



---

**Articolo:** Su una melodia scozzese. La questione del centro tonale nelle scale pentafoniche anemitoniche

**Autore:** Vincenzo Caporaletti

**Source:** *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020

**Pubblicato da:** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL:**

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/7687d9740306d7b88cddf16f995d8bfb1af05c78>

---

La *Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha la forma di quattro Quaderni (“Cahiers”), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

Il set completo di Quaderni RJMA è disponibile in: <https://www.iremuscnr.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

**Come citare questo articolo:**

CAPORALETTI, Vincenzo, “Su una melodia scozzese. La questione del centro tonale nelle scale pentafoniche anemitoniche”, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020, pp. 1-20. Disponibile in:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/7687d9740306d7b88cddf16f995d8bfb1af05c78>

---

---

## Su una melodia scozzese. La questione del centro tonale nelle scale pentafoniche anemitoniche

Vincenzo Caporaletti

---

---

Questo contributo si propone di porre in luce e possibilmente chiarificare, riguardo alla teorizzazione delle scale anemitoniche di cinque suoni, dette pentafoniche o pentafone<sup>1</sup>, una importante discrasia epistemologica esistente tra la concezione etnomusicologica – con riferimento in particolare di scuola europea (l'importante linea Brăiloiu-Arom, nelle diramazioni di scuola italo-francese) – e le teorizzazioni che si sono diffuse specialmente nell'ambito degli studi sul jazz (e da qui nelle pratiche e nelle formalizzazioni teoriche della musica rock e pop, in special modo riverberate nei mass-media, a loro volta vicine alle posizioni della etnomusicologia anglofona).

La necessità di una precisazione della tassonomia pentafonica, attraverso la comparazione tra varie posizioni, trova le sue motivazioni non solo ai fini di un avanzamento della consapevolezza scientifica – sia nel senso dell'evidenziazione della problematica sia ai fini di una sua possibile soluzione –, ma anche in base a banali constatazioni di opportunità didattico-pedagogica.

Infatti, da un punto di vista etnografico, vi è piena evidenza<sup>2</sup> che la stragrande maggioranza di musicisti acculturati sulle scale pentafoniche attraverso la letteratura didattica in uso nei Corsi Conservatoriali di jazz (non solo italiani) trovi *incomprensibile* la prospettiva teorica che delle scale pentafoniche anemitoniche offre una parte rilevante della tradizione etnomusicologica. Questa situazione non è ammissibile dal punto di vista scientifico né confacente da quello pedagogico: la presenza di una “doppia verità” deve essere ricondotta almeno ad una consapevole esplicitazione dei termini del problema (e possibilmente a delle soluzioni).

Ma in cosa consiste essenzialmente questa discrasia interpretativa? (Sulle sue cause, ci interrogheremo alla fine del saggio). Tale differenziazione epistemologica riguarda la possibilità di esistenza o meno di una funzione tonale nelle scale pentatoniche anemitoniche. La linea Brăiloiu-Arom (diffusasi nella scuola etnomusicologica italiana e francese) nega questa possibilità, o la ridimensiona ad una polarizzazione più o meno accentuata, in ogni caso caratterizzata da somma incertezza. È la concezione, potremmo dire, *scalare* del sistema pentatonico. L'altra scuola di pensiero, *modale*, riconosce invece questa funzione di tonica e considera, quindi, le scale pentafone come dei modi costruiti ciascuno su un grado differente della scala. Esattamente come nella modalità antica o neo-modale modernista o nella strutturazione modale della teoria del jazz, queste scale di cinque suoni individuerebbero tramite permutazione della tonica, utilizzando ciascun suono della scala di volta in volta come centro tonale, altrettanti (cinque) complessi modali dotati di distintiva qualità sonica funzionale e specificità intervallare.

È bene chiarire che questa opposizione è tutta interna al criterio tassonomico modale di tipo classificatorio, a *tipologia scalare*, e non dei modi intesi come tipi o formule melodiche, nel criterio

---

<sup>1</sup> Per un mio commento critico su questi complessi scalari, in particolare sull'opposizione tra *Tonleiter* e *Tonweise* e sulla considerazione ontologica della modalità, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *La forma groovemica di Spinning Plates del Broken Arm Trio*, «Per Archi», n. 5, 2010, pp. 129-146. In questo studio affronteremo il problema del modo solo dal punto di vista del complesso scalare, e solo indirettamente da quello del complesso melodico.

<sup>2</sup> La mia personale pluridecennale esperienza come didatta d'improvvisazione e teoria del jazz lo attesta inequivocabilmente.

detto *a tipologia melodica*<sup>3</sup>. Riguardo a tutta questa problematica, l'ultimo caso ad attrarre la mia attenzione – e che costituirà l'innescò della nostra discussione – è stato uno studio di una delle più importanti figure dell'etnomusicologia contemporanea, Simha Arom, che nel 1997 ha dedicato un importante saggio al pentatonismo africano, tradotto in italiano nel 2013<sup>4</sup>. Vediamo cosa sostiene il grande ricercatore francese.

## 2013, Simha Arom

Nell'ambito di una sua ricerca sul pentatonismo africano, e precisamente sulla questione della variabilità di intonazione di specifici gradi, Arom delinea la teoria di questo sistema scalare. Una frase è inequivocabilmente indicativa della sua prospettiva teorica.

Il sistema pentatonico ammette cinque modalità di organizzazione scalare non gerarchizzate, che Brăiloiu qualifica “modi pentatonici”, e che corrispondono alle diverse distribuzioni rese possibili dalla successione di questi intervalli<sup>5</sup>.

Arom tiene a sottolineare l'attributo « non gerarchizzate », nel senso che queste organizzazioni scalari non sono da considerarsi come altrettanti “modi”, titolari di una tonica modale, e aggiunge: « per evitare qualunque confusione con i molteplici significati attribuiti al termine “modo”, chiameremo le diverse distribuzioni degli intervalli *tipi o configurazioni* »<sup>6</sup>. Notiamo come il termine *configurazione*, in particolare, rimandi al campo semantico della *descrizione*, proprio della fonetica linguistica, anziché alla *strutturazione* sistemica fonologica. Vi è da dire che l'etnomusicologo sembra confermare la posizione di Brăiloiu sulla base di importanti esiti sperimentali da lui ottenuti in una ricerca sulla percezione delle pentatoniche da parte dei Pigmei Aka, condotta nel 1993<sup>7</sup>. Ci torneremo.

In altri termini, il criterio classificatorio di Brăiloiu è da interpretarsi in funzione di diverse distribuzioni in successione dei suoni che compongono un'unica serie fondamentale, senza poli di attrazione che individuino delle strutture modali.

I.	Sol	La	Si	Re	Mi	(Sol)
II.	La	Si	Re	Mi	Sol	(La)
III.	Si	Re	Mi	Sol	La	(Si)
IV.	Re	Mi	Sol	La	Si	(Re)
V.	Mi	Sol	La	Si	Re	(Mi)

### Esempio 1. Le cinque configurazioni della scala pentatonica, nella classificazione di Brăiloiu

Dopo aver esposto sinteticamente la classificazione di Brăiloiu, Arom ne dà un'esemplificazione operativa catalogando sulle stesse basi una melodia pentatonica anemitonica famosissima, l'inizio di “Promenade” da *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky.

<sup>3</sup> HAROLD S. POWERS, *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 16, London, Macmillan, 1980, pp. 775-860: 830.

<sup>4</sup> SIMHA AROM, *La 'sindrome' del pentatonismo africano*, in *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, in Maurizio Agamennone e Serena Facci (a cura di), Lucca, LIM, 2013, pp. 141-166. Su questo saggio cfr. l'intervento di Francesco Giannattasio, *Le pentatonisme africain en tant qu' « univers du discours »*, «Musica Scientiae», Discussion Forum 1, 2000, pp. 73-81.

<sup>5</sup> AROM, *La 'sindrome*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> SIMHA AROM e SUSANNE FÜRNISS, *An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa*, «Contemporary Music Review», n. 9, 1993, pp. 7-12.

Per illustrare la portata del fenomeno rendendolo facilmente accessibile ai lettori abituati alla musica colta occidentale, faremo appello a Mussorgsky e alle prime misure della “Promenade” che apre i *Quadri da un’esposizione*, costituenti uno dei rari esempi di utilizzo di una scala pentatonica anemitonica nella musica classica (Esempio 2)<sup>8</sup>.



Esempio 2

La scala è composta dalle note *Fa Sol Sib Do Re*; il *pycnon*<sup>9</sup> vi si trova dunque situato su *Sib Do Re*. Per facilitare le ulteriori comparazioni, si comincerà con il trasportare la sequenza, in modo tale che la posizione del *pycnon* corrisponda a *Sol La Si*. Diventa allora chiaro come l’inizio di “Promenade” derivi dal tipo IV (*Re Mi Sol La Si*) della classificazione di Brăiloiu<sup>10</sup>.

Innanzitutto, vale precisare che questo passaggio è annotato da Mussorgsky/Rimsky-Korsakov con due bemolle in armatura di chiave (cfr. *infra*, Es. 5), fornendo un implicito criterio di decodifica “tonale”, e non con tre bemolle, come nell’esempio riportato da Arom (che, detto per inciso, in chiave modale attesterebbe un *Fa* dorico).

In ogni caso, quello che segue (Esempio 3) è il risultato della decantazione operata da Arom: la configurazione pentatonica, dopo essere stata trasposta in *sol*, è individuata nella sua forma IV. Vediamo come le note siano intese “topologicamente”, per la loro disposizione nella tessitura, non per gli intervalli implicati dalla struttura ipotetica che facesse capo a *re* come tonica. È più che altro una disposizione “plagale” del modello base, senza che il *re* iniziale acquisisca status tonicale.



Esempio 3. Dopo la trasposizione alla terza inferiore di “Promenade”, Arom identifica (a destra) il “tipo” pentatonico IV

La collezione di altezze che Arom presenta ci dà un tipo di informazioni che prescinde dalla qualificazione modale. È una descrizione della distribuzione in ordine ascendente delle note della pentatonica. Ma qual è il percorso che conduce Arom a categorizzare in questa maniera tale scala? È indubbiamente un criterio che affonda le sue origini nelle metodologie e tecniche analitiche della melodia introdotte dalla *vergleichende Musikwissenschaft*. Hornbostel ideò la cosiddetta scala sinottica (Es. 4), che proprio nello stesso modo in cui ha operato Arom, descriveva i suoni utilizzati nella melodia (apponendo però alcuni simboli che distinguevano la loro relativa numerosità nel brano, le eventuali cadenze melodiche, note finali o iniziali, presenza nell’arco ascendente o discendente della frase, ecc).

<sup>8</sup> Questo esempio in notazione è l’originale tratto dal saggio francese di SIMHA AROM, *Le «syndrome» du pentatonisme africain*, «Musicae Scientiae», Vol. I, n. 2, Fall 1997, pp. 139-163: 144, poi ristampato nella traduzione italiana 2013, a p. 146.

<sup>9</sup> Il termine, di derivazione greca, è stato usato da Hugo Riemann per indicare la successione di due toni interi nella scala pentatonica anemitonica; con il medesimo significato è stato altresì utilizzato da Constantin Brăiloiu (e Arom).

<sup>10</sup> AROM, *La ‘sindrome’, op.cit.*, p. 146.



Esempio 4. La simbologia della “scala sinottica” di Hornbostel, nell’analisi di un canto femminile Hutu<sup>11</sup>

Bisogna rilevare che questo è un criterio ideato per la strutturazione melodica e non finalizzato per la categorizzazione scalare. Utilizzato in quest’ottica, sembra attenere ad un piano teorico in cui l’ordine classificatorio di tipo modale è in equilibrio con la formularità della funzionalità melodica. È un modello di categorizzazione che attiene ad un livello intermedio tra scala e modo? Su questo, torneremo alla fine dell’articolo.

In ogni caso, ciò che ci presenta Arom è un universo senza polo di attrazione, un traslucido spazio privo di forza di gravità, in cui è possibile certamente scrutinare degli ambiti melodici (l’aspetto, la nota più bassa utilizzata in un dato reperto melodico e la disposizione delle altre note in ordine ascendente) ma che poco o nulla sembra dirci della prospettiva sonica, della specifica qualità sintattica attraverso cui intendere (nel senso wittgensteiniano di “intendere come”)<sup>12</sup> la melodia. È un metodo che è stato assimilato dall’etnomusicologia anglofona, passando ad identificare la collezione di altezze nota come *gamut*.

Vale notare che sul piano cognitivo questa metodologia non è solo un condizionamento epistemologico derivante dall’analisi della partitura e non della musica reale, come avviene per tutte le analisi di trascrizioni, ma è intrinsecamente, a livello concettuale, funzione dello *stress* (in senso mediologico) visivo-astrattivo<sup>13</sup> imposto dalla mediazione cognitiva notazionale. Nessun insider culturale non alfabetizzato musicalmente potrebbe decodificare la melodia in tal modo o rendersi conto del “tipo” di informazioni ivi desumibili. Infatti, ad indirizzare la comprensione culturale vi è la direzionalità di tensione e distensione sul piano sonoro-energetico, *massime* identificando un polo statico d’approdo tonicale, di cui il complesso di suoni costituenti l’aggregato melodico/scalare dispone<sup>14</sup>.

Ma nella classificazione di Arom/Brăiloiu del sistema pentatonico questa individuazione scompare. La controprova di ciò, ossia che questo modo di classificazione è effettivamente a-modale, la otteniamo con una semplice verifica *a contrario*. Nel caso scegliessimo come tonica la prima nota (*re*) del tipo IV indicato da Arom (per inciso, come molto probabilmente fraintenderebbe uno studente di un contemporaneo corso di jazz nei Conservatori), vedremmo immediatamente questa opzione condurre a tutt’altro risultato. In questo caso avremmo una pentatonica con la quarta al posto della terza.

Nella fattispecie di “Promenade” otterremmo, infatti, una pentatonica con centro modale *fa* (modo *fa - sol - sib - do - re*)<sup>15</sup>, mentre è di tutta evidenza che la pentatonica usata da Mussorgsky corrisponderebbe (sempre in un’ottica modale e non “configurazionale”) agli intervalli della I forma, con centro modale *sib*, e non di questa IV forma, come si può desumere dalla armonizzazione che ne dà Rimsky-Korsakov (illustrata dall’analisi armonica sottostante: cfr. Es. 5).

<sup>11</sup> ERICH M. VON HORNBOSTEL, *Gesänge aus Ruanda*, in *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, Hrsg. Jan Czekanowski, Vol. I, *Ethnographie*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1917, p. 409.

<sup>12</sup> Per una discussione critica, cfr. ALESSANDRO ARBO, *Entendre Comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.

<sup>13</sup> VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nelle musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

<sup>14</sup> Se queste modulazioni energetiche siano poi da considerarsi come universali psico-cognitivi o acquisizioni culturali, il dibattito è tutt’oggi aperto, cfr. *infra*.

<sup>15</sup> Che, detto solo a titolo di curiosità, sembra coincidere con l’errata armatura di chiave dell’Esempio 2 (che con tre bemolle, in ottica modale, identificherebbe il Fa dorico).

Mussorgsky, fornendoci già un'indicazione di decodifica percettiva con i due bemolle in chiave, ci indica inequivocabilmente il *sib* come centro modale pentatonico.

VI V6 VI V III V I VI/V (6) V

**Esempio 5. Analisi dell'armonizzazione della scala pentatonica in "Promenade" da *Quadri di un'esposizione***

Arom non sembra, quindi, disposto a accettare la categorizzazione modaleggiante del pentatonismo, nonostante molte evidenze di psicologia sperimentale transculturale testimonino in senso opposto. Infatti, questa convinzione aromiana viene appena scalfita, ma subito ridimensionata, dai più recenti acquisizioni in tema di psicologia della percezione.

Ora, quando c'è una tonica, essa è determinata dalla nota sensibile che ne costituisce la via d'accesso. In una configurazione anemitonica non possiamo parlare propriamente dell'esistenza di una tonica. Ma c'è sempre, per riprendere l'espressione di Célestin Deliège una certa "polarizzazione" verso un'altezza, una nota-cardine, spesso – ma non sempre – la *finalis*, alla quale possono condurre differenti percorsi<sup>16</sup>.

Inoltre, in base alla mia esperienza di musicista e didatta del jazz, devo affermare che nemmeno la premessa del ragionamento di Arom è generalizzabile (e che a maggior ragione non lo è la sua conseguenza). Infatti, in linea generale, non occorre necessariamente una nota sensibile, come settimo grado scalare al semitono inferiore rispetto all'ottava, per stabilire una tonica, intesa come polarità prospettica gerarchica in base alla quale si individuano i gradi degli altri suoni. Questa si può configurare anche a distanza di un tono o di un tono e mezzo, e tutto il jazz cosiddetto modale lo dimostra<sup>17</sup>. Qualsiasi chitarrista principiante che abbia appreso il "box" (schema di diteggiatura) pentatonico alla V posizione della tastiera della chitarra per suonare in stile *blues* o rock "sa" che questa pentatonica ha centro modale sul quinto tasto della prima corda, o sul settimo tasto della quarta corda o sul quinto tasto della sesta corda (sono tutti *la*), mentre se intende suonare in stile *bluegrass* il centro modale dello stesso schema di diteggiatura si sposterà sull'ottavo tasto della prima corda (o sul quinto della terza, o sull'ottavo della sesta corda). E questa nuova pentatonica, costruita sullo stesso *box* – anche se il nostro chitarrista non lo sa in teoria, pur conoscendo il fenomeno nella prassi – ha centro modale *do*. Ora, non si dica che il *blues* e il *bluegrass* sono influenzati dal sistema tonale.

<sup>16</sup> AROM, *La 'sindrome, op.cit.*, p. 164. Colgo l'occasione per ringraziare il Prof. Simha Arom, che in una comunicazione personale (24/08/2019) relativa al presente articolo, ha convenuto sui rilievi in merito alla strutturazione dell'armatura di chiave dell'esempio tratto da Mussorgskij. Quanto alla questione di fondo del centro tonale nelle scale pentatoniche, mostra di distanziarsi da una posizione troppo accosta a quella brăiloiuana, ossia dal «rapprochement que vous y faites entre Brăiloiu et moi-même. Ce dernier traite du pentatonique en général, bien que les exemples qu'il donne soient majoritairement – sinon intégralement, je ne m'en souviens plus très bien – issus de musiques traditionnelles européennes. Quant à moi, je me limite au pentatonisme d'Afrique subsaharienne, comme l'indique le titre de l'article « La 'sindrome' del pentatonismo africano » (que vous citez abondamment) [...] Dans ces musiques, parler de 'tonique' serait impropre, et il me semble plus pertinent (et surtout plus prudent) de parler de 'polarisation', suivant en cela Célestin Deliège – que je mentionne d'ailleurs dans « Le Syndrome... ».

<sup>17</sup> GEORGE RUSSELL, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Company, 1959.

In ogni caso, la sfiducia di Arom in un'interpretazione tonicale delle cinque permutazioni costituenti i «tipi» pentatonici (come abbiamo visto, l'etnomusicologo francese sottolinea la necessità di non chiamarli “modi”) – vale a dire, la refrattarietà ad individuare per essi un centro tonale – non è idiosincratica, ma viene da lontano. È il lascito di una tradizione teorica che annovera tra i suoi più fulgidi rappresentanti l'etnomusicologo rumeno Constantin Brăiloiu (1893-1958), cui peraltro Arom si rifà espressamente, citandolo più volte nell'articolo. Indirizziamo, quindi, la nostra attenzione alla fonte teorica, precedente di sessant'anni lo scritto dell'autorevole studioso francese, per verificare cosa Brăiloiu sostenesse, e per quali ragioni.

## 1953, Costantin Brăiloiu

Come referenza teorica per tutto il suo discorso sul sistema pentatonico, Arom cita espressamente “*Sur une melodie russe*”<sup>18</sup>, un saggio del 1953 ad opera del grande studioso del folklore musicale Constantin Brăiloiu (1893-1958), in cui si teorizza la scala pentatonica nelle culture di interesse etnomusicologico (con abbondanti esempi di musica tradizionale europea). Vale la pena citare integralmente le pagine in cui il rumeno sviluppa il suo ragionamento centrale, un attacco frontale alle concezioni tonicali della categorizzazione del sistema pentatonico. Una prospettiva, quest'ultima, come il rumeno riconosce, asseverata da un impressionante fronte altrettanto imponente e autorevole, che va da Gevaert a Sharp, da Stumpf ad Hornbostel e Abraham, fino ad Helmholtz.

L'ambiguità e la mutevolezza, da un teorico all'altro, della denominazione degli elementi della scala, è causata di solito dall'ossessione della tonalità classica e dalla precisa volontà di riportarvi il pentatonico ad ogni costo. La necessità di una tonica e di serie analoghe alle eptatoniche, ruotanti intorno a una fondamentale, è sembrata fuori discussione anche ai ricercatori più obiettivi e continua ad offuscare molte menti. L'erudizione e l'eccezionale larghezza di idee di Gevaert non gli hanno impedito di scrivere che “non possiamo gustare una successione di suoni, non possiamo neanche intonarla con sicurezza, senza collegarla mentalmente a un punto di partenza fisso, ad una tonica”, principio che si manifesta con maggiore o minore energia, secondo i tempi e i luoghi, ma senza il quale “non esiste né musica, né canto, ma solo una cantilena non fissa, senza regola né freno”: ne sono una prova “quei dialetti rudimentali dell'Africa e della Australia che, a distanza di qualche miglio o pochi anni, sono diventati completamente irriconoscibili”<sup>19</sup>. E tuttavia numerosi eruditi si sono resi conto che la “determinazione della tonica è in questo caso”, come scrive Helmholtz, “molto più incerta che nella gamma di 7 suoni”<sup>20</sup>; e anche Stumpf è colpito, una volta almeno, da questa difficoltà, ma non rinuncia, tuttavia, a cercare il “tono principale”<sup>21</sup>. Sharp riconosce, a sua volta, che “la posizione della tonica” (che egli ritiene, tuttavia, “decisiva”)<sup>22</sup> è talvolta questione di un giudizio soggettivo e si chiede se una certa canzone inglese appartenga a un modo (“if D be the tonic”) oppure ad un altro (“if C be the tonic”)<sup>23</sup>. Infine, Abraham e von Hornbostel, pur sostenendo che per comparare le leggi di formazione delle scale è indispensabile scegliere una

<sup>18</sup> CONSTANTIN BRAILOIU, *Sur une melodie russe*, in Pierre Souvtchinsky (a cura di), *Musique russe*, vol. 2, P.U.F., Paris, 1953, pp. 329-391 (tr. it., *Su una melodia russa*, in ID., *Folklore Musicale*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1982).

<sup>19</sup> FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, Annot-Braeckman, 1875, p. 161.

<sup>20</sup> HERMANN LUDWIG FERDINAND VON HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, Masson, 1874, p. 581. (Brăiloiu si riferisce alla edizione francese del trattato di Helmholtz.)

<sup>21</sup> CARL STUMPF, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911, p. 149.

<sup>22</sup> CECIL JAMES SHARP, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Oxford University Press, 1932, p. XIX.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 57-64: nn. 8-9A.

fondamentale" (*Grundton*), sono costretti a riconoscere che questa fondamentale "non coincide necessariamente né con la tonica (centro della gravità melodica) né con il suono iniziale o finale"<sup>24</sup>. A che titolo, ci si chiederà, dovrebbe allora meritare il nome di *Grundton*?<sup>25</sup>

È a questo punto che Brăiloiu si produce nell'affondo argomentativo conclusivo, condotto su un esempio musicale che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto archiviare definitivamente la questione e dimostrare una volta per tutte l'inattendibilità delle tesi del fronte tonicalista. Per una confutazione così ambiziosa, il bersaglio doveva essere altrettanto autorevole, e per questo Brăiloiu sceglie un mostro sacro della scienza positivista: lo scienziato-filosofo, psicologo, fisico e fisiologo tedesco Hermann Helmholtz.

Quanto più si approfondiscono le implicazioni derivanti da questa dottrina interamente artificiale, tanto più gravi diventano gli errori che esse hanno in germe. Così – per tenerci a un solo esempio – vediamo Helmholtz parlare di una "gamma senza terza né sesta e probabilmente di cornamusa", a proposito di una melodia scozzese<sup>26</sup> (Es. 6) costruita su una scala pentatonica non soltanto completa, ma in cui, per soprannumero, la terza presunta assente ricorre ben due volte. Questo perché il canto termina col 2 (qui *la*) e per Helmholtz, che ha stabilito che questo *la* è una tonica, non può trattarsi che di un *la* minore tronco. [Corsivo dell'Autore]<sup>27</sup>



Esempio 6. La «melodia scozzese» citata da Helmholtz, nella redazione di Brăiloiu<sup>28</sup>. A destra il complesso scalare pentatonico dedotto dall'etnomusicologo rumeno

Ora – a parte il fatto che la «terza presunta assente» ricorre non due, ma ben quattro volte – avremo modo di vedere come il ragionamento di Brăiloiu possa riservare delle inaspettate sorprese. Per verificarne comunque la sostanza dobbiamo risalire, però, alla fonte di questo esempio-chiave, con cui il rumeno pare apporre un sigillo cardinale su una posizione paradigmatica – escludendo la natura modale delle scale pentatoniche – che permarrà sino ai più recenti esiti dell'etnomusicologia contemporanea, come abbiamo visto con Arom. La fonte del reperto, come indicato dallo stesso Brăiloiu nel 1953, è Helmholtz, da un testo seminale scritto novanta anni prima.

## 1863, Hermann Helmholtz

Nel 1863 è pubblicato un volume capitale per gli sviluppi della musicologia: il trattato di acustica, psicologia e estetica musicale *Die Lehre von den Tonempfindungen: als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* di Hermann Helmholtz (1821-1874).

Nel capitolo XIV della III Parte del trattato, lo scienziato tedesco illustra la formazione delle scale musicali, comprese le scale di cinque suoni, che rileva diffusa fra i cinesi e «*the Celts of Scotland*

<sup>24</sup> OTTO ABRAHAM e ERICH MORITZ VON HORNBOSTEL, *Studien über das Tonsystem der Japaner*, «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaften», n. 1, 1922, pp. 181-231:186.

<sup>25</sup> BRAILOIU, *Su una melodia russa*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>26</sup> HELMHOLTZ, *Théorie physiologique*, cit., p. 342.

<sup>27</sup> BRAILOIU, *Su una melodia russa*, cit., p. 14.

<sup>28</sup> Ringrazio Francesco Giannattasio per avermi fornito l'originale di questo esempio musicale di seguito riprodotto, pubblicato in Pierre Souvtchinsky (a cura di), *Musique russe*, op. cit., p. 336.



and Ireland »<sup>29</sup>. Per la formazione genetica delle pentatoniche, Helmholtz segue un ragionamento che differisce dall'usuale criterio delle quinte in successione (da cui si ottiene la sequenza *do<sub>1</sub>-sol<sub>1</sub>-re<sub>2</sub>-la<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>*, da ricondurre poi alla medesima ottava: un modello esplicativo che, di fatto, seguirà anche Brăiloiu, pur criticandolo per la sua artificiosità e astrattezza dottrinale)<sup>30</sup>. Nell'organizzazione sistematica di Brăiloiu, invece, gioca un ruolo fondamentale, come abbiamo visto, la posizione del *pyknon*, l'intervallo di terza maggiore. Una scelta metodologica, questa, che lo induce a classificare come prima forma prototipica la sequenza *sol-la-si-re-mi*<sup>31</sup>, con il *pyknon* di terza maggiore in posizione iniziale. Probabilmente l'etnomusicologo non si avvede dell'involontario condizionamento etnocentrico, che rimanda questa formazione pentatonica al modo maggiore.

Tutt'altra via segue invece Helmholtz, indirizzato nella sua scelta metodologica dall'idea della tonalità del modo<sup>32</sup>, a dimostrazione della quale presenta per ciascuna forma modale pentatonica un brano tradizionale che lo rappresenta. Per quanto concerne la Terza pentatonica nella classificazione di Helmholtz, *do-re-fa-sol-sib* («Third scale. Without Third and Sixth»), incontriamo finalmente l'esempio cui si riferiva Brăiloiu (Es. 7)<sup>33</sup>. Si tratta di una melodia tradizionale « gaelica », basata sul Terzo modo pentatonico di Helmholtz trasposto di una terza maggiore (*mi-fa#-la-si-re*), cui il tedesco attribuisce la tonica *mi*: è il *verse* di un « probably old bagpipe tune », come recita la didascalia, preceduto da una sezione di quattro misure a ritornello, non trascritta da Brăiloiu. Il testo rimanda al carattere di un vivace canto conviviale.

<sup>29</sup> HERMANN HELMHOLTZ, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tr. ingl. di Alexander Ellis, London & New York, Longmans Green, III ed., 1895, p. 258.

<sup>30</sup> In relazione alla progressione delle quinte, Brăiloiu asserisce: «[...]Sarà però ovvio a chiunque possieda una pur minima esperienza del canto popolare e del comportamento psichico dell'analfabeta, che l'operazione coordinata supposta da questa teoria [progressione di quinte successive, N.d.A.] è un puro gioco dello spirito.», *ivi*, p. 15. In ogni caso, Brăiloiu accetta la versione anticamente elaborata dagli studiosi cinesi di questa teoria, in cui la progressione è composta da una sequenza di quinte ascendenti e quarte discendenti, in modo da allocare le componenti della pentatonica nell'ambito di una quinta.

<sup>31</sup> Brăiloiu utilizza come nota iniziale il *sol* e non il *do* in base a mere considerazioni di efficienza notazionale: non occorrono alterazioni in chiave e la gamma è centrata nel pentagramma, né troppo bassa né troppo acuta. Cfr. *ivi*, p. 12.

<sup>32</sup> L'originale criterio-guida di Helmholtz («un percorso più lungo», lo definisce Brăiloiu, *ivi*, p. 16) resta la sequenza delle quinte, ma calibrata sugli intervalli affini, più prossimi, alla tonica, il che lo porta a privilegiare gli intervalli di quinta e quarta giusta (non solo sul versante ascendente, quindi, ma anche su quello discendente del circolo delle quinte). Di fatto, individua nella serie degli armonici naturali a partire dal *do* la seguente sequenza di intervalli prossimi alla tonica, che sono, oltre l'ottava, i primi tre tipi di intervalli presenti nella serie degli armonici, 2:3, 3:4, 3:5): quinta (dal *do* = *sol*), quarta (*fa*), sesta maggiore (*la*). Escludendo la terza maggiore *mi*, che configurerebbe un semitono in relazione al quarto grado, Helmholtz aggiunge la quinta della quinta (*re*). La sequenza intervallare della pentatonica base, a differenza di quella di Brăiloiu, pertanto, sarà: *do-re-fa-sol-la* (scevra di connotazioni etnocentriche riferibili alla modalità maggiore, in quanto il *pyknon* – di terza maggiore – non appare in posizione iniziale). Applicando i medesimi intervalli in forma discendente, si avrà, a partire dal *do*: *do-sib-sol-fa-mib*, che nella sequenza riordinata configurerà la Seconda pentatonica: *do-mib-fa-sol-sib*, e così di seguito per gli altri tre complessi scalari. Cfr. HELMHOLTZ, *On the Sensations of Tone*, cit., pp. 258-259.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 261.

CHAP. XIV. PENTATONIC SCALES. 261

3. For the Third Scale, without Third and Sixth. Gaelic. Probably an old bagpipe tune.\*

Blythe, blythe and mer-ry are we, Blythe are we, one and a';  
Can-ty days we've of-ten seen; A night like this we ne-ver saw.

The gloam-ing saw us all sit down, And mei-kle mirth has been our fa'. Then  
D.C.

let the toast and sang go round, Till chan-ti-cleer be-gins to crawl:'

Esempio 7. La melodia « gaelica » citata da H. Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, op. cit. p. 261

Abbiamo visto che Brăiloiu, in forza del suo rigoroso intendimento metodologico finalizzato a non utilizzare nel pentagramma alterazioni in chiave e per motivi di economia di annotazione, traspone il *verse* del brano di una quarta ascendente. Ma notiamo immediatamente anche qui qualcosa di anomalo, che si può ritenere abbia influito sull'interpretazione dell'etnomusicologo rumeno: la trasposizione contiene varie rilevanti inesattezze<sup>34</sup>.

Esempio 8. *Verse* della melodia a p. 261 del trattato di Helmholtz, trascritto alla quarta superiore da Brăiloiu. (Redazione dello scrivente). Le note con errata trasposizione sono contrassegnate dalla corretta denominazione (do centrale = do<sub>3</sub>)

Infatti, nella terza battuta, al posto delle due crome puntate *sol*<sub>4</sub> (do centrale = do<sub>3</sub>) dovevano esserci due *la*<sub>4</sub> (trasposizioni alla quarta superiore dei corrispondenti *mi*<sub>4</sub> dell'esempio di Helmholtz; e inoltre, le prime tre note della sesta battuta avrebbero dovuto essere *sol*<sub>4</sub>, *mi*<sub>4</sub> e *re*<sub>4</sub> (trasposizioni, rispettivamente, di *re*<sub>4</sub>, *si*<sub>3</sub> e *la*<sub>3</sub>).

In ogni caso, vuoi per gli errori nella trasposizione, vuoi per un radicato pregiudizio ideologico, fatto sta che Brăiloiu esclude l'individuazione di un centro modale del brano, di un focus centripeto rispetto alla siderea e cristallina struttura sistemica pentatonica. Notiamo *en passant* come il carattere di tutta questa discussione sia tutt'altro che astratto, di pura e diafana teoria, esibendo, invece, rilevanti connotazioni percettive. Infatti, in termini mutuati dalla *koiné* tonale, la posizione di Helmholtz, in virtù della settima minore *re* virerebbe in "minore" modale la qualità di un pezzo che altrimenti acquisisce, secondo la percezione di Brăiloiu, una connotazione basata sul *pyknon* di terza maggiore. Una notevole differenza.

Ad ulteriore testimonianza della crucialità della questione, inoltre, vale rilevare il tono sferzante e sarcastico del rumeno nei confronti di Helmholtz – tanto più notevole quanto più discosto dall'usuale stile discorsivo, notoriamente pacato e connotato da *understatement*<sup>35</sup>, confermandosi nel proprio convincimento di un'impossibilità della decodifica prospettica-tonicale dei "tipi" pentatonici.

Effettivamente, se si considera come tonica il *mi* – come nella versione originale, non trasposta, del brano, a p. 261 del trattato di Helmholtz – appare una struttura modale con gli

<sup>34</sup> Le inesattezze sono mantenute nella traduzione italiana, op. cit.

<sup>35</sup> Sullo stile retorico-argomentativo di Brăiloiu, cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 1993, p.78: «[...] egli possiede il senso di quell'eleganza retorica capace di dire ciò che pensa senza urtare [...] fa scivolare la critica sotto il complimento».

intervalli *mi-fa#-la-si-re*: un modo pentatonico senza terza e sesta, ma con quarta e settima minore, esattamente come indicato dallo scienziato tedesco.

Ma da dove aveva tratto Helmholtz questa melodia, giacché non ne segnala la fonte – che potrebbe fornirci ulteriori utili indizi –, e secondo quale ragionamento indicava il *mi*, nel proprio esempio originario, come centro modale, scatenando così il sarcasmo di Brăiloiu?<sup>36</sup> Chi dei due ha effettivamente ragione? Qui si gioca la partita tra una concezione *scalare*, sistemica e permutativa delle *configurazioni* pentatoniche, basata sull'assioma dell'« incertezza della tonica »<sup>37</sup>, ed un'altra *modale*, intervallare-tonicale, di questi aggregati, intesi come *modi*. Dobbiamo sempre tener presente che l'« anatema » di Brăiloiu ha pesato come un macigno sulla tradizione interpretativa successiva, giungendo sino ad Arom, scardinando così la fiducia in una classificazione strutturale dei modi pentatonici in funzione del centro tonale.

In definitiva, per riassumere la questione in termini piuttosto schematici (ma rendendo molto bene l'idea pragmaticamente), ci si chiede: l'eventuale *insider* del tempo avrebbe percepito la melodia scozzese attraverso la pentatonica con il *pyknon* in posizione iniziale (*sol-la-si-re-mi*) con l'inevitabile rimando alla sonorità del modo ionico (nei termini di Helmholtz, « *the character of a major mode* »)<sup>38</sup> come l'intende Brăiloiu, oppure colorata « in minore », di un *mi* eolico o dorico, come suggerisce Helmholtz? Rispondere con esattezza a questa domanda, significherebbe sancire l'attendibilità delle rispettive teorie tassonomiche, sistemica-neutra o modale-tonicale, che sottendono le due posizioni.

Per risolvere il rovello, secondo il protocollo antropologico, bisognerebbe però individuare l'*insider* che lo attestasse: in un esercizio di paleo-etnomusicologia, cercare la testimonianza di un antico informatore culturale scozzese. Per verificarne la possibilità, proviamo a fare ancora un salto cronologico all'indietro, questa volta di tre quarti di secolo.

## 1786, James Johnson

Nell'inverno del 1786, James Johnson (ca. 1753-1811)<sup>39</sup>, uno stampatore di musica di Edimburgo, conosce il poeta Robert Burns, accomunato dalla passione per le antiche arie scozzesi. Dal loro sodalizio nasce il progetto editoriale *The Scots Musical Museum*, in sei volumi, pubblicati dal 1787 al 1803, una delle prime<sup>40</sup> raccolte organiche di canti tradizionali scozzesi mai realizzate. L'opera, cui Burns contribuì riscrivendo i testi di molti canti e aggiungendone altri di sua composizione (l'atteggiamento filologico nei confronti della musica folk essendo di là da venire) consta di sei centinaia di brani, e fu ripubblicata varie volte. Da questa raccolta Haydn, Beethoven e molti altri attinsero per rielaborazioni e arrangiamenti.

I reperti musicali furono salvati dall'oblio grazie alla perizia e passione dei due raccoglitori, animati da quello spirito di riscoperta e salvaguardia delle antiche tradizioni popolari che a partire dalla fine del XVIII secolo avrebbe innervato, con il nazionalismo romantico, varie esperienze del genere in altre nazioni Europa. D'altronde Johnson era, più o meno, coetaneo di Johann Gottfried Herder (1744-1803), che di tutto questo movimento si può considerare l'ispiratore.

<sup>36</sup> Per la verità, l'esempio di Helmholtz presentava anche quattro battute con funzione di ritornello, che Brăiloiu stranamente non trascrive, in cui la quinta discendente reiterata *si-mi* dell'*incipit* effettivamente può suggerire la tonalizzazione del *mi*.

<sup>37</sup> BRAILOIU, *Su una melodia russa*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> HELMHOLTZ, *On the Sensations of Tone*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>39</sup> HUNTER, RICHARD IAN, "Johnson, James", in H.G.C. Matthew & B. Harrison (eds.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford-New York, Oxford University Press, vol. 30, 2004, pp. 273-274.

<sup>40</sup> Nel 1724 Allan Ramsay aveva già pubblicato *Tea-Table Miscellany*, Edinburgh, Ruddiman, uno zibaldone di arie scozzesi, con intenti ricreativi.

Un luogo ideale per cercare il pezzo «gaelic» citato da Helmholtz. Ed in effetti, la ricerca ha dato i suoi frutti. Pur con diverso testo verbale, il brano 180 del Volume II (1788), pp. 187-188, con il titolo “Blythe was she”<sup>41</sup> (Esempio 9), corrisponde per la parte musicale esattamente all’esempio citato da Helmholtz (che evidentemente citava da altra fonte: e questo testimonia della diffusione del pezzo). In ogni caso, le note sono identiche (a parte la semicroma *si*<sub>3</sub> ribattuta come aggiustamento sillabico nella ripetizione del *chorus*) come pure l’armatura di chiave, con un solo diesis. Corrisponde anche la struttura formale suddivisa in *chorus* e *verse*.

I canti raccolti da Johnson e Burns erano annotati su endecaleone per strumento a tastiera. Questo prevedeva che la melodia fosse redatta, come di regola, nel pentagramma superiore, e che nell’inferiore vi fosse un basso cifrato. Questa procedura, se può ingenerare qualche riserva dal punto di vista filologico, poiché sottopone antiche melodie modali a trattamento armonico, nel nostro caso, e ai fini della nostra discussione, si rivela invece oltremodo informativa: anzi, direi risolutiva.

Esempio 9. “Blythe was she”, da James Johnson, *The Scots Musical Museum*, 1788

Infatti, nell’intento di dirimere la *quaestio* tra Brăiloiu e Helmholtz, ciò che cercavamo era determinare la percezione, da parte di eventuali insider culturali, della melodia che Brăiloiu ha utilizzato per polemizzare sulla presenza di una tonica, indicata dal tedesco nel *mi* (corrispondente al *la* nella trascrizione dell’etnomusicologo rumeno). Ora, credo che due soggetti come Johnson e Burns, nati in Scozia a metà Settecento, potessero disporre a pieno titolo del diritto di essere considerati insider, a proposito di antichi canti scozzesi. Proprio l’annotazione del basso, che

<sup>41</sup> Nel sommario del volume il brano è indicato con titolo diverso: *Blythe, blythe and merry was she*.

propongono, è oltremodo indicativa della prospettiva modale, e quindi di cruciale rilevanza in relazione all'attrazione o polarizzazione di una eventuale tonica<sup>42</sup>.

Ma in sostanza, cosa ci dice la trascrizione del reperto?

Ci dice che aveva ragione Helmholtz, su tutta la linea. Il brano ha un chiaro centro modale, *mi*. A ben vedere, e a differenza di altri esempi, il canto non è armonizzato col basso cifrato, forse riconoscendone il carattere arcaico, ma reca nel pentagramma inferiore un bordone intermittente di *mi*, alternato al *re*, che ne attesta chiaramente la prospettiva modale. Effettivamente, come sosteneva Helmholtz, il *mi* è la tonica modale di questo brano, che, quindi, non presenta il « *character of a major mode* », ma rimanda alla sonorità “in minore” di un *mi* dorico.

Possiamo adesso asserire a pieno titolo che il pilastro su cui Brăiloiu aveva costruito la sua confutazione non ha fondamento. Questo dato incontrovertibile ci autorizza anche a pensare che l'infrastruttura teorica soggiacente alla sua argomentazione debba seguire lo stesso destino?

## Oggi

Dopo questa escursione a ritroso nel tempo, torniamo ai giorni nostri, se non con incrollabili certezze, con almeno un radicato convincimento. E la convinzione è che, sostanzialmente, la questione teorica delle pentatoniche così come elaborata dall'etnomusicologia, in specie europea, abbia a che fare con l'opposizione che esiste in linguistica tra fonetica e fonologia (o, se si vuole, con l'opposizione etic/emic in antropologia).

La disposizione delle cinque *configurazioni* pentatoniche di Brăiloiu individua concretamente la successione delle varie note nei cinque *tipi*, descrivendola. Questo, a differenza del rilevamento delle relazioni astratte, sistemiche, attraverso cui le note impostano la loro interazione nel modo. Un criterio per descrivere la *melodia*, quindi, è qui utilizzato per gli assetti *scalari*. Questo ci autorizza forse a ritenere, sul piano teoretico, che vi sia in gioco una concezione della modalità come coalescenza di tipologia melodica e scalare? Nella concezione di Brăiloiu sembra configurarsi una nozione di *tipo* pentatonico che si situa in una posizione interposta tra le nozioni di scala e di modo. In effetti, questa casella teorica vuota ha trovato un musicologo che l'ha riempita: il *quid* fu individuato da Jacques Chailley con la nozione di *sistema*.

All'interno della scala viene ritagliato un SISTEMA che comprende i suoni effettivamente impiegati. Nel sistema non abbiamo nessuna nozione di tonica né di finale, ma un primo abbozzo di struttura può iniziare a venire a galla tramite la strutturazione, più o meno completa, d'intervalli strutturali [...]<sup>43</sup>

La nozione di *sistema* di Chailley, nella sua natura intermedia tra scala e modo, è intesa da Nattiez come riconducibile a quella di *gamut*<sup>44</sup>. In effetti, nella tassonomia di Brăiloiu/Arom troviamo “l'ordine ascendente” dei suoni effettivamente impiegati. Questo modello, come già notato, afferrisce alla prospettiva etic, propria degli outsiders culturali, per i quali l'approccio

<sup>42</sup> Al di là della loro liceità etnografica, bisogna distinguere queste armonizzazioni, fatte dagli stessi insider, e quindi attestanti la percezione emic del brano, da quelle dei folkloristi a fine '800, come Alice Cunningham Flechter e John Comfort Fillmore (cfr. *infra*), che sulla scorta delle teorie della “*implied harmony*” sostenevano l'universalità della armonia occidentale, come esito di perfezione cui avrebbero teso, in maniera teleologica, le “primitive” espressioni dello spirito umano, da loro rilevate nei canti degli Omaha e Navaho del Nord-America.

<sup>43</sup> JACQUES CHAILLEY, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985, p. 57 (cit. in NATHALIE FERNANDO, *Scale e modi. Verso una tipologia dei sistemi scalari*, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, p. 930).

<sup>44</sup> «Non è improbabile che Chailley riscopra il concetto americano di *gamut*, quando definisce il sistema: “All'interno della scala emerge un sistema che comprende i suoni effettivamente impiegati”». JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987, p. 35.

descrittivo dà maggiori garanzie rispetto a quello emic, che implica la conoscenza culturale e sistemica approfondita, che permette di riconoscere il medesimo nel diverso, controllando il campo di dispersione del tratto distintivo. Ma, ovviamente, non è solo questo il fattore in gioco.

Analizziamo, in particolare, la posizione di Brăiloiu. Per comprendere la peculiare insistenza dell'etnomusicologo rumeno sulla «incertezza della tonica»<sup>45</sup> nel pentatonismo, un tratto teorico inflessibilmente perseguito anche a costo – come abbiamo visto – di rischiare clamorosi abbagli, dobbiamo considerare che in questa discussione erano in gioco problematiche epistemologiche di ordine più generale, e di assoluto rilievo nell'ambito della ricerca antropologica e sul folklore: istanze all'ordine del giorno, in particolare, negli anni in cui operava Brăiloiu.

Ciò che induceva il ricercatore rumeno a rifiutare la determinazione tonicale della pentafonia erano ragioni sia intrinseche, interne al modello stesso epistemologico cui afferiva, sia estrinseche, in relazione ad altre scuole di pensiero. Tra le motivazioni intrinseche, la più notevole era la sistematicità (pre)strutturalista. Sappiamo come Brăiloiu fosse considerato da Gilbert Rouget « il Troubetzkoy della musicologia »<sup>46</sup>: nella sua visione, il sistema pentatonico è sincronico, e il suo approccio epistemologico rifugge da dipendenze storico-diacroniche, o genetiche. Il sistema si regge in sé, e, come tale, si può escludere che sia un prodromo primitivistico della eptafonia o del sistema tonale, evolutivamente proteso ad una perfettibilità. Difendere a tutti i costi la perspicuità sistemica e l'autonomia culturale del sistema pentatonico era il mandato storico cui Brăiloiu sentiva di dover aderire.

Dal punto di vista estrinseco, la posizione del rumeno era avversa alle dignità fondamentali dei musicologi comparativisti: in particolare, l'etnocentrismo, di cui ravvisava le distorsioni nei tentativi di armonizzazione di melodie etniche<sup>47</sup>, e il teleologismo, per cui la pentafonia non sarebbe altro che uno stadio più primitivo dell'eptafonia. È questa un'implicazione della teoria del *Kulturkreis*, che Brăiloiu considerava come un ulteriore logoro strumento teorico comparativista<sup>48</sup>: in questa prospettiva diffusionista, infatti, le pentatoniche sarebbero considerate in relazione residuale e arcaica con le vestigia della modalità ecclesiastiche medioevali. In definitiva, per Brăiloiu l'ammissione della natura modale dei sistemi pentatonici sarebbe equivalsa a confermare i criteri evuzionistici della *vergleichende Musikwissenschaft*.

È chiaro che tutta questa discussione ha anche risvolti di politica culturale, inerenti alla caratura epistemologica stessa delle ricerche sul folclore e, di lì a qualche anno, dell'etnomusicologia, all'interno delle discipline demo-etno-antropologiche nel loro insieme. Infatti, l'esigenza di una legittimazione in termini eurocentrici della cultura pentatonica, rapportandola alla nobiltà di lignaggio della musica ecclesiastica, era, infatti, una tesi che agli occhi del folclorista Brăiloiu, proprio perché inficiava il valore culturale intrinseco di questa fenomenologia culturale, avrebbe potuto compromettere sul piano epistemologico lo stesso statuto disciplinare di tutto un ambito di ricerca.

Brăiloiu, nel condurre la sua battaglia, commette degli errori piuttosto rilevanti (al di là delle sviste trascrittive, che pure possono assumere un valore decisivo, in quanto falsano i “dati” di un

<sup>45</sup> Oltre alla discussione sopra riportata, Brăiloiu denomina una specifica sezione del saggio con questo titolo. BRAILOIU, *Su una melodia russa*, op. cit., p. 24.

<sup>46</sup> GILBERT ROUGET, *Preface*, in Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973, p. XIII. La caratterizzante pre-strutturalista di Brăiloiu è sottolineata, nella edizione italiana degli scritti di Brăiloiu, anche da GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *Presentazione*, in BRAILOIU, *Folklore Musicale*, Vol. II, op. cit., p. 1.

<sup>47</sup> Per un esempio-limite di questa pratica, cfr. JOHN COMFORT FILLMORE, *The Structure of Indian Music*, «American Anthropologist», New Series, vol. 1, n. 2 (Apr., 1899), pp. 297-318, in cui l'autore, con intendimento antropologico e non artistico, trascrive per pianoforte melodie pentatoniche di nativi nord-americani Omaha, armonizzandole secondo i criteri del tardo-romanticismo.

<sup>48</sup> Con qualche eccezione, secondo NATTIEZ, *Il combattimento*, op. cit., p. 79.

campo – per inciso, piuttosto ridotto –<sup>49</sup> da cui estrapolare interpretazioni). Innanzitutto, il rumeno sancisce l'impossibilità di una concezione pentamodale a partire da assetti esemplari in notazione, come nel caso della “melodia scozzese”, ritrascritta in termini di una scala pentatonica col *pykenon* in posizione iniziale, dal *sol*, sul modello della scala diatonica maggiore, incappando così per altre vie proprio nel condizionamento etnocentrico che ideologicamente avrebbe voluto eludere e condannare. Inoltre, la sua percezione da outsider culturale, rispetto al reperto melodico, non solo lo induce nella fattispecie ad un abbaglio, ma sul piano metodologico lo confina in un'analisi *etic* che sospende il giudizio, limitandolo a descrivere l'esistente, attraverso una concezione non gerarchica della scala pentatonica. E senza dire, infine, che la scelta stessa della categorizzazione (dell'ambientazione scalare) induce retroattivamente una percezione indicizzata della melodia.

Diversa situazione, rispetto alla linea Brăiloiu-Arom, abbiamo nella tradizione di studi anglofona, in cui meno si è fatto sentire l'influsso di Brăiloiu<sup>50</sup>. Questa linea di ricerca, che si origina in ambiente teorico evolucionistico, per quanto concerne la natura modale del pentatonismo è più pragmatica. Sin dal 1911 Annie Gilchrist<sup>51</sup> propone una visione genetica rispetto ai modi eptatonici, inaugurando una linea che sarà seguita da Sharp<sup>52</sup> (come abbiamo visto) e che arriva sino agli anni Sessanta con Bertrand Bronson<sup>53</sup>. Quest'ultimo, con il modello della “stella modale”, illustra efficacemente il passaggio dalla pentafonia alla esafonia per giungere all'eptafonia, sollevando le critiche da parte di Cazden<sup>54</sup>, ma ottenendo seguito in ambito italiano, con il commentario integrativo di Tullia Magrini<sup>55</sup> negli anni Ottanta del secolo scorso.

Questo per quanto riguarda l'etnomusicologia occidentale. È stranamente curioso che la teoria musicale autoctona delle culture, in specie orientali, in cui il sistema pentatonico è da secoli studiato e teorizzato non sia stata interpellata, in questa discussione tutta euro-statunitense. Mi riferisco in particolare alla cultura cinese: ebbene, questa tradizione culturale ha sempre considerato le pentatoniche dei *modi*, con tanto di tonica modale e catalogazione di canti e musiche attraverso le cinque tipologie<sup>56</sup>.

Domandandoci qual è oggi l'indirizzo prevalente in questa complessa e annosa *querelle*, non possiamo non considerare l'apporto delle neuroscienze e della psicologia della percezione e categorizzazione. Come ricordava Celestin Deliège nella citazione di Arom (cfr. *supra*), la percezione e categorizzazione non può prescindere anche nel caso delle scale pentatoniche anemitoniche di una “polarizzazione” che indirizzi la percezione. Vi è un importante studio di Carterette e Kendall<sup>57</sup>, attualmente considerato di referenza per quanto concerne la psicologia comparata, che ha assunto una precisa posizione in merito. I due studiosi statunitensi prendono in esame la ricerca

<sup>49</sup> Per una discussione metodologica sul tematica del «rich/poor data field» nella ricerca musicologica cfr. ERIC CLARKE e NICHOLAS COOK, *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 4 sgg.

<sup>50</sup> La prima traduzione inglese di un testo di Brăiloiu risale al 1984 (CONSTANTIN BRAILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984).

<sup>51</sup> ANNIE G. GILCHRIST, *Notes on the Modal System of Gaelic Tunes*, «English Folk Dance and Song Society Journal», vol. 4, 1911, pp. 150-153.

<sup>52</sup> CECIL J. SHARP e OLIVE CAMPBELL, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Putnam, 1917.

<sup>53</sup> BERTRAND HARRIS BRONSON, *The Ballad as Song*, Berkeley, University of California Press, 1969.

<sup>54</sup> NORMAN CAZDEN, *A Simplified Mode Classification for Traditional Anglo-American Song Tunes*, «Yearbook of the International Folk Music Council», 1971, pp. 44-77.

<sup>55</sup> TULLIA MAGRINI, *Modalità e mobilità melodica nella musica popolare*, in, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, a c. di Piero G. Arcangeli, Firenze, Olschki, 1988, p. 149.

<sup>56</sup> Cfr. LI, CHONGGUANG (李重光), *音乐理论基础 (Teoria Musicale Fondamentale)*, 北京, 人民音乐出版社. 1962, e, inoltre, CAI, YI, “论中国民族音乐文化的传承” (*Sull'eredità culturale della musica tradizionale cinese*), «艺术教育», «Educazione Artistica», n. 7, 2008, pp. 62–64.

<sup>57</sup> EDWARD C. CARTERETTE e ROGER A. KENDALL, *Comparative Music Perception and Cognition*, in *Psychology of Music*, ed. Diana Deutsch, II Ed., London, Academic Press, 1999, pp. 725-792.

sperimentale di Arom e Fürniss<sup>58</sup> del 1993, su cui si basano le convinzioni dell'etnomusicologo francese sulla a-modalità delle pentatoniche, almeno per quanto riguarda i Pigmei Aka dell'Africa centrale.

The authors confirmed their hypothesis that order of succession of the degree in a pentatonic scale prevail over intervals widths. These outcomes led them to question the idea that a scale system is a mental grid with position of each scale degree<sup>59</sup>.

A questa posizione, però, oppongono uno studio « *contrasting* » condotto nel medesimo anno da Dehoux e Voisin<sup>60</sup> sulla musica per xilofoni nell'Africa centrale, in cui i due studiosi ritrovavano precise concezioni tonicali nella percezione di queste scale. « *[They] found scale concepts that varied by ethnic group, particularly with respect to the interaction of pitch and timbre* »<sup>61</sup>. La conclusione dei due studiosi americani, anche in riferimento all'uso interattivo del sintetizzatore Yamaha DX7 usato da Arom, è sorprendentemente tranciante: « *These researchers are enamored of "interactive experimental method" but have little conception of experimental design and control* »<sup>62</sup>.

Dal punto di vista della riflessione epistemologica, oggi troviamo un rinnovato interesse nella ricerca di universali, in particolare per gli universali cosiddetti "strategici" bio- psicologicamente fondati (i quali, come le inferenze implicative teorizzate da Leonard Meyer, pongono in gioco processi cognitivi)<sup>63</sup>. Molino e Nattiez individuano nella tonalità il fattore imprescindibile per identificare una sintassi musicale, « universalmente »: e quindi anche per la pentaforia. « Sembra che la possibilità di organizzare una sintassi poggia, universalmente, sulla capacità di un elemento discreto di creare una relazione tra un'attesa e un sentimento di chiusura »<sup>64</sup>.

Come corollario di questa posizione, si avverte da più parti, e specialmente in chi s'intenderebbe tutelare, una specie d'insofferenza per un eccesso di "zelo antropologico" nella costruzione dell'alterità culturale, con un'attitudine troppo attenta ad evitare atteggiamenti sospetti di etnocentrismo, ma che finiscono per occultare gli oggettivi fattori comuni. Questo condizionamento ideologico è stato stigmatizzato in più occasioni da Kofi Agawu, in particolare nella rappresentazione teorica della ritmica africana, con la pervicace tendenza dei ricercatori (non solo) occidentali a ricondurre tale sistematica ad un principio opposto a quello divisivo occidentale.

So, although Jones, Nketia, Brandel, and many others once insisted that additive rhythm is, as Nketia put it, "the hallmark of African music," this viewpoint is in all likelihood a colossal error. It would seem, then, that whereas structural analysis (based in European metalanguage)

<sup>58</sup> AROM e FÜRNISS, *An interactive experimental method*, *op. cit.*

<sup>59</sup> CARTERETTE e KENDALL, *Comparative Music Perception*, *op. cit.*, p. 735. (« Gli autori hanno confermato la loro ipotesi che l'ordine di successione dei gradi in una scala pentatonica prevale sulla larghezza degli intervalli. Questi risultati li inducono a porre in questione l'idea che un sistema scalare è una griglia mentale con la posizione di ciascun grado scalare. »)

<sup>60</sup> VINCENT DEHOUX e FREDERIC VOISIN, *An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures*, «Contemporary Music Review», 9, pp. 13-19.

<sup>61</sup> CARTERETTE e KENDALL, *Comparative Music Perception*, *op. cit.*, p. 735 (« Essi [Dehoux e Voisin] hanno rilevato concetti scalari che variano da un gruppo etnico all'altro, particolarmente riguardo all'interazione tra altezza e timbro »).

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 736. (« Questi ricercatori sono affascinati dal "metodo sperimentale interattivo", ma hanno una concezione limitata del protocollo sperimentale e del controllo »).

<sup>63</sup> JEAN MOLINO e JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Tipologie e universali*, in *Enciclopedia della musica*, J.-J. Nattiez (a cura di), vol. V, *op. cit.*, p. 341; ID., *Frammentazione o unità della musica?*, *ivi*, p. xxxiv e sgg.

<sup>64</sup> MOLINO e NATTIEZ, "Tipologie e universali", *Enciclopedia della musica*, vol. V, *op. cit.*, p. 352

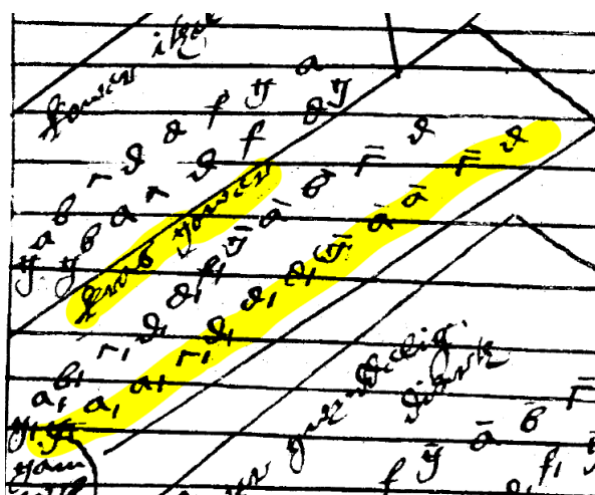


endorses an additive conception of the standard pattern, cultural analysis (originating in African musicians' thinking) denies it<sup>65</sup>.

E sul teleologismo tanto avversato da Brăiloiu? Vi sono diversi indizi che rimandano ad un rinnovato ritorno di interesse nei confronti della musicologia comparata<sup>66</sup> e delle tesi evoluzioniste, naturalmente rivedute e corrette alla luce di un secolo di dibattiti scientifici e dello sviluppo delle neuroscienze. A questo proposito, e per tornare al pentatonismo, vorrei proporre una suggestione finale

### 1613 (e XIV secolo), Robert ap Huw Manuscript

La più antica raccolta europea di musica per arpa è il cosiddetto *Robert ap Huw Manuscript* (B. M. Addl. MS 14905)<sup>67</sup>, compilato nel 1613 dall'arpista gallese Robert ap Huw (ca. 1580-1665) e comprendente 31 brani in intavolatura più altri esercizi, risalenti al periodo che va dal XIV al XVI secolo. A p. 108 del manoscritto vi è un diagramma in cui Robert ap Huw annota alcune *scordature* (accordature alternative dell'arpa). Ebbene se si osserva l'Esempio 10 si noterà come l'arpista descriva una *scordatura* – denominata *kras gower* – che da un modo misolidio di *sol* (*g-a-b-c-d-e-f*) fa derivare una scala pentatonica (*g-a-c-d-e*) (da me evidenziata nell'esempio); la trasformazione avviene abbassando la intonazione del *si* e *fa*, nella scala misolidia di *sol*, rispettivamente, a *la* e *mi* (ovviamente, sull'arpa l'accordatura disporrà di due *la* e di due *mi* accostati).



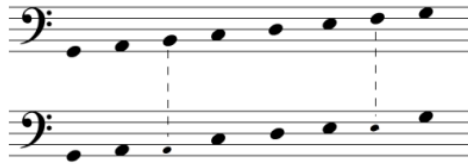
Esempio 10. Robert ap Huw Manuscript, 1613, p. 108. È evidenziata la scala pentatonica derivante dal modo misolidio

Ho ritrascritto l'esempio in notazione moderna per evidenziare relazione intermodale.

<sup>65</sup> KOFI AGAWU, *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the 'Standard Pattern' of West African Rhythm*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 59, n. 1, 2006, pp. 1-46: 11.

<sup>66</sup> Cfr. il sito internet *Comparative Musicology* <http://www.compmus.org/>

<sup>67</sup> Cfr. SALLY HARPER, *The Robert ap Huw Manuscript and the Canon of Sixteenth-Century Welsh Harp Music*, in *Robert ap Huw Studies / Astudiaethau Robert ap Huw*, ed. by Sally Harper, *Welsh Music History / Hanes Cerddoriaeth Cymru*, vol. 3, Cardiff, University of Wales Press, 1999, pp. 130-161; Id., *Music in Welsh Culture before 1650: A Study of the Principal Sources*, Aldershot, Ashgate, 2007.



**Esempio 11. Trascrizione in notazione moderna della scordatura pentatonica. Si noti il *si* e il *fa* del modo misolidio abbassati rispettivamente a *la* e *mi***

Questo esempio dimostrerebbe una stretta relazione tra il pentatonismo e la modalità ecclesiastica medievale, in funzione derivativa, confermando le tesi di Annie Gilchrist e Cecil Sharp, tanto contestate da Brăiloiu. La cosa veramente interessante è che, in quest'antica testimonianza pre-evoluzionista, la scala pentatonica posta in relazione con il modo misolidio da Robert ap Huw corrisponde esattamente al I modo pentatonico individuato da Helmholtz nel 1863: un modo che in posizione iniziale ha gli intervalli di seconda, quarta e quinta, non il brăiloiuano (e riemanniano) *pyknon* di terza maggiore. Credo ce ne sia abbastanza per riflettere su paradigmi che credevamo intangibili e su altri ritenuti superati.

Vincenzo Caporaletti  
vincenzo.caporaletti@unimc.it  
Università di Macerata

## Bibliografia

- ABRAHAM, Otto e HORNBOSTEL, Erich Moritz von, *Studien über das Tonsystem der Japaner*, «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaften», n. 1, 1922, pp. 181-231.
- AGAWU, Kofi, *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the 'Standard Pattern' of West African Rhythm*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 59, n. 1, 2006, pp. 1-46.
- ARBO, Alessandro, *Entendre Comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.
- AROM, Simha, *Le «syndrome» du pentatonisme africain*, «Musicae Scientiae», vol. I, n. 2, 1997, pp. 139-163.
- *La 'sindrome' del pentatonismo africano*, in Maurizio Agamennone e Serena Facci (a cura di), *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, Lucca, LIM, 2013, pp. 141-166.
- AROM, Simha e FÜRNISS, Susanne, *An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa*, «Contemporary Music Review», n. 9, 1993, pp. 7-12.
- BRAILOIU, Constantin, *Sur une melodie russe*, in Pierre Souvtchinsky (a cura di), *Musique russe*, vol. 2, P.U.F., Paris, 1953, pp. 329-391.
- *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973.
- *Su una melodia russa*, *Folklore Musicale*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 7-59.
- *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BRONSON, Bertrand Harris, *The Ballad as Song*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- CARTERETTE, Edward C. e KENDALL, Roger A., *Comparative Music Perception and Cognition*, in *Psychology of Music*, ed. Diana Deutsch, II Ed., London, Academic Press, 1999, pp. 725-792.
- CAI, YI, "论中国民族音乐文化的传承" (*Sull'eredità culturale della musica tradizionale cinese*), «艺术教育», «Educazione Artistica», n. 7, 2008, pp. 62-64.
- CAZDEN, Norman, *A Simplified Mode Classification for Traditional Anglo-American Song Tunes*, «Yearbook of the International Folk Music Council», 1971, pp. 44-77.
- CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nelle musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- *La forma groovemica di Spinning Plates del Broken Arm Trio*, «Per Archi», n. 5, 2010, pp. 129-146.
- CARDONA, Giorgio Raimondo, *Presentazione*, in BRAILOIU, *Folklore Musicale*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 1-4.
- CLARKE, Eric e COOK, Nicholas, *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.

- DEHOUX, Vincent e VOISIN, Frédéric, *An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures*, «Contemporary Music Review», 9, pp. 13-19.
- FERNANDO, Nathalie, *Scale e modi. Verso una tipologia dei sistemi scalari*, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, pp. 924-956.
- FILLMORE, John Comfort, *The Structure of Indian Music*, «American Anthropologist», New Series, vol. 1, n. 2 (Apr., 1899), pp. 297-318.
- GEVAERT, François-Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, Annot-Braeckman, 1875.
- GIANNATTASIO, Francesco, *Le pentatonisme africain en tant qu'« univers du discours »*, «Musica Scientiae», Discussion Forum 1, 2000, pp. 73-81.
- GILCHRIST, Annie G., *Notes on the Modal System of Gaelic Tunes*, «English Folk Dance and Song Society Journal», vol. 4, 1911, pp. 150-153.
- HARPER, Sally, *The Robert ap Huw Manuscript and the Canon of Sixteenth-Century Welsh Harp Music*, in *Robert ap Huw Studies / Astudiaethau Robert ap Huw*, ed. by Sally Harper, *Welsh Music History / Hanes Cerddoriaeth Cymru*, vol. 3, Cardiff, University of Wales Press, 1999, pp. 130-161.  
— *Music in Welsh Culture before 1650: A Study of the Principal Sources*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- HELMHOLTZ, Hermann Ludwig Ferdinand von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, Masson, 1874.  
— *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tr. ingl. di Alexander Ellis, London & New York, Longmans Green, III ed., 1895.
- HORBOSTEL, Erich M. von, *Gesänge aus Ruanda*, in Jan Czekanowski (hrsg.), *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, Vol. I, *Ethnographie*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1917, pp. 379-412.
- HUNTER, Richard Ian, “Johnson, James”, in H.G.C. Matthew & B. Harrison (eds.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford-New York, Oxford University Press, vol. 30, 2004, pp. 273-274.
- LI, CHONGGUANG (李重光), *音乐理论基础 (Teoria Musicale Fondamentale)*, 北京, 人民音乐出版社, 1962.
- MAGRINI, Tullia, *Modalità e mobilità melodica nella musica popolare*, in Piero G. Arcangeli (a cura di), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 143-156..
- MOLINO, Jean e NATTIEZ, Jean-Jacques, *Frammentazione o unità della musica?*, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, pp. XXIII-XLIV.  
— *Tipologie e universali*, in *Enciclopedia della musica*, in Jean-Jacques Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005, pp. 331-366.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987.  
— *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 1993.

POWERS, HAROLD S, *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 16, London, Macmillan, 1980, pp. 775-860.

ROUGET, Gilbert, *Préface*, in Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973.

RUSSELL, George, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Company, 1959.

SHARP, Cecil James, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Oxford University Press, 1932.

SHARP, Cecil J. e CAMPBELL, Olive, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, London, Putnam, 1917.

STUMPF, Carl, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911.