

FILMARE LA MUSICA:

L'utilizzo del mezzo video-cinematografico nella rappresentazione delle musiche di tradizione orale

Leonardo D'Amico
Università di Ferrara
Università di Siena

Vedere la musica e non solo ascoltarla è uno dei principi fondamentali per scoprire l'universo sonoro appartenente a culture di tradizione orale. L'approccio visivo, oltre che acustico, è indispensabile per conoscere in maniera più completa e approfondita quei fenomeni musicali, e più in generale, umani e culturali, che appartengono a società tradizionali eurofolkloriche ed extraeuropee. Il fare musica è un comportamento umano, un fatto culturale che include, oltre alla produzione sonora, anche un insieme complesso di comportamenti cinesici e prossemici (gestualità, danza, mimica, ecc.), di pratiche rituali o ritualizzate, di un habitat naturale e di un contesto socio-culturale in cui si manifesta; fare musica è quindi un fenomeno che comporta tutto un insieme di elementi testuali (musicali) e contestuali (extra-musicali) che evidentemente non possono essere catturati da un semplice magnetofono (ancora meno da un pentagramma o dalla parola scritta).

In questa prospettiva antropologico-musicale, il documentario etnomusicale offre la possibilità di "allargare il campo dei suoni" al *contesto* sociale e culturale in cui nasce, si sviluppa, si tramanda, vive il *testo* musicale. In altre parole, il documento video-cinematografico è in grado di cogliere molti aspetti della vita musicale di una società, che non è possibile cogliere con altri mezzi.

L'etnomusicologia visiva si sta delineando negli ultimi anni come un nuovo ambito disciplinare che si colloca nell'intersezione tra due discipline distinte ma interrelate: l'antropologia visuale e l'etnomusicologia. Se vogliamo tracciare un percorso storico, gli inizi della storia dell'antropologia visuale, con gli studi balinesi di Gregory Bateson e Margaret Mead, e i suoi sviluppi successivi si intrecciano con la storia dell'etnomusicologia e costituiscono le basi teoriche e metodologiche per lo sviluppo di un nuovo ambito disciplinare: l'etnomusicologia visiva.

La ricerca etnomusicologica, nata con la possibilità tecnica della registrazione sonora, che consentiva il costituirsi di un oggetto d'indagine acustico-musicale di primaria importanza per lo studio delle culture musicali a prevalente tradizione orale e per l'analisi della musica nella realtà dell'esecuzione, ha da tempo incluso tra i propri strumenti di lavoro la documentazione video-cinematografica. In *The Ethnomusicologist* (1971), Mantle Hood scriveva che «*il film costituisce*

un'indispensabile e forse la più importante forma di documentazione disponibile per l'etnomusicologo» (1971:269), ma è stato a lungo trascurato dagli etnomusicologi sia per mancanza di competenze specifiche sia per i costi che comporta la realizzazione di un film.

Nel suo percorso storico, l'etnomusicologia, che continua ad affermare la centralità della comunicazione orale, ha forse sottovalutato, nell'indagine sulle musiche di tradizione orale-aurale, la comunicazione visuale, incentivando una 'etnomusicologia dell'ascolto' a svantaggio di una 'etnomusicologia della visione'.

L'uso sistematico del mezzo visivo come strumento di ricerca sul campo, soprattutto nel caso della ripresa video-cinematografica, non è stato particolarmente diffuso. Se un certo livello di competenza nell'uso della registrazione sonora è sempre stato considerato assolutamente essenziale a qualsiasi tipo di indagine etnomusicologica, e addirittura in qualche caso fare ricerca ha coinciso, soprattutto in Italia, con l'effettuare campagne di registrazione, le macchine da presa su pellicola hanno messo probabilmente in soggezione molti studiosi – a causa dei costi, delle difficoltà tecniche, ecc. – mentre le videocamere, diffuse solo a partire dagli anni '80 del Novecento, presentavano all'inizio un tale divario con il livello di qualità professionale della produzione cinematografica e televisiva da non spingere più di tanto i ricercatori ad utilizzarle [...] In generale, più che un uso della ripresa filmica nell'ambito della ricerca sul campo e come strumento d'indagine, vi è stato un interesse, da parte di alcuni, alla produzione di film di argomento etnomusicologico in chiave documentario-didattica (Adamo 2010:IX).

Film e video vengono utilizzati oggi per il rilevamento etnografico, per l'indagine musicologica (ad esempio come sussidio alla trascrizione della musica strumentale), per la comunicazione scientifica e a scopo didattico e divulgativo. L'uso della documentazione visiva ha in particolare trovato un forte impulso nell'approccio antropologico allo studio della musica, in base al quale il contesto ambientale (naturale e socio-culturale) assume importanza fondamentale: documentare gli ambienti, gli spazi, il corpo, i movimenti, i gesti, ecc. diviene altrettanto pertinente che registrare il suono.

L'etnomusicologia visiva è parte integrante del documento etnografico, anzi si può dire che ne sia implicita, in quanto la maggior parte della produzione cinematografica e video di carattere antropologico si basa su cerimonie e riti di culture di trasmissione e mentalità orali, entro cui la musica e il corpo hanno un ruolo preminente e vistoso. Quando i primi documentari etnografici furono realizzati in un periodo in cui il sonoro *in sincrono* non era ancora impiegato, la macchina da presa poteva riprendere solo i movimenti del corpo (soprattutto la danza) e le fisionomie. Fattori di non scarso rilievo per comprendere il senso di una cultura: lo spazio e la disposizione nello spazio, l'ambiente prossemica cerimoniale,

l'abbigliamento, i procedimenti cinesici, etc. Ma la musica, dimensione decisiva, non veniva registrata *in loco*, semmai veniva successivamente applicata». (Carpitella 1985)

Nella cinematografia di interesse antropologico, è stato forte l'interesse per i fenomeni rituali che pongono in rilievo la danza, la corporeità, la trance: *Trance and Dance in Bali* (1951) di Margaret Mead e Gregory Bateson, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* (1978) di Maya Deren, *N/um Tchai: the Cerimonial Dance of the Kung Bushmen* (1969) di John Marshall, *Les Maîtres fous* (1955), *Torou et Bitti* (1967) e *Horendi* (1972) di Jean Rouch. Insieme a Rouch, l'etnomusicologo africanista Gilbert Rouget, autore del famoso saggio *Musica e trance* (1980), ha realizzato un film etnografico su un rito d'iniziazione vudù: *Sortie de Novices de Sakpata* (1963). Da questo momento, la trance di possessione in Africa occidentale sarà uno dei soggetti privilegiati dei film antropologici del CNRS, tra cui spiccano *Shan kubewa* (1971) di Marc Henri Piault e *Le n'doep* (1972) di Michel Meignant. In Italia, *Meloterapia del tarantismo* (1960) di Diego Carpitella, documento filmico sulla "meloterapia" del tarantismo, segna l'inizio dell'etnomusicologia visiva italiana.

Il documento video-cinematografico diventa indispensabile soprattutto per registrare gli aspetti cinesici e coreutici e in generale gli aspetti culturali legati "corporeità", ossia al linguaggio del corpo. Il progetto *Coreometrics* di Alan Lomax (Lomax, Bartenieff e Paulay 1969; Lomax 1971) ha rappresentato un tentativo interessante di correlazione tra gli stili di danza e l'organizzazione sociale. La teoria coreometrica è stata sviluppata da Lomax in quattro documentari: *Dance and Human History* (1974), *Palm Play* e *Step Style* (1977) e *The Longest Trail* (1986).¹

Carpitella per primo in Italia (probabilmente per influenza di Lomax, con cui ha effettuato una campagna di rilevamento in Italia nel 1954-55) ha mostrato interesse per la corporeità del fare musica, considerando le modalità fisiche dell'esecuzione – le tecniche corporee, i gesti e le posture – fra i parametri coesenziali per la definizione di uno stile musicale (la «*somatizzazione del suono*»). Le forme di comunicazione non-verbale – posture, gesti, movimenti di lavoro, della devozione, del gioco, della danza, della narrazione, del parlato, ecc. – sono intese come effetto di scelte culturali specifiche, locali, circoscritte, e consolidate nel tempo (es. confronto tra cinesica barbaricina e napoletana).

¹ Recentemente ripubblicati in un unico DVD dal titolo "Rhythmes of the Earth. The Choreometrics Films of Alan Lomax & Forrestine Paulay"

Se la musica è innanzitutto «suono *umanamente* organizzato» (Blacking 1973), essa è anche suono in movimento: non solo perché non può essere realizzato e percepito se non nella sua dinamica temporale, ma anche in quanto prodotto di un'azione. Inoltre, il suono musicale si materializza e si propaga in uno spazio, fisico e sociale, in cui gli individui e i gruppi si dispongono e interagiscono secondo modalità variamente codificate e formalizzate. In questo senso, la musica in azione è un'esperienza percettiva globale, che si situa all'incrocio di più codici espressivi: linguistico, sonoro, gestuale, ludico, rituale, ecc. Ed è certamente un'esperienza audiovisiva che il mezzo cinematografico può cogliere e rendere manifesta, anche a fini di analisi, in modo di gran lunga più realistico della semplice registrazione sonora. Come ha affermato Gilbert Rouget, «*les musiques dont nous nous occupons doivent être vues – et entendues – à travers les gestes des musiciens. La musique est une technique du corps, comme disait Mauss. Le cinéma sonore en est un instrument idéal d'observation et d'étude*» (Borel 1988:184).

Il mezzo audiovisivo ha costituito in alcuni casi un mezzo indispensabile nell'analisi delle strutture poliritmiche africane in relazione al comportamento motorio dei percussionisti. Hornbostel (1928) negava l'esistenza del sincopato nella musica africana riconducendolo al movimento ritmico (*motor behavior*), ossia alla successione delle tensioni e dei rilassamenti muscolari nei suonatori di tamburi. A partire dalla teoria psicomotoria del ritmo - «*an essential contrast between our rhythmic conception and the Africans'; we proceed from hearing, they from motion* » (Hornbostel 1928:53) - alcuni etnomusicologi, come Rouget (1965) per i ritmi eseguiti sui litofoni dei Dogon e Kubik (1972) - che introduce il concetto di “inherents patterns” - per la musica degli xilofoni del Mozambico e del Malawi, hanno utilizzato la ripresa cinematografica per visualizzare i gesti dei percussionisti e pervenire ad un'analisi dettagliata del rapporto suono-movimento.

L'avvento della macchina da presa ha segnato una svolta negli studi etno-antropologici non meno dell'invenzione del fonografo Edison per la “musicologia comparata”, denominata in seguito “etnomusicologia”. La trascrizione su pentagramma, di per sé insufficiente a descrivere l'espressione musicale di culture estranee a quella colta occidentale, si avvale della registrazione sonora con diversi mezzi: dal rullo di cera al nastro magnetico fino all'odierno supporto digitale. La macchina da presa (dal 16mm portatile sincronizzata degli anni '60 all'8mm e Super 8 degli anni '60 e '70 fino alla videocamera degli anni '80 e '90) ha conferito una nuova dimensione agli *eventi* musicali, la dimensione spazio-temporale in cui si svolge l'avvenimento musicale, permettendo di fissare su pellicola (il film), e poi anche su nastro magnetico (il video), tutti quegli elementi *complementari e contestuali* alla produzione sonora. La registrazione audiovisiva ha così offerto un

decisivo contributo cognitivo alle discipline etno-antropologiche, conferendo ad esse maggior dignità scientifica alla luce di una presunta (e tuttora discussa) obiettività.

Rappresentare su pellicola o video dei musicisti tradizionali mentre suonano è indubbiamente più “realistico” che rappresentarli in un libro o sul pentagramma, ma non è una rappresentazione “reale”. Di fatto, la presunta oggettività della documentazione filmica etnografica è stata, ed è tuttora, al centro del dibattito scientifico. Infatti, la cinepresa (o la videocamera) ha la capacità di rappresentare un popolo non come esso è, ma come *appare* al cine/video-operatore, la cui presenza non è neutrale ma influenza, in varia misura, l’andamento di una festa o un rito tradizionale, il comportamento del soggetto ripreso che diventa “attore”, gli ambienti naturali e culturali ricostruiti con le “messe in scena”, ecc. Le sue scelte, sia nel girato che nel montaggio, possono anche stravolgere completamente la realtà presa in esame e le sue dimensioni spazio-temporali; il filmmaker (o video-maker) rappresenta il soggetto interpretando le sue azioni secondo il proprio punto di vista, in altre parole, il suo è il risultato di un approccio “etico” (e non “emico”), ossia visto con gli occhi dell’osservatore (e non dell’osservato).

Il tema dibattuto in ambito scientifico dell’obiettività delle immagini cinematografiche in antropologia visiva è comune anche all’etnomusicologia visiva; ogni produzione video-cinematografica implica una serie di scelte tecniche da parte dell’autore riguardanti la rappresentazione per suoni e immagini di un evento musicale: quando, dove, come e per quanto tempo filmare, dove collocare la cinepresa, come fare l’inquadratura, la selezione dei materiali e il montaggio. Tutte decisioni di ordine etico ed estetico influenzate dai condizionamenti culturali del cineasta.

Probabilmente è proprio per questa problematica che, nelle discipline etno-antropologiche, il documento filmico non ha ancora raggiunto la piena autorevolezza o legittimità scientifica pari al testo scritto, ma rimane un elemento complementare e non coesistente nell’indagine etnografica-musicologica. La questione principale da affrontare è se la documentazione video-cinematografica possa fornire informazioni che la documentazione scritta e le registrazioni sonore non possono fornire.

Le questioni inerenti al “filmare la musica” erano emersi già nel saggio di Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* (1971), ma i differenti approcci teorici e metodologici e i rapporti dell’etnomusicologia con l’antropologia visuale, sono stati esaminati successivamente con gli studi

di Feld (1976) e di Zemp (1988). L'etnomusicologo americano Steven Feld, inoltre, ha intervistato in più occasioni Jean Rouch e ha tradotto e pubblicato *Cine-ethnography* (Feld 2003).

Nel 1988 si è tenuto nei pressi di Bratislava il congresso ICTM su *Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research*; «*The purpose of this colloquium was to bring together a number of ethnomusicologists with a commitment to the use of film and video for scholarly purposes, in order to survey and scan what has been done so far*» (Baily 1988:193). Al convegno hanno partecipato i più influenti etnomusicologi che hanno utilizzato il mezzo audiovisivo nelle loro ricerche (tra gli altri: O. Elschek, G. Kubik, H. Zemp, J. Baily, A. Simon). La rivista *World of Music* ha poi pubblicato un numero monografico sull'argomento, "Film and Video in Ethnomusicology" (1989), che contiene alcuni degli interventi dei partecipanti al convegno (Baily 1989; Elschek 1989; Simon 1989; Zemp 1989; Takahashi 1989). Recentemente Giorgio Adamo ha pubblicato il saggio *Vedere la musica* (2010) in cui vengono affrontate alcune questioni inerenti all'uso di film e video nello studio, nella didattica e nella ricerca etnomusicologica.

Assai più che la registrazione sonora, il mezzo visivo comporta un'intrinseca soggettività: la tecnica usata, il numero e il posizionamento delle macchine da presa, se fisse o a spalla, le inquadrature, l'uso o meno dello zoom, le infinite possibilità del montaggio, sono tutti elementi che caratterizzano diverse tipologie di documenti e diverse scuole di etnomusicologia visiva. Differenti sono i "modi" di rappresentare l'universo musicale attraverso la cinepresa. In Germania, a partire dagli anni Cinquanta, l'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) raccoglie materiali visivi utilizzabili come lettura scientifica dando vita al "concept-film". In Francia la "scuola" di Jean Rouch è fondamentalmente diversa da Gottinga: non c'è macchina ferma, cavalletto, studio, ecc., e' un cinema di compartecipazione all'evento; la sua "camera partecipante" è intesa come mezzo di stimolo e di comunicazione fra osservatore e osservati. Il "cinema diretto" si trasforma in "cinetrance": la macchina da presa viene "posseduta" tra i posseduti nel rito. La figura del cineasta e dell'etnologo coincidono così come cadono le barriere tra film documentario e film di finzione.

Il documento filmico/audiovisivo può spaziare all'interno di una vasta gamma di tipologie: dal documento di ricerca, al documentario televisivo alla docu-fiction, ecc. La tipologia del film varia non solo a seconda delle tecniche di ripresa e di montaggio ma anche delle diverse funzioni e modi di utilizzo del mezzo filmico, o meglio a seconda delle finalità d'impiego:

- scientifica. La documentazione audiovisiva è importante dal punto di vista metodologico come strumento di ricerca. La registrazione filmica/audiovisiva offre la possibilità di fissare il momento dell'osservazione su un supporto che in seguito può essere consultato quasi come un taccuino per immagini, o può essere utile (in alcuni casi indispensabile) per la trascrizione e l'analisi. L'utilizzo delle immagini in movimento possono risultare indispensabili per la conoscenza di un'esecuzione musicale, come nel caso di *Batteries Dogon* di Rouget, documentario e al tempo stesso documento di ricerca sui movimenti ritmici dei percussionisti dogon (Rouget 1965) o nell'analisi della tecnica dell'esecuzione 'a incastro' (*interlocking*) degli xilofoni *amadinda* e *akadinda* dell'Uganda studiata da Gerhard Kubik (Kubik 1983).
- didattica. I documenti audiovisivi, per la consistente quantità di informazioni che possono contenere sugli eventi musicali e il loro contesto culturale, costituiscono un valido strumento per l'insegnamento in etnomusicologia. Negli anni '80 Carpitella ha realizzato una serie di documentari a scopo didattico (*I Suoni*) sugli strumenti popolari italiani. Un valido strumento didattico è anche la serie di 30 videocassette della *JVC Video Anthology of World Music and Dance* (1990), corredati da 8 libretti esplicativi, che contengono spezzoni di filmati sulle musiche di varie parti del mondo.
- divulgativa. La produzione documentaristica può essere finalizzata a un pubblico televisivo (o cinematografico) con l'intento di diffondere la conoscenza di una particolare cultura musicale presso il grande pubblico. In riferimento alla "etnomusicologia applicata", possiamo citare le parole di Zemp, il quale ha scritto che «*responsabilità degli etnomusicologi è non solo quella di portare avanti una ricerca nella propria torre d'avorio ma anche di contribuire a una più ampia comprensione dell'uomo che fa musica*» (Zemp 1989:282).

La registrazione audiovisiva acquista, inoltre, un valore inestimabile nel caso in cui viene documentata una pratica musicale o coreutica uscita dall'uso ormai da molti anni. È il caso del *tarantismo* pugliese, immortalato dai filmati di Carpitella (1960) e Mingozzi (1961) così come delle musiche del palazzo reale di Porto Novo in Benin (ex-Dahomey) immortalate da Rouget (1969). Le uniche tracce rimaste di questi riti e cerimonie sono i filmati realizzati negli anni Sessanta.

Gli orientamenti che hanno caratterizzato la produzione filmica e audiovisiva nel documentario etnomusicale degli ultimi anni sono sempre più indirizzati alla ricerca di nuovi linguaggi, al limite tra il documentario e la fiction, per rappresentare le culture “altre”, che siano culture tradizionali rurali o sottoculture urbane. Il confine tra fiction e documentario è spesso sottile; il documentario ha adottato elementi narrativi dalla fiction, e d’altro canto, anche la fiction tende sempre più al realismo. Contrariamente ai cineasti etnografi che l’avevano preceduto, Rouch, autore sia di film etnografici che di film di “finzione etnografica”, utilizzò alcuni espedienti di montaggio del documentario e della fiction, e ha affermato che «*un film di finzione possa essere forse più antropologico di un documentario*» (Rouch in Cedrini 1990:27).

Le ultime tendenze della produzione documentaristica etnomusicale si orientano verso l’utilizzo di un linguaggio narrativo, talvolta poetico, centrato su storie e personaggi; viene abbandonato progressivamente il linguaggio scientifico, tassonomico, didattico-divulgativo ed emerge con maggior evidenza la ricerca di un linguaggio più semplice, scorrevole, diretto, immediato, lineare, più fruibile per lo spettatore medio, non specialista, la cui curiosità intellettuale non deve essere soffocata da terminologie e codici riservati agli “addetti ai lavori”.

In sintesi, il processo a cui stiamo assistendo attualmente rivela come la produzione filmica di interesse musicale, sempre più orientata nella forma espressiva della “docu-fiction” o del documentario “simil-fiction”, ha perso la specificità necessaria per assumere lo status di *scientificità*, per non porsi come obiettivo primario la rappresentazione della “verità etnografica”, privilegiando gli aspetti estetici e poetici della forma narrativa, ma così facendo, corre il rischio di fornire una visione “distorta” della realtà musicale. Ma d’altro canto, la rappresentazione filmica della musica di tradizione orale si è sempre più *umanizzata*, caratterizzandosi come una “documentaristica dal volto umano”, esprimendo una propria poetica, dimostrando che è possibile raccontare una storia,² esprimere il “pathos”, comunicare sentimenti, ricordi, sensazioni che i personaggi (musicisti) ci trasmettono attraverso la loro storia, la loro vita, le loro parole e la loro musica, diventando i protagonisti della narrazione. È facile mostrare qualcosa imprimendolo sulla pellicola ma è più difficile *raccontarlo* con la macchina da presa.

² Uno dei principali consigli che Rouch dava ai cineasti etnologi era: “raccontate una storia!” (Heider 2006:32)

Bibliografia

Adamo, Giorgio.

2010 *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, LIM, Lucca.

Baily, John.

1988 Report on the 7th ICTM Colloquium “Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, vol.20, pp. 193-198.

1989 “Filmmaking as Musical Ethnography”, *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 3-20

Blacking, John.

1973 *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle, London (trad. it. *Come è musicale l'uomo*, Ricordi/LIM, Lucca, 1986).

Borel, François.

1988 «Entretien avec Gilbert Rouget», in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Ateliers d’Ethnomusicologie/AIMP, Genève, n.1, pp. 177-186.

Carpitella, Diego.

1985 “Etnomusicologia visual”, in *Musica dei popoli. 3° rassegna del film etnomusicale* (Firenze, 25-28 set. 1985), Rassegna organizzata dal Centro Flog Tradizioni Popolari in collaborazione con la SIE, il MNATP (Roma) e l’Istituto Francese (Firenze), Firenze, Nuova Grafica Fiorentina, pp. 1-2.

1988 “L’occhio dell’antropologo nella macchina da presa”, *Cinema Nuovo*, marzo/aprile, anno 37°, No. 2 (312), pp. 23-26.

Cedrini, Rita.

1990 *Immagini e culture*, Flaccovio editore, Palermo.

Elschek, John.

1989 “Film and Video in Ethnomusicological Research”, *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 21-37

Feld, Steve.

1976 “Ethnomusicology and Visual Communication”, *Ethnomusicology*, Vol. 20, pp. 293-325.

2003 *Ciné-ethnografie: Jean Rouch*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Hood, Mantle.

1971 *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New York.

Hornbostel, Erich Moritz von.

1928 *African Negro Music*, in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol.I, n.1, pp.30-62 (rist. Oxford University Press, London, 1929).

Kubik, Gerhard

1972 “Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods”, *African Music*, 5(2) pp.28-39. Edic. in castellano: “Transcripción de la música Africana a partir de las películas silentes”, *Revista INIDEF* 5 (1981/82), pp. 8-28.

1983 “Emica del ritmo musicale africano”, *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, II, 3, pp. 47-92.

Lomax, Alan.

1971 "Choreometrics and Ethnographic Filmmaking", *Filmmakers Newsletter*, vol.4, n.4
<http://www.media-generation.com/Articles/Lomax/lomax1.pdf>

Lomax, Alan; Bartenieff, Irmgard; Paulay, Forrestine.

1969 "Choreometrics: A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film", in *Research Film*, vol. 6, n.6, pp. 505-517.

Rouget, Gilbert.

1965 "Un film expérimental: Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes", *L'Homme*, 5(2), pp. 126-132.

Simon, Artur.

1989 "The Eye of the Camera. On the Documentation and Interpretation of Music Cultures by Audiovisual Media", *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 38-55

Takahashi, Mitsuo.

1989 "Great Expectations: Ethnomusicologists and Filmmakers Working Together", *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 86-97

Titon, Jeff Todd.

1992 "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production" *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 1, pp. 89-94

Zemp, Hugo.

1988 "Filming Music and Looking at Music Films", *Ethnomusicology*, Vol. 32, No. 3, pp. 393-427 (trad. it. "Filmare la musica", in *Ethnomusicologica. Seminari internazionali di etnomusicologia 1977-1989*, a cura di Diego Carpitella, Quaderni dell'Accademia Chigiana XLII, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1989, pp.269-295.

1989 "Filming Voice Technique: The Making of "The Song of Harmonics", *The World of Music*, Vol. XXXI, No. 3, pp. 56-83.

Filmografia

AA.VV.

1991 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance* (30 VHS), edited by Fujii Tomoaki; assistant editors Omori Yasuhiro, Sakurai Tetsuo; in collaboration with the National Museum of Ethnology (Osaka); producer, Ichikawa Katsumori; director, Nakagawa Kunihiko, Ichihashi Yuji.

Baily, John

1985 *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, The Royal Anthropological Institute, London., film 16mm, col., Pakistan, 52',

Carpitella, Diego.

1960 *Meloterapia del tarantismo*, film 16mm, b/n, 15', prod. indip., Italia.

1981 *I Suoni. Sardegna: Is launeddas*, film 16mm, col., 30', RAI-Radiotelevisione italiana.

1981 *I Suoni. Emilia: Brass Band della Padana*, film 16mm, col., 30', RAI-Radiotelevisione italiana.

1982 *I Suoni. Calabria: Zampogna e chitarra battente*, film 16mm, col., 30', RAI-Radiotelevisione italiana.

Deren, Maya.

1978 *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, filmato 1949-53, montaggio e sonorizzazione di Teiji e Cheril Ito, Haiti, 51'

Hood, Mantle

1963 *Atumpan: The Talking Drums of Ghana*, 16mm, col., Institute of Ethnomusicology, University of California (Los Angeles), Ghana, 43'

Lomax, Alan

1974 *Dance and Human History*, 16mm, col. b/n, Extension Media Center, UCB, 40',

1980 *Palm Play, Step Style*, 16mm

1986 *The Longest Trail*, 16mm, 58'

Marshall, John.

1969 *N/um Tchai: the Cerimonial Dance of the Kung Bushmen*, 16mm, b/n, DER, 20'.

Mead, Margareth; Bateson, Gregory.

1951 (1936) *Trance and Dance in Bali*, 25'

Meignant, Michel.

1972 *Le n'doep*, Office de documentation par le film, 16mm, Senegal, 45'

Mingozzi, Gianfranco.

1961 *La taranta*, Italia.

1982 *Sulla terra del rimorso*, Italia.

Piault, Marc Henri.

1971 *Shan kubewa*, CNRS Sociétés d'Afrique occidentale et politiques de développement, Sardan CFE, Nigeria, 16mm, 12'.

Rouch, Jean.

1955 *Les Maîtres fous*, Les films de la Pléiade (Francia), Ghana, 16mm, b/n, 36'

1967 *Torou et Bitti*, film 16mm, 8', Comité du Film Ethnographique, CNRS (Paris), Niger.

1972 *Horendi*, film 16mm, col., 72', Comité du Film Ethnographique, CNRS (Paris), Niger.

Rouget, Gilbert e Rouch, Jean.

1963 *Sortie de novices de Sakpata (Dahomey)*, film 16mm, col. post-sincronizzato, col., Comité du Film Ethnographique, CNRS, Dahomey (Benin), 18'

1966 *Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes*, film 16mm, col., suono sincrono, Comité du Film Ethnographique, CNRS, 26'.

Zemp, Hugo

1979 *'Are 'are Music*, film 16mm, col., 150', CNRS Audiovisuelle, Meudon, France.

1979 *Tailler le bambou/Shaping Bamboo*, film 16mm, col., 36', CNRS Audiovisuelle, France.

1986 *Yootzing and Yodelling*, film 16mm, col. 36', CNRS Audiovisuel, (Paris), Svizzera.

1987 *Head Voice, Chest Voice / Voix de tête, voix de poitrine*, film 16mm, col., 23', CNRS Audiovisuelle, Meudon, France.

1989 *Le chant des harmonique/The Song of Harmonics*, film 16mm, col. 38', CNRS Audiovisuel, Paris.