

MUSICA PER I CULTI DI POSSESSIONE IN BIRMANIA, MYANMAR LORENZO CHIAROFONTE



ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI

fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA
MUSICALE INTERCULTURALE

© Fondazione Giorgio Cini onlus 2025
Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati
ISBN 978-88-96445-34-1

**Guide all'ascolto delle musiche del mondo.
Percorsi di didattica musicale interculturale**

Curatore

Lorenzo Chiarofonte

Coordinamento editoriale

Chiara Picardi e Costantino Vecchi

Progetto grafico

Multiplo

Pubblicazione finanziata dall'Università di Roma
'La Sapienza' nell'ambito del Progetto di ricerca
di interesse nazionale (PRIN) *EDItAVi. Valorizzazione
e sviluppo degli archivi di etnomusicologia audiovisiva italiana
attraverso le nuove tecnologie* con fondi del Ministero
dell'Università e della Ricerca.

Immagine in copertina

Un musicista suona una serie di tamburi intonati.
Ensemble Kyi Lin Bo, Yangon, 2017. Foto dell'autore.

MUSICA PER I CULTI DI POSSESSIONE IN BIRMANIA, MYANMAR LORENZO CHIAROFONTE



ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI

fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA
MUSICALE INTERCULTURALE

Le Guide all'ascolto delle musiche del mondo. Percorsi di didattica musicale interculturale mirano a fornire strumenti critici per la comprensione della diversità musicale. Analizzando le caratteristiche co-reutico-musicali di brani appartenenti a diverse tradizioni musicali del mondo, le guide approfondiscono lo stretto legame che esiste tra musica, cultura, società, integrando descrizioni testuali, immagini ed animazioni multimediali realizzati a partire dai documenti audiovisivi presenti nell'archivio dell'IISMC. Le animazioni multimediali costituiscono il nucleo centrale delle guide e ne rappresentano l'aspetto più innovativo. Progettate per funzionare anche in modo autonomo rispetto al testo, mirano a rendere immediatamente accessibili gli elementi distintivi delle tradizioni musicali oggetto di studio. Ogni guida si conclude con alcune semplici prove per verificare le conoscenze acquisite attraverso testi e animazioni, che possono essere facilmente utilizzate come percorsi didattici da insegnanti e docenti.

A partire da brani significativi di una particolare tradizione musicale, le guide esplorano gli aspetti generali della performance, quali il contesto culturale, le modalità di esecuzione, l'organico strumentale, i testi dei canti, gli elementi simbolici della performance. Inoltre, le guide offrono elementi analitici utili alla comprensione delle procedure formali e sintattiche peculiari di ciascuna musica: strutture metrico-ritmiche, processi di variazione delle melodie strumentali e vocali, relazione tra musica e verso cantato, sistemi di intonazione, procedimenti di combinazione delle parti, relazione tra musica e movimenti di danza. Organizzati secondo progressivi livelli di complessità, i materiali didattici presentati nelle diverse guide intendono fornire un valido supporto per la didattica musicale interculturale a studenti e docenti, rivolgendosi così a diverse tipologie di pubblico, incluso quello dei non ancora esperti.

Questa prima guida all'ascolto, *Musica per i culti di possessione in Birmania (Myanmar)*, è dedicata all'ensemble birmano *hsaing waing* e al ruolo che esso svolge all'interno delle cerimonie di culto degli spiriti *nat*. I contenuti qui presentati emergono dai materiali audiovisivi raccolti in occasione dell'evento *Nat pwe. Musiche e danze per il culto degli spiriti a Yangon (Myanmar)*, organizzato dall'IISMC nel 2017 nell'ambito del ciclo *Musica e rito*, qui rielaborati e riproposti in una serie di animazioni video che costituiscono il nucleo principale della guida.

Per restituire il significato che la musica assume in questi rituali di

possessione, i contenuti sono disposti in modo da offrire un quadro generale del culto e delle cerimonie, per poi concentrarsi progressivamente sugli aspetti performativi e sulla dimensione sonora. I ritmi serrati e intrecciati dello *hsaing waing* – l'ensemble formato da gong, tamburi intonati, oboi e voci, qui descritto a partire da immagini raccolte sul campo dall'autore – forniscono l'energia che sostiene le danze di possessione dei *nat kadaw* (medium), facilitando la comunicazione con gli spiriti. L'interazione tra l'azione degli strumenti, i movimenti del medium e la partecipazione del pubblico viene illustrata da un'animazione che ricostruisce lo svolgersi delle diverse fasi della possessione dei celebri Fratelli di Taungbyone, mettendo in evidenza la sequenza rituale di invocazione, danza, intrattenimento e congedo degli spiriti. Un approfondimento specifico è dedicato alla canzone 'Shwe Byone Maung', appartenente al repertorio delle *nat thachin* ('canzoni per gli spiriti'), in cui un'animazione video evidenzia le diverse sezioni e la struttura musicale del brano. Infine, uno sguardo ravvicinato è riservato all'intreccio ritmico tra i due tamburi principali dell'ensemble: il *pat waing*, cerchio di tamburi che guida l'esecuzione, e il *pat ma*, grande tamburo sospeso. La loro interazione, uno degli elementi più distintivi di questa tradizione, viene analizzata attraverso una combinazione di schemi, trascrizioni musicali e animazioni video che mostrano in dettaglio come il dialogo fra i due strumenti dia forma e dinamismo alla performance.

Una serie di quattro quiz a risposta multipla, ciascuno collegato a una diversa sezione della guida, consente ai lettori di consolidare quanto appreso e offre spunti per l'impiego di questi materiali in contesti didattici.

Lorenzo Chiarofonte

Indice

- 10 1. *Nat pwe*, cerimonie per gli spiriti
La celebrazione
Musiche e danze
L'ensemble *hsaing waing*
I due Fratelli di Taungbyone
Musiche e danze per i Taungbyone
- 17 2. L'ensemble *hsaing waing*
Si e *wa* (idiofoni)
Linkwin (grandi cimbali)
Pat waing (cerchio di tamburi)
Pat ma (tamburo sospeso) e *chawk lon pat* (tamburi intonati)
Sito (tamburi a barile)
Kyi waing e *maung hsaing* (cerchio e carillon di gong)
Hne (oboe)
Cantanti
- 30 3. Analisi dell'azione rituale
Invocazione cantata [00'11"-00'30"]
Invocazione parlata [00'30"-00'41"]
Entrata dello spirito e danze di possessione [00'41"-02'13"]
Fase di intrattenimento [02'13"-05'05"]
Congedo dello spirito [05'05"-fine]
- 33 4. La canzone 'Shwe Byone Maung'
Analisi della forma musicale
- 36 5. *Pat waing* e *pat ma* analisi dell'intreccio metrico-ritmico
Forme metriche [00'47"-02'22"]
Intrecci metrico-ritmici [02'27"-fine]
- 39 **Approfondimenti**
Bibliografia consigliata
Discografia consigliata
Videografia consigliata
Sitografia consigliata
- 43 **Verifica le tue competenze**

Indice dei contenuti multimediali

1.1 TAUNGBYONE MIN NYI NAUNG

<https://youtu.be/aGpFrHO0p7s?si=PDK0mPh4q7jEqCIP>



3.1 ANALISI DELL'AZIONE RITUALE

https://youtu.be/odu-MlJvghw?si=_Np2VJLLixLe-sK0a



4.1 ANALISI DELLA STRUTTURA FORMALE

<https://youtu.be/k3niVBgrtq4?si=WnaoluywhKoktlbU>



5.1 ANALISI DELL'INTRECCIO METRICO-RITMICO

<https://youtu.be/XWe3f55izt4?si=ELNtTNHX8BBSAQcH>



1. *Nat pwe*, cerimonie per gli spiriti

In Birmania, la forma locale del Buddhismo di tradizione Theravada include il culto di spiriti locali, i *nat*, figure mitiche di esseri umani spesso dalle capacità eccezionali, morti violentemente e trasformati in spiriti. Dall'inizio della monarchia Birmana (ca. XI secolo d.C.), alcuni di questi spiriti sono divenuti oggetto di un culto di stato che li ha organizzati secondo un pantheon di 37 figure: i Trentasette Signori, in Birmano *Thounze-hkunna Min*. Oggi, i devoti si rivolgono ai *nat* per ottenere aiuto e consigli: a questo fine viene organizzata una celebrazione, il *nat pwe*.

La celebrazione

Un *nat pwe* (o *nat kana pwe*) consiste in una cerimonia privata in cui devoti pregano e invocano gli spiriti locali, così da ottenere buona salute e ricchezza. Il significato del termine *pwe* rispecchia l'ambivalenza di tale celebrazione: da una parte, un *nat pwe* consiste in una 'offerta per gli spiriti', ma anche in una 'festa' vera e propria. La celebrazione viene organizzata nell'abitazione privata di un devoto: per l'occasione, viene eretto un padiglione temporaneo in bambù, il *kana*, che generalmente si estende sulla strada pubblica. Un lato del padiglione ospita le immagini sacre degli spiriti (*poun daw*), ritenute viventi; queste sono circondate da un insieme variegato di offerte floreali ed alimentari che, assieme ad incensi e altri profumi, e al suono delle musiche che accompagnano le danze di possessione, contribuiscono a creare la particolarissima dimensione sensoriale della cerimonia (Fig. 1.1).



Fig. 1.1. Dettaglio di un altare privato del *nat kadaw* U Kyaw Soe Moe. Offerte di frutta, fiori, cibo e bevande (e, in questo caso, strumenti musicali) vengono disposte di fronte alle immagini degli spiriti, così da venire utilizzate durante la cerimonia. Yangon, 2017.

Una celebrazione può durare diversi giorni, nel corso dei quali diversi spiriti vengono invitati in successione, così che i devoti possano interagire con loro, presentando loro diverse offerte. Questo è reso possibile dalla presenza di specialisti rituali, i/le *nat kadaw*, ‘spose degli spiriti’ (Fig. 1.2), un ruolo tradizionalmente femminile ma che oggi nei centri urbani vede una grande presenza di persone omosessuali e transgender. Durante la celebrazione i/le *nat kadaw* svolgono la funzione di medium: essi richiamano i diversi spiriti seguendo un preciso ordine e offrono i propri corpi come ricettacolo per i *nat*. In particolari momenti della cerimonia, sono i devoti stessi che prendono parte alle danze di possessione, celebrando gli spiriti assieme ad amici e familiari (Fig. 1.3).



Fig. 1.2. Il *nat kadaw* Kyaw Win Naing danza per gli spiriti, eseguendo un caratteristico gesto con le mani che indica l'estrazione reale del nat invitato a partecipare. I devoti siedono attorno al danzatore, all'interno dell'area rituale; passanti e curiosi rimangono all'esterno. Yangon, 2017.



Fig. 1.3. Danza dei devoti durante una cerimonia. La possessione improvvisa di una delle devote richiama immediatamente l'attenzione degli altri partecipanti, che accorrono per sostenerla. Yangon, 2013.

Nel corso di un *pwe*, i devoti chiedono ai/alle *nat kadaw* di fare loro da intermediari. Gli organizzatori della cerimonia sono tenuti a presentare ai diversi spiriti che vengono ad incarnarsi nel corpo dei/delle *nat kadaw* diversi tipi di offerte – cibo, sigarette, e bevande. Le offerte variano a seconda dell'identità dello spirito che viene ad incarnarsi: i devoti devono infatti fare attenzione a presentare la corretta tipologia di offerta al corretto spirito, così da non offenderlo e da ricevere l'aiuto richiesto.

Musiche e danze

Le danze dei/delle *nat kadaw* sono accompagnate dal suono dell'ensemble *hsaing waing* (Fig. 1.4). Come in altre culture musicali del Sudest asiatico, l'ensemble è costituito principalmente da percussioni intonate, in particolare carillon di gong e tamburi. A differenza di altri ensemble della regione (del Sudest asiatico), tuttavia, l'ensemble *hsaing waing* birmano si caratterizza per la presenza di tamburi intonati, e in particolare per il cerchio di tamburi *pat waing*, strumento guida dell'ensemble e uno dei simboli della cultura musicale birmana. Ad affiancare il cerchio di tamburi si possono trovare altri tamburi intonati e diversi carillon di gong, ma anche idiofoni in bambù, crotali, piatti, oboi e uno o più cantanti.



Fig. 1.4. L'ensemble musicale *nat hsaing* del maestro Kyi Lin Bo, poco prima dell'inizio della performance rituale. Mentre Kyi Lin Bo, il suonatore di cerchio di tamburi, intona lo strumento, le due cantanti riposano, sedute di fronte all'ensemble. Yangon, 2017.

L'ensemble *hsaing waing*

All'interno del padiglione rituale, l'ensemble (si veda §2) viene solitamente posizionato di fronte all'altare dove sono esposte le immagini dei *nat* ed occupa un intero lato del padiglione: la sua presenza si impone tanto visivamente, per i raffinati stucchi dorati e colorati che ornano le strutture in legno degli strumenti più grandi, quanto sonicamente. Il suono dello *hsaing waing*, infatti, può essere udito da lunghe distanze. Oggi, l'uso di microfoni ed amplificatori fa sì che il suono dello *hsaing* venga riverberato a volumi molto spesso insostenibili, che producono effetti di saturazione.

Il repertorio principale consiste nelle *nat chin*, le 'canzoni dei *nat*'. Queste canzoni presentano elementi ritmici, melodici e testuali strettamente associati a un *nat* o con un gruppo di *nat* tra loro connessi da elementi legendari. Tramite l'esecuzione congiunta di musiche e danze, che evidenziano le caratteristiche di uno spirito e riattualizzano i principali elementi del suo racconto mitologico, i *nat* diventano materialmente presenti nel corpo dei/delle medium, danzando nell'area rituale e interagendo con i devoti.

Canti, melodie, ritmi e danze sono dunque profondamente coinvolti nella celebrazione: la performance musicale e coreutica costituisce un elemento fondamentale nella pratica di questo culto di possessione, e scandisce le diverse fasi di una cerimonia. Oggi, a 'tradizionali' canzoni dei *nat* (*yoya nat chin*) si affiancano *nat chin* più moderne, spesso composte da famose figure del mondo musicale birmano. Le moderne canzoni per i *nat* presentano comunque elementi di continuità (ritmi, melodie e riferimenti testuali) con le canzoni più tradizionali.

I due Fratelli di Taungbyone

All'interno del pantheon dei Trentasette Signori, alcune figure godono di una maggiore popolarità rispetto ad altre. Tra queste troviamo i due *nat* fratelli musulmani Min Gyi e Min Lay (il Grande e il Piccolo Principe), i due Signori di Taungbyone, un villaggio situato a pochi chilometri a nord di Mandalay (Fig. 1.5).



Fig. 1.5. Dettaglio di un altare privato del *nat kadaw* U Win Hlaing, a Yangon. I due fratelli di Taungbyone, Min Gyi e Min Lay, impugnano una spada, seduti al fianco della loro madre, Popa Medaw. Yangon, 2013.

La leggenda dei due fratelli di Taungbyone è molto complessa, e presenta diversi episodi. I due fratelli nascono dall'unione di U Byatta (di origine indiana e praticante musulmano), un messaggero del re, con May Wunna, un'orchessa mangiafiore che risiedeva sul monte Popa. I due fratelli crescono al servizio di re Anawratha di Bagan (XI secolo), primo grande re Birmano e promotore della religione Buddhista. Accumulando esperienza come guerrieri e dotati di poteri magici, la leggenda vuole che siano stati giustiziati da re Anawratha per aver disobbedito per un suo ordine diretto: i due non avrebbero infatti contribuito alla costruzione della pagoda buddhista voluta dal monarca nei pressi di Taungbyone, e ancora oggi sarebbe possibile notare due mattoncini mancanti nella struttura della pagoda del villaggio. Dopo la loro esecuzione, i due fratelli sarebbero diventati dei *nat*. Il re, pur di evitare la collera dei due potenti spiriti, istituì dunque il loro culto, facendoli insediare nel palazzo di Taungbyone e dando loro autorità sulla regione circostante.

Oggi, i devoti dei due Fratelli si astengono dal consumo di bevande alcoliche e di carne di maiale, una forma di rispetto verso la loro religione musulmana, soprattutto in vista della partecipazione al famoso festival di Taungbyone, il più importante festival nazionale dei Trentasette Signori.

Musiche e danze per i Taungbyone

Le danze di possessione che portano i Taungbyone nell'area rituale presentano alcuni elementi coreografici e musicali che narrano le loro gesta e le loro caratteristiche. Tali elementi possono essere riconosciuti nell'esecuzione delle musiche e danze di possessione per i due fratelli presentata nel [Video 1.1](#) (con sottotitoli).

Tra i due, è soprattutto Min Lay, il minore dei due fratelli, ad essere più attivo nelle danze. In questo video, il famoso *nat kadaw* U Win Hlaing danza come Min Lay, estendendo il dito indice di entrambe le mani, a significare il grande potere che il *nat* possiede solo in quel dito. Anche in questo caso, il potere dei due spiriti viene sottolineato da elementi testuali presenti nel brano eseguito nel video:

*Sfolgoranti e rilucenti [come] diamanti e oro
Sono meglio di chiunque altro*

Allo stesso modo, i testi del brano eseguito nel video sottolineano i benefici che i fedeli possono trarre dalla positiva influenza dei due *nat*:

*[Come] la marea, le tue ricchezze aumenteranno di migliaia di milioni
I due Fratelli che ti solleveranno / I colori [della tua] gloria, potere [e] orgoglio
aumenteranno*

Nel [Video 1.1](#), i testi esplicitati tramite i sottotitoli sottolineano come il potere spirituale dei due *nat* sia strettamente connesso con i benefici spirituali, ma anche con il successo finanziario ed economico, che i devoti dei *nat* traggono dal celebrare gli spiriti con le musiche e danze rituali dell'ensemble *hsaing waing* e del/della *nat kadaw*.

1.1 TAUNGBYONE MIN NYI NAUNG
<https://youtu.be/aGpFrHO0p7s?si=PDK0mPh4q>



2. L'ensemble *hsaing waing*

In Birmania (Myanmar), il tradizionale ensemble *hsaing waing* svolge un ruolo fondamentale nella celebrazione di diverse cerimonie pubbliche e private. Composto da 6 a 10 musicisti, come in altre culture del sud-est asiatico questo ensemble si caratterizza per la presenza di diversi strumenti a percussione intonati (carillon di gong e di tamburi), ai quali si accompagnano idiofoni (cimbali e bambù), aerofoni (oboe) e cantanti. Le celebrazioni (*pwe*) accompagnate dal suono dello *hsaing waing* possono essere di diversi tipi: di intrattenimento, come spettacoli di teatro-danza (*zat pwe* e *anyeint pwe*), o di tipo religioso, come quelle legate al buddhismo (*ahlu pwe*) e per il culto degli spiriti (*nat pwe*). Un ensemble *hsaing waing* che esegue musiche per il teatro viene chiamato *zat hsaing*; uno *hsaing waing* che suona ad una cerimonia di donazione buddhista, *ahlu hsaing*; per le cerimonie del culto degli spiriti, l'ensemble viene denominato *nat hsaing*. In tutti questi casi, l'organico strumentale dell'ensemble rimane più o meno simile. Al contrario, lo stile esecutivo e i repertori eseguiti dall'ensemble *hsaing waing* cambiano a seconda del contesto di esecuzione: ad esempio, *ahlu hsaing* e *zat hsaing* sono caratterizzati da uno stile più ornamentato, in particolare per quanto riguarda il cerchio di tamburi, e da repertori di ambito colto.

L'ensemble *nat hsaing*, invece, presenta uno stile esecutivo meno ornamentato e dei tempi di esecuzione anche molto rapidi, ottenuti attraverso diverse tecniche di intreccio metrico-ritmico che interessano soprattutto i tamburi, i quali svolgono un ruolo preminente.

La presenza di carillon di tamburi rappresenta una particolarità della cultura musicale birmana. L'intonazione delle membrane dei tamburi viene ottenuta mediante l'applicazione di una pasta specifica (un tempo composta di cenere e riso bollito o cera, oggi spesso di derivazione industriale) chiamata *pat sa* (letteralmente 'cibo per il tamburo'). Il musicista accorda lo strumento distribuendo al centro di ogni membrana la corretta quantità di pasta: aggiungendo una maggiore quantità di *pat sa*, il suono risulterà più grave (Fig. 2.1). In altri paesi del Sudest asiatico, una simile pasta viene utilizzata anche per l'accordatura di gong e xilofoni.



Fig. 2.1. Dettaglio della pasta *pat sa*, applicata sulla pelle superiore di un tamburo per ottenere l'intonazione corretta. Yangon 2013.

Nell'ensemble *hsaing waing*, metro, ritmo e melodia diventano un tutt'uno. Gli idiofoni guidano l'esecuzione di tutto l'ensemble, fornendo agli altri musicisti importanti punti di riferimento musicali. Oboe e cerchio di gong sviluppano le complesse e intricate melodie, in alcuni casi accompagnati dal cerchio di tamburi. Nel caso del *nat hsaing*, i tamburi, con il loro suono forte e pronunciato, forniscono l'energia necessaria al supporto delle danze di possessione dei/delle medium. Trattandosi di percussioni intonate, sebbene la loro azione rimanga principalmente ritmica, essa non è mai completamente slegata da una logica melodica.

Si e wa (idiofoni)

Gli idiofoni *si* (piccoli cimbali) e *wa* (barra di legno con battitore) vengono considerati come un unico strumento (*sinewa*). Il loro nome in birmano indica i materiali con cui sono costruiti, rispettivamente bronzo e bambù (Fig. 2.2).



Fig. 2.2. Un musicista suona gli idiofoni *si* (piccoli cimbali) e *wa* (barra di legno). Villaggio di Taungbyone 2018.

Il *si* è costituito da due piccoli cimbali: il cimbalo inferiore è spesso fissato ad una tavoletta di legno, così che il musicista possa suonare lo strumento con una mano sola. Con l'altra mano, il musicista suona il *wa*: questo è costituito da una bacchetta di bambù, utilizzata per percuotere una barra di legno forata. Il *wa* viene occasionalmente sostituito dal *walethkout*: questo viene realizzato tagliando longitudinalmente una canna di bambù per quasi tutta la sua lunghezza, circa un metro (Fig. 2.3). Il musicista impugna lo strumento con entrambe le mani, facendo percuotere tra loro la due parti dello strumento. Spesso, nella parte corrispondente all'impugnatura, vengono applicati degli elastici, che permettono l'utilizzo dello strumento anche con una mano sola, anche se con minore precisione. Il suono del *walethkout* è particolarmente intenso, e ben si adatta all'accompagnamento delle danze.



Fig. 2.3. Il *walethkout*, un idiofono ricavato una canna di bambù, a volte usato in sostituzione della barra di legno *wa*. Kyi Lin Bo ensemble, Villaggio di Popa, 2017.

Linkwin (grandi cimbali)

I grandi cimbali *linkwin* (o anche *yakwin*) vengono suonati da un solo musicista: questi, usando entrambe le mani, tiene ogni cimbalo mediante una impugnatura superiore, percuotendoli tra loro con diverse tecniche al fine di ottenere diversi tipi di suono (Fig. 2.4).

In generale, il suono dei cimbali *linkwin* è molto intenso. Nell'ambito delle musiche dell'ensemble *nat hsaing*, il ruolo di questi cimbali è ambivalente: suonando in corrispondenza degli accenti marcati dai tamburi, il loro suono spicca rispetto alle frequenze gravi, conferendo così un suono più incisivo all'esecuzione. Quando invece agiscono sui tempi secondari, i *linkwin* imprimono un carattere metrico in levare, contribuendo così a conferire una certa dinamicità all'esecuzione dell'ensemble, rendendola particolarmente adatta al supporto delle danze di possessione.



Fig. 2.4. I grandi cimbali *linkwin* donano all'esecuzione dell'ensemble un suono particolarmente intenso. Yangon, 2017.

Pat waing (cerchio di tamburi)

Il cerchio di tamburi *pat waing* (*pat*, tamburo, e *waing*, in cerchio) è costituito da 21 tamburi intonati, disposti in serie dal più grande al più piccolo, con il più grande disposto alla sinistra del suonatore, sospesi verticalmente all'interno di una cornice lignea di forma circolare e riccamente decorata con stucchi dorati e vetri colorati. Il musicista siede all'interno di questa struttura, che dunque lo circonda completamente, lasciando visibile dall'esterno solo la parte superiore del busto (Fig. 2.5).



Fig. 2.5. Posto al centro dell'ensemble, il cerchio di tamburi *pat waing* svolge il ruolo di guidare il resto dei musicisti durante la performance di musiche e danze. Kyi Lin Bo ensemble, Villaggio di Popa, 2017.

Le pelli, intonate con la giusta quantità di *pat sa*, vengono percosse con il palmo delle mani o, nel caso dei tamburi di dimensioni più ridotte, con le dita. Per suonare, il musicista arriva a ruotare il busto di 180°.

Per entrare all'interno della struttura di legno, il musicista è spesso costretto ad abbassarsi fino a passare da una stretta porta chiamata 'porta del re' (*min bauk*). Questo gesto è altamente simbolico: passando attraverso la porta, il musicista era costretto ad inchinarsi di fronte ai membri della corte reale prima di iniziare l'esecuzione. Il *pat waing* e il resto dell'ensemble erano infatti la tipica forma di intrattenimento musicale alla corte dei re di Birmania, prima del crollo della monarchia a causa della conquista britannica, alla fine del XIX secolo.

Lo stile virtuosistico che caratterizza l'idioma di questo strumento nei repertori colti viene quasi completamente a mancare nella musica del *nat hsaing*, dove serve piuttosto un ruolo di supporto alle danze di possessione. Il musicista predilige infatti il registro grave, percuotendo le pelli dei tamburi grandi e medio-grandi: così facendo, egli esegue dei cicli ritmici che, costruiti assieme al resto dell'ensemble, identificano e richiamano i diversi spiriti, permettendo loro di incarnarsi nel corpo del/della medium e di manifestarsi.

Il cerchio di tamburi è lo strumento principale dell'ensemble. Nel corso dell'esecuzione, attraverso una serie di segnali musicali, guida il resto dell'ensemble, indicando quando passare da una sezione all'altra del brano. Per questo motivo, il suonatore del cerchio di tamburi deve prestare una costante attenzione all'andamento del rituale.

Pat ma (tamburo sospeso) e chauk lon pat (tamburi intonati)

Il *pat ma* e il *chauk lon pat* costituiscono un gruppo di tamburi intonati suonati da un solo musicista (in alcuni casi, in questo gruppo è incluso un terzo tamburo corto, chiamato *sahkunt*) (Fig. 2.6).



Fig. 2.6. Un musicista suona il gruppo di tamburi intonati formato dal *sahkunt* (a sinistra), i sei tamburi *chauk lon pat* (al centro) e il grande tamburo sospeso *pat ma* (a destra). Kyi Lin Bo ensemble, Yangon, 2017.

Il *pat ma* è un tamburo a barile bipelle, il più grande dell'ensemble: esso viene spesso sospeso con delle funi ad una struttura lignea riccamente decorata, rappresentante un animale mitico (il *pynsa rupa*); non è tuttavia raro vederlo appoggiato ad una struttura di sostegno in legno o bambù. Il musicista percuote entrambe le pelli con le mani. Come per gli altri tamburi dell'ensemble, l'intonazione viene ottenuta applicando la giusta quantità di *pat sa*. La pelle sinistra del tamburo è solitamente di diametro

più esteso, e corrisponde dunque al suono più grave; la pelle destra è invece più stretta ed emette un suono più acuto. Data la profondità e la potenza del suo suono, il *pat ma* può essere spesso visto interagire con i/le danzatori/danzatrici: questi, a volte in stato di possessione, possono creare un contatto visivo o avvicinarsi fisicamente al *pat ma*, comunicando dunque al musicista la necessità di una maggiore intensità sonora.

Il *chauk lon pat* consiste in 6 piccoli tamburi intonati (sempre tramite l'applicazione di *pat sa* sulla membrana superiore), posizionati alla destra del tamburo *pat ma* dal più grave al più acuto. Il musicista ruota il busto di 45° verso destra, così da arrivare a percuotere più comodamente il *chauk lon pat*. Non è raro vedere un musicista suonare il *pat ma* e il *chauk lon pat* con due diverse mani. A volte, ai tamburi del *chauk lon pat* si aggiunge il *sahkunt*, un tamburo corto, posto longitudinalmente su di un sostegno. L'introduzione di questo set di tamburi intonati sembra essere un'acquisizione relativamente recente nello *hsaing waing*: sarebbe infatti solo a partire dagli anni '20-'30 del secolo scorso che l'uso del *chauk lon pat* è diventato molto popolare. Nella pratica musicale del *nat hsaing*, l'uso del *chauk lon pat* rimane piuttosto limitato. Lo strumento svolge soprattutto un'azione di supporto al cerchio di tamburi *pat waing*, suonando spesso in corrispondenza di esso e dunque rafforzandone l'azione sonora. Inoltre, il *chauk lon pat* dà la possibilità al suonatore di *pat ma* di suonare delle variazioni melodiche all'interno dei cicli metrico-ritmici.

***Sito* (tamburi a barile)**

Il set di tamburi *sito* è costituito da un numero variabile, da 2 a 4, di grandi tamburi a barile. Disposti dal più grande al più piccolo da sinistra a destra, questi tamburi a doppia pelle poggiano verticalmente al suolo e vengono percossi da un solo lato con un paio di bacchette. Questa caratteristica esecutiva, unica nel suo genere nell'ensemble, fa sì che il suono del *sito* risulti molto intenso: per questo motivo, il *sito* rappresenta un elemento determinante dell'ensemble *nat hsaing* (Fig. 2.7).



Fig. 2.7. Un musicista suona i grandi tamburi *sito*, percuotendo le pelli con delle bacchette. Kyi Lin Bo ensemble, Yangon, 2017.

A differenza degli altri tamburi dell'ensemble, le pelli dei tamburi *sito* non vengono intonate: l'ottenimento di un suono più grave o più acuto dipende esclusivamente dalla grandezza del corpo del tamburo. Per questo motivo, il *sito* svolge un ruolo esclusivamente di supporto e rinforzo ritmico, spesso in corrispondenza dei tempi marcati dagli idiofoni *si* e *wa*, e dunque del tamburo *pat ma*. In genere, il tamburo più grave suona in corrispondenza del tempo primario marcato dal *wa*, alla fine di un ciclo metrico-ritmico.

***Kyi waing* e *maung hsaing* (cerchio e carillon di gong)**

Il *kyl waing* e il *maung hsaing* rappresentano gli unici strumenti melodici a percussione dell'ensemble (se si esclude il cerchio di tamburi intonati). Questi strumenti vengono posti uno vicino all'altro, solitamente alla destra del cerchio di tamburi. Insieme, questi due carillon di gong eseguono variazioni melodiche veloci, complesse e molto ornamentate (Fig. 2.8).



Fig. 2.8. Il cerchio di gong *kyi waing*. I gong sospesi verticalmente rappresentano un'innovazione relativamente recente, e permettono al musicista di eseguire maggiori variazioni melodiche. Villaggio di Taungbyone, 2013.

Il *kyi waing* (*kyi*, 'bronzo' e *waing*, 'circolare') consiste in un cerchio di ventuno gong bombati e intonati e disposti circolarmente. Ogni gong rimane sospeso grazie a dei lacci che si inseriscono in appositi fori e per poi venire assicurati ad un telaio. Il telaio di legno su cui sono fissati i lacci è a volte decorato in maniera analoga a quella del cerchio di tamburi, con vernici; in altri casi, consiste in una semplice struttura in ferro. Il musicista siede al centro del telaio circolare, percuotendo i diversi gong con dei martelletti dall'impugnatura in legno, dotati di una parte morbida all'estremità, con la quale si colpisce la bombatura. Come nel caso del cerchio di tamburi, nel corso della performance il musicista ruota il proprio busto fino a quasi 180°, riuscendo così a raggiungere tutti i gong. Contrariamente ai tamburi dell'ensemble, il cerchio di gong *kyi waing* è uno strumento ad intonazione fissa. Per questo motivo, viene oggi usato come riferimento per l'accordatura dei tamburi ad intonazione mobile, che vengono regolati prima di ogni esecuzione.

Il *maung hsaing* (*maung*, 'gong', *hsaing*, 'sospeso') consiste in un carillon di gong di forma quadrangolare, composto di un numero variabile di gong bombati (circa 18), intonati solitamente ad un registro più basso del cerchio di gong *kyi waing* (Fig. 2.9).



Fig. 2.9. Il carillon di gong *maung hsaing* fornisce supporto melodico al cerchio di gong; come quest'ultimo, viene suonato utilizzando dei martelletti. Bo Naing ensemble, Mandalay, 2018.

Lo strumento non viene sempre inserito nell'organico dell'ensemble. Gli ensemble *nat hsaing*, in particolare, fanno spesso a meno di questo strumento, che svolge perlopiù un ruolo di supporto del cerchio di gong *kyi waing*. Solitamente, infatti, il *maung hsaing* replica l'elaborazione melodica del cerchio di gong, con delle minime variazioni.

Hne (oboe)

Il *hne* rappresenta l'unico strumento a fiato dell'ensemble *hsaing waing*. Ne esistono di due tipi: il *hne gyi* (grande *hne*) e il *hne lay* (piccolo *hne*), che spesso vengono alternati nel corso di una stessa esecuzione, a seconda del brano eseguito. Il suono scuro e profondo del grande *hne* si presta particolarmente ad accompagnare brani lenti e solenni, mentre l'agile struttura del piccolo *hne*, il più usato nell'ensemble *nat hsaing*, permette al musicista di eseguire veloci e articolate melodie (Fig. 2.10).



Fig. 2.10. Il maestro dell'oboe *hne* U Ohn Htay suona eseguendo veloci ed articolate melodie. Kyi Lin Bo ensemble, Yangon, 2013.



Fig. 2.11. Dettaglio dell'ancia multipla dell'oboe *hne*.

Il *hne* è un aerofono provvisto di un'ancia multipla (Fig. 2.11). Realizzata piegando e tagliando abilmente più volte un foglio di fibra di bambù, l'ancia viene messa in vibrazione tramite la tecnica della respirazione circolare: ciò permette al musicista di ottenere suoni lunghi e prolungati, senza necessità di riprendere fiato.

Il musicista tiene l'ancia tra le labbra: variando il grado di pressione e la quantità di emissione d'aria, egli riesce a produrre rapidi cambi melodici, ottenendo spesso anche variazioni micro-tonali (suoni che si inseriscono tra un grado e l'altro della scala).

Combinata con la tecnica della respirazione circolare, questa caratteristica permette al musicista di utilizzare diverse tecniche esecutive: uno stile esecutivo caratterizzato dalla presenza di note lunghe e legate può immediatamente e senza soluzione di continuità essere sostituito da uno stile con note rapide e staccate, accompagnato da rapidi cambi di registro.

Cantanti

La parte vocale riveste spesso un ruolo di primo nell'ensemble *nat hsaing*. Sebbene il ruolo di cantante (*ahsodaw*) sia generalmente affidato alle donne, non è raro trovare cantanti uomini o vedere il/le medium cimentarsi nell'esecuzione di una o più parti vocali. Tuttavia, essendo impegnati/e nella danza, il/le medium si limitano spesso ad eseguire esclusivamente l'invocazione per richiamare gli spiriti, che precede l'esecuzione di un brano. La parte vocale della canzone vera e propria viene eseguita dai cantanti professionisti, ed occasionalmente dai musicisti (Fig. 2.12).

Durante le sezioni esclusivamente strumentali, la parte vocale si limita a grida di incitazione che sottolineano momenti particolarmente intensi delle danze o dell'esecuzione musicale.



Fig. 2.12. Le cantanti si posizionano di fronte all'ensemble, alternandosi durante l'esecuzione. Al microfono nella foto, Ma Than Dar. Kyi Lin Bo ensemble, Villaggio di Popa, 2013.

3. Analisi dell'azione rituale

L'arrivo e la presenza di un determinato *nat* nel padiglione rituale sono resi manifesti da diversi elementi della performance: musica, danza, testi dei canti, costumi, offerte. A seconda dello spirito che entra nel corpo del/la danzatore/danzatrice, l'ensemble *hsaing waing* eseguirà una musica specifica: musiche cortesi e raffinate accompagnano la danza di leggendarie principesse, mentre intensi ritmi marziali sottolineano la prodezza guerresca di principi e condottieri. In particolare, alcuni moduli melodico-ritmici sono considerati identificativi di specifici spiriti: senza la loro esecuzione, la manifestazione di uno spirito risulterebbe impossibile. A questi moduli musicali si accompagnano moduli coreutici e gestuali specifici eseguiti dal/la danzatore/danzatrice. I canti rievocano spesso le gesta leggendarie degli spiriti, celebrando la loro forza spirituale e sottolineando i benefici che i loro devoti traggono dal

loro supporto. Inoltre, specifici elementi dei costumi rituali e la presentazione di altrettanto specifiche offerte contribuiscono a far incarnare gli spiriti del pantheon dei Trentasette *nat*.

La performance di una danza di possessione di un *nat* si articola in diverse fasi coreutico-musicali. Come mostrato nel [Video 3.1](#), nel caso del *nat* Min Lay, il minore dei due Signori di Taungbyone, è possibile individuare diverse fasi.

3.1 ANALISI DELL'AZIONE RITUALE

https://youtu.be/odu-MlJvghw?si=_Np2VJLIxLe-sK0a



Invocazione cantata [00'11"-00'30"]

Con l'intento di invocare lo spirito di Min Lay, il *nat kadaw* U Win Hlaing si rivolge verso l'altare dove è presente la statua del *nat*, mettendosi in posizione di preghiera con le mani giunte. Ispirandosi alla figura del *nat*, il medium improvvisa un breve testo su di una melodia standard, supportato dal suono dell'ensemble *hsaing waing*.

Invocazione parlata [00'30"-00'41"]

Il medium esegue una breve invocazione parlata, non sempre presente, nella quale pronuncia il nome e il titolo del *nat*, convocandolo.

Entrata dello spirito e danze di possessione [00'41"-02'13"]

L'inizio delle danze di possessione viene marcato dall'esplosivo suono dell'ensemble e dallo scuotere delle mani del medium, che accoglie lo spirito di Min Lay nel suo corpo. Da questo momento in poi, si ritiene che il *nat* sia materialmente presente: la danza di possessione, che nel caso di medium esperti rimane sempre controllata, è il segno della manifestazione dello spirito. In questa fase del rito si possono individuare tre momenti distinti e sovrapposti:

Esecuzione dei pattern musicali e coreutici [00'41"-02'13"]: L'ensemble del maestro Kyauk Sein supporta le danze di possessione eseguendo una musica identificativa dello spirito invocato: in particolare, i pattern metrico-ritmico-melodici eseguiti sui tamburi intonati svolgono in ciò una funzione preponderante. Analogamente, specifici pattern gestuali e coreutici eseguiti del danzatore indicano la presenza del *nat*. Nel caso

di Min Lay, questi consistono nel danzare con le dita indici delle mani alzate, a significare il grande potere che il *nat* possiede nel solo dito. Questi elementi della performance coreutico-musicale si ripresentano costantemente nel corso della danza di possessione.

Interazione tra suono e movimento [01'50"-02'13"]: Nel corso delle danze di possessione l'ensemble *hsaing waing* e il danzatore dipendono l'uno dall'altro, interagendo attraverso diversi segnali verbali, visivi o musicali. Ad esempio, vediamo in questo video il danzatore posseduto può 'richiedere' all'ensemble di aumentare improvvisamente dinamica e tempo di esecuzione semplicemente avvicinandosi ai tamburi, o scambiando uno sguardo significativo con uno o più musicisti; a quel punto, sarà la musica a coordinare i movimenti di danza del medium posseduto.

Distribuzione delle offerte [01'02"-01'47"]: I devoti condividono con il *nat* specifiche offerte rituali. Anche queste contribuiscono a sottolineare la personalità dello spirito: nel caso di Min Lay, ad esempio, l'offerta di sigarette, riso biryani indiano, e bevande rigorosamente non alcoliche sottolineano la provenienza etnica (indiana, sebbene non meglio precisata) e religiosa (musulmana) del *nat* di Taungbyone. Il *nat* ricambia spesso le offerte ricevute imponendo la sua benedizione sui devoti. Una volta ricevute e consumate, le offerte vengono immediatamente rimesse in circolazione tra i partecipanti alla cerimonia. La condivisione e redistribuzione delle offerte rappresenta un elemento importante, necessario a stabilire un rapporto di mutualità tra la comunità di devoti e gli spiriti.

Fase di intrattenimento [02'13"-05'05"]

L'ensemble *hsaing waing* può eseguire diverse canzoni al fine di intrattenere chi ascolta, sia idealmente i *nat* invitati alla cerimonia che i devoti fisicamente presenti. Nella fase di intrattenimento, si possono ascoltare brani appartenenti ai repertori più disparati: canzoni cortesi della tradizione colta birmana, moderne canzoni popular, ma anche specifiche canzoni per gli spiriti (*nat chin*). Oggi, molti/e medium operanti nei contesti urbani sfruttano questi momenti per fare sfoggio delle proprie abilità vocali, eseguendo loro stessi la parte vocale della canzone al po-

sto del cantante dell'ensemble. Il pubblico di devoti è spesso chiamato a partecipare direttamente: vediamo nel video come il danzatore incoraggi il pubblico ad accompagnare l'esecuzione con il battito delle mani, seguendo l'esecuzione musicale.

Congedo dello spirito [05'05"-fine]

Al termine della fase di intrattenimento, lo spirito viene congedato. Il medium U Win Hlaing segnala [05'00"] di voler concludere la danza di possessione al suonatore del cerchio di tamburi, che guida l'ensemble verso la fase musicale conclusiva. Questa si caratterizza di solito da una più breve ripresa dei moduli metrico-ritmico-melodici che avevano caratterizzato la fase iniziale della danza di possessione. Contemporaneamente, il medium esegue nuovamente i moduli coreutici e gestuali distintivi dello spirito e, posizionandosi di fronte all'altare, giunge le mani eseguendo nuovamente il gesto di preghiera: questo segnala che lo spirito ha preso congedo, abbandonando il suo corpo.

4. La canzone 'Shwe Byone Maung' di Sein Moot Tar

Nel corso della sua lunga e prolifica carriera musicale, il grande maestro (*hsaing saya*) Sein Moot Tar di Mandalay è stato anche autore di diverse canzoni per gli spiriti (*nat chin*). Molte di queste canzoni, composte perlopiù negli anni '70 del secolo scorso, hanno raggiunto un successo nazionale e vengono eseguite regolarmente nel corso delle cerimonie del culto degli spiriti (*nat pwe*). Nel corso degli anni, alcune delle sue canzoni sono andate sostituendosi alle più tradizionali canzoni dei *nat* (*yoya nat chin*), di fatto imponendosi come un nuovo standard. Nel creare queste nuove composizioni, Sein Moot Tar ha preso numerosi spunti dalle canzoni di stampo più tradizionale: il risultato è la creazione di una canzone caratterizzata da una commistione tra vecchio e nuovo, di innovazione nel segno della tradizione.

Nel [Video 4.1](#) compare una di queste canzoni, 'Shwe Byone Maung', che celebra i due *nat* fratelli musulmani di Taungbyone. Il titolo del

brano richiama immediatamente alla mente l'importanza del villaggio di Taungbyone e del culto dei due *nat*: Taungbyone è infatti definito 'dorato' (*shwe*), un attributo di regalità ed importanza che fa riferimento ai numerosi riferimenti al potere monarchico ancora oggi evidenti nella celebrazione dell'annuale festival per i due spiriti. I riferimenti alla grandezza e alla potenza dei due *nat* continuano nei testi che vengono cantati:

A:

Sfolgoranti e rilucenti [come] diamanti e oro

Sono meglio di chiunque altro

[Come] monta la marea, [così] le tue ricchezze aumenteranno di migliaia di milioni

I due Fratelli che ti solleveranno / I colori [della tua] gloria, potere [e] orgoglio aumenteranno

B:

I [due] Fratelli [del] dorato [villaggio di] Byone che donano fortuna e ricchezze

I [due] Fratelli [del] dorato [villaggio di] Byone che realizzano ogni tuo desiderio

Tutti i tuoi desideri sono stati esauditi, i Fratelli se ne prendono cura...

I [due della] dorata Taungbyone, I due dorati Fratelli Byone!

Il linguaggio usato per la creazione del testo di questa nuova canzone si caratterizza per l'utilizzo di formule poetiche (Sfolgoranti e rilucenti [come] diamanti e oro) che sottolineano l'estrazione reale dei due spiriti e del loro villaggio, e di figure retoriche che rimarcano più direttamente i benefici ottenibili tramite il supporto dei due *nat* ([Come] monta la marea, [così] le tue ricchezze aumenteranno di migliaia di milioni / I due Fratelli che ti solleveranno). Il testo eseguito durante i rituali, tuttavia, difficilmente corrisponde a quello composto da Sein Moot Tar: durante la cerimonia, infatti, i cantanti interpretano i versi delle canzoni eseguendo sul momento variazioni più o meno aderenti alla versione originale, seguendo l'ispirazione del momento o la loro memoria.



Analisi della forma musicale

Come altri brani della cultura musicale birmana, il brano ‘Shwe Byone Maung’ si costruisce sull’alternanza tra sezioni cantate e strumentali: il cantante esegue una o più sezioni del brano, sempre con il supporto dell’ensemble; successivamente, gli strumenti eseguono nuovamente le medesime sezioni in assenza del cantante, elaborando la melodia secondo l’idioma del loro strumento. Tale organizzazione dei materiali musicali si riscontra anche nei repertori più antichi legati alla corte birmana. Al di là di questi aspetti più ‘tradizionali’, la modernità di ‘Shwe Byone Maung’ diventa immediatamente chiara osservando in particolare le caratteristiche estetiche e dell’organizzazione formale del brano.

In primo luogo, i testi si iscrivono su di una linea melodica semplice ma molto efficace: questa caratteristica si riscontra anche in altre moderne canzoni per gli spiriti composte da Sein Moot Tar, e deriva probabilmente da una maggiore influenza della forma-canzone pop di stampo occidentale su queste composizioni moderne. Canzoni più tradizionali, infatti, sviluppano spesso linee melodiche più elaborate, esteticamente più vicine alla cultura musicale birmana di corte.

Questa vicinanza con la forma-canzone diventa ancora più evidente nell’organizzazione formale. Il materiale melodico corrispondente alle delle due sezioni di testo A e B risulta infatti corrispondere all’alternanza tra strofa e ritornello tipica della forma-canzone. Il susseguirsi e il ripetersi delle sezioni A (strofa) e B (ritornello), prima cantate e poi eseguite solo dagli strumenti dell’ensemble *hsaing waing*, non è presente nelle tradizionali canzoni degli spiriti (*yoya nat chin*), solitamente organizzate secondo il continuo susseguirsi alternato di sezioni cantate e strumentali, prive della caratteristica presenza di un moderno ‘ritornello’. Sebbene tale struttura possa venire in parte sovvertita durante l’esecuzione del brano nel corso della cerimonia, risulta in questo caso chiaramente delineata.

5. *Pat waing* e *pat ma*: analisi dell'intreccio metrico-ritmico

Lo stile musicale del *nat hsaing* si caratterizza per la presenza di ritmi e melodie eseguiti spesso ad alte velocità, che i musicisti dell'ensemble riescono ad ottenere attraverso una stretta tecnica di intreccio metrico-ritmico tra i diversi strumenti (*interlocking*) – una caratteristica tipica anche di altri ensemble sudest asiatici.

Nel *nat hsaing*, questa tecnica di intreccio metrico-ritmico risulta evidente soprattutto nell'azione del cerchio di tamburi *pat waing* e del tamburo sospeso *pat ma*: i due tamburi principali dell'ensemble interagiscono in funzione dei tempi marcati dai due idiofoni a percussione *si* (piccoli cimbali) e *wa/walethkout* (bambù), costruendo insieme ad essi i cicli metrico-ritmici.

Il **Video 5.1** presenta un'analisi di questa tecnica di intreccio tra i diversi strumenti dell'ensemble. Prendendo come esempio il ciclo metrico-ritmico caratterizzante la prima sezione strumentale A della canzone 'Shwe Byone Maung', l'analisi mette in luce alcuni aspetti dell'intreccio metrico-ritmico tipici degli strumenti *pat waing* (cerchio di tamburi), *pat ma* (tamburo sospeso), e *walethkout* (idiofono in bambù).

5.1 ANALISI DELL'INTRECCIO METRICO-RITMICO

<https://youtu.be/XWe3f55izt4?si=ELNtTNHX8BBSAQcH>



Forme metriche [00'47"-02'22"]

L'alternanza dei due idiofoni *si* e *wa/walethkout* si organizza secondo specifiche forme metriche, più o meno associabili a determinati repertori. In generale, in tutti i repertori della tradizione musicale birmana, il *si* suona in corrispondenza dei tempi secondari, mentre il *wa/walethkout* marca i tempi primari. In questo modo, questi idiofoni forniscono il riferimento metrico agli altri musicisti e, quando presenti, ai/danzatori/danzatrici, svolgendo dunque una funzione di primaria importanza.

Come anche in altre musiche del Sudest asiatico, il colpo finale scandito dal *wa/walethkout* viene percepito come quello attorno cui si co-

struisce la tensione dell'esecuzione, e rappresenta dunque il principale tempo primario.

Nel caso del *nat hsaing*, il ciclo metrico più comune viene detto *wa lat si*. Tale ciclo è binario, caratterizzato da un carattere 'quadrato' secondo cui il *si* e il *wa* si alternano regolarmente; in alcune notazioni, il *si* (in corsivo) corrisponde al segno 'o', il *wa* (in grassetto) al segno '+', come esemplificato dal seguente schema:

1 2 3 4
o + o +

Questa forma metrica consente al resto dell'ensemble di raggiungere alte velocità di esecuzione, e si presta dunque particolarmente bene ad accompagnare le intense danze di possessione dei/delle *nat kadaw*.

In momenti di particolare velocità esecutiva e intensità sonora, il bambù *walethkout* si va a sostituire alla barra di legno *wa*, e il suono dei piccoli cimbali *si* viene completamente omesso. Il musicista impugna con entrambe le mani il *walethkout*, marcando esclusivamente i tempi primari del ciclo metrico.

Intrecci metrico-ritmici [02'22"-fine]

Nel *nat hsaing*, l'azione ritmica combinata del cerchio di tamburi e del tamburo sospeso *pat ma* si inserisce sul ciclo metrico delineato dai due idiofoni a percussione. Lo schema (Fig. 5.1) riassume l'azione metrico-ritmica dei due strumenti nell'esecuzione del ciclo strumentale della sezione A nel brano 'Shwe Byone Maung'.

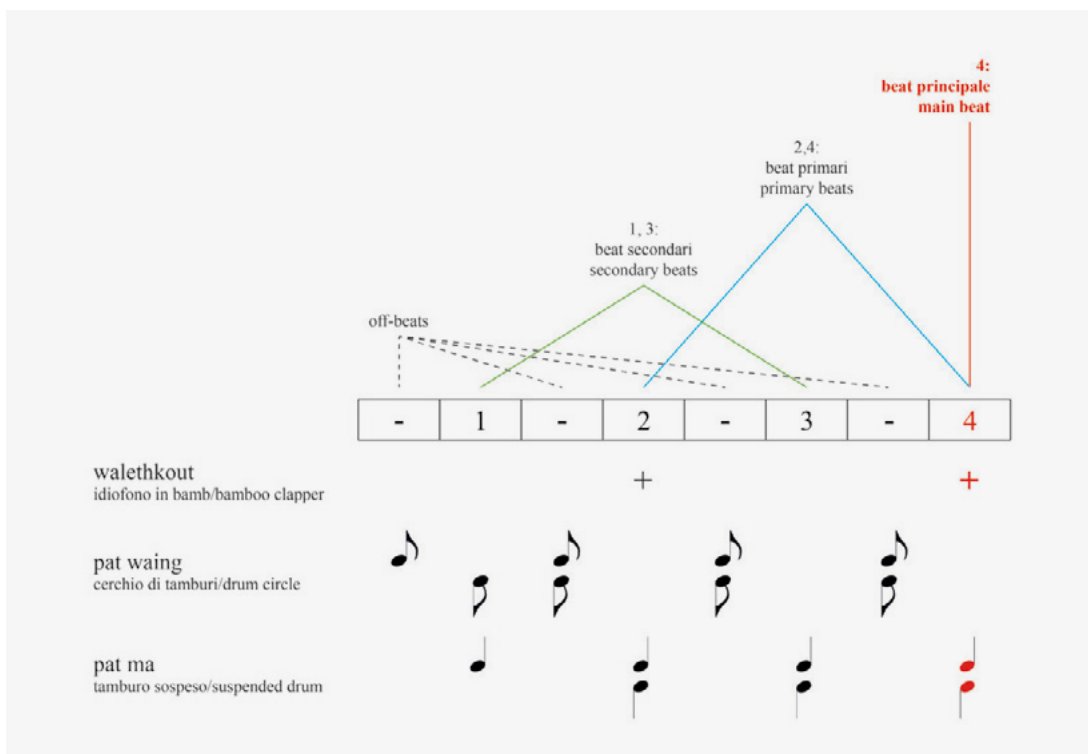


Fig. 5.1. Realizzazione del ciclo metrico-ritmico nel brano ‘Shwe Byone Maung’ (parte inferiore), a partire dalla forma metrica del ciclo *wa lat si* (parte superiore).

L’azione del cerchio di tamburi *pat waing* si concentra spesso sui tempi deboli (off-beat), non marcati dagli idiofoni *si* e *wa*, e risulta dunque in contrapposizione ritmica con il resto dei tamburi dell’ensemble, specialmente con l’azione del grande tamburo *pat ma*. Quest’ultimo interviene solitamente sui tempi forti marcati dagli idiofoni *si* e *wa*, intrecciandosi ritmicamente con il cerchio di tamburi, al fianco del quale viene di solito posizionato. In questo modo, alternandosi metricamente al cerchio di tamburi, il *pat ma* marca solitamente con un suono più intenso la fine di un ciclo metrico-ritmico, in corrispondenza dell’azione dell’idiofono *wa/walethkout*. Questo stile esecutivo ‘intrecciato’ (interlocking) fa sì che l’ensemble riesca a raggiungere alte velocità senza sacrificare volume sonoro, e contribuisce fortemente a regolare i movimenti delle danze di possessione.

Approfondimenti

Bibliografia consigliata

Sulle pratiche rituali del *nat pwe*

BRAC DE LA PERRIÈRE, Bénédicte

1989 *Les rituels de possession en Birmanie: Du culte d'État aux cérémonies privées*, Editions Recherche sur les Civilisations, ADPF, Paris.

2016 'Spirit Possession: An Autonomous Field of Practice in the Burmese Buddhist Culture', *Journal of Burma Studies* 20/1: 1-30.

HO, Tamara

2009 'Transgender, Transgression, and Translation: A Cartography of "Nat Kadaws": Notes on Gender and Sexuality within the Spirit Cult of Burma', *Discourse* 31/3: 273-317.

NASH, June C.

2007 [1966] 'Multiple Perspectives on Burmese Buddhism and Nat Worship', in June C. Nash (a cura di), *Practicing Ethnography in a Globalizing World: An Anthropological Odyssey*, Altamira Press, Lanham: 77-104

SPIRO, Melford E.

1978 [1967] *Burmese Supernaturalism*, Institute for the Study of the Human Issues, Philadelphia.

TEMPLE, Richard C.

1991 [1906] *The Thirty Seven Nats: A Phase of Spirit Worship Prevailing in Burma*, Kiscadale, London.

Sull'ensemble *hsaing waing* e le arti performative in Birmania

BECKER, Judith, Robert GARFIAS & Muriel WILLIAMSON

2001 'Myanmar', in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 16*, Macmillan, London: 568-577.

CHIAROFONTE, Lorenzo

2023 *Nat hsaing. Etnografia e analisi musicale di un rituale per gli spiriti in Birmania*, Neoclassica, Roma.

DOUGLAS, Gavin

2010 *Music in Mainland Southeast Asia: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, New York.

GARFIAS, Robert

1975 'A musical visit to Burma', *The World of Music* 17/1: 3-13.

1985 'The Development of the Modern Burmese Hsaing Ensemble', *Asian Music* 16/1: 1-28.

KEELER, Ward

1998 'Myanmar', in Terry E. Miller & Sean Williams (a cura di), *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 4, Southeast Asia*, Garland Publishing Inc., New York & London: 363-400.

MAUNG THU HLAING

1993 *Myanma Traditional Orchestra Instruments*, Moe Min Sapay, Yangon.

OKELL, John

1971 'The Burmese Double-Reed "Nhai"', *Asian Music* 2/1: 25-31.

Discografia consigliata

BRUNET, Jacques (a cura di)

1981 *Birmanie. Musique d'art*, Ocora (558 555/56/57).

KEELER, Ward (a cura di)

2005 *Mahagitá: Harp and Vocal Music of Burma*, Smithsonian Folkways Recordings (SFW CD 40492).

2010 *Birmanie: Musique du Théâtre Classique / Burma: Classical Theatre Music*, VDE-GALLO (CD-1317-1318).

SCHWÖRER-KOHL, Gretel (a cura di).

2008 *Music of Myanmar. Buddhist Chant in the Pāli Tradition*, Celestial Harmonies (14219-2).

Videografia consigliata

MERRISON, Lindsey

2001 *Friends in High Places: The Art of Survival in Modern-Day Burma*, Documentary Educational Resources, DVD, 88 min.

BISHOP, Alan

2004 *Nat Pwe: Burma's Carnival of Spirit Soul*, Sublime Frequencies (SF004), DVD, 85 min.

Sitografia consigliata

GARFIAS, Robert

Burmese Hsaing and Anyein: <https://asiasociety.org/burmese-hsaing-and-anyein>.

The Piano of U Ko Ko: <https://www.umbc.edu/eol/garfias/burma1.html>.

MEEKER, Lauren & NE MYO AUNG

Burmese Spirit Mediumship online course: <https://hawksites.newpaltz.edu/natpwe/>.

Verifica le tue competenze → in questa sezione è possibile verificare le competenze acquisite attraverso i materiali multimediali presentati nella guida all'ascolto:

MUSICA PER I CULTI DI POSSESSIONE IN BIRMANIA (MYANMAR)

Le seguenti serie di quiz presentano ognuno 10 domande a risposta multipla. Le serie corrispondono ai diversi capitoli:

1. NAT PWE, CERIMONIE PER GLI SPIRITI
<https://forms.gle/Li4R8ynA45pzFS4F7>

> VAI AL QUIZ

2. L'ENSEMBLE HSAING WAING
<https://forms.gle/cg3TZuSiWir1MAey6>

> VAI AL QUIZ

3. ANALISI DELL'AZIONE RITUALE
<https://forms.gle/uJdk9BJtkz6rUsZ7A>

> VAI AL QUIZ

4.-5. ANALISI DELLA CANZONE E DELLE TECNICHE ESECUTIVE
<https://forms.gle/iHCRhNHjNVR7mTUz9>

> VAI AL QUIZ

RISPONDI ALLE DOMANDE, COMPLETA LA SERIE INVIANDO LE TUE RISPOSTE ED ACCEDERAI AL RISULTATO FINALE CON UN RISCONTRO PER OGNI RISPOSTA INVIATA!

In Birmania, la forma locale del Buddhismo di tradizione Theravada include il culto di spiriti locali, i *nat*, figure mitiche di esseri umani spesso dalle capacità eccezionali, morti violentemente e trasformati in spiriti. Alcuni di questi spiriti sono divenuti oggetto di un culto di stato che li ha organizzati secondo un pantheon di 37 figure: i Trentasette Signori, in Birmano *Thounze-hkunna Min*. Oggi, i devoti si rivolgono ai *nat* per ottenere aiuto e consigli: in cambio, viene organizzata una celebrazione, il *nat pwe*, in cui la musica svolge un ruolo fondamentale. I ritmi rapidi e intrecciati dello *hsaing waing*, l'ensemble tradizionale birmano, danno impulso e sostegno alle danze di possessione dei medium, favorendo attivamente la comunicazione con i *nat*.

Lorenzo Chiarofonte – Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Lorenzo.chiarofonte@unibo.it

Lorenzo Chiarofonte è ricercatore in etnomusicologia presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato di ricerca alla SOAS University of London nel 2020, con uno studio sulle funzioni, i significati e l'efficacia rituale della musica e della danza nelle cerimonie di possessione spirituale in Birmania/Myanmar centrale. È Research Editor della rivista accademica *Analytical Approaches to World Music* e collabora con la rivista italiana di etnomusicologia *Etnografie sonore/Sound Ethnographies*. Di recente è stata pubblicata la sua prima monografia, *Nat hsaing: Etnografia e analisi musicale di un rituale per gli spiriti in Birmania*. I suoi attuali interessi di ricerca includono l'analisi della performance, i generi musicali e teatrali di corte nel Sudest asiatico, i paesaggi sonori religiosi e rituali, musica e pratiche mediali.