Parry, edited and translated by Albert Bates Lord, with musical transcriptions by Béla Bartók, and prefaces by John H. Finley Jr., and Roman Jakobson, Cambridge and Belgrad, Harvard University Press and The Serbian Academy of Sciences, 1954.
- Benjamin Suchoff, *Béla Bartók Essays*, New York, St. Martin's Press, 1976.

*Discografia*

Steven Feld, *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, 3 CD, Washington DC, Smithsonian Folways, 2001.

–, *The Time of Bells*, 4 CD, Santa Fe, VoxLox, 2004-2007.

–, *Voices of the Rainforest: A Day in the Life of the Kaluli People*, The World Series, Boston, Rykodisc, 1991.