

## Su due recitazioni tritonali dello *śloka* sanscrito

Paolo Milizia

(Università di Napoli “L’Orientale”)

---

### Abstract

In contemporary India many recitation practices of Classical Sanskrit metrical texts are observed. The present paper will focus on two particular chanting styles applied to the Classical Sanskrit *śloka* and based on tritonal scales and will try to show that the relationship existing between these two styles can be described as a “modal transposition” and is parallel to that existing between the Tamil and the Nambudiri styles of Veda recitation. These observations allow us to highlight that, in order to analyse the chanting practices belonging to Old Indo-Aryan texts, one has to distinguish at least three different levels: the scale (that is the inventory of tones), the melodic profile described prescindendo without considering the scale (or, more precisely, without considering the intervals between the grades of the scale), the rhythmic profile.

**Key Words** – Sanskrit; Chanting; Metre; Music; *śloka*; Contemporary Indian culture

---

Nell’India contemporanea si osservano svariate pratiche di recitazione di testi sanscriti classici composti in metro. In questo contributo ci concentreremo su due specifici stili di recitazione dello *śloka* sanscrito classico che hanno la caratteristica di utilizzare tre soli toni e cercheremo di mostrare come tra questi due stili sussista una relazione che potremmo dire di “trasposizione modale” parallela a quella che si riscontra, nell’ambito dei testi rigvedici, tra recitazione in stile tamil e recitazione in stile nambudiri. Queste osservazioni permettono di evidenziare come nel suo complesso la recitazione cantilenata dei testi nelle varietà indiane antiche debba essere studiata tenendo distinti almeno tre piani: la scala (cioè inventario dei toni), il profilo melodico definito facendo astrazione dalla scala (o, più precisamente, facendo astrazione dagli intervalli tra i gradi della scala), il profilo ritmico.

**Parole chiave** – sanscrito; recitazione; metrica; musica; *śloka*; cultura indiana contemporanea

---

## 1. Caratteri generali della recitazione dello *śloka* classico<sup>1</sup>

I diversi stili di recitazione dei testi sanscriti composti in metro sillabico sono generalmente caratterizzati dall'associazione tra specifiche posizioni sillabiche all'interno della strofa e specifiche note musicali. Le sequenze di note realizzate dalla voce recitante – che chiameremo profili melodici – si ripetono quindi identiche a ogni ripetizione del modulo metrico fondamentale (generalmente coincidente con la semistrofa). Tuttavia, come vedremo, alcuni tipi di recitazione sono sensibili a fatti fonologici (in particolare per il trattamento delle consonanti in fine di verso)<sup>2</sup>.

Va sottolineato subito che un profilo melodico non costituisce una melodia nel senso che questo termine ha nella musica occidentale. Per melodia si intende comunemente una sequenza di note di cui siano definite non solo le altezze ma anche le durate, cioè una sequenza di note associata a uno specifico disegno ritmico. Nel nostro caso invece è solo la sequenza delle altezze a essere fissa. La durata delle note non ripete uno schema fisso per due ordini di motivi:

1) la natura del metro sillabico indiano, che predetermina solo in parte le quantità vocaliche;

2) la possibile adozione, nel recitato, di realizzazioni stralunghie per le sillabe chiuse con vocale lunga o dittongo discendente, cioè: (consonante+)vocale lunga o dittongo + consonante (+consonante).

Riguardo al primo punto basterà ricordare che la metrica sillabica sanscrita (e vedica) si basa sull'impiego di versi in cui il numero delle sillabe è fisso e la quantità di ciascuna sillaba è libera o obbligata (cioè obbligatoriamente lunga od obbligatoriamente breve) secondo la posizione sequenziale che essa occupa nel verso. Tipicamente le sillabe con quantità obbligata si addensano nella porzione finale del verso, sicché è la stessa natura del metro a implicare un'impredicibilità ritmica della prima parte del singolo verso<sup>3</sup>.

Anche nelle parti con quantità predeterminate, tuttavia, la costrizione metrica non produce una piena predicibilità ritmica, per via della seconda ragione enunciata. Per esempio la strofa detta *śloka* termina obbligatoriamente, dal punto di vista dello schema metrico, con una sequenza ~ - - x (dove la quantità dell'ultimo elemento x è metricamente irrilevante, come è atteso in fine di verso). Tuttavia in alcune recitazioni l'elemento lungo può assumere durate diverse secondo che sia realizzato da una “normale” sillaba lunga (cioè da una sillaba aperta contenente vocale lunga o da una sillaba chiusa contenente una

<sup>1</sup> Ringrazio Prema Bhat, Giovanni Ciotti, Borayin Larios e Tiziana Pontillo per i suggerimenti e le indicazioni che hanno avuto la gentilezza di fornirmi in alcuni scambi epistolari. Resta mia la responsabilità di errori e omissioni. Per le analisi delle registrazioni ci si è avvalsi dell'ausilio dei software Elan (versione 6.4, 2022), Max Planck Institute for Psycholinguistics, Nijmegen (<<https://archive.mpi.nl/fla/elan>>) e Praat: doing phonetics by computer (versione 6.2.14, 2002) di Paul Boersma e David Weenink (<[www.praat.org](http://www.praat.org)>).

<sup>2</sup> Notiamo, incidentalmente, che per nessuno dei diciotto profili melodici applicabili allo *śloka* da lei raccolti, Irma Schotsman (1995: IVsg.) fa menzione di differenze di trattamento dovute a specificità fonologiche.

<sup>3</sup> A rendere particolarmente difficoltosa per l'esecutore occidentale l'imitazione delle recitazioni indiane è la nostra mancanza di abitudine a distinguere tra profilo melodico puro e profilo ritmico, e quindi la nostra scarsa capacità di ripetere il primo variando al contempo il secondo. Ad esempio, dal canale youtube dell'Università di Barcellona si poteva ascoltare nel luglio 2022 (al link <[www.youtube.com/watch?v=C5aNjVD8FZ](http://www.youtube.com/watch?v=C5aNjVD8FZ)>) una recitazione di un brano della *Bhagavadgītā* (da Mbh 6,30,1a) in cui la sillaba 12 di ogni semistrofa iniziale di strofa è realizzata invariabilmente – e quindi anche quando sarebbe in realtà una breve – come lunga il doppio della sillaba immediatamente seguente (che è obbligatoriamente breve per il metro): p. es. *puruṣōttama||* in Mbh 6,30,1b; *madhusūdana||* in Mbh 6,30,2b; *anusmara yudhya ca||* in Mbh 6,30,7b. Nelle recitazioni indiane è di regola impossibile trovare conguagli ritmici in contraddizione con la natura breve o lunga di una sillaba (inutile aggiungere che questa non vuol essere in alcun modo una critica dell'iniziativa barcellonese).

vocale breve seguita da una coda mono- o biconsonantica) o da una sillaba chiusa contenente una vocale lunga o un dittongo. Nel primo caso la durata sarà all'incirca il doppio di quella di una sillaba breve, nel secondo sarà poco meno del triplo. Per esempio nella registrazione WM contenente una recitazione dell'*Ādityahṛdaya* (*Rāmāyaṇa* rec. Bombay 6, 107, 1sgg.), le sillabe delle prime tre strofe, escludendo le sillabe finali di ottonario, hanno le seguenti durate medie:

Tipo <sup>4</sup>	n. occorrenze	durata media (msec)
(C)V[CV	39	195
(C)VC[CV e (C)VCC[CV <sup>5</sup>	17	357
(C)V:[CV	21	374
(C)V:C[CV	7	532
Totale	84	

Come si vede, tanto le sillabe chiuse da consonante singola quanto quelle “doppiamente chiuse”, come ad esempio la prima sillaba di *dṛṣṭvā*, hanno durate medie non molto inferiori (con meno del 10% di differenza relativa) al doppio della durata media di una sillaba breve, mentre le sillabe chiuse contenenti vocale lunga o dittongo presentano un valore medio nettamente più alto e non molto inferiore (anche in questo caso con meno del 10% di differenza relativa) al triplo della durata media della sillaba breve<sup>6</sup>.

Insomma la recitazione in questione non effettua alcun conguaglio ritmico tra lunghe e stralunghe. La durata degli elementi – come è atteso che sia in una esecuzione che costituisce una forma di recitativo cantilenato e non una forma di cantato – è interamente determinata dalle loro proprietà fonetico-fonologiche.

Caso diverso è quello della recitazione IM, in cui alle prime due strofe della *Bhagavadgītā* corrispondono i seguenti valori:

Tipo	n. occorrenze	durata media (msec)
(C)V[CV	37	199
(C)VC[CV e (C)VTT[CV	16	355
(C)V:[CV	20	392
(C)V:C[CV e (C)V:CC[CV	11	440
Totale	84	

In questo caso, come si vede, la durata media della sillaba di struttura (C)V:C è appena poco più del doppio della durata media della sillaba di struttura (C)V; siamo quindi lontani dal rapporto 3:1 indice di una sensibilità per la trimoricità.

Nella nostra analisi prenderemo in considerazione alcune recitazioni di testi in *śloka*, strofa che, evolutasi a partire dall'*anuṣṭubh* vedico, rappresenta il tipo metrico di gran lunga più usato nell'epica classica.

Si tratta di una strofa di 32 sillabe organizzata in due semistrofe di 16 sillabe. L'effettivo modulo metrico è in realtà la semistrofa. Nello *śloka* di tipo “comune” (*paṭhyā*), che è impiegato nell'88,4% delle strofe nella *Bhagavadgītā* e nell'82,9% delle

<sup>4</sup> Legenda: V: simboleggia una vocale o un dittongo, C una qualsiasi consonante; T una consonante ostruente.

<sup>5</sup> Tra queste le sillabe CVTT (per cui può essere proposta anche una sillabificazione (C)VT[TCV) sono due, entrambe con durate non superiori al valore medio del gruppo.

<sup>6</sup> Il confine tra le due sillabe è stato individuato manualmente, sicché altre misurazioni basate sullo stesso campione potrebbero dare risultati lievemente – ma non sostanzialmente – diversi.

strofe nel *Nalōphakhyāna* (Tokunaga 1995: 13), la semistrofa ha la struttura seguente (x = libera, ∪ = breve, – = lunga, | = fine di parola obbligatoria):

x x x x ∪ – – x |

x x x x ∪ – ∪ x |<sup>7</sup>

La caratteristica fondamentale dello schema *pathyā* è dunque il contrasto tra la cadenza del primo ottonario, con ritmo antispastico, e quella del secondo, con ritmo giambico.

Una quota di versi generalmente compresa tra il 10% e il 20% utilizza invece uno degli schemi “accessori”, detti *vipulā*, in cui le sillabe 1-8 adottano modelli ritmici alternativi. Tradizionalmente i diversi tipi *vipulā* sono denominati con i simboli di Piṅgala *na*, *bha*, *ma*, *ra* (cf. Weber 1863: 210sg.; Steiner 1996: 247), che indicano la sequenza ritmica realizzata nello schema dalle sillabe 5-7 (per ulteriori dettagli si rimanda a Steiner 1996; cf. anche Mitra 1989: 232sgg.):

1) tipo *na*- (∪ ∪ ∪): x x x – ∪ ∪ ∪ x |;

2) tipo *bha*- (– ∪ ∪): A) x – ∪ – – ∪ ∪ x |; B) x – – – | – ∪ ∪ x |;

3) tipo *ma*- (– – –): x – ∪ – – | – – x |;

4) tipo *ra*- (– ∪ –): x x x – | – ∪ – x |.

Per distinguere i due stili su cui concentreremo la nostra attenzione ci serviremo per comodità delle denominazioni puramente convenzionali di “stile stretto” e “stile largo” con le quali intendiamo semplicemente alludere al fatto che la scala utilizzata nel primo stile è racchiusa in un intervallo più stretto (una terza minore) rispetto a quello che racchiude la scala impiegata nel secondo (una quarta).

In generale occorre tener presente che in uno stesso ambito culturale è possibile che più profili melodici vengano applicati allo *śloka*. In Wilke – Moebus (2011: 1043sg.) si osserva che cambiare profilo melodico durante una recitazione suggerisce al pubblico che l'esecutore sia passato a un testo diverso.

Entrambi i profili melodici che descriveremo hanno estensione minima e coincidono quindi con il modulo metrico minimo (cioè la singola semistrofa). Esistono però anche profili melodici che si estendono su più semistrofe (spesso su due)<sup>8</sup>.

Avvertiamo qui il lettore che per praticità descriveremo i profili melodici approssimando i toni effettivi a quelli del sistema temperato occidentale, basato sulla divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali tra loro in scala logaritmica. Inoltre i valori assoluti delle note saranno da intendersi come esemplificativi: rilevanti saranno gli intervalli.

## 2. Lo stile stretto

### 2.1. Profilo melodico generale

Il primo dei due stili su cui intendiamo soffermarci è quello adottato nella registrazione WM già menzionata, in diverse registrazioni di recitazioni della *Bhagavadgītā* (=

<sup>7</sup> Le sequenze di sillabe libere a inizio ottonario sono tuttavia sottoposte ad alcune restrizioni. In particolare le sillabe 2,3 e 10,11 non possono realizzare un pirrichio ∪ ∪ e le sillabe 10-12 non possono realizzare un cretico – ∪ –.

<sup>8</sup> Come esempio di profilo melodico esteso si può ascoltare quello della recitazione IPC della *Bhagavadgītā* (con scala di cinque toni *do re mi fa sol*).

*Mahābhārata* 6,23-40), tra cui quella qui siglata con IM, così come nella recitazione del *Viṣṇusahasranāma* qui siglata con RPSG.

Il profilo melodico caratteristico di queste esecuzioni, molto diffuso, utilizza la medesima scala tritonale utilizzata nella recitazione del Ṛgveda in stile tamil (cf. Milizia 2020 con riferimenti), basata, dal basso verso l'alto, su un intervallo di seconda maggiore (p. es. *re-mi*) e un intervallo approssimabile a una seconda minore (p. es. *mi-fa*). Numerando i tre gradi della scala dal più grave al più acuto con numeri romani e le sillabe della semistrofa da uno a sedici con cifre arabe, il profilo melodico impiegato nel caso generale corrisponde alla seguente successione (nei righe inferiori riportiamo i nomi delle note secondo la corrispondenza convenzionale *re*=I, *mi*=II, *fa*=III e lo schema metrico *pathyā*)<sup>9</sup>:

1	2	3	4	5	6	7	8
II	III	II	III	II	I	II	III
mi	fa	mi	fa	mi	re	mi	fa
x	x	x	x	∪	–	–	x

9	10	11	12	13	14	15	16
I	(II)	(I)	(II)	II	III	II	II
re	(mi)	(re)	(mi)	mi	fa	mi	mi
x	x	x	x	∪	–	∪	x

Sul piano musicale si può osservare che:

1) Il tono intermedio della scala (*mi* nella schematizzazione proposta sopra) è utilizzato come nota iniziale e finale.

2) Riguardo alle chiuse dei due versi: il primo ottonario termina con una discesa al tono più grave (*re*) e una risalita al tono più alto passando per il tono intermedio (*mi-fa*), mentre il secondo ottonario termina con una discesa dal tono più alto al tono finale (che viene raggiunto in settima sillaba e ribattuto in ottava). Questo contrasto tra la chiusa del primo ottonario, con il suo profilo basso-alto, e quella del secondo, con il suo profilo alto-basso, può essere interpretato come successione melodica domanda-risposta.

Intendiamo qui “domanda” e “risposta” in senso non linguistico, cioè come etichette relative alle funzioni delle frasi melodiche. Si potrà notare però al contempo come le associazioni «profilo intonativo ascendente → non-finalità» e «profilo intonativo discendente → finalità» siano interlinguisticamente ricorrenti (Cruttenden [1997: 163] usa l'espressione «near-universal»).

Il confronto tra questa forma di recitazione del sanscrito classico e la recitazione rigvedica in stile tamil è di particolare interesse. Se da un lato, come si è detto, i due tipi di performance utilizzano la medesima scala tritonale, dall'altro il criterio di associazione tra sillaba e tono è inevitabilmente diverso innanzitutto per ragioni fonologiche.

Nella fonologia del vedico ogni parola ortotonica contiene una sillaba associata a un tono alto. Sono questi toni alti a determinare, con la loro dislocazione nel testo, la sequenza delle note che vengono intonate nella recitazione. La generazione della serie

<sup>9</sup> Esistono pure stili di recitazione che utilizzano questa stessa scala tritonale ma si servono di profili melodici che si differenziano in varia misura da quello qui riportato. Per esempio, nella registrazione HAS alcune semistrofe sono realizzate con sequenza *fa mi mi mi* (anziché *mi fa mi mi*) nelle sillabe 13-16. Nello stile della registrazione BA (in cui la fine del primo ottonario della semistrofa non è mai seguita da pausa) si utilizza di base il seguente schema (in sottolineato le note più caratterizzanti): 1-8: *mi (fa/mi) mi fa mi re* 9-16: *mi fa mi re mi fa mi mi*.

completa delle note musicali intonate si ottiene, in particolare, mediante l'applicazione di (1) una serie di regole di sandhi tonale che sono fondamentalmente quelle descritte nei trattati antico-indiani denominati *Prāṭisākhya* e (2) una serie di convenzioni specifiche dello stile di recitazione<sup>10</sup> (dettagli in Milizia 2020). Nel sanscrito classico, in cui il tono fonologico è andato perduto, è la struttura metrica a fornire il principio strutturante di base, con l'equiparazione tra modulo metrico (nel caso in esame la semistrofa dello *śloka*, articolata in due ottonari) e modulo tonale (la sequenza tonale di sedici elementi, articolata in domanda e risposta).

## 2.2. Casi particolari

È opportuno menzionare qui alcune modifiche del profilo melodico che, nella recitazione in stile stretto documentata dalla registrazione IM<sup>11</sup>, ricorrono in corrispondenza di specifici contesti metrici. Relativamente al primo ottonario (sillabe 1-8) questa recitazione mostra<sup>12</sup> schemi *vipulā* di tipo *ra* e *na* recitati con I (*re*) anziché II (*mi*) in quinta sillaba<sup>13</sup>:

5	6	7	8
I	I	II	III
re	re	mi	fa

La stessa recitazione mostra schemi *vipulā* di tipo *bha* in cui le sillabe 5-8 sono intonate con *re, mi, mi, fa*<sup>14</sup>:

5	6	7	8
I	II	II	III
re	mi	mi	fa

Ancora la stessa recitazione presenta schemi *vipulā* di tipo *ma* in cui le sillabe 5-8 sono intonate con *fa, re, mi, fa*<sup>15</sup>:

5	6	7	8
III	I	II	III
fa	re	mi	fa

<sup>10</sup> Tra queste, oltre alla stessa scelta della specifica scala tritonale (p. es. la scala di tipo *re-mi-fa* della recitazione tamil), figurano regole come quella per cui nella recitazione tamil un tono di tipo svarita su vocale lunga è realizzato come una successione di tono medio e tono alto (alto ed extra-alto nella terminologia di Milizia 2020) in contrasto con la descrizione dei *Prāṭisākhya*. Sul cantilenato dei testi rigvedici si vedano anche Gray (1959a, 1959b), Staal (1961), Jairazbhoy (1975), Howard (1986), e, per il contesto culturale, relativamente al Maharashtra, Larios (2017).

<sup>11</sup> Secondo le informazioni fornite da Manu Gupta, curatore della pubblicazione sonora – che qui ringraziamo, l'esecutore di questa recitazione, Ved Prakash Phondani, è nato nella divisione di Garhwal (regione himalayana) dello stato dell'Uttarakhand nell'India settentrionale (egli ha anche ricevuto un'istruzione superiore in sanscrito a Hoshiarpur, Panjab).

<sup>12</sup> I profili speciali che indichiamo qui non si trovano in generale nelle registrazioni RPSG e WM.

<sup>13</sup> Esempi con *vipulā* di tipo *ra*:- Mbh 6,23,5a; 6,23,33a; esempi con *vipulā* di tipo *na*:- Mbh 6,23,9c; 6,23,25a.

<sup>14</sup> Esempi con *vipulā* di tipo *bha*- A: Mbh 6,25,19a; 6,25,21c; 6,24,56a; esempi con *vipulā* di tipo *bha*- B: Mbh 6,24,43a; 6,26,30c.

<sup>15</sup> Esempi con *vipulā* di tipo *ma*:- Mbh 6,24,33c; 6,29,11c; 6,24,31c (quest'ultimo realizzato con tono III (*fa*) fisso nelle sillabe 1-4); Mbh 6,24,71a (*vihāya kāmān yaḥ sarvān*) è invece intonato secondo il profilo melodico più frequente.

Si noti che le finali alternative del primo ottonario conservano comunque il movimento ascendente<sup>16</sup>.

Riguardo al secondo ottonario, le sillabe 10-12 hanno in genere toni II, I, II (*mi, re, mi*). Anche in questo caso la recitazione IM mostra alcune varianti. In particolare si osservano:

1) sequenze II, II, I (*mi, mi, re*). Per es. in Mbh 6,23,3b; 6,23,16d; 6,23,30b; 6,24,2d<sup>17</sup>;

2) sequenze II, I, I (*mi, re, re*). Per es. in Mbh 6,23,22d; 6,23,26b; 6,23,31c; 6,23,45b<sup>18</sup>.

Va notato inoltre che in alcune recitazioni, come quella WM, una finale di semistrofa costituita da vocale breve seguita da *h* comporta non solo la consueta comparsa di una vocale epitetica (che ripete il timbro della vocale breve precedente) ma anche una modifica del profilo melodico: la nota attesa è intonata sulla sillaba epitetica mentre sulla sillaba che precede *h* è intonata una nota di abbellimento posta sul tono immediatamente superiore: p. es. *ṛṣiḥ* in sillabe 15-16 è intonato come *ṛ-ṣi-ḥi* = *mi fa mi* anziché come *mi mi*.

## 2.2. Alcune recitazioni con caratteristiche affini

Prima di passare alla descrizione del secondo dei due stili su cui intendiamo concentrare la nostra attenzione, menzioniamo qui un ulteriore stile, che per comodità chiameremo *stile stretto quadritonale*, che è estremamente diffuso nella recitazione dello *śloka* e si trova utilizzato anche negli stessi ambiti culturali che impiegano lo stile descritto nella sezione precedente. Si tratta di una recitazione basata su una scala quadritonale equivalente a quella dello stile stretto con l'aggiunta di un quarto tono posto sul lato "grave" della scala, e precisamente una seconda minore più in basso rispetto al tono I. Rispetto alla notazione convenzionale fin qui adottata, la scala è quindi: *ṣi re mi fa*. Il profilo melodico utilizzato è il seguente: 1-8: *re mi re mi fa mi re re-ṣi*; 9-16: *ṣi re mi fa mi re fa mi*. Nel caso che la sillaba finale contenga una vocale breve seguita da *h*, le sillabe 15-16 (cioè le ultime due) sono usualmente intonate secondo la sequenza *mi fa* anziché (*fa mi*), mentre la sillaba epitetica *hV* (cf. sopra) ritorna sul *mi* (cf. registrazione CA).

Da menzionare è infine lo stile della recitazione DY in cui la semistrofa è recitata senza pause e trattata come se fosse un unico verso. Più precisamente, data la strofa di 32 sillabe, le cadenze anziché nelle quattro posizioni canoniche (5-8 e 13-16 della 1a semistrofa più 5-8 e 13-16 della 2a semistrofa) sono udibili solo nelle sillabe 13-16 delle due semistrofe. In 13-16 della 1a semistrofa si ha la cadenza che di consueto è associata alle sillabe 5-8 (*mi-re-mi-fa*); in 13-16 della 2a semistrofa si ascolta la cadenza che è associata alle sillabe 13-16 nello stile stretto quadritonale (*mi-re-fa-mi*). Le sillabe fuori cadenza hanno profilo tendenzialmente monotono.

<sup>16</sup> Tra i casi di primi ottonari recitati con un profilo melodico speciale v'è Mbh 6,24,2c (*anāryajuṣṭam asvargyam*) che resta sul tono alto III (*fa*) dalla seconda sillaba fino alla fine del verso.

<sup>17</sup> Questi quattro versi sono accumulati da una scansione -|~ delle sillabe 10-12 (considerando come confine di parola – segnato con | – anche il margine tra membri di un composto non lessicalizzato, come *sughōṣa-manipuṣpakau* 'Sughoṣa e Manipuṣpaka' in Mbh. 6,23,16d). Non mancano tuttavia versi che nelle stesse condizioni metriche sono intonati secondo il profilo di base (p. es. Mbh 6,23,35b; 6,24,1d). La sequenza *mi-mi-re* in 10-12 è applicata pure a Mbh 6,23,34b *tathaiva ca pitāmahāḥ* ~-~|~-~.

<sup>18</sup> Questi quattro versi sono accumulati da una scansione -|~ delle sillabe 10-12. Anche in questo caso non mancano però casi in cui nelle stesse condizioni è impiegato il profilo di base (p. es. Mbh 6,23,29b). La sequenza *mi-mi-re* in 10-12 è applicata pure a Mbh 6,23,38b: *lōbhōpahata-cētasah* --~|~-~ (con *lōbhōpahata-* da *lobha-*+*upahata-*).

### 3. Lo stile largo

#### 3.1. Le recitazioni di A. V. Kathavate

Il secondo stile di recitazione su cui intendiamo soffermarci si basa su una scala tritonale diversa, nella quale la distanza tra il tono basso e il tono medio è approssimabile a una terza minore (p. es. *mi-sol*) e quella tra il tono medio e il tono alto a una seconda maggiore (p. es. *sol-la*). Per l'analisi di questo stile abbiamo potuto basarci su un unico esecutore autorevole, Abaji V. Kathavate, professore di sanscrito di famiglia bramifica, nato a Wai (Maharashtra) negli anni Quaranta del XIX secolo. La recitazione di Kathavate fu documentata fonograficamente dal meteorologo viennese Felix Exner – figlio di Sigmund Exner, fisiologo e fondatore dell'archivio fonografico di Vienna – in occasione della sua spedizione in India del 1904-1905. Exner effettuò in quegli anni una serie di registrazioni fonografiche di recitazioni di brani vedici, sanscriti classici e in varietà moderne, effettuate da vari esecutori. Le incisioni di Exner, conservate presso l'Accademia delle Scienze di Vienna, furono analizzate sotto il profilo musicologico e trascritte in notazione musicale occidentale da Erwin Felber negli anni Dieci del Novecento (1912), ma solo in tempi relativamente recenti sono state pubblicate come documenti sonori (Remmer et al. 2016).

Fortunatamente, nonostante la bassa qualità delle fonografie originali e il deperimento dei supporti, che ha reso in effetti non più udibili diverse porzioni dei dischi, i documenti sonori pubblicati permettono ancora di apprezzare le proprietà musicali fondamentali di diverse registrazioni. Ciò vale anche per i dischi nn. 401 e 402 dell'archivio, che contengono le registrazioni di due recitazioni del medesimo escerto della *Bhagavadgītā* (più precisamente: n. 401 = Mbh. 6,37,1a-9b; n. 402 = Mbh. 6,37,1a-6d) eseguite da Kathavate. Di queste analizzeremo qui le sole porzioni in *śloka*.

#### 3.2 Gradi della scala e abbellimenti melodici

Nella descrizione che segue chiameremo i gradi della scala con i nomi delle note *mi* (grado I), *sol* (grado II) e *la* (grado III), in conformità con le altezze segnate da Felber (1912: 77sg.) nella sua trascrizione su pentagramma.

Due proprietà caratteristiche di questo stile di recitazione sono (1) l'impiego di note che possono essere considerate abbellimenti melodici e (2) la possibilità di associare una sillaba lunga a una sequenza di due note.

L'abbellimento melodico è sistematico nelle finali di ottonario seguite da pausa<sup>19</sup>, ossia in ottava e in sedicesima sillaba di semistrofa. Esso consiste o nel far precedere la nota che possiamo chiamare “nota reale” (dal punto di vista del profilo melodico) da una nota di abbellimento intonata nella stessa sillaba o nell'intonare nella sillaba una sequenza nota reale + nota di abbellimento + nota reale. Per praticità chiameremo le due possibilità rispettivamente abbellimento iniziale e abbellimento interno.

La nota di abbellimento è tipicamente più breve e più intensa (o almeno non meno intensa) della nota reale che la segue. Quanto all'altezza, essa è sempre più acuta della nota reale e, più precisamente, è realizzata per lo più un tono o un tono e mezzo al di sopra del terzo grado (ossia della nota più alta). La si può pertanto considerare come

<sup>19</sup> Troviamo effettuata una pausa sia alla fine della semistrofa sia alla fine del primo ottonario, a meno che questo non termini con una consonante sillabificata insieme con la vocale iniziale dell'ottonario successivo, come accade in MBh. 6,37,1a-b: *ūrdhvamūlam adhaśśākhāṃ aśvattham prāhur avyayam*.



disposta su un grado superiore aggiuntivo della scala (di fatto un grado IV coincidente, nella corrispondenza qui utilizzata, con un *si* o con un *do*).

La nostra analisi delle note che abbiamo chiamato “di abbellimento” diverge alquanto da quella indicata nella trascrizione di Felber. In sedicesima sillaba di semistrofa, dove la nota reale è il secondo grado della scala *sol*, Felber trascrive in diversi casi *la-sol*. Tuttavia la nota effettivamente realizzata ci pare in genere più alta di un *la* e spesso ci pare udibile la realizzazione con abbellimento interno. Così, per esempio, in entrambe le realizzazioni della sillaba finale di MBh 6,37,6d: *tad dhāma paramaṃ mama* Felber segna *la-sol*, laddove noi segneremmo *sol-si-sol*, con abbellimento interno e nota di abbellimento sul *si*. Felber non segna inoltre generalmente le note di abbellimento in ottava sillaba di semistrofa, dove la nota reale è il terzo grado della scala *la*. Così per entrambe le realizzazioni della sillaba finale di *na tad bhāsayatē sūryō*, Felber segna semplicemente *la*, laddove noi segneremmo *si-la* per la registrazione n. 401 e *la-si-la* per la registrazione n. 402.

Caso particolare è quello delle finali di semistrofa in *h*: in fine di semistrofa un *Vh* (con *V* = vocale breve) è realizzato come una successione di due sillabe (*V.hV*) con vocale epitetica: p. es. *ah* realizzato come [a.ha]. Mentre nello stile stretto questo tipo di sillaba epitetica ripete il tono (oltre che il timbro vocalico) della sillaba precedente, nello stile largo la successione di abbellimento e nota reale si distribuisce sulle due sillabe, sicché la sillaba che precede *h* è intonata sulla nota di abbellimento e la sillaba aggiuntiva *hV* sulla nota reale (cf. sopra circa lo stile stretto quadritonale)<sup>20</sup>. Nello stile largo l’epitesi sillabica si ha anche con occlusiva finale (con vocale epitetica di timbro *a*). P. es. in Mbh 6,37,1d *yas taṃ vēda sa vēdavit* si ha la finale [vi.ta] con *vi-* sulla nota di abbellimento e *-ta* sulla nota reale.

Un analogo fenomeno di epitesi sillabica si ha anche con sequenze *V:h* o *V:t*, dove *V*: indica vocale lunga. In questo caso però, come mostra la realizzazione di MBh 6,37,8d: *vāyur gandhān ivāśayāt*, la prima delle due sillabe finali è sulla nota reale, mentre la sillaba epitetica è realizzata con un brusco tono discendente che parte approssimativamente dall’altezza propria delle note di abbellimento. L’impressione è quindi quella di una realizzazione con abbellimento interno distribuito nelle due sillabe: *yā. ta = sol. si(-sol)*.

La distinzione tra note ornamentali e note reali è indispensabile per la comprensione del profilo melodico di questo stile di recitazione, che può essere recuperato soltanto se si fa astrazione dagli abbellimenti.

### 3.3 Il profilo melodico

Eliminati gli abbellimenti, l’analisi delle strofe in metro *śloka* contenute nelle registrazioni di Exner permette di estrarre il seguente profilo melodico ricorrente:

1	2	3	4	5	6	7	8
II	III	II	III	II	(III-)I	II	III
sol	la	sol	la	sol	(la-)mi	sol	la
x	x	x	x	∪	–	–	x

<sup>20</sup> In questi casi Felber trascrive generalmente la nota di abbellimento con un *do* superiore. Al nostro ascolto l’altezza pare essere ora più vicina a un *do* ora più vicina a un *si*. Ci pare ragionevole ipotizzare che in ogni caso si tratti di realizzazioni del grado superiore aggiuntivo della scala.

9	10	11	12	13	14	15	16
...	...	...	...	II	III	II	II
...	...	...	...	sol	la	sol	sol
x	x	x	x	˘	–	˘	x

In sesta sillaba il semplice I (*mi*) si ascolta 1) negli schemi *vipulā* in cui la sillaba è breve; 2) negli ottonari *pathyā* in cui la sesta sillaba contiene una vocale breve seguita da consonante sorda; negli altri casi prevale la successione III-I (*la-mi*). Le sillabe 9-12 hanno realizzazione variabile<sup>21</sup>.

L'osservazione di importanza fondamentale per la nostra analisi è nel fatto che, se lasciamo da parte l'incipit del secondo ottonario (meno facilmente schematizzabile), il profilo melodico dello stile largo risulta sostanzialmente identico a quello dello stile stretto, fatta salva la trasposizione nella scala di riferimento. L'unica differenza riguarda la comparsa della successione III-I in sesta sillaba in luogo del semplice I nei soli casi indicati sopra.

Questo parallelismo acquista ancor maggior interesse se consideriamo che, così come la scala tritonale composta da un tono più un semitono caratteristica dello stile stretto è impiegata anche nella recitazione dei testi vedici in stile tamil, la scala tritonale composta da una terza minore più un tono che troviamo nello stile largo è impiegata anche nella recitazione dei testi vedici in stile nambudiri (vd. Milizia 2020; cf. anche Gray 1959b, Staal 1961, Jairazbhoy 1975).

#### 4. Conclusioni

In questo contributo ci siamo posti un obiettivo limitato e preciso: mostrare come uno stile molto diffuso di recitazione cantilenata dello *śloka* sanscrito classico, che abbiamo chiamato stile stretto, e uno stile di recitazione certamente meno diffuso, che abbiamo chiamato stile largo e che siamo stati in grado di studiare sulla base di due registrazioni di F. Exner di inizio Novecento, presentano una serie di proprietà che sono al contempo di interesse filologico-linguistico ed etnomusicologico.

Entrambe le forme di cantilenato utilizzano scale trittonali come accade nella recitazione rigvedica. La scala adoperata dallo stile stretto è identica a quella della recitazione rigvedica tamil e quella dello stile largo è identica a quella della recitazione rigvedica nambudiri. Così come le sequenze dei toni realizzati nelle recitazioni rigvediche tamil e nambudiri condividono la stessa matrice in quanto derivano dai profili tonali inerenti alla fonologia dei testi vedici, le sequenze dei toni realizzati nello stile largo e nello stile stretto condividono sostanzialmente lo stesso schema melodico, nel senso che, nelle rispettive scale, i loro profili melodici sono sostanzialmente l'uno la trasposizione dell'altro. Una caratteristica degna di menzione di tale profilo melodico comune è il fatto che esso sembri mimare le movenze dei profili intonativi: la cadenza del primo ottonario – che è una cadenza “non finale” – è caratterizzata da un profilo ascendente; quella del secondo – che è invece una cadenza “finale” – è caratterizzata da un profilo discendente.

<sup>21</sup> Il campione sonoro analizzato non consente di andare oltre alcune osservazioni generali. In sillaba 12 sembrano prevalere *mi* in sillaba breve e *la* o *la-mi* in sillaba lunga. Nelle sillabe 9-11 almeno due semistrofe (Mbh. 6,37,1,d; 7b) presentano una sequenza II-III-II analoga all'incipit del primo ottonario (sillabe 1-3). Altrimenti in sillaba 9 prevalgono i gradi I (*mi*) o, su vocale lunga, III (*la*). Si veda pure l'appendice in cui riportiamo una trascrizione delle finali di ottonario delle strofe analizzate.

Più in generale, queste osservazioni evidenziano come lo studio della recitazione cantilenata dei testi antico-indiani vista nel suo complesso presupponga la distinzione tra almeno tre livelli di descrizione: la scala, il profilo melodico astratto (successione di gradi) e il profilo ritmico. Due recitazioni, come si è visto, possono utilizzare lo stesso profilo melodico astratto applicato a scale diverse, cioè a scale che differiscono tra loro quanto agli intervalli che separano un grado dall'altro. Uno stesso profilo melodico, d'altra parte, produce melodie diverse nel momento in cui è applicato a versi con scansione metrico-prosodica diversa ed è pertanto associato a profili ritmici diversi.

### Appendice: profili melodici delle finali di ottonario nelle registrazioni Exner n. 401 ed Exner n. 402

Le note riportate tra parentesi quadre sono poco udibili o dubbie. Sotto alla nostra trascrizione si riportano le note segnate da Felber, là dove non coincidono con le nostre. I segni + e - a esponente indicano che la nota appare lievemente più alta o più bassa del tono indicato. Tutti i versi analizzati si riferiscono a Mbh. 6,37.

Sillabe 5-8:

1a:	-m a-	dhah-	śā-	kham
n. 401	sol	mi	sol	la
n. 402	sol	mi	sol	la

1b:	-ya	par-	ṇā-	ni
n. 401	la?	la-[mi]	sol	si-la
Felber	sol	la-mi		la
n. 402	sol	la-mi	sol	si-la
Felber				la

6a:	-ya-	tē	sūr-	yō
n. 401	sol	la-mi	sol	si-la
Felber	la			la
n. 402	sol	la-mi	sol	la-si-la
Felber	la			la

6c:	-ni-	var-	tan-	tē
n. 401	sol	la-mi	sol	si-la
Felber				la
n. 402	sol	la-mi	sol	si-la
Felber				la

7a (vipulā):	-jī-	va-	lo-	kē
n. 401	sol	mi	sol	la-si-la
Felber				sol-la

7c (vipulā):	-nīnd-	ri-	yā-	ṇi
n. 401	la-sol	mi	sol	si-la
Felber				la

8a:	a-	vāp-	nō-	tī
n. 401	sol	la-[mi]	sol	si-la
Felber		la-sol-mi		la

8c:	<i>-ni</i>	<i>saṃ-</i>	<i>yā-</i>	<i>ti</i>
n. 401	?	la	[mi]-sol	la
Felber	sol	sol	mi-sol	

9a ( <i>vipulā</i> ):	<i>spar-</i>	<i>śa-</i>	<i>naṃ</i>	<i>ca</i>
n. 401	sol	mi	sol	si-la
Felber				sol-la

## Sillabe 13-16:

1b:	<i>-hu-</i>	<i>r av-</i>	<i>ya-</i>	<i>yam</i>
n. 401	si?	la	sol	si <sup>-</sup> [sol?]
Felber	sol-mi	sol	mi	la-sol
n. 402	sol	la	sol	si <sup>-</sup>
Felber		sol	mi	la-sol

1d:	<i>sa</i>	<i>vē</i>	<i>da</i>	<i>vit</i>
n. 401	sol	la	sol	si, sol
Felber	la			do, sol
n. 402	sol	la	sol	do, sol
Felber	la			

6b:	<i>na</i>	<i>pā-</i>	<i>va-</i>	<i>kaḥ</i>
n. 401	sol	la	sol	si <sup>+</sup> , sol
Felber	mi			do, sol
n. 402	sol-[la]	la	sol	si, sol
Felber	fa			do, sol

6d:	<i>-ra-</i>	<i>maṃ</i>	<i>ma-</i>	<i>ma</i>
n. 401	sol	la	sol	sol-si-sol
Felber				la-sol
n. 402	sol	la	sol	sol-si <sup>-</sup> -sol
Felber				la-sol

7b:	<i>sa-</i>	<i>nā-</i>	<i>ta-</i>	<i>naḥ</i>
n. 401	sol	la	sol	si, sol
Felber				do, sol

7d:	<i>-ni-</i>	<i>kar-</i>	<i>śa-</i>	<i>ti</i>
n. 401	sol	la	sol	[sol]-si <sup>-</sup> -sol
Felber				sol-la-sol

8b:	<i>-ma-</i>	<i>tīś-</i>	<i>va-</i>	<i>raḥ</i>
n. 401	sol	la	sol	si, sol
Felber				la, sol

8d:	<i>-ni-</i>	<i>vā-</i>	<i>śa-</i>	<i>yāt(a)</i>
n. 401	sol	la	sol	sol, si-[sol]
Felber		la-sol	mi	sol, la

9b:	<i>-ṇa-</i>	<i>m ē</i>	<i>va-</i>	<i>ca</i>
n. 401	sol	la	sol	sol-si <sup>-</sup> -sol
Felber				sol, la

### Abbreviazioni relative alle registrazioni sonore

- (Exner n.) 401 ed (Exner n.) 402 = Mbh. 6,37,1a-9b e Mbh. 6,37,1a-6d recitati da Abaji V. Kathavate, registrazione di F. Exner, 22 dicembre 1904, in Remmer et al. 2016.
- BA = *Bhagavadgītā*, recitazione a cura di Art of Living International Center (Bangalore Ashram), Bangalore, Karnataka [[www.youtube.com/watch?v=KOIYCKN88-0](http://www.youtube.com/watch?v=KOIYCKN88-0)].
- CA = *Bhagavadgītā*, recitata da Swami Omkarananda, pubblicata da Vedanta Sastra Prachara Trust (Chidvabhavananda Ashramam, Vedapuri), Theni [[vedaneri.org/20201230-2/](http://vedaneri.org/20201230-2/) cf. anche [archive.org/details/022BGAD18/](http://archive.org/details/022BGAD18/)].
- DY = *Mahābhārata* 1,1 recitato da Chilukuri Satyadev, pubblicato da Vishvas Vasuki (Dyugangā, Sahakar Nagar, Bengaluru, Karnataka) in <https://archive.org/details/mahAbhArata-mUla-paThanam-GP>.
- WM = *Ādityahr̥daya* recitato da Swami Omkarananda, Sri Gangeshwar Trust, in Wilke – Moebus 2011, CD, traccia n. 3.
- HAS = *Kalaśasya mukhē viṣṇuḥ* (incipit), recitato da H. A. Sastry in *Sree Krishna Pooja Vidhanam*, MRT Music, Bangalore.
- IM = *Bhagavadgītā*, recitata da Ved Prakash Phondani, in *Shrimad Bhagavad Gita*, voll. 1/2/3, mp3, Isha Music, Delhi [più edizioni di cui una al link [www.youtube.com/watch?v=LRtmH79PcbE](http://www.youtube.com/watch?v=LRtmH79PcbE) (prima sezione)].
- IPC = *Bhagavadgītā*, recitata a cura di ISKCON Pune Camp, Pune [[www.youtube.com/watch?v=Jd-UOgcAr00](http://www.youtube.com/watch?v=Jd-UOgcAr00)].
- RPSG = *Viṣṇusahasranāma* recitato da M.S. Subbulakshmi, in M.S. Subbulakshmi, Radha Vishwanathan, Rajaji, *Bhaja Govindam, Vishnu Sahasranamam*, mp3, RPSG Group, Kolkata, 2017.

### Riferimenti bibliografici

- Cruttenden, Alan (1997<sup>2</sup>), *Intonation*, Cambridge, CUP.
- Felber, Erwin (1912), *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, con testi e traduzioni di Bernhard Geiger (Sitzungsberichte der KAW, Phil.-Hist. Kl., 170/7), Wien, KAW.
- Gray, J. E. B. (1959a), ‘An analysis of Ṛgvedic recitation’, *BSOAS* 22, 86-94.
- Gray, J. E. B. (1959b), ‘An analysis of Nambudiri Ṛgvedic recitation and the nature of the Vedic accent’, *BSOAS* 22, 499-530.
- Howard, Wayne (1986), *Veda Recitation in Vārāṇasī*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Jairazbhoy, N. A. (1975), ‘An interpretation of the 22 śrutis’, *Asian Music*, 6 (1/2), 38-59.
- Larios, Borayin (2017), *Embodying the Vedas. Traditional Vedic Schools of Contemporary Maharashtra*, Berlin, de Gruyter.
- Milizia, Paolo (2020), ‘Sullo statuto fonologico del sandhi tonale rigvedico’, *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, 14 n.s. (2019 [2020]), 141-172.
- Mitra, Arati (1989), *Origin and Development of Sanskrit Metrics*, Calcutta, The Asiatic Society.
- Remmer, Ulla; Liebl, Christian; Lechleitner, Gerda (2016), *Indian Recordings (Exner 1904–05, Archive 1918)*, 3CD + libretto, Wien, VÖAW.
- Schotsman, Irma (1995), *Aśvaghoṣa’s Buddhacarita. The Life of the Buddha*, Sarnath-Varanasi, C.I.H.T.S.
- Staal, J. F. (1961), *Nambudiri Veda Recitation*, The Hague, Mouton.

- Steiner, Roland (1996), 'Die Lehre der Anuṣṭubh bei den indischen Metrikern', in Hahn, Michael; Hartmann, Jens-Uwe; Steiner, Roland (Hrsgg.), *Suḥrlekhāḥ. Festgabe für Helmut Eimer*, Swisttal-Odendorf, Indica et Tibetica, 227-248.
- Weber, Albrecht (1863), *Ueber die Metrik der Inder. Zwei Abhandlungen*, Berlin, Dümmler.
- Wilke, Annette; Moebus, Oliver (2011), *Sound and Communication. An Aesthetic Cultural History of Sanskrit Hinduism*, volume + CD, Berlin, de Gruyter.
- Tokunaga, Muneo (1995), 'Statistic Survey of the Śloka in the Mahābhārata', *Memoirs of the Faculty of Letters, Kyoto University* 34, 1-37.

*Paolo Milizia*  
*Università di Napoli "L'Orientale" (Italia)*  
[pmilizia@unior.it](mailto:pmilizia@unior.it)