



Shruti Laya

L'arte del rāga

Subroto Roy Chowdhury, *sitar*

Ashok Banerjee, *flauto*

Sankha Chatterjee, *tabla*

In collaborazione con

Associazione Musicale Contrattempo

venerdì 6 settembre 2002

- ore 17
Teatro Gobetti

Incontro con
Subroto Roy Chowdhury,
Ashok Banerjee,
Sankha Chatterjee

partecipano
Laurent Aubert, Enzo Restagno

venerdì 6 settembre 2002

- ore 21.30
Borgo Medioevale

Rāga della notte

sabato 7 settembre 2002

- ore 17
Borgo Medioevale

Rāga del pomeriggio

domenica 8 settembre 2002

- ore 11
Borgo Medioevale

Rāga del mattino

Nato a Calcutta nel 1936, **Subroto Roy Chowdhury** ha iniziato in giovanissima età lo studio del sitar sotto la guida di Shri Nirmal Chakravarty. Il suo stile combina l'approccio tradizionale della sua terra natale con lo spirito occidentale teso alla ricerca, alla logica deduttiva, all'analisi razionale.

Profondamente influenzato dallo stile Dhrupad, il suo primo amore musicale è stato lo sviluppo dell'*alap* (la parte iniziale del rāga) e l'elaborazione dei suoi aspetti più lenti e meditativi: per questa ragione lo stile di Subroto ricorda, più che i grandi maestri del suo tempo, la musica per sitar del XIX secolo. Questa sua caratteristica lo rende unico fra i sitaristi della sua generazione.

Ashok Banerjee è uno dei più apprezzati flautisti di Calcutta. Ha iniziato lo studio del flauto in tenerissima età guidato dalla profonda arte di Pandit Amrita Lal Roy, uno dei grandi flautisti indiani, per continuare con quello che è oggi il più ammirato e apprezzato maestro di flauto in India, Pandit Hariprasad Chourasia.

Da allora Ashok ha suonato in molte città indiane suscitando grande entusiasmo, e approda ora in Europa per la prima volta.

Sankha Chatterjee è uno dei grandi maestri di *tabla* attivi oggi in India. Caratteristica unica dello stile di Sankha è quella di unire gli insegnamenti tipici della scuola di Farukhabad appresi dal suo primo maestro Keramatullah Khan con quelli degli stili di Delhi e del Punjab appresi sotto la guida di Ustad Maseet Khan e Alla Rakha. In una carriera di oltre quarant'anni, Sankha Chatterjee ha suonato con tutti i più grandi musicisti indiani da Vilayat Khan a Bismillah Khan a Bade Ghuòam Ali Khan e con molti musicisti occidentali tra i quali Popul Vuh, Albert Mangelsdorff, Chico Freeman, Peter Hamel.

Far musica è sempre un fatto collettivo, mettersi in rapporto con la tradizione. Si impara a suonare da qualcuno e, più tardi, lo si trasmette. Per molto tempo si è creduto che la scrittura musicale fosse sufficiente per tramandare un pensiero musicale, ma ci si è presto accorti che ciò è vero solo parzialmente, poiché comunque un'interpretazione ha bisogno anche d'altro.

Ancora nell'Ottocento non tutti condividevano la constatazione oggi ovvia che le diverse tradizioni, sviluppatesi qua e là nel mondo nel corso dei millenni, fossero facce differenti di una medesima medaglia. Si leggano al proposito gli opposti giudizi sulla musica d'Oriente di due grandi compositori francesi appartenenti a generazioni successive.

Scrivono Berlioz nel 1851 a proposito dell'Esposizione Universale di Londra, dopo ironiche descrizioni: «i cinesi e gli indiani avrebbero una musica simile alla nostra, *se ne avessero una*; ma permangono ancora a questo riguardo nelle tenebre più profonde della barbarie e in un'ignoranza infantile (...); e, in più, gli orientali chiamano musica ciò che noi chiamiamo *baccano*, e per loro, come per le streghe del Macbeth, *l'orribile è il bello*».

Poco più tardi Debussy: «ci furono, e ci sono ancora, malgrado i disordini che arreca la civilizzazione, dei popoli che appresero la musica semplicemente come si impara a respirare. Il loro Conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento tra le frasche, e mille altri fruscii che ascoltarono con attenzione (...). Le loro tradizioni non esistono che in antichi canti, uniti a danze, a cui ciascuno, secolo su secolo, arrecò il proprio contributo. Ciononostante la musica giavanese osserva un contrappunto al confronto del quale quello di Palestrina non è che un gioco da bambini, e se si ascolta senza partito preso europeo l'incanto delle loro percussioni si è obbligati a constatare che il nostro non è che un rumore barbaro da circo forense».

Nel corso del '900 si sviluppano gli studi di etnomusicologia, e molto lentamente le altre tradizioni entrano a pieno titolo nel grande alveo della scrittura musicale anche grazie a compositori di varia provenienza geografica. Tra di essi il giapponese Takemitsu, che nel 1968 in *November Steps* colloca strumenti tradizionali (*biwa* – liuto e *shakuhachi* – flauto) accanto a un'orchestra occidentale. Per la sua stessa storia, nell'avvicinarsi all'Occidente il Giappone parte con un certo vantaggio su altre nazioni, come Corea o Cina, che lo seguono a ruota, mentre sul fronte opposto alcuni compositori europei e americani, fra i primi Olivier Messiaen, pubblicano i propri studi sulla musica indiana, dalla quale ricevono ispirazione per il proprio lavoro. Anche Giacinto Scelsi è influen-

zato dalle tradizioni del Subcontinente: fra la sua numerosa produzione, che spesso porta titoli in sanscrito (ad esempio la *Suite* per pianoforte *Ka*, che vuol dire letizia), i *Quattro Pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* del 1959, orchestrati per un organico che appare una trasposizione europea della banda rituale buddista.

L'*Origine des instruments de musique* di André Schaeffner, pubblicato nel 1936, è con l'opera di Marius Schneider e Curt Sachs l'antesignano di un modo di vedere la musica occidentale come inserita nel grande alveo della tradizione musicale *tout court* ripreso da Alain Daniélou nel *Traité de musicologie comparée* (1959), che affronta il tema del far musica su basi molto allargate in anni in cui la Nuova Musica si soffermava su questioni meramente speculative di tecnica compositiva.

Oggi inizia ad apparire quasi naturale che i festival europei si arricchiscano di contributi musicali colti di altre civiltà, anche se prodotti di consumo della cosiddetta "world-music" circolano sin troppo facilmente. In culture in cui la musica non è quasi scritta e in cui, dunque, la prima forma di trasmissione è riservata all'apprendimento pratico e orale, è molto facile che influssi della musica occidentale di consumo giungano ad inquinare tradizioni millenarie. Ma, si sa, la musica è l'arte più fragile: deve essere seguita con sensibilità e amore, e i "monumenti viventi" che sono i maestri che la praticano con arte devono essere aiutati a sopravvivere.

La musica indiana (che si biforca a partire dal secolo XI in seguito all'invasione islamica in due grandi tradizioni, del Nord o Hindustana, maggiormente influenzata dall'Islam persiano, e del Sud, o Karnatica, rimasta forse più vicina a quella del primo millennio della nostra era) si lascia apprezzare da sola, senza bisogno di troppe considerazioni. La eseguono pochi strumentisti, di solito un solista (o, soprattutto al Sud, dove voce e testo sono più centrali, un cantante accompagnato da uno strumento), un esecutore alla *tampura* (strumento di bordone, che ininterrottamente fa risuonare la tonica e il suo spettro armonico) e un percussionista (con strumenti a pelle dal suono determinato, generalmente tonica e dominante). Cambiano gli strumenti solisti a seconda dell'area geografica di provenienza: *sitar* o *sarod* al Nord, *vina* al Sud (tutti strumenti a plectro, una volta dalle corde in seta, a partire da questo secolo in metallo), e le percussioni (al Nord le *tabla*, al Sud il *mrdangam*). Oggi spesso la *tampura* è rimpiazzata da un magnetofono che la riproduce (gli effetti della modernizzazione!). Al Sud sono frequentissimi il clarinetto e il violino, importato dalla colonia portoghese di Goa

sin dal '600, suonato con tecniche sviluppate autonomamente e accordato in modo libero, ma tendenzialmente meno acuto che in Occidente.

La musica vive di dimensioni temporali più ampie rispetto alle nostre. L'arcata formale si dipana lentamente su orizzonti molto vasti, che prendono nome differente in base alla scuola di appartenenza del virtuoso e dalla presenza o meno del cantante. Generalmente un brano consta di un preludio improvvisato dal ritmo libero (detto al Nord *alap*), in cui l'attenzione del solista è concentrata sulla dimensione melodica: si presenta il clima espressivo del brano esclusivamente soffermandosi sulle altezze, e si enuncia così il *rāga* proprio del brano. Questo termine, introdotto dal teorico Sarangadeveda nel sec. XIII, indica qualcosa di più del nostro *modo*: esso è una scala (cioè una successione di altezze ordinate all'interno dell'ottava prescelta, che possono essere differenti se articolate all'insù o all'ingiù, come capita ad esempio nel nostro modo minore melodico) ma anche un insieme di formule più articolate, veri e propri *tipi melodici*. L'ottava è suddivisa in 22 parti, o *sruti* (più piccoli dei nostri dodici semitoni) di cui in un singolo *rāga* si usano cinque, sei o sette suoni soltanto. In una zona intermedia del brano (detta *jor*) l'andamento melodico del solista si concretizza anche ritmicamente, giungendo a formare figure riconoscibili, spesso vere e proprie composizioni d'autore (i tre più celebri compositori – Syama Sastry, Tyagaraja, Mutuswami Dikshitar – vivono nel sec. XVIII e sono soprannominati *Trinità*).

La percussione, che ha taciuto, ora interviene sul ritmo enunciato dal solista: siamo nella terza parte (il *gat*), che consiste in un vero e proprio sviluppo dell'idea ritmica del brano, così come le prime due parti ne erano un'esposizione melodica. Il nucleo ritmico prende il nome di *tala* (che sta in sanscrito per il latino *tallus*, *tallone* in italiano: a dimostrazione di quanto musica, danza e poesia fossero tutt'uno nella tradizione si ricorda qui che *pes* è la base della prosodia latina). I *tala* sono codificati in modo differente nelle due tradizioni del Nord e del Sud al pari dei *rāga*.

L'aspetto armonico, che tanto ha affascinato la tradizione europea, non sembra centrale nella speculazione e nella prassi musicale indiana, o meglio, è risolto in modo radicale. Tutti gli intervalli di un brano si riferiscono sempre e solo ad un'unica tonica, vero e proprio faro che a tutto dà luce, esplicitato ininterrottamente dalla *tampura*. Si può mutare tonica solo voltando pagina, eseguendo un altro pezzo.

Rāga, *tala*, stile esecutivo più o meno fiorito determinano ciò che è essenziale per la musica di tutti i tempi e di tutte

le culture, che in India prende il nome di *rasa*, o clima emotivo, l'*ethos* platonico. Ne sono codificati nove, dall'erotico all'eroico: la prassi odierna, specie nel Nord del Paese, impone a ciascun *rāga* un particolare stato emotivo, in associazione con determinate stagioni dell'anno e ore del giorno. Si segue e si pratica una visione cosmogonica del suono che avvicina la musica d'oggi a quella ancestrale delle origini, quando, come riporta il *Rigveda* (uno dei primi testi scritti dell'umanità) «gli dèi crearono per primo il canto».

Giulio Castagnoli