



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Interpretariato e Traduzione Editoriale,  
Settoriale

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Hoomei: tecnica e performance

**Relatore**

Ch. Prof. Livio Zanini

**Laureando**

Garrucciu Marco  
Matricola 822097

**Anno Accademico**

**2013 / 2014**



## INDICE

### Abstract

- **Cinese** ..... pag. 4
- **Inglese**..... pag. 5

**Introduzione**..... pag. 6

### Traduzione

- **Abstract**..... pag. 14
- **Secondo Capitolo: analisi e performance dello Hoomei**..... pag. 16
- **Terzo Capitolo: la relazione tra lo Hoomei e le altre forme musicali tipiche della Mongolia**..... pag. 28

**Commento Traduttologico** ..... pag. 38

1. **Tipologia testuale** ..... pag. 38
2. **Dominante** .....pag. 39
3. **Lettore modello** .....pag. 40
4. **Illustrazione della macrostrategia traduttiva** .....pag. 41
5. **Microstrategie** .....pag. 42
- 5.1 **Fattori lessicali** .....pag. 43
  - 5.1.1 **Nomi propri: toponimi e nomi di persona** .....pag. 43
  - 5.1.2 **Terminologia tecnica e specifica** .....pag. 45
    - 5.1.2.1 **Termini in lingua mongola** .....pag. 45
    - 5.1.2.2 **Realia** .....pag. 47
    - 5.1.2.3 **Lessico tecnico** .....pag. 50
  - 5.2 **Sintassi** .....pag. 52

<b>5.3 Errori del prototesto .....</b>	<b>pag. 55</b>
<b>5.4 Elementi grafici .....</b>	<b>pag. 58</b>
<b>Glossario .....</b>	<b>pag. 60</b>
<b>Conclusioni .....</b>	<b>pag. 64</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>pag. 67</b>
<b>Documenti tratti dalla rete .....</b>	<b>pag. 68</b>

## 摘要

"呼麦"是一种古老独一无二的歌唱方式,它最重要的特点肯定是单人能同时发出二声部声音。呼麦又称“浩林·潮尔”,它的蒙古语原意是“喉”,所以呼麦也被称作是一种喉音艺术。而今已是蒙古国、俄罗斯图瓦共和国的国宝级的艺术。我的论文主题是一本名为“试论呼麦及其演唱方法”的硕士学位论文。这本 2007 年出版论文的作者是一位中央民族大学的硕士生。他写的论文由四个部分构成:在这本论文的第一部分我把原文的摘要、第二与第三章翻译成意大利语了。第二章,指出呼麦的发声原理与学习呼麦的过程,提出呼麦与普通发声方法的异同。第三章,分别讨论呼麦与蒙古族其他音乐形式如长调、潮尔及短调等之间的关系。这篇论文的第二部分就是翻译的述评。在翻译述评上我讨论原文的体裁与目的语读者、分析翻译过程中所运用的翻译策略和翻译方法、强调译文和原文的区别。原文里有很多罕见蒙古语的术语,所以为了翻译这些词我在这方面的咨询工作,是广泛而相当全面的。为了方便,我在附录中也提供了术语表。

## **ABSTRACT**

The art of Khoomei is deeply rooted in Mongolian history and tradition, and it conveys a vision of the world that has been long forgotten in our Western societies. This art is the result of a very close and intimate bond with the environment, as it mimics the natural sounds of the Mongolian Grasslands. The most distinctive feature of this style of singing is the fact that a person can sing two different notes at the same time.

To me, it's always been very fascinating how peoples from very distant places and eras were able to reach the same solutions to everyday life problems, or to adopt the same means of expression in music. For example, it's impossible not to draw a comparison between the Sardinian Tenores of my native land, and the Khoomei practitioners we're dealing with in this document, as their singing techniques and their intention during performances is outstandingly similar.

The document I chose to translate is the result of an impressively accurate research in the Khoomei world, and it's the final essay written by a student from the Minzu University of China. I decided to focus on the technical aspects of this document, thus choosing to translate only the chapters that deal with technique, emission of vocal tone and stylistic features. These sections in particular have a large variety of technical terms, as both the mechanics of singing, and the theory behind the musical compositions of the Khoomei tradition are thoroughly explained.

One of the most interesting feature of the original document, is the presence of a large amount of terms in Mongolian. Because of that, it was necessary to carry out an extensive research in order to completely understand the meaning of these words and translate them properly. The choices made and the strategies adopted during the translation process are explained in the commentary, which can be found in the second part of this paper.

## INTRODUZIONE

Il documento che costituisce il prototesto di questa tesi si intitola “*Shìlùn hūmài jíqí yǎnchàng fāngfǎ*” 试论呼麦及其演唱方法, in italiano “Lo Hoomei e la sua modalità di esecuzione”, è una tesi di master pubblicata nel 2007 da *Guō Yúnhè* 郭云鹤, uno studente di etnia mongola che ha frequentato il dipartimento di musica dell’università Minzu di Pechino. Il documento in questione è suddiviso in quattro capitoli che trattano diverse tematiche collegate all’argomento del canto Hoomei: nel primo viene raccontata la storia di questo stile canoro dalle origini ai nostri giorni; nel secondo, che può essere considerato il cuore di tutta la tesi, viene invece fornita una meticolosa descrizione dei diversi sottogeneri di questo stile canoro e delle sue modalità di esecuzione; nel terzo abbiamo una presentazione delle diverse tipologie di brano Hoomei; infine nel quarto si ha un resoconto della triste condizione in cui versa oggi questa forma d’arte, e l’incombente pericolo di estinzione. La tesi è stata curata da due relatori, uno dei quali è un etnomusicologo mongolo di nome *Bāo Àijūn* 包爱军, il quale vanta una lunga serie di pubblicazioni e riconoscimenti legati alla musica mongola e lo Hoomei.

Come introduzione all’argomento, è sicuramente opportuno fornire una collocazione musicale a questo stile canoro. Lo Hoomei appartiene alla famiglia del canto armonico, altrimenti conosciuto come canto diplofonico, ovvero una tipologia di canto in cui si ha la produzione di due suoni allo stesso tempo: uno vettoriale, che viene generato dalle corde vocali, ed uno derivato, che viene invece creato mediante l’utilizzo di altre parti dell’apparato fonatorio, come ad esempio le false corde vocali, i muscoli aritenoidi, il palato e la cavità di risonanza oro-rino-faringea. Le tecniche che vengono impiegate nell’arte dello Hoomei, presentano molte similitudini con quelle impiegate nel canto a tenore (dal sardo *cantu a tenore*) dal “bassu” e dalla “contra”, e ciò è verosimilmente dovuto al fatto che entrambi questi stili siano partiti da un’imitazione dei suoni della natura circostante, e in particolare degli animali. Data la sua unicità, come il canto a tenore, lo Hoomei è stato inserito dall’UNESCO tra i Patrimoni orali e immateriali dell’umanità.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00210>

Abbiamo quindi una concezione di musica e di vocalità che nasce dall'interazione dell'uomo con l'ambiente naturale. Questo fatto può essere sicuramente considerato un riflesso della visione animistica del mondo che tradizionalmente appartiene alle popolazioni della Mongolia e della repubblica di Tuva, e in quest'ottica l'essere umano sarebbe in grado di percepire la spiritualità degli elementi presenti in natura anche attraverso la melodia e il suono. Un'interessante testimonianza di questa visione del mondo, può essere sicuramente il libro dell'etnomusicologo americano Theodore Levin *Where Rivers and Mountains Sing* (Dove i Fiumi e le Montagne cantano), in cui il professore racconta il suo viaggio nella Repubblica di Tuva e le sue esperienze a stretto contatto con il mondo dello Hoomei e in particolare l'ensemble Huun-Huur-Tu (*Hun Hurltu Хүн Хүртү*), fornendo un'importante testimonianza diretta delle tradizioni e della concezione del mondo dei praticanti di quest'arte.

Essendo i mongoli una popolazione nomade per tradizione, non hanno lasciato dei segni permanenti del loro passaggio, come possono essere ad esempio le città o i monumenti, e, per questo motivo, non è stato possibile documentare lo sviluppo della loro tradizione artistica nel corso dei secoli. Gli spostamenti periodici e frequenti hanno quindi significato una separazione da qualsiasi territorio venisse occupato. Esiste però qualcosa dai cui questa popolazione non si è mai separata: la poesia, il canto e la musica sono state tramandate oralmente di generazione in generazione, raccontando la storia, le leggende e la vita passata del popolo mongolo. Per quanto riguarda lo Hoomei quindi, sappiamo che è nato più di mille anni fa, quando gli antenati dei mongoli si spostarono dalle foreste vicine al fiume Amur e raggiunsero l'altopiano della Mongolia, passando dalla caccia alla pastorizia nomade. Sappiamo tra l'altro che la canzone a sillabazione lunga fosse già parte della tradizione mongola anche prima della nascita dello Hoomei.<sup>2</sup> Dalla sua nascita in poi, lo Hoomei è gradualmente diventato l'elemento centrale della vita quotidiana dei mongoli, e, a causa di ciò, possiamo rintracciare il fluire della storia all'interno delle composizioni epiche tipiche di questo genere, che ad esempio nel tredicesimo secolo tessevano le lodi del grande Gengis Khan e del suo impero.

Lo Hoomei presenta una grande varietà di tecniche dal punto di vista dell'emissione canora, e si può tranquillamente affermare che in questo genere la voce venga portata al limite delle capacità umane. Per questo motivo, i praticanti e i maestri Hoomei mettono in guardia coloro che decidono di avvicinarsi a quest'arte, in quanto un

---

<sup>2</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/?RL=00115>



utilizzo errato delle tecniche in questione e dell'apparato fonatorio può portare a gravi danni alle corde vocali.<sup>3</sup> Ne consegue che un'adeguata comprensione delle meccaniche presenti nel canto Hoomei è di vitale importanza, e, in quest'ottica, due esempi utili al fine di spiegare come viene impiegato l'apparato fonatorio nello Hoomei possono essere gli stili Kargyraa e Sygyt.

Il primo di questi due stili è emblematico per quanto riguarda l'emissione di tipo gutturale che viene impiegata nello Hoomei. Il Kargyraa è infatti uno stile caratterizzato da un suono molto profondo, che si ottiene mediante l'impiego simultaneo delle corde vocali e delle false corde vocali. Attraverso la costrizione della laringe, si ottiene l'adduzione delle false corde vocali, le quali producono un armonico grave che vibra esattamente alla metà degli hertz del suono vettoriale generato dalle corde vocali. La diplofonia si sviluppa quindi un'ottava più in basso, e l'effetto di gravità che si ottiene viene sottolineato dalle serie di armonici che si sovrappongono a queste due note. Nelle diverse zone in cui viene praticato lo Hoomei si hanno numerose varianti di questa tecnica, e le due tipologie di Kargyraa più famose sono: *Dag* (montagna) e *Xovu* (steppa). Il primo di questi due stili è più profondo e con effetto nasale, mentre il secondo è più raschiato e presenta più tensione a livello laringeo, più risonanza di petto e un suono un po' più acuto.

Il Sygyt, parola che in lingua mongola significa "fischio", dal punto di vista musicale va ad ottenere un risultato diametralmente opposto a quello del Kargyraa. Gli armonici che vengono prodotti con questo tipo di tecnica, possiedono infatti una qualità nasale e ricca di frequenze acute, e vanno a collocarsi molto più in alto della nota vettoriale prodotta dalle corde vocali. Gli armonici caratteristici di questo stile diplofonico, si ottengono mediante la manipolazione della risonanza orofaringea: la lingua viene posizionata in maniera da sigillare l'arcata paradontale superiore, lasciando un buco nella zona dietro i molari; le labbra vengono protese in avanti, e assumono una forma che ricorda per certi versi la pronuncia della vocale "i"; il suono viene quindi indirizzato verso le labbra, e, passando attraverso le cavità descritte sopra, l'aria genera degli armonici acuti. L'intonazione di questi ultimi viene poi controllata mediante il movimento della lingua, delle labbra e della mandibola. Il Sygyt e il Kargyraa possono

---

<sup>3</sup> Del resto la *diplofonia* o *voce bitonale*, caratterizzata dall'emissione contemporanea di due suoni a diversa tonalità, quando non voluta o ricercata per finalità musicali, è il sintomo di una paralisi ricorrentiale, e quindi strettamente legata a tutte quelle patologie che rientrano nella più ampia categoria delle disfonie.

essere anche combinati tra loro creando la tipologia Hoomei nota come Chylandyk, in cui abbiamo quindi una coesistenza di armonici gravi ed acuti che crea un effetto molto particolare.

Da un punto di vista tonale, lo Hoomei, come la stragrande maggioranza della musica proveniente dall'estremo oriente, ha come elemento chiave la scala pentatonica. Quest'ultima, come dice il nome stesso, è formata da cinque suoni, fa parte della famiglia delle scale anemitoniche (ovvero non presenta semitoni), ed è composta fondamentalmente da intervalli di seconda maggiore e di terza minore.<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'aspetto ritmico delle composizioni tipiche dello Hoomei invece, abbiamo una grande varietà. Ciò è dovuto al fatto che molti brani, raccontando diversi aspetti della vita quotidiana, vanno spesso a ricalcare ciò che descrivono in maniera onomatopeica. Ad esempio, abbiamo brani che descrivono battute di caccia e in cui viene imitato il ritmo del galoppo, brani come "Khoomeige Yoreel"<sup>5</sup> dell'ensemble Chirgilchin in cui viene invece imitato il pizzicare delle corde. Sono presenti però anche brani che non hanno una scansione ritmica ben definita e in cui gli strumenti accompagnano la linea melodica con un bordone.

A proposito degli strumenti musicali, si può sicuramente partire dalla constatazione che ce ne sono tanti e di natura diversa: abbiamo infatti strumenti a corde, a fiato e a percussione. Ma, tra tutti, quello più "importante" è sicuramente il Morin Khuur. Quest'ultimo è lo strumento nazionale del Paese, ed è dal 2010 Patrimonio dell'UNESCO. Il Morin Khuur è uno strumento a corde, ha una cassa di risonanza trapezoidale, e all'estremità del manico ha una testa di cavallo scolpita nel legno, particolarità da cui proviene il suo nome (infatti il nome completo dello strumento è *Morin tolgoitoy huur* Морин толгойтой хуур, ovvero violino con testa di cavallo). Le due corde dello strumento, che sono generalmente accordate ad una quinta di distanza, e l'arco che viene impiegato per suonarle sono formate da centinaia di filamenti di crine di cavallo, mentre la tastiera non presenta tasti. Il suono del Morin Khuur è dolce e profondo, e negli strumenti migliori un'analisi spettrografica riesce a rintracciare sino a nove armonici.

---

<sup>4</sup> La scala pentatonica non è un'esclusiva della musica mongola e non è sconosciuta alla musica occidentale: essa caratterizza molti canti di origine popolare e folk (si pensi, per citarne uno, al celebre "Amazing Grace"); è impiegata, insieme alla scala blues a sei note, in molte composizioni jazz, nella musica pop contemporanea e persino nella musica classica: Debussy, Chopin, Puccini e molti altri compositori hanno costruito intere composizioni a partire da scale pentatoniche.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jgJhrZn8o-s>

Lo Hoomei, nel corso del tempo, ha suscitato l'interesse di molti musicisti occidentali, i quali hanno spesso appreso e adoperato le tecniche di questo stile canoro partendo da completi autodidatti, semplicemente ascoltando registrazioni o performance musicali di musicisti mongoli. Nell'ottica della contaminazione e dell'impiego delle sonorità Hoomei in altri genere musicali quindi, è impossibile non citare il cantante, musicologo e studioso della vocalità Demetrio Stratos (1945-1979). Una carriera incentrata sulla sperimentazione e sull'impiego della voce come strumento, portò il cantante di origini greche ad esplorare le sonorità e le tecniche vocali delle civiltà orientali e medio-orientali, tanto da ricevere un invito dal Ministero della Cultura di Cuba ad incontrarsi con una delegazione di musicisti mongoli, al fine di partecipare ad un dibattito sulla vocalità dell'estremo oriente. La discografia degli Area e i lavori solisti di Demetrio, in particolare l'album sperimentale "Cantare la voce", sono ricchi di emissioni diplofoniche e triplofoniche, ottenute mediante l'impiego delle stesse tecniche che troviamo specialmente nel Sygyt e in tutte le forme Hoomei che impiegano degli armonici in registro di fischio.

Un altro musicista occidentale molto importante per quanto riguarda l'impiego del canto gutturale e delle tecniche Hoomei è sicuramente Paul Pena (1950-2005). Il cantante e chitarrista americano infatti, fu in grado di imparare da autodidatta le tecniche Hoomei Sygyt e Kargyraa, impiegandole in maniera molto innovativa nei suoi lavori. Oltre ad essere tenuto in grande considerazione da musicisti come Frank Zappa e Steve Miller, Paul Pena era molto noto ed ammirato anche dai cantanti della Repubblica di Tuva, che lo soprannominarono *Cher Shimjer* (terremoto) a causa della sua voce grave e potente. Egli vinse inoltre il due primi premi nel Secondo Simposio Internazionale Hoomei tenutosi a Kyzyl nel 1995.

Negli anni duemila, con l'avvento di internet, la conoscenza dello Hoomei si è imposta a livello globale e il numero di musicisti che si è avvicinato al genere è cresciuto in maniera esponenziale, come del resto è cresciuto il numero degli ascoltatori provenienti da altre parti del mondo. In generale, si può tranquillamente affermare che lo Hoomei sia visto con grande interesse, e che susciti spesso reazioni positive e di stupore per la sua particolare tecnica di emissione. A testimonianza di ciò, si possono trovare infatti numerosi siti in cui si parla dell'argomento in maniera più o meno tecnica, ed è inoltre interessante notare come, ad esempio su Youtube, siano presenti

numerosissimi video in cui si cerca di spiegare le diverse tecniche di emissione di questo stile canoro.

Dal punto di vista culturale, lo Hoomei può essere quindi sicuramente considerato un elemento centrale e rappresentativo per quanto riguarda la popolazione mongola, ed esso è tutt'ora un forte simbolo di identità etnica e nazionale. Lo Hoomei costituisce infatti una finestra mediante la quale è possibile affacciarsi sulla filosofia di vita e i valori estetici propri dell'etnia mongola, e può essere inoltre visto come uno strumento attraverso il quale nazioni estremamente diverse come la Cina, la Mongolia e la Russia hanno potuto interagire dal punto di vista culturale e musicale, quasi come due parlanti di lingue geograficamente prossime sono in grado di comprendersi mediante il fenomeno dell'intercomprensione. Al giorno d'oggi, lo standard dello Hoomei è portato alto da ensemble come Alash o Huun-Huur-Tu, i quali, oltre ad aver suscitato l'interesse di un pubblico molto ampio, sono anche estremamente apprezzati nell'ambiente accademico, e non di rado vengono invitati a esibirsi nelle più importanti università del mondo.

In Italia, se si esclude il pubblico di nicchia, lo Hoomei è pressoché sconosciuto, e, per questo motivo, non sono presenti pubblicazioni ufficiali in italiano in cui viene trattato l'argomento. È tuttavia importante sottolineare che sono presenti molti forum e siti web in cui l'argomento viene trattato in italiano in maniera più o meno approfondita. Il discorso è molto diverso per quanto riguarda il resto d'Europa e gli Stati Uniti. Un esempio su tutti è sicuramente l'etnomusicologo vietnamita Tran Quang Hai (1944-), il quale a partire dagli anni settanta ha pubblicato diversi libri in francese ed inglese a proposito dell'argomento, come ad esempio "Technique de la voix chantée mongole: xöömij" pubblicato nel 1975, oppure "Recherches expérimentales sur le chant diphonique" del 1991. La ricerca portata avanti da Tran Quang Hai, rappresenta sicuramente lo studio più completo ed articolato in materia di canto armonico, e lo studioso possiede un bagaglio culturale sull'argomento che al giorno d'oggi non ha rivali.

Negli Stati Uniti sono state fatte molte pubblicazioni in merito all'argomento, e una di quelle più interessanti è essere sicuramente l'articolo intitolato "The Throat Singers of Tuva", pubblicato nel settembre del 1999 sulla nota rivista scientifica

Scientific American da Theodore Levin e Michael E. Edgerton.<sup>6</sup> Questo articolo in particolare, è stato di grande importanza nella fase di preparazione alla stesura di questa tesi di laurea, in quanto all'interno dell'articolo sono presenti delle spiegazioni chiare ed esaustive sulla produzione degli armonici attraverso le tecniche Hoomei.

In questa tesi di laurea sono stati tradotti due capitoli e l'abstract del documento indicato in precedenza. La prima parte di questo lavoro, si focalizza quindi su un lavoro di traduzione incentrato sugli aspetti tecnici e pragmatici del canto Hoomei. Questo fatto è dovuto alla scelta del traduttore di tradurre i capitoli secondo e terzo, ovvero quei capitoli in cui viene fornita un'analisi tecnica, stilistica ed esecutiva dello stile in questione. Nella seconda parte, costituita dal commento traduttologico, viene fornita in primo luogo un'analisi della tipologia testuale a cui appartiene il prototesto, la dominante e la sottodominante che esso presenta e il lettore modello. In seguito, viene presentata la macrostrategia traduttologica e le linee guida a cui ci si è attenuti per la realizzazione di questo lavoro e le microstrategie impiegate al fine di risolvere le svariate problematiche incontrate.

La traduzione dei molti termini in lingua mongola all'interno del testo originale ha sicuramente costituito una parte molto importante del lavoro, ed ha richiesto un lungo lavoro di ricerca e approfondimento, in primis a causa del fatto che la maggior parte dei termini in questione è praticamente sconosciuta a chi possiede un background di stampo occidentale, e in secondo luogo a causa di una diffusa ambiguità dal punto di vista delle traduzioni e delle trascrizioni di queste parole. A tal proposito, il materiale reperibile sulla rete è stato di vitale importanza, e l'esistenza di siti internet e forum in cui viene trattato l'argomento, sia in lingua cinese che in inglese, ha certamente costituito una risorsa fondamentale per la riuscita di questo lavoro.

---

<sup>6</sup> [https://math.dartmouth.edu/archive/m5f11/public\\_html/Levin1999SciAm\\_tuvan\\_throat\\_singing.pdf](https://math.dartmouth.edu/archive/m5f11/public_html/Levin1999SciAm_tuvan_throat_singing.pdf)

**TRADUZIONE**

Università Minzu

Tesi di Master

Lo Hoomei e la sua modalità di esecuzione

Autore: Guo Yunhe

Relatori: Pan Shuzhen

Bao Aijun

Dipartimento di Musica

Educazione e ricerca

Marzo 2007

## Abstract

Lo “Hoomei”, chiamato anche *Hooliin Chor*, è parte dell’antica tradizione musicale dell’etnia mongola, ed è una forma artistica di canto gutturale. A causa della sua peculiare modalità di emissione (la stessa persona è in grado di emettere due suoni allo stesso tempo), questa forma d’arte possiede delle caratteristiche estremamente distintive. Lo spettro di influenza artistica dello Hoomei non è molto ampio, e attualmente sopravvive solo in Mongolia, nella repubblica popolare di Tuva, e nell’area Altai nella provincia del Xinjiang.

In Cina, lo Hoomei è sull’orlo dell’estinzione. Il suo valore artistico negli ultimi decenni ha fatto sì che una grande attenzione si concentrasse su di esso, e allo stesso tempo un discreto numero di musicisti seguisse questo genere musicale con interesse, dando il via ad una ricerca eterogenea, e ad una analisi da più prospettive. Ma, a causa di varie ragioni, ad ora nessuno ha ancora portato avanti un’elaborazione e una sistematizzazione esauriente dell’arte dello Hoomei.

Questo articolo ha come obiettivo il rimediare a questa mancanza di ricerca sullo Hoomei, salvaguardando e proteggendo l’eredità culturale e artistica della minoranza etnica mongola attraverso un’accurata analisi del materiale raccolto, che comprende i diversi stili ed esempi musicali con trascrizione.

Attraverso un’analisi e una sistematizzazione delle caratteristiche dello Hoomei, ci si augura che questa ricerca contribuisca ad apportare degli effetti positivi sull’espansione e il tramandarsi di quest’arte.

Quest’articolo è costituito da cinque parti. L’introduzione presenta la situazione attuale dello studio di questo argomento, le origini del materiale presente nel testo, gli obiettivi di ricerca, il target ed il significato di questo articolo, i metodi di ricerca utilizzati, e infine anche il campo di ricerca in cui si è avventurato l’autore.

Il primo capitolo, consiste in una breve panoramica della tradizione musicale etnica della Mongolia, soffermandosi sull’origine della denominazione “Hoomei”, le sue aree di espansione, le situazioni in cui si è sviluppato, e una meticolosa descrizione delle sue condizioni attuali.

Il secondo capitolo consiste invece in una analisi dal punto di vista della vocalità dello Hoomei, indicando i requisiti da possedere per lo studio di quest'arte, il processo di studio dello Hoomei, i principi di emissione canora, e le peculiarità delle performance. Viene inoltre fatto un confronto tra lo Hoomei e il sistema canoro ordinario.

Il terzo capitolo mette a confronto lo Hoomei con gli altri stili canori tipici della Mongolia, analizzando le somiglianze e le differenze che ci sono tra i diversi stili.

Il quarto capitolo si occupa della salvaguardia e della diffusione dello Hoomei, puntando all'utilizzo di un metodo di "diversificazione".

Le parole chiave sono: Hoomei, principi di emissione, tecnica.



## **Secondo capitolo: analisi e performance dello Hoomei**

Il motivo per cui lo Hoomei riesce tuttora ad essere interessante, è il metodo di emissione tipico di questo genere musicale: una persona è in grado di emettere due suoni allo stesso tempo. Il suono più grave è un suono basso e continuo, mentre il suono più alto emesso in contemporanea consiste in una parte melodica. A volte, questi due suoni, possono addirittura generare un intervallo di quattro ottave. Questo miracoloso fenomeno di una persona che emette due suoni, è unico al mondo tra le diverse scuole canore. Il metodo impiegato consiste nell'utilizzare la vibrazione dell'aria all'interno della cavità orale per creare una risonanza per simpatia, che combinato ad un'abile manipolazione della cavità creata dalla lingua, fa sì che si possa scegliere tra i diversi armonici presenti all'interno della frequenza fondamentale, creando così delle melodie sopra la nota vettoriale grave e continua. Nell'utilizzo di questa tecnica in una performance canora, si è in grado di sentire distintamente come una persona produca i due suoni allo stesso tempo, ovvero la sezione melodica alta, e il basso continuo grave. Il cantante, utilizza la tecnica diaframmatica per far sì che il respiro vada a colpire vigorosamente il tratto vocale, generando il suono arioso basso e risonante che dà vita alla nota grave. Su questa base, si deve gestire sapientemente la vibrazione all'interno della cavità orale, rinforzando e concentrando gli armonici, in modo da ottenere un'emissione delle parti melodiche limpida e cristallina, creando così uno splendido risultato estetico canoro.

### **Prima parte: i requisiti per lo studio dello Hoomei**

Nel passato, Il grande maestro di canto Hoomei Aodusurong è stato più volte invitato dal governo distrettuale della Mongolia Interna per condurre delle lezioni sullo Hoomei. Come affermava il maestro: “Lo Hoomei è il tentativo di integrarsi con l'ambiente naturale circostante durante i lunghi periodi di migrazione in cerca di pascoli dell'etnia Mongola, e imita il suono del vento, l'ululare del lupo e qualsiasi altro suono della natura, creando così un modo di cantare distintivo e unico.” A causa della difficoltà dello studio dello Hoomei, e dello stanziamento dei pastori, lo Hoomei sta gradualmente scomparendo dalle praterie della Mongolia Interna.

## 1. Fattori fisiologici

Lo standard di bellezza delle canzoni della tradizione Hoomei, dipende dalla quantità di variazioni e intensità degli armonici che creano le parti melodiche. Inoltre queste sono dettate dalle condizioni fisiche del cantante. Lo Hoomei non solo richiede la padronanza di una tecnica estremamente complessa, ma è anche molto impegnativo per quanto riguarda la gola e le condizioni fisiche di chi la pratica. Lo Hoomei risulta un po' più semplice per quanto riguarda le voci maschili, poiché, come sanno tutti, la pratica dello Hoomei consiste nella produzione di un suono grave e di uno acuto, e per generare un suono grave nelle performance è necessario possedere una voce bassa e profonda, e allo stesso tempo è vitale il sostegno col fiato della nota grave e continua. Siccome la lunghezza della laringe e la capacità polmonare sono strettamente dipendenti dal fisico, da un punto di vista della pratica è evidente che per la nota grave dello Hoomei sia necessario possedere una laringe abbastanza lunga, dei muscoli interni della gola ben sviluppati, e una grande capacità polmonare. Attraverso una pratica giornaliera, è possibile quindi ottenere un netto miglioramento degli elementi elencati.

## 2. Differenza tra uomo e donna

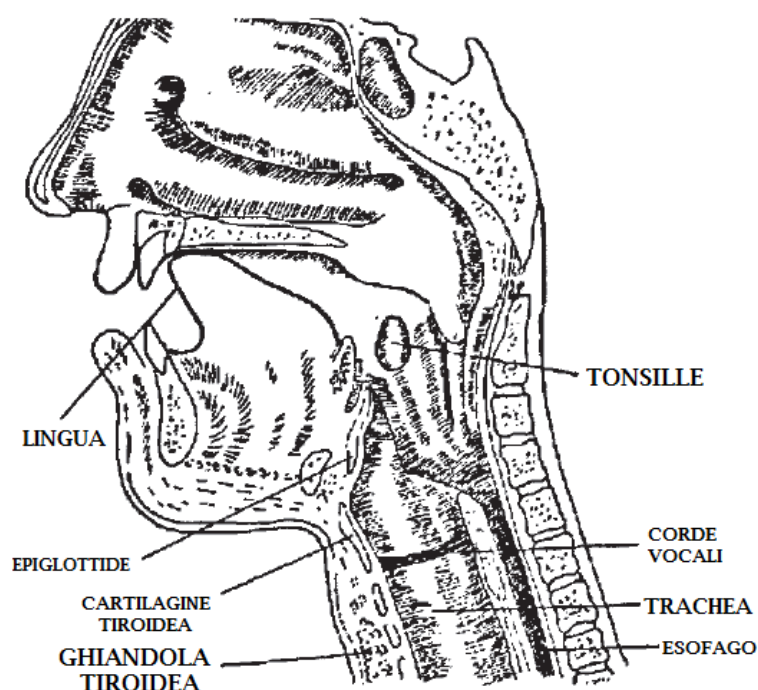
Da un punto di vista fisiologico strutturale, la laringe della donna è un terzo più corta di quella dell'uomo, e al momento in tutto il mondo le donne che praticano lo Hoomei sono molto poche. In accordo con le tradizioni canore della Mongolia interna, per gli uomini le donne che studiano lo Hoomei non riescono ad ottenere un'emissione abbastanza potente, e ciò è dovuto al fatto che la tessitura femminile sia collocata più in alto. Però, si può certamente dire che il sesso non sia il fattore più importante nello studio dello Hoomei, in fatti è sufficiente che una donna possieda una voce profonda e le giuste caratteristiche fisiche per poter riuscire in modo soddisfacente. Infatti, dopo aver sentito delle performance Hoomei sia maschili che femminili di un certo tipo, può sembrare non esserci praticamente nessuna differenza. Ad esempio, nel 2003 un gruppo vocale Hoomei di tre elementi femminili di etnia Mongola si è esibito in un contest canoro della CCTV<sup>7</sup>, oppure come non citare la cantante mongola Alima. Questi sono esempi di donne che sono riuscite a padroneggiare lo Hoomei con successo.

---

<sup>7</sup> La **China Central Television** o **Televisione Centrale Cinese**, è la più grande rete televisiva della Cina Continentale.

## Seconda parte: il processo di studio

Generalmente, si può dire che chi affronta lo studio dello Hoomei deve prima di tutto padroneggiare la nota grave di questo stile canoro, perché solo con questa base ci si può allenare a produrre le parti acute. Fondamentali sono poi il controllo della lingua, e delle sequenze melodiche nel registro acuto. In altre parole, i principi di emissione della nota grave e della nota acuta, sono pressoché identici, sono però fondamentali dal punto di vista del metodo di emissione sia la pratica, che un giusto equilibrio, che portano quindi a poter generare la nota acuta. Il cantante Hoomei, durante una performance, deve avere sotto controllo la laringe, la cavità orale, le labbra, e tutte le parti del tratto vocale che costituiscono una cassa di risonanza. In questo modo, determinate frequenze presenti all'interno delle serie armoniche si separano dalla nota fondamentale e vengono amplificate. Così, l'ascoltatore è in grado di sentire allo stesso tempo la nota fondamentale, e gli armonici che si sono creati sopra di essa. Il punto focale di questa tecnica canora, sta nel fatto che la lingua si inarchi creando in unione con il tratto avanzato della cavità orale una piccola camera di risonanza, e allo stesso tempo nella laringe si produca un suono grave costretto (gli armonici di questa emissione gutturale sono piuttosto chiari), quindi, attraverso lo spostamento in avanti o indietro della lingua, si riescono a modificare gli armonici più forti all'interno della camera di risonanza, più la camera di risonanza è piccola, più gli armonici prodotti saranno acuti. Si veda la seguente immagine:



La stragrande maggioranza delle persone, non appena intraprende lo studio dello Hoomei incontra un gran numero di difficoltà, tanto che anche le persone con tanti anni di esperienza nel canto alle spalle non sanno bene cosa fare. Riuscire a produrre due suoni dallo stesso tratto vocale è molto difficile, ed è completamente diverso dal modo di cantare convenzionale. Il canto convenzionale è incentrato sul lasciare fuoriuscire l'aria, mentre lo Hoomei è incentrato sulla compressione, quindi mira ad ottenere un totale dominio del flusso d'aria, che porta all'acquisizione delle sonorità dello Hoomei. Durante i primi passi nella pratica di quest'arte, è possibile che la gola non sia abituata, e si può riscontrare bruciore, dolore, e in alcuni casi può anche capitare di sanguinare. Nel processo di studio del fiato, si può avere una sensazione di capogiro, sensazione che è causata dalla compressione dell'aria, che causa una mancanza di ossigeno al cervello. Ma con una pratica assidua, e attraverso un adattamento graduale, questi cattivi sintomi scompaiono. La tecnica di canto dello Hoomei e il conseguente utilizzo uso delle corde vocali, sono completamente diversi dalla normale emissione canora o parlata, e per questo motivo i praticanti dello Hoomei sottolineano che una pratica errata può creare dei danni alla gola. Sempre questi ultimi riassumono quindi la pratica dello Hoomei dicendo che questa sia bella da sentire, ma non da studiare.

I principi fondamentali dello studio sono quindi: una corretta postura sia in piedi che da seduti, una laringe rilassata, l'apertura della bocca con conseguente esposizione dei denti, la lingua rilassata in maniera naturale all'interno della bocca, e una giusta contrazione a livello addominale. Con la laringe rilassata, si pronuncia quindi in modo chiaro la vocale "a", e, sforzandosi di non variare la forma della cavità orale, si modifica velocemente la forma delle labbra per passare dalla vocale "a" alla vocale "o". Un continuo alternarsi dalla "a" alla "o" genera degli armonici. Il processo di modifica della vocale, mette alla prova l'abilità di mantenere invariata la cavità orale, e più diventa naturale, meglio è. Avendone la possibilità, è molto utile ascoltare diverse performance di cantanti che si esibiscono con lo Hoomei, in modo da riuscire a imitarli e trovare la sensazione che permette di ottenere quell'emissione. Una volta trovati gli armonici, è necessario un allenamento costante, in modo da rendere gli armonici sempre più stabili, e il volume sempre più consistente.

## Terza parte: principi di emissione

### 1. Il respiro

Nel canto, il respiro è la forza che genera il suono, e in tutte le epoche e ovunque nel mondo, qualsiasi scuola di canto ha le sua fondamenta nella padronanza della tecnica di respirazione, dal bel canto all'opera di Pechino. La precisione nell'intonazione e la bellezza del timbro, dipendono dalla corretta gestione del fiato. La bella voce dipende quindi dal giusto controllo del fiato, e qualsiasi tecnica canora è inseparabile da quest'ultimo. Allo stesso modo, nella tradizione canora Mongola dello Hoomei, i principi di corretta tecnica nella gestione del fiato sono quindi estremamente importanti.

I cantanti Hoomei della tradizione Mongola, hanno accumulato una grande esperienza nel controllo del fiato nel canto, ma quando gli si chiede qualche spiegazione su come gestire l'emissione di fiato, la risposta che spesso si ottiene è che questa sia una cosa che viene in modo naturale ed istintivo. Il controllo dei gruppi di muscoli associato alla respirazione durante il canto ha però delle motivazioni scientifiche ben definite, che affondano le proprie radici in un condizionamento molto lungo, e il funzionamento dei muscoli addominali non è assolutamente difficile da controllare. Il cantante, esegue diversi stili, e impersona diverse emozioni, e quindi dal punto di vista del fiato padroneggia diverse velocità di emissione di fiato, e la sua quantità. Per esempio, quando si canta il brano popolare a sillabazione corta “Yeke Juu ayimay”<sup>8</sup>, si hanno larghi intervalli melodici, una performance vivace, e un gran numero di parole, mentre, in un brano lento ed emotivo, è necessario utilizzare una respirazione più lenta, inspirando lentamente, ed espirando altrettanto lentamente.

Il metodo di respirazione nella tradizione canora Mongola può essere riassunto in tre parole che lo caratterizzano: “profondo”, “connesso”, e “vivo”. “Profondo”, poiché il respiro deve raggiungere la regione bassa dell'addome, e a causa della contrazione dei muscoli interni dell'addome viene generata la pressione che costituisce il fulcro della respirazione. “Profondo” indica il fatto che l'aria si debba concentrare nella parte “bassa” del torace, e allo stesso tempo bisogna moderare la quantità di aria che si inspira a seconda della lunghezza della frase musicale e dell'altezza delle note. Troppa aria, troppa poca aria, e troppa pesantezza, possono rendere la respirazione statica e inadatta

---

<sup>8</sup> Antico nome dell'odierna Ordos.

al canto. Per esempio, nelle performance di canzoni popolari a sillabazione lunga tipiche della Mongolia, a causa delle linee melodiche, e dei cambiamenti tonali, una frase musicale può arrivare a durare dai dieci ai venti secondi, e per questo motivo l'espansione del diaframma deve essere più ampia di quando si cantano altri brani. "Connesso", perché bisogna fare in modo che il respiro possa fluire senza ostacoli. Per fare questo, è sufficiente utilizzare una corretta tecnica di espirazione nel canto. In alcuni brani tradizionali mongoli, per motivi tecnici, spesso bisogna passare dal piano al forte e viceversa, dalle note gravi a quelle acute, e da quelle acute a quelle gravi, e in questi movimenti il fiato deve essere fluido e stabile. "Vivo", indica la varietà e la flessibilità del fiato. In alcuni brani caratterizzati da una sillabazione corta, l'utilizzo del fiato è piuttosto naturale, ma nei brani in cui si presenta una sillabazione molto lunga, l'utilizzo del fiato deve essere molto tecnico, altrimenti c'è il rischio di rovinare la continuità e il fluire del brano. Solo un utilizzo elastico della respirazione può far sì che all'ascolto brani dalla sillabazione lunga risultino naturali, fluidi, e senza increspature. Lo Hoomei richiede un utilizzo estremamente raffinato della tecnica di respirazione, attraverso la faringe il suono emesso si divide in due flussi d'aria, e così raggiunge la cavità toracica dando vita alla fondamentale grave, e allo stesso tempo raggiunge il palato e i denti dando vita al registro di fischio, così generando il suono caratteristico di cui si parla. La grande capacità di fiato, l'abilità nel sostenere melodie con gli armonici a lungo, la capacità di fare numerose variazioni melodiche, la bellezza del timbro, e il potere espressivo del bravo cantante Hoomei, fanno sì che l'ascoltatore possa apprezzare la bellezza del suono in parti musicali complesse, andando oltre la mera percezione delle vibrazioni prodotte.

Lo Hoomei è un tipo di canto adatto alla voce del baritono e del basso, in quanto possiede delle proprietà timbriche caratteristicamente gravi e corpose, e questo tipo di voci dà all'ascoltatore una magnifica sensazione, di gravità, di profondità, e di primitività. Prendiamo come esempio la canzone epica tradizionale delle aree dell'est "Gada Meiren"<sup>9</sup>, il cantante che si cimenta in questo tipo di brano, sfrutta la risonanza toracica per inscurire il suono, acquisendo un timbro maestoso e profondo. Le due note del canto Hoomei, nella sezione acuta presentano un colore chiaro, risonante, e penetrante, mentre nella sezione grave il timbro è più semplice, ma vigoroso e largo.

---

<sup>9</sup> Gada Meiren (1892–1931) è stato il capo di una rivolta contro la vendita delle terre dell'area di Horčin ai coloni cinesi.

Questa varietà di estensione, mette in mostra la ricchezza espressiva, e l'abilità nella gestione delle risonanze del cantante, mettendo in risalto simultaneamente parti da baritono e da tenore. Questo tipo di cantanti in altri paesi e gruppi etnici, è molto difficile da trovare, in quanto essi sono in grado di gestire con facilità la risposta di risonanza sia nei registri gravi, che in quelli acuti, e per questo meritano un profondo studio e attenzione da parte nostra.

## 2. Classificazione

Lo Hoomei è un'arte imprescindibile dall'espressività dell'apparato fonatorio, e combina il registro di fischio ottenuto mediante l'opposizione della lingua, con l' arte della così detta emissione gutturale. La nota fondamentale è una lunga nota grave, mentre la nota acuta costituisce la parte melodica. Siccome si è iniziato a studiare lo Hoomei piuttosto tardi, molti musicisti non hanno le idee chiare sulle differenze tra le sue diverse tipologie.

I musicisti mongoli, lo dividono in due categorie: quello dal carattere più sentimentale, e quello più rigido (quest'ultimo è da considerarsi come la tipologia Hoomei principale). Da un punto di vista della produzione sonora lo Hoomei dal carattere sentimentale, può essere diviso in cinque tipi: Hoomei nasale, Hoomei palatale, Hoomei di gola, Hoomei laringeo, e Hoomei di petto.

Il musicista russo Aksenov invece, divide le tecniche Hoomei della Repubblica di Tuva in quattro tipi: *Kargyraa* (che ricorda un tremolo), *Borbangnadyr* (con voce rauca), *Sygyt* (tipologia con fischio), e *Ezenggileer* (che imita il ritmo del galoppo).

Aodusurong è il più grande maestro Hoomei della Mongolia, e divide le diverse tecniche di canto Hoomei in dodici tipi. Questi sono: semplice, con risonanza di fischio, con risonanza frammentata, grave, grave con fischio, grave epico, gutturale, nasale, semplice con fischio, con risonanza metallica, labiale, debole e forte. Lo Hoomei dalla risonanza semplice ha simultaneamente la nota grave e quella melodica, ed è solitamente usato in ambito religioso e in preghiera. Lo Hoomei con risonanza di fischio indica l'esistenza di due sezioni musicali, con quella grave che non si muove. Lo Hoomei con risonanza frammentata indica uno stile in cui la nota acuta è emessa con un trillo. Lo Hoomei grave indica un canto caratterizzato da una nota grave che costituisce un bordone, e viene utilizzato nelle canzoni e nelle pratiche religiose. Lo Hoomei grave

con fischio indica una nota grave su cui vengono costruite delle melodie fluttuanti. Lo Hoomei epico grave viene usato nella narrazione di vicende epiche. Lo Hoomei gutturale produce un suono che ricorda i fonemi “heir heir”, e anch’esso possiede due note simultanee. Lo Hoomei nasale indica il fatto che le risonanze siano prodotte nella cavità nasale. Lo Hoomei semplice con fischio comporta una tecnica di emissione abbastanza comune. Lo Hoomei dalla risonanza metallica presenta due note acute, che possono avere diversi intervalli. Le tecniche dello Hoomei labiale e di quello sia debole che forte invece, non sono utilizzate molto frequentemente.

### 3. Tecniche di emissione

Il modo di cantare Hoomei, come prima cosa prevede l’emissione della nota grave fondamentale, seguita in maniera simultanea dall’emissione di una sequenza melodica che va a collocarsi sopra di essa. La linea melodica è cantata tutta sullo stesso fiato. La colonna d’aria, facendo vibrare le corde vocali, genera la nota grave, e, allo stesso tempo, il fiato nella cavità orale si sdoppia, dando vita alla parte melodica. Questo processo fa totale affidamento sul controllo della muscolatura, dei nervi, e anche sull’intelligenza melodica e musicale dell’individuo. La nota prodotta dalle corde vocali è grave e profonda, mentre gli armonici prodotti nella cavità orale sono chiari ed acuti, e con un giusto controllo del fiato, e con una sapiente regolazione del punto di risonanza nella cavità orale, si è in grado di modellare la sezione alta, creando delle melodie. Le note prodotte nella sezione acuta, hanno uno stretto collegamento con la forma della bocca: se la forma è piatta si ottiene una nota più acuta, se la forma è circolare si ottiene una nota più grave. L’intervallo tra la nota grave e quella acuta, può arrivare a misurare anche quattro ottave, e le melodie nel registro acuto possono arrivare a somigliare ad un fischio, oppure ad un suono metallico. La prima cosa che si deve fare nell’esecuzione, è rilassare le corde vocali, emettere la nota grave, e in seguito, rimanendo sullo stesso fiato, creare l’armonico nel registro acuto. I maestri dello Hoomei che sono in possesso di una tecnica formidabile, sono in grado di utilizzare questa tecnica, sia nei brani lenti con sillabazione lunga, che in un brano con tempo allegro, che in composizioni musicali di tutto il mondo. In generale, la sezione grave dello Hoomei è una nota grave continua, ma ci sono anche volte in cui può variare in altezza, mentre la sezione acuta è una linea melodica variabile, ci sono casi in cui ha le parole, anche se molto spesso non le ha.



All'interno del processo di emissione, la risonanza è un elemento molto importante, in quanto decide il timbro, il volume, e il registro della voce, ed è inoltre un forte indizio di buona tecnica vocale. Non importa che si parli di un cantante di etnia mongola, o di un cantante proveniente dalle remote praterie, entrambi possiedono una voce chiara, risonante, penetrante, e robusta, proprio perché sono in grado di produrre una risonanza adeguata. Nella vastità delle Grandi Pianure, solo delle frequenze acute di questo tipo sono in grado di viaggiare sulla lunga distanza. Un esercizio appropriato di tutto questo, consiste come prima cosa nell'aprire la bocca, per poi permettere al suono di uscire dalla parte bassa della gola in modo da formare una sequenza di vocali dalla "a" alla "o" molto grave. In seguito, si effettua una contrazione delle labbra lenta e graduale, come per racchiudere il suono, preoccupandosi di mantenere lo stesso spazio di risonanza nella cavità orale. A questo punto, come nelle performance di canto tradizionale, si espira in maniera più decisa, preoccupandosi di mantenere la vibrazione grave all'interno della laringe, e cercando gradualmente di rinforzare questa vibrazione e la sua intensità. La vibrazione passa da essere un mormorio leggero sino ad avere un discreto aumento di volume, e più la nota fondamentale è grave, meglio è. La consistenza di questa nota sembra avvolgere lo spazio circostante quasi come una nebbia, delle foglie, o della sabbia. Quando cantiamo, le nostre corde vocali vengono fatte vibrare dal fiato, producendo un suono, la cavità addominale, quella toracica, quella orale, e quella nasale, combinate l'una con l'altra fungono da camera di risonanza delle corde vocali. Le labbra, i denti, la lingua, la mandibola, il naso, la laringe, la trachea, il costato, e i muscoli addominali, fanno tutti parte di questo spazio di risonanza. Però, quando mettiamo in moto questi organi, la forma della camera di risonanza subisce delle variazioni, dando vita all'emissione di diversi timbri. In altre parole, il movimento di questo gruppo di organi, altro non è che il meccanismo interno con cui si regola l'emissione del fiato. Ma quando usiamo il fiato per far vibrare le corde vocali e quindi emettere un qualsiasi suono, anche l'intensità della colonna d'aria subisce variazioni, e in questo momento lo spazio di risonanza principale si trova nella bocca, e mediante una graduale manipolazione delle posizioni della lingua, della mascella, dei denti, e delle labbra, si può arrivare a controllare le variazioni timbriche del suono. Anche se si indirizza il flusso d'aria nella cavità nasale il suono cambia. Tutto questo è facilmente comprensibile da qualsiasi persona, ma metterlo in pratica e padroneggiarlo richiede un allenamento assiduo e cospicuo. Una volta acquisiti gli elementi qui sopra, bisogna passare allo studio di due movimenti, il primo è chiamato il "*fanshe*", e consiste

nel piegare la lingua verso il palato, e il secondo è chiamato “*suohou*” che coincide con la così detta costrizione. Nel *fanshe*, il fiato va diritto verso la mascella, creando un armonico dalla qualità sonora metallica. Nello *suohou* invece, la cavità toracica e quella orale si uniscono, dando forma alla nota grave. È necessario che la laringe, la lingua e la mandibola siano rilassate, e che il fiato sia libero. Queste sono le due tecniche basilari dello Hoomei. Si sottolinea, che allenare questi movimenti dipende da come si gestisce il fiato, e dalla ricerca degli spazi di risonanza all’interno del proprio corpo, e che diversi punti di risonanza scaturiscono suoni diversi.

#### 4. Diverse forme dello Hoomei

La pratica dello Hoomei è unica, il suo metodo di emissione è diverso da quello convenzionale, il suono è difficile da controllare, e in generale è molto difficile da apprendere. Inoltre la produzione del suono è abbastanza pesante per la gola, e per questo motivo, a volte, diversi studiosi e musicisti si tengono a distanza da quest’arte. In realtà, usando il metodo corretto, si può far convivere una tecnica canora convenzionale con quella dello Hoomei, infatti una non esclude l’altra, e questo fatto è confermato da molte esibizioni canore nell’area della Mongolia Interna.

La particolarità della nota acuta dello Hoomei, è che questa non presenta parole. Questo a causa del fatto che essa è generata in forma di armonico, e dal fatto che vengono prodotte due suoni allo stesso tempo, senza contare il fatto che la lingua, essendo impegnata nella produzione dell’armonico acuto, non ha modo di poter articolare anche delle parole. Però, nello Hoomei Grave (*Kargyraa*) è possibile trovare delle parole, e le due modalità di esecuzione Hoomei possono fondersi senza problemi con altri modi di cantare, e una conferma di questo è già presente in diversi lavori artistici.

Da un punto di vista tonale, lo Hoomei fa un ampio utilizzo dei modi derivanti dal primo e dal quarto grado della pentatonica cinese, e un sottogenere Hoomei che ne fa un uso ancora più ampio è sicuramente l’*Ezenggileer*. La disposizione delle note nelle sequenze di armonici ha un’influenza diretta e imprescindibile per quanto riguarda questo stile Hoomei. La struttura portante dal punto di vista delle note è: DO, RE, MI, e SOL (*Gong, Shang, Jue, Zhi*), e, per questo motivo le linee melodiche sono incentrate e si muovono sopra di esse. Un esempio rappresentativo è sicuramente la canzone di palazzo in lingua mongola “*Youzi Yin*” (L’inno del viaggiatore) contenuto in “*Jiachui*

Yuezhang” (I poemi del flauto nomade). Nell'esecuzione di questo brano raramente abbiamo l'impiego del secondo e dell'ultimo grado della scala, che in cinese sono chiamati *Shang* e *Yu*, questo a causa del fatto solo il 15° armonico crei la settima maggiore. Perciò, in brani tradizionali in cui vengono impiegati questi gradi della scala, le note sono molto acute. Lo *Kargyraa* invece, possiede una varietà modale più ampia del genere appena descritto, e nel processo creativo questi tipi di limitazioni tonali vengono abbattuti. Dal punto di vista modale e dell'utilizzo della pentatonica, le performance canore del maestro Hujijiletu sono state una svolta, in quanto è riuscito a risolvere le problematiche nella produzione di armonici all'interno delle tonalità di FA (*Qingjiao*) e SI (*Biangong*) dell'*Ezengileer*, così permettendo agli autori di poter utilizzare un numero di soluzioni armoniche e melodiche molto più vasto, e allo stesso tempo consentendo ai brani di avere una varietà modale e un espressività melodica molto più ricche e perfezionate. Si può quindi inoltre scrivere, ed eseguire brani in tonalità maggiori e minori, facendo un ulteriore passo in avanti che allarga le frontiere stilistiche dello Hoomei.

Dal punto di vista delle tonalità all'interno delle composizioni, la presenza di bemolle è molto cospicua (l'accordatura del Morin Khuur<sup>10</sup> presenta diverse note alterate con il bemolle), e tutto ciò ha un collegamento molto stretto sia con le caratteristiche esecutive, che con l'ambiente in cui vive l'etnia mongola e il modo di esprimere le loro sensazioni attraverso l'arte.

Da quanto sopra emerge, si può dire che il modo di cantare Hoomei tipico dell'etnia mongola, sia una cosa bella da sentire, ma non da eseguire, in particolar modo per tutti coloro che non hanno mai vissuto nelle praterie, non parlano la lingua dell'etnia mongola, e non sono abituati all'arte dello Hoomei. Cantare lo Hoomei è veramente difficile: la tecnica vocale è molto particolare, e l'elevato livello di difficoltà fa sì che quest'ultima debba essere studiata approfonditamente al fine di ottenere un'esecuzione corretta. Attraverso lo studio dei brani tradizionali e l'esperienza dei cantanti Hoomei, si può arrivare a definire lo Hoomei come un'arte vocale virtuosistica. Prendiamo come esempio la danza tradizionale della Mongolia in cui si tengono delle ciotole in equilibrio sulla testa: questa ha un coefficiente di difficoltà molto elevato, in quanto oltre a muoversi tenendo in equilibrio le ciotole, bisogna anche fare delle mosse di danza, e questo richiede tecnica. La coloratura del bel canto, e in un certo modo simile, in quanto

---

<sup>10</sup> Il Morin Khuur è uno strumento ad arco tradizionale tipico della Mongolia.

bisogna combinare ad una padronanza dell'esecuzione con la giusta coloratura, creando così un effetto sonoro meraviglioso. Per lo Hoomei, la tecnica che bisogna padroneggiare e quella della divisione del fiato, ed è per questo che si parla di un'arte estremamente tecnica.

Dal punto di vista di noi persone abituate ad un metodo di emissione normale, è impensabile che si possano produrre due suoni allo stesso tempo, e dal punto di vista della disciplina di canto moderna, le caratteristiche che si ricercano nella voce sono la bellezza del timbro e la costanza di questo, e un'emissione errata protratta per un lungo periodo può portare a delle problematiche dal punto di vista della salute dell'apparato fonatorio, e può portare addirittura al non poter più cantare. Il modo di cantare tipico dello Hoomei, da un punto di vista del canto convenzionale può essere considerato rumore, i timbri delle due note troppo diversi, e questo modo di cantare non concepibile. Però, nessun praticante dello Hoomei ha mai avuto problematiche vocali in seguito alla pratica di quest'arte, e se si studiano sia il bel canto che lo Hoomei, mettendo da parte le apparenti contraddizioni presenti tra questi due modi di cantare, si arriva ad equilibrio per cui entrambi possono essere cantati in maniera corretta. Per arrivare a questo livello, dal punto di vista tecnico la funzione della respirazione è decisiva. Si può quindi dire che questa sia la base di queste due arti canore. Nelle esibizioni il canto Hoomei è fondamentale l'accompagnato del Morin Khuur. I brani di quest'arte sono caratterizzati da una sillabazione breve, e dal fatto che lo Hoomei e la natura siano una cosa sola ed in armonia. Il ritmo non può essere troppo veloce, altrimenti il suono può risultare poco accurato.

In breve, si può dire che lo Hoomei da molti punti di vista sia uno stile canoro che si è sviluppato naturalmente, che i suoi metodi di emissione siano molto antichi, che non ha una teoria sistematizzata, e questi siano quindi gli ostacoli principali per coloro che decidono di studiare quest'arte. Il dare il giusto valore allo Hoomei non è solo definirlo un'arte canora virtuosistica; il significato di questo sta, una volta chiarito che si tratta di un'arte canora virtuosistica, nello studiare con tenacia la sua tecnica e nell'usarla. Non ci si può quindi fermare al livello artistico dell'antichità, ma bisogna andare avanti per trovare la teoria per un vero sistema didattico dello hoomei

## Terzo capitolo: la relazione tra lo Hoomei e le altre forme musicali tipiche della Mongolia

### Prima parte: lo Hoomei e la canzone a sillabazione lunga

#### 1. Breve introduzione sulla canzone a sillabazione lunga

La canzone a sillabazione lunga, chiamata anche *Urtyn duu*, fa parte dei diversi tipi di canzone popolare tipici dell'etnia mongola, "*Urtyn*" significa appunto "lunga", "*duu*" sta per "canzone". Letteralmente il significato sarebbe "una canzone eseguita a lungo". È comunemente chiamata "canzone a sillabazione lunga mongola", e il suo tratto caratteristico più evidente è sicuramente il tipo di abbellimento chiamato *Nogala*. Il termine *Nogala* indica una fioritura nella linea melodica. La canzone a sillabazione lunga, è frutto del patrimonio musicale delle tribù nomadi delle praterie. Secondo la concezione diffusa, le canzoni a sillabazione lunga si classificano in base alla struttura della musica e non in base alle tematiche, come avviene con le altre tipologie di canto tradizionale mongolo, come ad esempio quello pastorale, quello di preghiera, quello da banchetto, quello nostalgico, quello per bambini, eccetera. Oltre alla canzone a sillabazione lunga, vi è anche quella a sillabazione breve. Il termine "a sillabazione lunga" è collegato a dei motivi di lunghezza strutturale. Certamente si può dire che la lunghezza della composizione sia semplicemente una considerazione dal punto di vista estetico, ma il significato reale riguarda gli accenti e il ritmo del brano. Le note delle sillabe sono estremamente lunghe, il tempo è libero, e come si può immaginare nella canzone a sillabazione breve è esattamente il contrario. Quindi le canzoni a sillabazione lunga possono essere definite come "Delle canzoni popolari rilassate e prive di un tempo ben definito" (Moerguhu).

Da Sangbao sostiene che la canzone a sillabazione lunga sia nata nell'età della caccia, che si sia sviluppata nel periodo nomade, e che abbia le stesse origini della canzone popolare delle antiche tribù nomadi del nord. Attraverso il "Libro di Wei" possiamo leggere una leggenda che narra del secondo re degli unni, il quale costruì una torre altissima al fine di far sposare le sue figlie con delle divinità. Alla fine però la figlia più giovane divenne la sposa di un lupo, e la loro progenie si moltiplicò e fondò una nuova nazione. "Per questo motivo, queste genti cantano in una maniera che assomiglia all'ululato di un lupo". Questa storia racconta quindi le origini della sillabazione lunga, spiegando come una "canzone lunga" sembri "l'ululato del lupo".

Come per l'ululato del lupo, la caratteristica fondamentale della canzone a sillabazione lunga mongola è quindi una nota lunga libera ritmicamente, che si chiama Chaoheilaga<sup>11</sup>. Quindi, questo tipo di ritmo era già nato prima che la denominazione “Mongolia” apparisse nelle fonti storiche.

### Lo Hoomei e la canzone a sillabazione lunga

In Cina, poiché si è iniziato a studiare lo Hoomei abbastanza tardi, e a causa del fatto che ormai quest'arte sia quasi scomparsa, il lavoro di ricerca e introduzione in Cina degli ultimi anni non si è potuto portare avanti in maniera sistematica, e anche per quanto riguarda le fonti storiche ci sono poche notizie. La canzone a sillabazione lunga tradizionale dell'etnia mongola ha subito un lungo processo storico, e con la sua bellezza ha dato vita a un proprio sistema artistico completo. Osservando i materiali a disposizione, si può osservare come in maniera molto simile sia lo Hoomei che la canzone a sillabazione lunga nascano dall'imitazione di suoni presenti in natura. Il canto Hoomei mira ad una forma di esibizione artistica caratterizzata dalla produzione di suoni stratificati, usando come veicolo l'apparato fonatorio umano. Ovviamente questo quando gli uomini non potevano avvalersi dell'ausilio di mezzi esterni e non vi erano strumenti musicali per l'accompagnamento. La maniera in cui spesso viene eseguito lo Hoomei spesso è lunga e tutta d'un fiato, con l'emissione di una nota grave continua. Questa caratteristica esecutiva fa sì che i cantanti che si cimentano in questo stile, debbano essere in grado di sostenere la propria emissione di fiato molto a lungo. Anche la canzone a sillabazione lunga è un tipo di stile tipico dell'etnia mongola, è caratterizzato da brani che presentano suoni molto lunghi, e richiede quindi un raffinato controllo della respirazione, in modo da permettere l'emissione di frasi musicali molto lunghe. I musicisti folk della Mongolia, possiedono degli esercizi di controllo del fiato (mirati ad espandere la propria capacità respiratoria) molto efficaci, come contare tutto d'un fiato “Sessantaquattro zucche da vino” oppure “Trentadue bottiglie bianche”. Dal punto di vista della resa nell'esecuzione, questi esercizi si equivalgono quanto a efficacia.

Da un punto di vista storico sociale, lo sviluppo della canzone a sillabazione lunga si divide in due tipi: quella di palazzo, e quella popolare. Questa differenza, si

---

<sup>11</sup> Il termine, molto probabilmente, fa riferimento alla parola mongola Shuranhai, che indica lo stesso tipo di nota prolungata e priva di tempo.

creò sotto la dinastia Yuan. Gengis Khan unificò le praterie del nord, e si passò così dalla caccia alla pastorizia nomade. Arrivati nelle praterie in cerca di pascoli, anche la musica subì un cambiamento, e si passò infatti dalla canzone breve a quella a sillabazione lunga. Le tematiche della canzone a sillabazione lunga riguardanti le cerimonie di sacrificio agli dei, i banchetti imperiali, la celebrazione dei riti statali, ecc., sono proprie del palazzo e dell'aristocrazia. La maggior parte di queste composizioni è seria e solenne, come ad esempio: "Han de li hai", "Dalai Lama", "Xuri ban shengteng" (Come il sorgere del sole), eccetera. Per tale motivo, storicamente le canzoni a sillabazione lunga composte dai letterati su ordine della corte si dividevano in canti popolare e profani (Da Sangbao) Questi due tipi di brano presentano delle differenze dal punto di vista stilistico. La canzone di palazzo, spesso descrive delle raffinate e meravigliose decorazioni. Queste rispecchiano stili locali diversi, a seconda del luogo di residenza dei nobili. Per esempio, molti sostengono che la canzone Ximeng a sillabazione lunga, faccia parte del genere di palazzo. Un caso esemplare è quanto tramandato dai cantanti di palazzo Teshuding e Hazhabu (Meiliqige). Per quanto riguarda lo sviluppo delle melodie, in questo stile di palazzo contiene principalmente intervalli di seconda e di terza, mentre gli intervalli derivati di quarta e di quinta sono delle estensioni consonanti. Mentre la canzone popolare contiene principalmente intervalli di quarta e quinta, mentre gli intervalli di seconda e di terza completano il quadro come note consonanti, ecc. (Man doufu) Nel primo capitolo viene detto che lo Hoomei si sia sviluppato allo stesso tempo sia nella classe sociale di alto ceto che in quella di basso ceto. Lo Hoomei grave era maggiormente impiegato nelle funzioni sciamaniche in cui si recitavano delle letture, oppure al fronte al fine di aumentare il morale delle truppe. Lo Hoomei grave si presenta semplice ma vigoroso e profondo, ed è per questo motivo in grado di creare un'atmosfera mistica e solenne, motivo per cui come detto veniva impiegato nella lettura di passaggi religiosi. Lo Hoomei acuto, invece, a causa del suo timbro penetrante e del suo carattere voluminoso non era assolutamente impiegato all'interno delle classi più elevate, che non lo ritenevano un tipo di canto sufficientemente raffinato. Per questo motivo il suo impiego era più frequente in una dimensione popolare. Quindi lo Hoomei e la canzone a sillabazione lunga assumevano entrambe una funzione importante al servizio dei governanti.

Dal punto di vista della distribuzione geografica, nella Mongolia Interna la canzone a sillabazione lunga è estremamente diffusa. Nelle diverse zone questa presenta

caratteristiche musicali differenti, e ciò dipende dal fatto che sin dall'antichità, nelle praterie del nord ciascuna tribù avesse formato la propria identità musicale. Nell'area orientale che comprende Hulunbuir e Horčin, la musica si presenta come alta e risonante, potente, passionale e libera. Nell'area centrale che comprende Chahar e Xilingol invece, la musica si presenta profonda, pacata ma elegante, e ha subito un'influenza piuttosto significativo dalla canzone di palazzo. Mentre nella zona occidentale, che comprende la Lega dell'Alxa e nell'area Oirati, la musica è semplice e diretta, vigorosa e priva di fronzoli. Lo hoomei, per motivi storici e a causa della sua particolarità di emissione, oggi in Cina è sull'orlo dell'estinzione. Le aree di diffusione dello Hoomei in Cina si concentrano principalmente nelle aree in cui è presente la minoranza etnica mongola, come la zona dello Xinjiang ai piedi dei Monti Altaj, in Mongolia, e nella Repubblica di Tuva in Russia, eccetera.

Dal punto di vista dell'emissione vocale, nel primo capitolo si afferma che le sottocategorie dello Hoomei siano numerose, e che i musicisti mongoli lo dividano in due gruppi principali: lo Hoomei sentimentale, e quello rigido (che è da considerarsi come la forma base di quest'arte). Lo Hoomei sentimentale si divide in cinque forme: Hoomei nasale, Hoomei palatale, Hoomei di gola, Hoomei laringeo, e Hoomei di petto. La presenza di numerosi abbellimenti musicali all'interno della canzone a sillabazione lunga, che in lingua mongola vengono chiamati *Nogala*, costituisce una delle caratteristiche principali di questo tipo di brano, insieme alla particolare tecnica di esecuzione che richiede questo stile. La scansione ritmica degli accenti e i *Nogala* della canzone a sillabazione lunga della minoranza etnica mongola, vengono sapientemente mescolati in modo complementare. Tra le modalità di esecuzione è da sottolineare come vengano utilizzate sia la voce piena che il falsetto. L'utilizzo di note piuttosto alte fa apparire il brano più chiaro, risonante e ricco. Nell'esecuzione di note prolungate il cantante può aggiungere degli abbellimenti, in modo da rendere la performance vivace e personale, oppure può eseguire dei trilli a fine frase, in modo da rendere le melodie delicate e complete. A causa delle diverse zone di risonanza di questi di abbellimenti, è possibile individuarne tre tipologie: di petto, laringeo, e palatale. La tecnica impiegata è molto particolare, ed utilizza l'effetto di risonanza delle frequenze acute. Nel primo tipo l'adduzione cordale è piuttosto forte, e il flusso d'aria si concentra sotto la laringe, in modo da generare un suono chiaro e penetrante, carico di frequenze acute. Questo è il tipo di abbellimento più elementare, e può essere eseguito sia da un uomo che da un

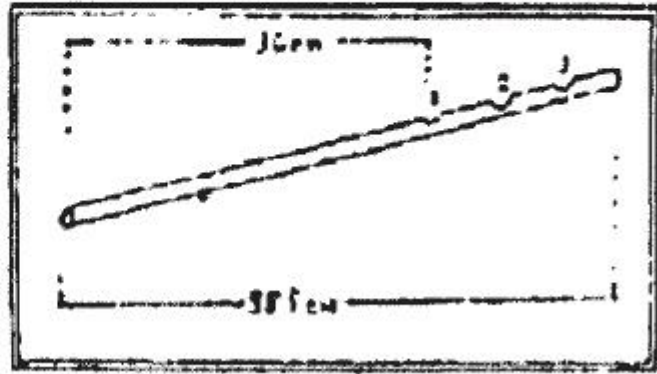


donna durante la performance della canzone a sillabazione lunga. Nel secondo tipo, invece, vengono coinvolti il palato molle e la parete faringea, mentre la lingua, con il variare della sue posizione, cambia la camera di risonanza della cavità faringea. Anche il Nogala palatale impiega delle frequenze acute, e anche delle variazioni di due o tre gradi comportano delle differenze nella nota d'abbellimento. Il terzo coinvolge la parte superiore del cavo orale, e include sia il palato molle che quello duro, il movimento della lingua fa variare la dimensione del cavo orale e le vibrazioni particolari che vengono generate, nonché l'effetto sonoro delle frequenze acute, generando abbellimenti dovuti ad intervalli di seconda e di terza. "palatale" indica la parte superiore della cavità orale, ed include sia il palato duro che quello molle. Eseguendo un nogala palatale, la risonanza si focalizza nella cavità rinofaringea, e fondamentalmente si generano degli armonici che oscillano tra l'intervallo di seconda e quello di terza, che vanno così a creare un suono che va dal debole al forte e che ricorda il movimento dell'onda. Il carico di lavoro delle corde vocale è piuttosto leggero, e si affida alla produzione di armonici. La resa sonora è delicata, e caratterizzata da una produzione gentile delle vocali. Questo tipo di Nogala chiaro ma corposo è prettamente maschile, è fortemente incentrato sull'abilità nel modulare le frequenze acute da parte del cantante, ed è una delle espressioni della vocalità mongola più caratteristiche. Si può quindi notare come dal punto di vista del canto gutturale, sia lo Hoomei che la canzone a sillabazione lunga impieghino la medesima tecnica di emissione.

### Seconda parte: lo Hoomei e il *Chor*

#### 1. Breve introduzione sul *Chor*

Il significato della parola *Chor*, indica la relazione armonica che intercorre tra due o più suoni, assumendo quindi il significato di polifonia. Questa parola però, nella musica mongola assume numerosi significati. Antenato del *Morin Khuur*, il *Chor* è infatti uno strumento musicale antico, e nella musica mongola se ne hanno quattro tipi, uno diverso dall'altro. Il primo tipo è il *Khun tovshuur*, che in lingua mongola si traduce come "Corda d'arco". La modalità in cui viene suonato per produrre polifonia è molto simile a quella del *Morin Khuur*, e consiste nel produrre due suoni: il primo viene generato dalla corda grave e consiste appunto in una nota grave e continua, mentre il secondo consiste nella parte melodica, ed è creato dalla corda alta. Il secondo tipo è il *Moadin Chor*, che viene chiamato anche "Flauto nomade".



Questo combina l'apparato vocale umano con uno strumento a fiato in modo da creare polifonia. Prima di suonare, viene emessa la tonica con un suono basso continuo, e quindi in seguito viene suonata la melodia con il flauto, così creando una musica strutturalmente composta da due suoni. Il terzo tipo si chiama *Haolin Chor*, e questo nome indica il fatto che venga utilizzata il canto di gola per produrre il suono, in cui una persona produce due suoni allo stesso tempo, uno dei quali è una nota grave continua. Il quarto tipo si chiama invece *Chor Yindao*, in cui viene utilizzata la polifonia per eseguire dei brani a sillabazione lunga. Una persona canta la linea melodica nel registro acuto, mentre altre sostengono la fondamentale nel registro grave. Il termine "*Yindao*" indica la canzone. Questo tipo di canto, è parte della musica rituale etnica mongola, ed è eseguita da voci maschili. Generalmente veniva impiegata nei sacrifici rituali, nei banchetti, nella festività tradizionale mongola del *Naadam*, e nelle performance a palazzo. L'esecuzione di questa tipologia di brano è rispettosa e solenne, mentre la struttura del brano è relativamente stabile. La linea melodica che viene cantata è tipica della canzone a sillabazione lunga, con delle note rilassate e un tempo libero, e spesso viene impiegato il falsetto. Allo stesso tempo viene prodotta una "o" grave semplice ma efficace, che sembra non interrompersi mai, e che richiede quindi sostegno e appoggio. I due suoni non interferiscono l'uno con l'altro. Alla fine di una canzone a sillabazione lunga si esegue una parte corale in cui partecipa anche il pubblico. Questa parte conclusiva in lingua mongola si chiama *Turelgr*, e vengono urlate a gran voce frasi le "Aya zee hu" e "Aya wai duu". Il cantante di livello avanzato che si cimenta in questo stile improvvisa in maniera vistosa e crea molte variazioni nella linea melodica, facendo

così risultare l'effetto del Chor ancora più ricco. Qualsiasi tipo di Chor prevede una nota grave continua, e per questo, in antichità veniva chiamato Chor anche l'esecuzione della tonica nel registro grave, sia per gli strumenti, che per il canto. Ecco un esempio musicale<sup>12</sup>:

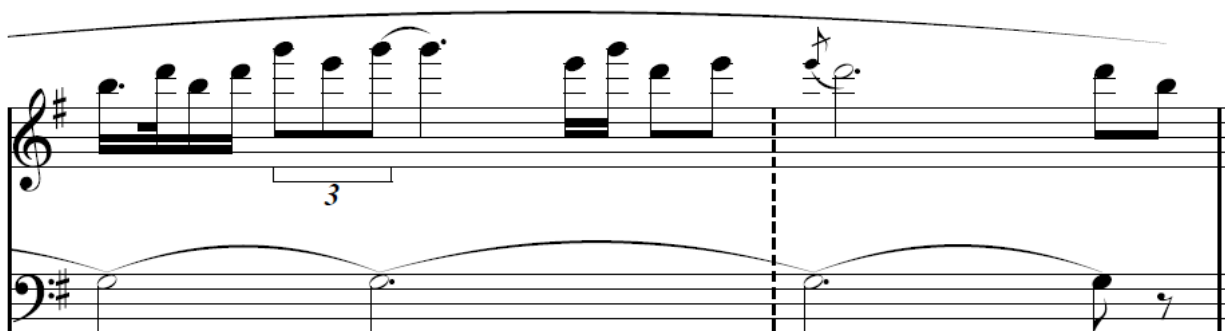
## GENGIS KHAN

Damdin

♩ = **Larghetto**

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Larghetto'. The bass line consists of a continuous, low-register melody. The treble line features a more complex melodic line with various rhythmic values and a triplet of eighth notes in the second system. Vertical dashed lines indicate the boundaries of the systems.

<sup>12</sup> Alla tipologia di brano in questione manca la pulsione che serve per una suddivisione in quarti. Quest'ultima sarebbe infatti puramente indicativa, e, per questo motivo, lo spartito riportato qui sopra è stato mantenuto invariato rispetto all'originale.



## 2. Lo Hoomei e il Chor

Per quanto riguarda l'origine del *Chor*, nel mondo accademico non ci sono opinioni risolutive. Dalla leggenda sulla nascita dello Hoomei e dai contenuti di alcuni brani, risulta che le origini di quest'arte risalgano all'età della caccia nelle foreste montane della Mongolia. Dal punto di vista del principio di emissione, lo Hoomei va considerato come una forma particolare di polifonia, ed è il risultato diretto dello sviluppo armonico e della sublimazione della vocalità umana. Quando gli antichi mongoli andavano in guerra, prima della battaglia cantavano insieme e a gran voce, oppure, dopo una caccia fruttuosa cantavano e ballavano, dando vita ad una forma di canto molto particolare. Gli elementi fondamentali dell'arte polifonica del *Chor* mongolo, devono essere sapientemente appresi da chi vi si avvicina. Attraverso un lungo periodo di ricerca, si riesce finalmente a riprodurre questo particolare stile di canto. La nascita e lo sviluppo dello Hoomei, è il risultato dell'evoluzione della musica mongola, e dal punto di vista della conoscenza e della padronanza delle leggi dell'acustica c'è stato un notevole salto di qualità. In realtà, i mongoli immaginano lo Hoomei come "voce e Morin Khuur". In moltissime opere, questo stile di canto e il Morin Khuur sono complementari, e rendono la musica variegata. In particolare, Il Morin Khuur fa da sfondo alle note del registro acuto dello Hoomei, così rievocando il suono di un fischio nelle praterie. Pertanto, è evidente come la forza espressiva dello Hoomei sia estremamente diversificata, e riesce in qualche modo ad essere perfetta per rievocare il sapore caratteristico della musica popolare mongola, trasmettendo la sua complessità emotiva, e la visione del mondo di questo popolo.

Il canto polifonico Hoomei fa parte del *Chor*. Il significato intrinseco dello Hoomei, indica come una persona possa utilizzare il proprio apparato fonatorio,

combinato con il respiro e la giusta tecnica vocale, per dare vita ad un'armonia composta da due suoni. L'armonia dello Hoomei è generata da una sola persona, non da diverse, e questa è la differenza che abbiamo con il *Chor*, che è infatti prodotto dall'interazione polifonica di più persone. Inoltre, lo Hoomei usa semplicemente l'apparato fonatorio umano, ovvero è una polifonia che non riceve quindi nessun supporto da qualsiasi altro mezzo esterno; è diverso dalla polifonia creata da assieme da voceumana e strumenti; è diverso dal moadin chor.

### Terza parte: lo Hoomei e la canzone a sillabazione corta

#### 1. Breve introduzione sulla canzone a sillabazione corta

La canzone a sillabazione corta (anche nota come canzone breve), in lingua mongola viene chiamata *Bogino Duu*. Come la canzone a sillabazione lunga, fa parte dei diversi tipi di canzone popolare della minoranza etnica mongola. La lunghezza della canzone breve è piuttosto ridotta, le melodie compatte, il ritmo chiaro e ordinato, e la gamma di note è un po' meno vasta della canzone a sillabazione lunga, anche se sono comunque molto presenti i larghi intervalli caratteristici della musica mongola. Alcune composizioni rappresentative di questo tipo di canzone sono "Bayartsetseg", "Hei duanzi kan xiao" (La manica in raso nero), eccetera. Le caratteristiche fondamentali di questo tipo di brano sono la brevità delle note, la netta scansione ritmica, la compattezza strutturale. Il tempo che viene impiegato è generalmente di media velocità, e a volte può essere veloce, ed è solitamente scandito in due o quattro movimenti. La maggior parte delle melodie sono costruite su periodi di due o quattro frasi musicali, frasi in cui vengono bilanciate le interazioni armoniche. Per quanto riguarda la relazione tra note e parole, nella maggior parte dei casi si ha un suono per ogni parola, e raramente queste vengono prolungate. A seconda delle diverse aree di diffusione, le caratteristiche stilistiche sono numerose e variegata. Anche se la canzone breve non possiede la "ricchezza culturale e verbale" della canzone a sillabazione lunga, le sue melodie sono semplici e prive di ornamenti, e imparare questo tipo di brano è piuttosto semplice. Per questo motivo, la canzone a sillabazione corta è stata la base sulla quale si sono modellati svariati tipi di canzone popolare. Le composizioni per strumenti, le danze e i balli popolari della Mongolia, hanno una stretta affinità con le melodie della canzone a sillabazione breve.

## 2. Lo Hoomei e la canzone breve

Lo Hoomei nasce nell'età della caccia. Le forme musicali di quell'epoca sono molto simili alle canzoni a sillabazione breve appartenenti al retaggio culturale del periodo dell'agricoltura e della pastorizia. La maggior parte dei brani Hoomei che ascoltiamo al giorno d'oggi, presenta un ritmo assimilabile a quello della canzone a sillabazione breve, e anche la maggior parte delle melodie sono riconducibili a questo tipo di brano. I cantanti adoperano le tecniche esecutive dello Hoomei, costruendo delle note gravi robuste e risonanti, su cui si fonda la base ritmica del pezzo. Il registro acuto si muove con grazia secondo le caratteristiche personali dell'esecutore, permettendo alla performance di arrivare in maniera vivace e stratificata.

# COMMENTO TRADUTTOLOGICO

## 1. Tipologia testuale

La tesi di master che è stata tradotta in questo lavoro appartiene alla tipologia del testo espositivo, e, secondo la classificazione originale di Werlich, può essere ulteriormente catalogata come saggio divulgativo.<sup>13</sup> Questo tipo di testo è caratterizzato da una modalità di espressione che presenta una particolare cura formale dei concetti, e che viene realizzato ponendo in primo piano la comprensibilità del testo, ricorrendo a numerosi esempi e ad una nutrita serie di artifici estetici e retorici. L'intenzione presente all'interno del testo di partenza è quindi quella di informare il lettore a proposito dell'argomento sul quale è incentrata la tesi, ovvero il canto Hoomei. Mediante una struttura chiara e attraverso l'uso di un linguaggio caratterizzato da una terminologia tecnica specifica molto precisa, l'autore propone un'analisi che abbraccia un ampio numero di tematiche riguardanti l'argomento, come ad esempio la storia, la situazione attuale di quest'arte, oppure le peculiarità tecniche di questo stile. Ovviamente, è importante sottolineare come difficilmente qualsiasi testo possa essere categorizzato in maniera troppo netta, in quanto è evidente che questo tipo di divisione abbia un fine meramente pratico, ed è quindi naturale che un testo possa contenere caratteristiche riconducibili a diverse tipologie testuali. Ad esempio, in questo caso specifico, nonostante la tipologia prevalente sia quella informativa, diverse porzioni del testo posseggono in maniera più o meno velata una funzione conativa, associata generalmente ad un tipo di produzione scritta o parlata atta a "persuadere" il destinatario, come ad esempio avviene in un testo di carattere parenetico. La struttura della frase è fondamentalmente ipotattica, e sono quindi spesso presenti delle subordinate lunghe e talvolta complesse. Da un punto di vista linguistico, il testo di partenza presenta un registro abbastanza elevato, in cui non di rado compaiono strutture grammaticali complesse, o strutture derivanti dal cinese classico.

---

<sup>13</sup> Egon Werlich, *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1975.

## 2. Dominante

Al fine della buona riuscita di una traduzione e per far sì che un'analisi traduttologica sia completa, è di vitale importanza individuare la dominante e le eventuali sottodominanti presenti nel testo che si traduce. La dominante, che secondo il linguista Jakobson corrisponde alla componente sulla quale si focalizza l'opera d'arte, in questo caso specifico può essere identificata nella finalità referenziale che pervade ogni capitolo del testo di partenza, ponendo il focus in particolar modo sulle modalità di emissione e sulle peculiarità stilistiche del canto Hoomei.<sup>14</sup> Ovviamente è importante sottolineare che questa dominante di carattere informativo, che troviamo insita in qualsiasi testo della stessa categoria di quello trattato, è accompagnata da una sottodominante che deriva dall'aspetto conativo citato in precedenza, e che consiste nella sensibilizzazione verso le condizioni attuali in cui versa l'arte dello Hoomei, e la problematica dell'estinzione di quest'ultima.

Come talvolta avviene nel passaggio da prototesto a metatesto però, la dominante e l'eventuale sottodominante possono subire un cambiamento, subendo un declassamento in alcuni casi, o venendo poste più in primo piano in altri. Per quanto riguarda questo lavoro, bisogna sottolineare come la scelta di tradurre una porzione del prototesto abbia avuto un certo impatto; infatti, essendo stati tradotti solamente il secondo e il terzo capitolo, si è persa la gran parte delle informazioni dettate dalle sottodominante, basti pensare ad esempio a quanto possa aver inciso da questo punto di vista l'esclusione dal metatesto della sezione *hūmài de bǎohù yǔ fāzhǎn* 呼麦的保护与发展, che in italiano può essere tradotta come “La salvaguardia e lo sviluppo dello Hoomei”. Bisogna però considerare che, nonostante questo capitolo non sia presente nel metatesto, è ancora possibile rintracciare dei richiami a questa tematica anche nei capitoli tradotti. In conclusione si può quindi affermare che il testo abbia subito una manipolazione consapevole, a causa della quale la dominante del prototesto risulta ancora più in evidenza, venendo accompagnata sporadicamente da alcuni richiami riguardanti la sensibilizzazione verso la condizione del canto Hoomei.

---

<sup>14</sup> Roman Jakobson, *Language in Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.



### **3. Lettore modello**

Per quanto riguarda l'individuazione del lettore modello, è necessario sottolineare come, trattandosi di una tesi di master, lo scopo originario del testo sia stato quello di soddisfare i relatori e la commissione, i quali, possiedono delle conoscenze specifiche in materia musicale, e, nel caso di uno dei due relatori, una conoscenza approfondita della musica etnica mongola. Il documento però, è stato anche pubblicato sulla rete, ed è possibile consultarlo liberamente. In merito a questo fatto, anche se nel secondo e nel terzo capitolo sono presenti numerosi termini specifici (che comunque nella maggioranza dei casi vengono spiegati), è necessario notare come la totalità del testo non sia incentrata esclusivamente sugli aspetti tecnici del canto Hoomei, in quanto nel primo e nell'ultimo capitolo vengono fornite molte informazioni di carattere storico e culturale. Da questo punto di vista, si può quindi affermare che il prototesto sia destinato ad un pubblico ampio, che va dal lettore medio, il quale non deve necessariamente possedere delle conoscenze pregresse specifiche, al lettore appassionato dell'argomento, che invece possiede un background più o meno robusto sul tema della tesi. Questa varietà di target viene mantenuta solo parzialmente nel metatesto, in quanto l'aver tradotto solamente l'introduzione ed i capitoli secondo e terzo, ovvero i capitoli in cui vengono trattate la tecnica di emissione e le caratteristiche musicali proprie delle composizioni legate a questo tipo di stile, fa sì che si perda per certi versi la connotazione storico sociale contenuta in origine nonché l'intenzione alla sensibilizzazione nei confronti del percorso di estinzione che incombe sull'arte dello Hoomei, rendendo quindi il testo di arrivo più indicato ad un pubblico interessato agli aspetti pragmatici e strutturali dello Hoomei, e che, molto probabilmente, possiede delle nozioni di teoria musicale o dei rudimenti di tecnica vocale.

Il prototesto, dal punto di vista dei contenuti, non è da considerarsi come indirizzato esclusivamente verso un utenza cinese, in quanto visti i suoi contenuti prettamente informativi e di stampo accademico questo può essere facilmente fruibile e di forte interesse per un lettore italiano. Tuttavia, bisogna notare che sono presenti dei riferimenti storico geografici, come ad esempio toponimi e nomi di dinastie, che sono riconducibili alla nazionalità e cultura dell'autore; questo fatto però, non compromette assolutamente la comprensione del testo da parte di un lettore non cinese per due motivi: il primo è che all'interno del prototesto viene spesso fornita un'adeguata contestualizzazione di questi termini, e il secondo è che nella realizzazione del

metatesto sono state apportate delle modifiche atte ad agevolare il lettore italiano e colmare i vuoti dovuti alla diversità culturale.

#### 4. Illustrazione della macrostrategia traduttiva

La somma degli elementi discussi in precedenza, ovvero la dominante con le relative sottodominanti, il lettore modello e la tipologia testuale, sono cruciali per far sì che colui che traduce metta in atto le strategie traduttive più calzanti e adeguate. Da questo punto di vista, è interessante prendere in considerazione i parametri di adeguatezza e di accettabilità conosciuti dallo studioso israeliano Gideon Toury. Questi due termini contrapposti, vanno ad indicare una radicale differenza dal punto di vista della scelta traduttologica, infatti se il primo indica una strategia di traduzione più filologica, improntata all'originale e alla cultura emittente, nonché alle norme del suo sistema linguistico e letterario, il secondo è quello che lo stesso Toury definisce come un approccio *target-oriented*, e che mira quindi ad una traduzione che possiede la massima fruibilità del testo nella cultura ricevente, a costo di sacrificare le specificità dell'originale.<sup>15</sup>

Per quanto riguarda il lavoro di traduzione svolto in questo elaborato, la linea che è stata seguita è quella di un compromesso in cui prevale il parametro dell'*acceptability*. Il motivo di questa scelta, deriva del fatto che, considerato il restringimento di target già effettuato nel passaggio da prototesto a metatesto, fosse utile e appropriato un ulteriore indirizzamento verso un pubblico di lettori madrelingua italiani. Un esempio di questo possono essere sicuramente i tratti addomesticanti utilizzati all'interno della macrostrategia di traduzione, come il tradurre *zài wǒguó* 在我国 con "In Cina" eliminando il possessivo che fa trasparire l'origine cinese dell'autore, oppure *xīyáng de měishēng chàngfǎ* 西洋的美声唱法 con "Belcanto", eliminando quindi l'aggettivo "occidentale" in modo da non far apparire la descrizione come prodotta da un parlante non italiano.

Per quanto riguarda l'analisi e la gestione della frase in fase di traduzione invece, è importante prendere in considerazione altri due parametri fondamentali, ovvero la coesione e la coerenza. *Cohesion* and *Coherence* sono due termini la cui distinzione non

---

<sup>15</sup> Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.

è sempre rigida, e in linea di massima si può affermare che la prima sia legata ad un aspetto prettamente grammaticale (infatti concettualmente la coesione denota tutte le funzioni utilizzate per segnalare le relazioni instaurate fra gli elementi del testo di superficie, ovvero tutte le dipendenze superficiali che regolano la struttura testuale), mentre la seconda fa riferimento all'aspetto conoscitivo del testo (la coerenza fa riferimento alla connessione fra i contenuti presenti nel testo, intesa come rete di relazioni concettuali che si nascondono dietro il testo in superficie).<sup>16</sup> Nel processo di traduzione, il problema del giusto apporto di coesione e coerenza si è presentato in maniera prepotente, in quanto la lingua del testo di partenza e quella del metatesto presentano delle peculiarità e delle differenze talvolta difficili da conciliare o colmare.

La tendenza generale che si è deciso di adottare in questo lavoro, visto il carattere informativo del testo, è stata quella di privilegiare l'aspetto concettuale presente nel prototesto, impiegando una struttura fortemente paratattica. In concreto, nella resa in italiano sono state quindi apportate numerose modifiche alla struttura della frase, mediante l'impiego di più subordinate e attraverso la separazione delle frasi originali mediante l'uso di una punteggiatura che non era presente in partenza; come affermato in precedenza, la necessità di queste variazioni è frutto di alcune importanti differenze strutturali e ritmiche che presentano queste due lingue, infatti, per sua natura la lingua cinese è in grado di convogliare un maggior numero di informazioni all'interno dello stesso periodo rispetto all'italiano.

## **5. Microstrategie**

Una volta chiare le linee guida generali da adottare al fine di una traduzione improntata sulla linearità e sulla comprensibilità dell'informazione, è stato necessario portare l'attenzione su un livello di dettaglio più specifico, analizzando quindi in maniera approfondita i diversi elementi presenti nel testo che possono essere fonte di problemi per quanto riguarda la realizzazione del metatesto. In questa parte del lavoro di traduzione, sono stati affrontati nello specifico i vari toponimi, nomi di persona, e nomi legati alla cultura cinese.

---

<sup>16</sup> Halliday, M.A.K., and Hasan, R., *Cohesion in English*, London and New York: Longman, 1976.

## 5.1 Fattori lessicali

### 5.1.1 Nomi propri: nomi di persona e toponimi

Per quanto riguarda l'aspetto prettamente lessicale collegato ai toponimi, ai nomi propri e ai titoli di canzone presenti nel testo, va considerato che gran parte di questi sia una trascrizione dal mongolo. Questo fatto ha richiesto una riflessione sulla maniera più appropriata per riportare questi termini nella lingua d'arrivo. Inoltre, la differenza tra i nomi cinesi e quelli in lingua mongola, che per un lettore madrelingua cinese che affronta il testo partenza è sicuramente evidente (basti pensare ad esempio al nome Audusurong, nel testo riportato come *Áodōusūróng* 敖都苏荣)<sup>17</sup>, nel metatesto va purtroppo a perdersi, senza tuttavia causare dei problemi dal punto di vista della comprensione, e senza intaccare la natura informativa del prototesto.

I titoli dei brani, in alcuni casi, hanno quindi presentato dei problemi dal punto di vista traduttologico. Alcuni di questi sono infatti delle traslitterazioni puramente fonetiche dal mongolo, e non hanno quindi nessuna finalità se non quella di ricalcare i suoni presenti nel titolo originale. Prendiamo come esempio due titoli che compaiono all'interno del terzo capitolo del prototesto, ovvero *sēnjídémǎ* 森吉德玛 e *hēiduànzǐkǎnjiān* 黑缎子坎肩. Il primo di questi due titoli, appartiene alla categoria appena descritta, ovvero a quella delle traslitterazioni fonetiche (il nome in lingua mongola del brano è Bayartsetseg). Una traduzione in italiano si è rivelata quindi molto difficoltosa, e soprattutto, poco funzionale per quanto riguarda il carattere referenziale del testo. Il secondo, non essendo costituito da una trascrizione meramente fonetica, dal punto di vista traduttologico si è rivelato meno problematico, ed è stato reso in italiano come "La manica in raso nero". Al fine di adottare una strategia traduttologica coerente per entrambe le tipologie di titolo descritte, si è deciso quindi di riportare sempre la trascrizione in *pinyin* tra virgolette, e di affiancare a questa, dove possibile una traduzione in italiano.

È interessante notare anche che, in alcuni brani, il titolo sia costituito dal nome di un personaggio famoso. Prendiamo in considerazione quindi altre due canzoni riportate nel testo originale, ovvero *dálàilǎma* 达赖喇嘛 e *gādáméilín* 嘎达梅林. Il primo dei due, essendo la figura del Dalai Lama ben nota anche in Italia, non ha rappresentato

---

<sup>17</sup> Si prenda in considerazione come, dal punto di vista dell'onomastica cinese, i nomi di persona (cognome compreso) siano composti in gran parte da massimo tre sillabe.

alcun problema dal punto di vista traduttologico. Ciò però, purtroppo, non vale sicuramente per il secondo titolo. Infatti, la figura di Gada Meiren (in lingua mongola Gaadaa Meiren Гаадаа мэйрэн) è molto probabilmente sconosciuta al lettore medio italiano, il quale può solo cogliere il fatto che si tratti di una persona dalle maiuscole presenti nel nome e nel cognome. Al fine di colmare questa lacuna, si è aggiunta una breve nota a piè di pagina in cui sono state fornite le informazioni fondamentali a proposito di Gada Meiren.

È giusto sottolineare però che, nel caso in cui non è stata possibile una traduzione adeguata in italiano, il lettore percepisce sicuramente una certa sensazione di straniamento derivante dall'aver a che fare con un tipo di trascrizione con cui non si ha familiarità.<sup>18</sup> Egli si vede infatti costretto a “misurarsi” con la lingua del prototesto, che era rimasta celata sino a quel momento (va detto che si è comunque molto lontani da quello che può essere lo straniamento presente in Ezra Pound). Va precisato però che questa sensazione viene attenuata dal fatto che nel testo di partenza è quasi sempre fornita una collocazione storica e sociale del brano, cosa che rende possibile capire di che argomenti tratti quest'ultimo anche senza capire il significato del titolo.

Per quanto riguarda i nomi geografici, è stato necessario considerare come questi possano essere divisi in due categorie, ovvero endonimi ed esonimi. I primi indicano il nome con il quale una località è indicata nel suo paese d'origine, mentre i secondi indicano come la stessa località è eventualmente conosciuta nel resto del mondo, ad esempio la capitale della Cina in lingua cinese viene chiamata *Běijīng* 北京, mentre se prendiamo in considerazione il pubblico italiano, essa è nota come “Pechino”. In fase di traduzione, si è quindi deciso di utilizzare dove possibile il nome con cui il lettore italiano conosce la località in questione, come ad esempio è avvenuto per *Túwǎ gònghéguó* 图瓦共和国 (nota in Italia come Repubblica popolare di Tuva e quindi così riportata) oppure per *Āěrtàidìqū* 阿尔泰地区 (Territorio dell'Altaj), in quanto riportare un nome noto con un'altra trascrizione avrebbe solamente dato luogo a fraintendimenti (la stessa strategia è stata applicata tra l'altro anche per alcuni nomi propri, come ad esempio per il nome Gengis Khan, che è stato riportato nel metatesto attraverso la trascrizione più familiare per il lettore italiano). È stato deciso inoltre di non fornire ulteriori specificazioni riguardanti l'ubicazione geografica delle diverse località

---

<sup>18</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*: Routledge, London, 1995.

mediante l'uso di note a piè di pagina, in quanto queste avrebbero reso meno scorrevole una lettura già di suo molto tecnica, e in più non avrebbe aggiunto degli elementi significativi o difficili da reperire altrimenti all'interno del testo.

Per quanto riguarda invece gli altri nomi propri di cui non si ha una versione "occidentale", ci si è attenuti ad una trascrizione in *pinyin* per i toponimi cinesi, e ad una trascrizione in alfabeto latino dei toponimi che nella loro lingua originale vengono scritti mediante l'impiego di un altro alfabeto. Un esempio di questo possono essere sicuramente *Hūlúnběi'ěr dìqū* 呼伦贝尔地区 e *Kē'ěrqìn dìqū* 科尔沁地区, tradotti in italiano come Hulunbuir e Horčin.

### **5.1.2 Terminologia tecnica e specifica**

A causa della sua natura informativa, il prototesto contiene una grande varietà di termini tecnici riguardanti l'universo musicale, e di termini in lingua mongola che fanno parte della tradizione Hoomei. Quest'ultimo fattore di specificità presente all'interno del prototesto, ha reso necessaria un'approfondita ricerca da parte del traduttore, inizialmente per comprendere a cosa si riferissero i termini stessi, e poi per avere ben chiara la loro collocazione e contestualizzazione, nonché il loro effettivo impiego. Nella fase di preparazione alla traduzione, il punto di partenza è stato ovviamente prendere in considerazione la lingua da cui questi termini musicali provengono originariamente.

#### **5.1.2.1 Termini in lingua mongola**

Come teorizzato originariamente dallo studioso di lingue orientali Wilhelm Schott<sup>19</sup>, il mongolo appartiene alla famiglia delle lingue altaiche, e l'alfabeto che viene impiegato attualmente per la scrittura di questa lingua in particolare è quello cirillico<sup>20</sup>, con l'aggiunta delle lettere Y e Θ; per questo motivo i termini in lingua mongola presenti all'interno del testo di partenza vengono espressi attraverso una traslitterazione in caratteri, come ad esempio le parole *Kargyraa* (Каргыраа) e lo stesso nome di questo stile canoro, ovvero *Hoomei* (Хөөмөй), e che in cinese sono riportate come *hārihēilā* 呼麦.哈日嘿拉 e *hūmài* 呼麦.

---

<sup>19</sup> Wilhelm Schott, *Über das altaische oder finnisch-tatarische Sprachengeschlecht*, Berlin 1847.

<sup>20</sup> L'alfabeto cirillico viene impiegato a partire dal 1946. In precedenza veniva utilizzata la scrittura tradizionale mongola, che rimane tuttora in uso in alcune regioni della Cina in cui questa lingua viene parlata.

A causa del passaggio dalla lingua mongola al cinese, in alcuni casi è stato difficile risalire al termine in lingua originale, perché, per quanto vicina per assonanza, la trascrizione in *pinyin* non permetteva ad una ricerca con quest'ultima come parola chiave di essere fruttuosa. In tal proposito, dove la ricerca all'interno di forum e siti internet in lingua cinese e inglese non è stata efficace, un breve approfondimento sull'alfabeto mongolo e una minima familiarizzazione con la pronuncia e le modalità di trascrizione di quest'ultimo si sono rivelati vincenti, in quanto hanno reso possibile una trascrizione quantomeno approssimativa dei termini tecnici nella loro lingua originale, così permettendo al traduttore di risalire alla parola corretta.

A questo punto, si è dovuto scegliere come trascrivere i termini in lingua mongola, in quanto non sono presenti delle trascrizioni ufficiali di questi in italiano. Da questo punto di vista, la strategia impiegata dal traduttore è stata quella di appoggiarsi alla trascrizione anglofona dei suddetti termini, in quanto molti di questi sono effettivamente presenti in gran numero sia negli articoli che nei documenti in italiano che trattano il tema del canto Hoomei. Una trasposizione più vicina alla lingua e alla pronuncia italiana avrebbe infatti solamente generato confusione, in quanto la ricerca delle parole mongole trascritte in italiano non avrebbe prodotto nessun risultato utile per il lettore interessato ad approfondire l'argomento, e il riscontro con gli stessi termini trascritti in un altro modo sarebbe stato più difficoltoso.

All'inizio del terzo capitolo, abbiamo la presentazione della canzone a sillabazione lunga, che in mongolo viene chiamata *Urtyn duu* (Уртын дуу). Questo genere di brano è da considerarsi come uno degli elementi fondamentali del panorama tradizionale della musicale mongola, e a livello tematico fornisce un interessante spaccato della società e della cultura delle tribù nomadi mongole. Nel primo paragrafo di questo capitolo, viene spiegato il significato del nome di questo genere Hoomei, e ci vengono inoltre presentate diverse trascrizioni in caratteri cinesi del suo nome in lingua mongola, ovvero:

- *wūěrtīng duō* 乌尔汀哆;
- *wūrìtúyīn dào* 乌日图音道;
- *wūrìtú dào* 乌日图道;
- *wūrìtú duō* 乌日图哆.

Le soluzioni appena riportate, sono chiaramente accomunate dalla loro assonanza, e dal punto di vista traduttologico, in questa sezione, è stata ritenuta opportuna l'elisione dell'elenco delle medesime, in quanto per un lettore italiano, la ripetizione di queste trascrizioni fonetiche con differenze minimali sarebbe stata percepita come ridondante e insensata. È inoltre interessante notare come, effettuando numerose ricerche sul web, solo alcune di queste traslitterazioni siano comunemente in uso, mentre le altre non danno dei risultati pertinenti.

### 5.1.2.2 Realia

Attribuire il giusto peso alle differenze che, dal punto di vista culturale, intercorrono in maniera fisiologica tra due mondi storicamente diversi e geograficamente distanti come possono essere l'Italia e la Cina, è di fondamentale importanza al fine di una traduzione che non si limiti a interpretare meramente a un aspetto formale e grammaticale, ma che vada a carpire ed esprimere nella maniera più adeguata il senso più intimo di una cultura.

In quest'ottica, è sicuramente rilevante prendere in considerazione il problema dei *realia*. In scienza della traduzione, come affermato dai ricercatori bulgari Vlahov e Florin, questi possono essere considerati delle:

parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico.<sup>21</sup>

Questo fatto, fa quindi sì che esistano in una determinata lingua parole che non presentano un traduttore preciso in un'altra cultura. Per questo motivo è necessario quindi che vengano impiegate delle strategie traduttive volte a risolvere, o quantomeno attenuare, le problematiche di comprensione interculturali. Da questo punto di vista il ventaglio di possibilità che ha a disposizione colui che traduce presenta delle soluzioni di natura variegata: una strategia da adottare può essere ad esempio la sostituzione dei *realia* originali con elementi della cultura ricevente che suscitino una reazione simile a quella del lettore del prototesto, oppure quella di creare un neologismo derivante da un calco del *realia* originale (si pensi ad esempio alla parola "grattacielo", calco di

---

<sup>21</sup> Vlahov S, Florin S, *Neperovodimoe v perevode*, Moskvà, Vysšaja škola, 1986.



*skyscraper*), o ancora quella di trascrivere semplicemente le parole in questione dal punto di vista fonetico, in modo da creare una riproduzione quanto più fedele dal punto di vista della pronuncia alla parola originale.

Per quanto possa sembrare scontato, è necessario tenere sempre in considerazione il fatto che, nella maggior parte dei casi, le strategie appena elencate non sono da considerarsi come metodi “a compartimento stagno”: è infatti naturale, nonché funzionale alla traduzione, che queste tecniche così diverse tra loro possano coesistere ed integrarsi, dando vita ad una soluzione che può risultare più mirata e completa al fine della risoluzione del problema culturale e traduttivo.

Prendiamo come primo esempio la presenza all'interno del prototesto della festività del *Naadam*, riportata in cinese come Nàdámù 那达慕. Questa festività tradizionale mongola, che viene anche chiamata *Eriin gурvan naadam* эрийн гурван наадам, ovvero i “Tre giochi da uomini”, può essere considerata come facente parte della categoria dei *realia* etnografici. Il termine in questione, nel prototesto, viene riportato senza nessun tipo di specificazione o contestualizzazione, in quanto molto probabilmente un lettore cinese conosce la festività al quale ci si riferisce. Questo discorso non può ovviamente essere applicato per un lettore italiano, in quanto, nonostante il *Naadam* sia patrimonio dell'UNESCO, questa festività non fa parte del background culturale dell'individuo italiano medio.

La strategia impiegata quindi, è stata quella di riportare una trascrizione in alfabeto latino della parola in questione<sup>22</sup>, e, a testimonianza di quanto scritto in precedenza, è stata considerata necessaria anche l'aggiunta di un piccolo ma efficace accorgimento, che consiste nel fatto di aver aggiunto la parola “festività” prima di *Naadam*, in modo da rendere immediatamente possibile capire di cosa si tratta per un lettore italiano, che potrà poi decidere se approfondire l'argomento mediante una ricerca sulla rete.

Nel processo di traduzione sono stati inoltre affrontati degli altri *realia* etnografici di grande importanza all'interno del testo, ovvero i termini che fanno riferimento agli strumenti musicali tipici del panorama etnico delle tribù nomadi mongole. Dal punto di vista argomentativo, visto l'argomento trattato, l'aspetto

---

<sup>22</sup> A tal proposito, per motivi di ricorrenza e riscontro, si è deciso di utilizzare la trascrizione anglofona già presente in rete e in molti documenti in italiano.

riguardante l'accompagnamento musicale è piuttosto importante, ed abbiamo infatti nel secondo capitolo del prototesto una sezione, seppur breve, che si occupa di elencare i diversi strumenti musicali presenti nella tradizione Hoomei, descrivendone le caratteristiche.

In linea con le microstrategie elencate in precedenza, l'approccio che si è deciso di adottare è stato quello di riportare una trascrizione dei termini originali, utilizzando dove possibile le trascrizioni con una ricorrenza comune. Inoltre, fortunatamente, la natura informativa del testo ha portato un notevole aiuto dal punto di vista traduttologico di questi elementi, in quanto la descrizione presente nel testo originale è già più che sufficiente al fine di fornire al lettore italiano una spiegazione a proposito della tipologia di strumento in questione e delle sue caratteristiche, basta ad esempio pensare alla suddivisione che viene riportata tra *xiánmíng yuèqì* 弦鸣乐器 (strumenti a corda) e *mùguǎn yuèqì* 木管乐器 (strumenti a fiato in legno).

Proprio in riferimento a quest'ultima tipologia, prendiamo in esame la descrizione del flauto mongolo, che in cinese viene chiamato *màodùn cháoěr* 冒顿潮尔.

第二种为冒顿·潮尔即胡笳，是由人体发声器官和管乐所发之声共同构成的和声，吹奏前人声先发出低声部主音持续音，然后再吹奏胡笳旋律，从而形成二声部结构音乐。

Il secondo tipo è il Moadin Chor, che viene chiamato anche “Flauto nomade”. Questo combina l'apparato vocale umano con uno strumento a fiato in modo da creare polifonia. Prima di suonare, viene emessa la tonica con un suono basso continuo, e quindi in seguito viene suonata la melodia con il flauto, così creando una musica strutturalmente composta da due suoni. (p. 32)

Analizzando il passaggio in questione, possiamo notare come il *realia* in questione riceva immediatamente un'importante specificazione utile al fine della comprensione da parte del lettore. Infatti l'aggiungere che il Moadin Chor venga chiamato anche “flauto mongolo”, fa capire subito al lettore la natura dello strumento musicale in questione (è opportuno ricordare che è l'autore stesso del prototesto ad avere avuto la necessità di far capire di cosa si trattasse al pubblico cinese). In seguito viene fornita una spiegazione sul funzionamento dell'oggetto in questione, andando a completare in maniera breve ma efficace la descrizione. L'unico accorgimento che è

stato adottato in traduzione, è stato quindi quello di utilizzare una trascrizione fonetica che fosse correntemente impiegata nei documenti in cui compare il sopraccitato strumento. Infatti, per quanto simile, una trascrizione più vicina al *pinyin* avrebbe solamente generato confusione, andando a sommarsi alle difficoltà terminologiche già presenti sulla rete.

È interessante evidenziare un problema traduttologico puramente lessicale emerso nella fase precedente alla traduzione della frase sopraccitata. Infatti, lo strumento a fiato in questione è conosciuto anche con un altro nome: *limbe*. Questa denominazione, dal punto di vista della fonetica, è sicuramente più vicina al termine originale, ovvero *limbe* ЛИМБЭ, ed è anche riportata in documenti<sup>23</sup> provenienti da fonti autorevoli, come l'UNESCO. Inizialmente si è quindi pensato di tradurre il termine con l'appellativo "limbe", ma, dopo un'accurata ricerca, si è potuto notare tuttavia che la ricorrenza del termine "moadin chor" è molto più frequente. Infatti, sia in diversi siti internet in inglese di provenienza mongola e cinese, che in molti documenti in cui si parla degli strumenti musicali legati alla tradizione Hoomei, questo termine è quello correntemente impiegato. In conclusione, sempre al fine di garantire più continuità di risultati tra i termini del metatesto e la terminologia presente in rete, il termine impiegato è stato quindi "moadin chor".

### **5.1.2.3 Lessico tecnico**

Una volta esaminata la questione del lessico in lingua mongola, è opportuno spostare il focus sulla terminologia specifica del prototesto. La natura del prototesto e degli argomenti che vengono trattati in quest'ultimo, fanno sì che la presenza di termini tecnici legati al mondo musicale sia piuttosto abbondante. A tal proposito, è importante sottolineare come il sistema musicale cinese sia profondamente diverso da quello di stampo europeo, infatti, la struttura da prendere come punto di riferimento per quanto riguarda la musica proveniente dalle zone geografiche cinesi e limitrofe, è sicuramente la scala pentatonica cinese. La formula di questa scala è costituita nel seguente modo: due toni, tre semitoni, un tono, tre semitoni (T, T, 3s, T, 3s). Tenere a mente questo fatto, è importante per quanto riguarda l'approccio ai caratteri musicali teorici presenti all'interno del testo, si prendano in considerazione il seguenti esempio:

---

<sup>23</sup> [http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films\\_details&pg=33&id=2197](http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films_details&pg=33&id=2197)

它的旋律骨干多为do、re、mi、SO(富、商、角、徽)，所以旋律线条的走向也基本上围绕着它们进行。蒙古语宫廷歌曲《笛吹乐章》中的《游子吟》就是具有代表性的例子。演唱的歌曲中较少出现商、羽调，这是因为泛音列排序到第十五个音时，才出现了羽音的关系。

La struttura portante dal punto di vista delle note è: DO, RE, MI, e SOL (*Gong, Shang, Jue, Zhi*), e, per questo motivo le linee melodice sono incentrate e si muovono sopra di esse. Un esempio rappresentativo è sicuramente la canzone di palazzo in lingua mongola "Youzi Yin" (L'inno del viaggiatore) contenuto in "Jiachui Yuezhang" (I poemi del flauto nomade). Nell'esecuzione di questo brano raramente abbiamo l'impiego del secondo e dell'ultimo grado della scala, che sono *Shang* e *Yu*, questo a causa del fatto solo il 15° armonico crea la settima maggiore. (p. 25)

La frase appena riportata, fornisce quindi al lettore una spiegazione della scala più impiegata per quanto riguarda il panorama Hoomei. In ordine di grado abbiamo, come visto in precedenza, *gōng* 宫, *shāng* 商, *jué* 角, *zhǐ* 徵 e *yǔ* 羽, ed è interessante notare come i gradi della scala pentatonica cinese da un punto di vista filosofico corrispondano a cinque fattori costitutivi e caratterizzanti della vita umana. Nella realizzazione del metatesto però, si è deciso di riportare semplicemente il nome dei diversi gradi della scala in *pinyin*, in quanto l'origine etimologica di questi termini non costituisce un elemento di centrale importanza nel contesto in cui compare all'interno del prototesto, e una semplice traduzione in italiano sarebbe risultata inutile, in quanto il lettore del testo d'arrivo, non essendo cinese e non avendo quindi un background culturale adeguato, non avrebbe ricevuto, dal punto di vista emotivo, le sensazioni che i diversi nomi dei gradi della scala suscitano in un madrelingua cinese. È interessante notare come però, in maniera pressoché identica al sistema musicale occidentale, anche per quanto riguarda la musica cinese siano presenti i modi, in cinese *diàoshì* 调式. In musica, un modo è un insieme ordinato di intervalli che deriva dai diversi gradi di una scala, e, nel nostro caso specifico si fa riferimento alla pentatonica cinese, che in lingua originale si chiama *wǔshēngdiàoshì* 五声调式. Essendo un modo quindi ottenuto semplicemente suonando, o nel nostro caso specifico cantando, gli intervalli di una scala partendo da un diverso grado, la tonalità del brano (che in cinese si chiama *diào xìng* 调性) non cambia. Nella traduzione, queste spiegazioni non sono state fornite, in quanto l'utenza che si ipotizza possa usufruire del metatesto possiede già queste nozioni musicali di base.

Per quanto riguarda invece i termini specifici che non dipendono direttamente dall'universo cinese, è importante sottolineare innanzitutto che la loro natura è piuttosto variegata; infatti, all'interno del prototesto è possibile rintracciare:

- vocaboli di teoria musicale, come ad esempio i termini *huáyīn* 滑音 e *zhuāngshìyīn* 装饰音 (che in italiano sono traducibili come “portamento” e “ornamento”);
- vocaboli collegati alla tecnica vocale, come i termini *hóuyīn chàngǎ* 喉音唱法 e *jiǎshēngdài* 假声带, oppure *shuāngshēng chàngǎ* 双声唱法 (“canto gutturale” e “false corde vocali”, “canto diplofonico”);
- vocaboli collegati alla fisica, come *fànyīnlì* 泛音列 e *jīběn pínlǜ* 基本频率 (in italiano “serie di armonici” e “frequenza fondamentale”).

Dal punto di vista traduttologico, al contrario di quelli in lingua mongola, i termini tecnici presenti all'interno del testo di partenza non hanno rappresentato un problema significativo, in quanto essi sono facilmente rintracciabili. Vista la natura del prototesto, è stato però necessario un approfondimento per quanto riguarda la loro collocazione all'interno di una frase, nonché la loro effettiva frequenza d'uso da parte di un utenza specializzata. Inoltre, al fine da catalogare i termini più rilevanti e in modo da renderne agevole la consultazione, è stato creato un glossario contenente i termini specifici in questione. Questa scelta è motivata in primis dal fatto che ciò potesse rendere più semplice il lavoro di traduzione, e in secondo luogo dal fatto che è intenzione del traduttore rendere fruibile a tutti questa tesi.

## 5.2 Sintassi

Dal punto di vista grammaticale, il prototesto non presenta delle costruzioni particolarmente complesse o problematiche dal punto di vista strutturale. Ciò è dovuto innanzitutto alla natura del testo in questione, in quanto, al contrario di quanto può avvenire ad esempio per un testo espressivo, c'è un forte interesse da parte dell'autore affinché la sintassi sia chiara, efficace e priva di equivoci. Ovviamente, rimangono però ben vivi quei tipi di problemi legati alla gestione della frase legati alla differenza tra la lingua del testo originale e quella d'arrivo. A tal proposito, un primo scoglio può essere sicuramente identificato nella diversità strutturale tra Italiano e cinese per quanto riguarda la gestione della frase e delle subordinate. Non di rado è stato infatti necessario

variare non solo la punteggiatura, ma anche l'ordine tematico dell'originale, in quanto mantenere a tutti i costi una tipologia di frase il più simile possibile a quella originale, avrebbe compromesso almeno in parte lo scopo fondamentale del testo, ovvero l'informazione. Si vedano quindi i seguenti esempi:

Da sopra, 蒙古族的呼麦唱法扮演着一个好听不好唱的角色, 尤其是对于那些没有草原生活体验、不懂蒙古族语言和不了解呼麦艺术的入, 演唱呼麦实在是太难了, 呼麦声乐艺术特点鲜明, 学习其演唱方法和分气技巧是有一定难度的, 通过采风中获取的直接材料和呼麦歌手的经验, 呼麦唱法应定位为: 技巧性声乐艺术。

Da quanto sopra emerge, si può dire che il modo di cantare Hoomei tipico dell'etnia mongola, sia una cosa bella da sentire, ma non da eseguire, in particolar modo per tutti coloro che non hanno mai vissuto nelle praterie, non parlano la lingua dell'etnia mongola, e non sono abituati all'arte dello Hoomei. Cantare lo Hoomei è veramente difficile: la tecnica vocale è molto particolare, e l'elevato livello di difficoltà fa sì che quest'ultima debba essere studiata approfonditamente al fine di ottenere un'esecuzione corretta. Attraverso lo studio dei brani tradizionali e l'esperienza dei cantanti Hoomei, si può arrivare a definire lo Hoomei come un'arte vocale virtuosistica. (p. 26)

初步练习阶段: 身体保持站立姿式或『F常坐直, 喉部不可紧张, 嘴张大, 自然露出牙齿, 舌头放松自然悬空于口腔中部, 腹部用力, 喉咙稍紧张, 大声发“a”母音。尽量保持口腔形状不动, 唇形尽可能平滑变化, 使发音从“a”母音变为“o”母音。连续进行a—o的母音变换, 来寻找泛音。

I principi fondamentali dello studio sono quindi: una corretta postura sia in piedi che da seduti, una laringe rilassata, l'apertura della bocca con conseguente esposizione dei denti, la lingua rilassata in maniera naturale all'interno della bocca, e una giusta contrazione a livello addominale. Con la laringe rilassata, si pronunciano quindi in modo chiaro la vocale “a”, e, sforzandosi di non variare la forma della cavità orale, si modificano velocemente la forma delle labbra per passare dalla vocale “a” alla vocale “o”. Un continuo alternarsi dalla “a” alla “o” genera degli armonici. (p. 19)

Gli esempi appena riportati, sono sintomatici della necessità di riorganizzare l'informazione dal punto di vista strutturale. Come è facile notare queste due frasi sono molto lunghe, e, nonostante ciò non presenti assolutamente un problema per colui che legge il prototesto (un lettore madrelingua cinese le percepisce sicuramente chiare e scorrevoli), una loro resa in italiano mantenendo la medesima struttura si è rivelata

piuttosto difficoltosa. Per questo motivo, nel processo di traduzione si è optato per una suddivisione in più frasi del periodo originale, mediante l'impiego sia della punteggiatura, che della creazione di nuove subordinate. In questa maniera, l'aspetto informativo viene agevolato, e le qualità referenziali e descrittive delle frasi sono messe in evidenza, senza contare che il risultato in italiano risulta molto più naturale e scorrevole.

In alcuni casi, però, è stato ritenuto necessario effettuare un processo diametralmente opposto rispetto a quello appena esemplificato. Prendiamo in considerazione le seguenti frasi:

蒙古族民间歌手在歌唱艺术的实践中积累和总结了很多好的歌唱呼吸经验。当询问优秀的蒙古族民间歌手如何应用呼吸器官控制呼吸时，他们往往说歌唱呼吸是一种自然的、本能的气息流动。

I cantanti Hoomei della tradizione Mongola, hanno accumulato una grande esperienza nel controllo del fiato nel canto, ma quando gli si chiede qualche spiegazione su come gestire l'emissione di fiato, la risposta che spesso si ottiene è che questa sia una cosa che viene in modo naturale ed istintivo. (p. 20)

俗称：蒙古长调。其中特有的装饰音“诺古拉”是长调中最明显的标志。

È comunemente chiamata “canzone a sillabazione lunga mongola”, e il suo tratto caratteristico più evidente è sicuramente il tipo di abbellimento chiamato *Nogala*. (p.28)

In questi due esempi, al fine di rendere più efficace più scorrevole il metatesto, si è deciso di fondere due periodi distinti. Ovviamente, queste frasi sono da contestualizzare all'interno della sezione in cui si trovano, in quanto la scelta di accorpare i periodi elencati dipende da quelli precedenti e da quelli successivi. Un giusto equilibrio tra frasi troppo brevi e frasi troppo lunghe è stato infatti il motivo alla base di questa scelta. Bisogna anche sottolineare come, dal punto di vista dell'informazione, sia in questi che negli altri esempi si è quindi fatto tutto il possibile per non avere notifiche rilevanti dal punto di vista concettuale, in modo da mantenere invariato il contenuto presente nel prototesto.

Infine, sempre nell'ottica di un esame dell'aspetto strutturale della frase, è sicuramente importante menzionare il problema delle descrizioni ricche di aggettivi. Queste ultime, possono essere percepite dal lettore target del metatesto come ripetizioni, che, tra l'altro, sono tipiche ed estremamente diffuse nella lingua cinese, soprattutto in un testo informativo come quello che viene trattato in questa tesi. Il problema, può essere considerato quindi di matrice culturale oltre che linguistica, e la strategia che si è cercato di adottare, è quella di mantenere il più possibile la ricchezza lessicale presente nel prototesto, in quanto l'energia descrittiva costituisce sicuramente una parte importante dal punto di vista del carattere informativo. Prendiamo come esempio la seguente frase.

### **5.3 Errori del prototesto**

È necessario menzionare come all'interno del testo siano presenti diversi errori di battitura. In alcuni casi questo fatto non ha rappresentato un problema significativo, in quanto l'errore è stato identificato e corretto in maniera quasi automatica; altre volte l'errore non è stato invece capito subito, e prima che venisse considerato tale si è cercato invano di dare un senso alla frase per come è riportata; mentre in alcuni casi l'errore era di una certa gravità, ed è stata quindi necessaria una ricerca più approfondita al fine di porvi rimedi.

Proprio in merito di quest'ultima tipologia di problema, si può tranquillamente dire che l'errore più grave e che ha causato maggiori problemi si trovi all'inizio del terzo capitolo del testo originale, ed è il seguente:

长调产生于狩猎音乐文化时期，形成于游牧音乐文化时期，并与古代北方游牧民族民歌是一脉相承的观点。

Inizialmente, si è cercato di dare un senso a questa frase, ma, purtroppo, è grammaticalmente errata e incomprensibile. Non è infatti presente alcun verbo, e, per questo motivo, riuscire a comprendere in maniera chiara ed univoca il rapporto tra le diverse parti e la parola *guāndiǎn* 观点 risulta purtroppo impossibile.

Dopo vari tentativi di trovare un senso alla frase, è emerso che il problema derivi dal fatto che l'autore ha copiato ed incollato diverse porzioni di testo da un altro documento. Infatti, dopo aver effettuato una ricerca su internet, è stato possibile trovare



il documento originale dal quale sono state prese le informazioni. Il documento si chiama "*Měnggǔ chángdiào aihào zhě lùntán*" 蒙古长调爱好者论坛<sup>24</sup>, è stato scritto da *Xiào méi* 肖梅, ed è stato pubblicato nel 1997 sulla rivista *Zhōngguó yīnyuè* 中国音乐. Questo articolo è stato presentato al simposio tenutosi a Hohhot, capitale della regione autonoma della Mongolia Interna, tra il 24 e il 25 maggio del 1997. L'argomento affrontato durante il simposio ("*Měnggǔ zú chángdiào yǎnchàng yántǎohuì*" 蒙古族长调演唱研讨会) è stato la canzone a sillabazione lunga tipica dello Hoomei, e vi hanno preso parte tra i maggiori esperti ed amanti del genere.

Leggendo l'articolo, innanzitutto si nota come l'autore del prototesto vi abbia attinto a piene mani (soprattutto per quanto riguarda il terzo capitolo del testo originale che è stato tradotto per questa tesi), e, continuando la lettura, dopo pochi paragrafi si trova quanto segue:

除了前述中扎木苏对草原牧歌沿革的观点，达·桑宝先生也提出了长调产生于狩猎经济时代，形成于游牧生产阶段，并与古代北方游牧民族民歌是一脉相承的观点。

Oltre alla visione di Zha Musu sopra esposta riguardo allo sviluppo della canzone pastorale, vi è anche quella proposta da Da Sanbao, il quale sostiene che la canzone a sillabazione lunga sia nata nell'età della caccia, che si sia sviluppata nel periodo nomade, e che abbia le stesse origini della canzone popolare delle antiche tribù nomadi del nord.

È evidente quindi che l'errore presente nel prototesto è dovuto a un maldestro copia e incolla di questa porzione dell'articolo. Dal punto di vista traduttologico, si è cercato di mantenere il più possibile le informazioni; per fare questo ci si è attenuti alla porzione di testo appena riportata, ma è stato necessario operare degli accorgimenti, in quanto nel prototesto non sono ovviamente presenti i riferimenti ad altre parti dell'articolo sul simposio. Si è quindi deciso di omettere la prima frase (da *chúle* 除了 a *guāndiǎn* 观点), e di riportare una traduzione che va dalla virgola al punto.

Il fatto di avere copiato diverse porzioni di testo, ha avuto delle ripercussioni anche dal punto di vista della terminologia: abbiamo infatti diverse occasioni in cui non si ha uniformità nella traslitterazione degli stessi termini. Inizialmente, questo problema era stato imputato ad una presunta difficoltà da parte dell'autore nel tradurre i termini dal mongolo, dopo una ricerca è stato possibile però risalire alle fonti da cui sono state

---

<sup>24</sup> <http://www.urtinduu.com/web/014.htm>

tratte le frasi in cui compaiono i termini. Prendiamo come esempio due termini che indicano due diversi stili Hoomei: Kargyraa e Ezenggileer. All'interno del testo di partenza il primo termine è presente sia come *kǎgēlā* 卡哥拉 che come *hārihēilā* 哈日嘿拉, mentre il secondo è presente prima come *yīsīgélēi* 伊斯格勒 e poi come *yīzégēlēi* 伊泽哥勒. Dopo una ricerca sul web, è parso evidente che il motivo di ciò dipende dal fatto che l'autore ha copiato in maniera quasi integrale la seguente frase:

俄国音乐家阿克斯诺夫则将图瓦自治共和国的“呼麦”分为卡哥拉（意为喘息的）保班纳地（意为滚动式的）西歇特（意为如口哨的）伊泽哥勒（意为马镫式的）呼鸣五种。

Questa frase è stata quindi presa dall'enciclopedia cinese consultabile online *Bǎidù Bǎikē* 百度百科, e compare nel prototesto con qualche piccola modifica:

俄国音乐家阿克斯诺夫则将图瓦自治共和国的呼麦按照演唱技巧分为卡哥拉(意为喘息的)、保班纳地(意为滚动式的)、西歇特(意为如口哨的)、伊泽哥勒(意为马镫式的)五种。

Il musicista russo Aksenov invece, divide le tecniche Hoomei della Repubblica di Tuva in quattro tipi: *Kargyraa* (che ricorda un tremolo), *Borbangnadyr* (con voce rauca), *Sygyt* (tipologia con fischio), e *Ezenggileer* (che imita il ritmo del galoppo). (p. 13)

I termini sono comunque estremamente simili per assonanza, e per questo motivo è stato ovviamente deciso di tradurli in maniera identica, in modo da non dare addito a nessun tipo di confusione o fraintendimento.

È interessante notare come nel copiare questa porzione di testo, all'autore sia sfuggito un errore che è presente su *Baiki*: nella frase vengono riportati i nomi di quattro tipologie di canto Hoomei, tuttavia, a fine frase si fa riferimento a cinque termini (leggiamo che le tipologia siano *wǔzhǒng* 五种 invece che *sìzhǒng* 四种). Dal punto di vista traduttologico questo fatto non ha costituito un problema rilevante, ed è stato ovviamente considerato da subito come un errore di battitura. Si è quindi semplicemente deciso di correggerlo nella stesura del metatesto riportando “quattro tipi” invece che cinque.

Altri due errori di battitura sono ad esempio riscontrabili nelle seguenti frasi che compaiono a pagina sedici del prototesto:

- 所以长调和呼麦都担当了位统治者服务的重要功能。

- 中部色彩区包括察哈尔地区和锡林郭勒地区，音乐特点是深沉委婉，典雅清丽，受宫廷音乐音响较深。

In queste frasi sono riportati due caratteri errati: nella prima l'autore ha scritto *wèi* 位 invece che *wèi* 为, mentre nella seconda è stato scritto *yīnxiǎng* 音响 al posto di *yìnxàng* 印象. Per quanto piuttosto semplici, gli errori appena riportati hanno causato diverso fastidio in fase di traduzione, e, soprattutto il secondo, rendeva impossibile una traduzione appropriata della frase. Una volta assodato che si tratta di errori, si è semplicemente andati avanti con la traduzione tenendone conto e traducendo il testo “come sarebbe dovuto essere”.

#### **5.4 Elementi grafici**

Anche per quanto riguarda la veste grafica dell'elaborato, sono stati necessari degli accorgimenti appropriati. Innanzitutto, è necessario sottolineare che la tendenza generale che si è cercato di seguire a proposito del layout è stata quella di effettuare variazioni solo dove ritenuto opportuno. Per questo motivo, ad esempio, la suddivisione in paragrafi presente nel prototesto è stata mantenuta pressoché invariata, e l'unica differenza tra originale e metatesto è riscontrabile nella parte del terzo capitolo intitolata *Hūmài yǔ chángdiào* 呼麦与长调 (Lo Hoomei e la canzone a sillabazione lunga). In questa porzione del prototesto infatti, è possibile notare che ogni paragrafo è introdotto da un numero. Questa numerazione non è riscontrabile in nessun'altra parte del testo originale, dal punto di vista grafico e dell'organizzazione del testo non ha un apporto rilevante, e, leggendo il contenuto, non è stata notata alcuna ragione per evidenziare queste informazioni piuttosto che altre. Per questo motivo, in fase di traduzione, si è semplicemente deciso di non riportare la numerazione, e di mantenere solamente la suddivisione in paragrafi.

Anche per quanto riguarda le immagini si è cercato di mantenere un approccio di conservazione più che di modifica. Purtroppo però, mentre ad esempio per l'immagine presente a pagina nove del secondo capitolo è stato sufficiente tradurre i nomi delle diverse parti dell'apparato fonatorio, in un altro caso specifico è stato necessario operare delle modifiche più importanti.

Infatti, nel terzo capitolo è presente un esempio musicale, che soprattutto a causa del fatto che il documento originale in quel punto è rovinato e non facilmente leggibile, ha richiesto un'attenzione particolare. La strategia che si è quindi deciso di adottare, è stata quella di trascrivere il brano da zero, dandogli una veste grafica più chiara. Questa trascrizione ha però posto una problematica abbastanza importante dal punto di vista musicale: l'originale infatti, presenta una metrica molto strana, in cui le battute non hanno una suddivisione ben definita.

All'inizio del brano, intitolato *Shèngzhǔ Chéngjísījiàn* 圣主成吉思汗创 (che nella resa in italiano si è deciso di mantenere semplicemente come “Gengis Khan”), è infatti presente un simbolo, che, dopo diverse ricerche, e dopo aver chiesto il parere di altri musicisti e insegnanti di conservatorio, si è ipotizzato potesse significare appunto la mancanza di un metro e di una misura specifica, senza contare che le battute sono inoltre separate da una linea tratteggiata, invece che da una linea continua.

Da questo punto di vista, inizialmente si era scelto di effettuare la trascrizione impiegando una metrica più vicina al lettore target del metatesto, utilizzando quindi una suddivisione in quarti (in quest'ottica il brano è fondamentalmente in 4/4, con qualche battuta in 3/4 e una in 5/4). In seguito, si è ritenuto opportuno invece cercare di trascrivere lo spartito il più simile possibile all'originale, e, per questo motivo, sono state eliminate le indicazioni sulla suddivisione in quarti e sono state impiegate le stanghette tratteggiate al posto di quelle convenzionali. In più, si è deciso aggiungere una nota a piè di pagina, in modo da spiegare perché questa tipologia di brano è difficilmente inquadrabile con una trascrizione convenzionale.

Per quanto riguarda le note non è stata apportata alcuna variazione, mentre per il testo del brano si è deciso di utilizzare una trascrizione in *pinyin*. In conclusione si può quindi affermare che l'identità del brano sia rimasta invariata, e che le modifiche apportate abbiano avuto il solo scopo di rendere lo spartito fruibile per il lettore italiano.

# GLOSSARIO

## 1. Termini tecnici dello Hoomei

CINESE	PINYIN	ITALIANO
保班纳地	Bǎobānnàdì	Borbangnadyr
长调	Chángdiào	Canzone a sillabazione lunga
潮尔音道	Cháoěr yīndào	Chor Yindao
短调	Duǎndiào	Canzone a sillabazione breve
反舌	Fǎnshé	Retroflessione della lingua
弓弦	Gōngxián	Corda d'archetto
浩林潮尔	Hàolín Cháoěr	Haolin Chor
哈日嘿拉	Hārìhēilā	Kargyraa
喉音唱法	Hóuyīn chàngfǎ	Canto gutturale
胡笳	Hújiā	Flauto nomade
呼麦	Hūmài	Hoomei
卡哥拉	Kǎgēlā	Kargyraa
卡基拉	Kǎjīlā	Kargyraa
冒顿潮尔	Màodùn Cháoěr	Flauto mongolo
马头琴	Mǎtóuqín	Morin khuur
那达慕	Nàdámù	Festival di Nadamu
诺古拉	Nuògǔlā	Nogala
双声唱法	Shuāngshēng Chàngfǎ	Canto diplofonico
缩喉	Suōhóu	Suohou
乌尔汀哆	Wūěrtīngduō	Urtyn Duu
乌他顺	Wūtāshùn	Wutashun Chor
西奇	Xīqí	Sygyt
西歇特	Xīxiēte	Sygyt
伊斯格勒	Yīsgélēi	Ezenggileer
伊泽哥勒	Yīzégēlēi	Ezenggileer

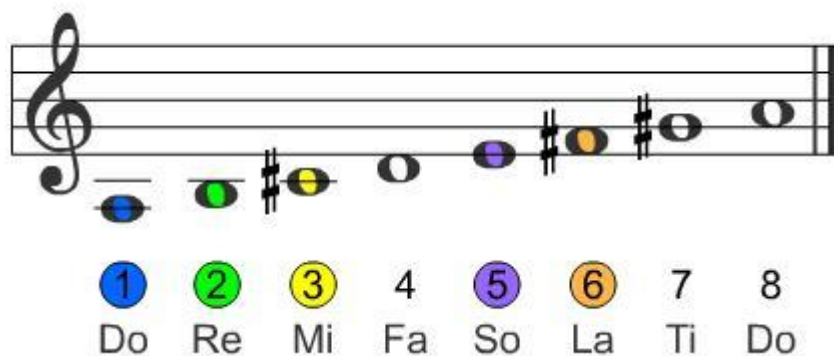
## 2. Termini musicali e di tecnica vocale

CINESE	PINYIN	ITALIANO
八度	Bādù	Ottava
波折音	Bōzhé	Fioritura
颤音	Chànyīn	Trillo
调式	Diàoshì	Modo
调性	Diào xìng	Tonalità
发声原理	Fāshēng yuánlǐ	Principi di emissione
泛音	Fànyīn	Armonico
泛音列	Fànyīnliè	Serie di armonici
肺活量	Fèihuóliàng	Capacità polmonare
共鸣腔	Gòngmíngqiāng	Cavità risonanti
喉管	Hóuguǎn	Laringe
喉内肌	Hóunèijī	Muscoli aritenoidi
花腔	Huāqiāng	Coloratura
滑音	Huáyīn	Portamento
假声	Jiǎshēng	Falsetto
假声带	Jiǎshēngdài	False corde vocali
基本频率	Jīběn pínlǜ	Frequenza fondamentale
节奏	Jié zòu	Ritmo
口哨	Kǒushào	Fischio
口型	Kǒuxíng	Forma della bocca
美声唱法	Měishēng chàngfǎ	Bel canto
木管乐器	Mùguǎn yuèqì	Strumenti a fiato in legno
男低音	Nándīyīn	Basso
男高音	Nángāoyīn	Tenore
男中音	Nánzhōngyīn	Baritono
黏膜	Niànmò	Mucosa
气流	Qìliú	Flusso d'aria

气泡音	Qìpàoyīn	Suono arioso
软腭	Ruǎn'è	Palato molle
属音	Shǔyīn	Dominante
五声调式	Wǔshēngdiàoshì	Scala pentatonica
弦鸣乐器	Xiánmíng yuèqì	Strumenti a corda
旋律	Xuánlǜ	Melodia
音程	Yīnchéng	Intervallo
音域	Yīnyù	Estensione
硬腭	Yìng'è	Palato duro
乐句	Yuèjù	Frase musicale
装饰音	Zhuāngshìyīn	Ornamento
主旋律	Zhǔxuánlǜ	Tema
主音	Zhǔyīn	Nota fondamentale
支持	Zhīchí	Sostegno

### 3. Scala pentatonica cinese

CINESE	PINYIN	ITALIANO
宫	Gōng	Primo grado della pentatonica
商	Shāng	Secondo grado
角	Jué	Terzo grado
徵	Zhǐ	Quarto grado
羽	Yǔ	Quinto grado



#### 4. Toponimi

CINESE	PINYIN	ITALIANO
阿尔泰	Āěrtài	Altaj
呼伦贝尔地区	Hūlúnběiěr dìqū	Hulunbuir
科尔沁地区	Kēěrqìn dìqū	Horčin
图瓦共和国	Túwǎ gònghéguó	Repubblica di Tuva



## CONCLUSIONI

All'analisi approfondita della tesi di master pubblicata nel 2007 intitolata “*Shìlùn hūmài jíqí yǎnchàng fāngfǎ*” 试论呼麦及其演唱方 (Lo Hoomei e la sua modalità di esecuzione), è seguita la traduzione dei due capitoli considerati le colonne portanti del documento, ovvero il secondo e il terzo. In seguito, è stato scritto un commento alla traduzione in cui sono state elencate e descritte le strategie traduttologiche, le peculiarità presenti all'interno del testo di partenza, nonché i vari problemi incontrati e le soluzioni che si è deciso di adottare. Visto il carattere tecnico del documento di partenza, si è anche deciso di stilare un glossario che comprendesse la terminologia specifica sull'argomento.

Considerando che a proposito del canto Hoomei al momento non è praticamente presente letteratura in italiano, per documentarsi a proposito dell'argomento sono stati consultati numerosi documenti in lingua inglese. Bisogna però sottolineare che una buona parte della terminologia e diversi concetti collegati all'argomento non sono mai stati tradotti neanche in inglese. In quest'ottica, lo strumento chiave che ha permesso di portare a termine il lavoro è stato sicuramente internet, infatti, al fine di comprendere di cosa si parlasse e per capire cosa si stesse effettivamente traducendo, è stato spesso necessario consultare diversi tipi di file multimediali. L'apporto di questo prezioso strumento può essere quindi considerato emblematico di come la tecnologia ricopra un ruolo importantissimo nel lavoro di traduzione, arrivando addirittura ad essere insostituibile in casi come questo.

Il lavoro di traduzione non ha quindi richiesto semplicemente un'arida decodificazione della lingua cinese in italiano, ma ha spesso portato ad un'immersione nel mondo dello Hoomei. Infatti, un'elaborazione “meccanica” del documento di partenza, avrebbe fatto perdere una parte consistente del messaggio, e anche volendo non sarebbe stato possibile associare a priori un determinato termine presente nel prototesto ad una parola italiana. Si può quindi dire che una difficoltà, come quella di non avere il riscontro ad esempio di un glossario specifico, abbia costituito per certi versi un punto di forza nel lavoro di traduzione, in quanto ha “costretto” il traduttore a verificare praticamente ogni informazione proveniente dalla cultura mongola e dal mondo del canto Hoomei.

È necessario anche sottolineare che questo lavoro è stato affrontato con un interesse particolare da parte del traduttore, in quanto quest'ultimo ha già da tempo intrapreso lo studio di alcune tecniche canore proprie dello Hoomei (ovvero Kargyraa e Sygyt). Come è facile immaginare, l'esperienza diretta è stata sicuramente utile al traduttore in fase di traduzione: il fatto di praticare le tecniche descritte nel testo di partenza ad esempio, ha permesso di cogliere molti degli elementi specifici in tempi più rapidi di quelli che avrebbe probabilmente impiegato se fosse stato nuovo all'argomento e alla vocalità tipica dello Hoomei.

Da un punto di vista dei risultati ottenuti in questo lavoro, l'aspetto che ricopre una posizione di primo piano può essere considerato quindi il fatto di aver reso disponibili in lingua italiana delle informazioni altrimenti molto difficili da reperire. L'aggiunta di un glossario ha poi reso possibile una consultazione rapida della terminologia specifica del canto Hoomei, nonché di molti aspetti legati alla musica etnica mongola in generale.

L'insieme delle strategie adottate ha avuto come scopo il tentativo di fornire diversi spunti di approfondimento per un possibile lettore, il quale viene messo in grado, anche solo mediante una semplice ricerca sul web, di poter spostare la sua attenzione sulle diverse tematiche presenti nella traduzione. Per questo, ad esempio, nell'introduzione e in bibliografia sono stati inseriti diversi video di Youtube e documenti multimediali accessibili mediante un link indicato con una nota a piè di pagina.

Ovviamente, è importante sottolineare come il lavoro che si è portato a termine con la stesura di questa tesi, sia estremamente lontano dall'essere esaustivo, in quanto copre una porzione molto ridotta dell'universo Hoomei. È naturale infatti che, nell'affrontare un'arte con una storia millenaria come quella della Hoomei, si debbano operare delle scelte e si debba decidere su quali argomenti focalizzare la propria attenzione. I capitoli del testo di partenza che sono stati tradotti sono legati principalmente alla tecnica canora e alle caratteristiche musicali dello Hoomei, e, di conseguenza, anche questa tesi copre fondamentalmente questi due argomenti, mentre vengono toccati solo in maniera marginale gli aspetti legati al contesto storico e culturale dello Hoomei.

In conclusione, questo lavoro è solo un piccolo contributo allo studio del canto Hoomei, ma è intenzione del traduttore approfondire in futuro le diverse tematiche collegate a quest'arte che non è stato possibile esaminare in questa tesi. In particolare sarebbe interessante concentrarsi sulla cultura che si cela dietro il canto Hoomei, auspicabilmente attraverso il coinvolgimento in prima persona dei praticanti di quest'arte.

## BIBLIOGRAFIA

- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.
- RUHLEN, Merritt, *A Guide to the World's Languages, Volume I: Classification*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- JAKOBSON, Roman, *Language in Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.
- SCHOTT, Wilhelm, *Über das altaische oder finnisch-tatarische Sprachengeschlecht*, Berlino, Reimer, 1847.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood, RUQAYIA, Hasan, *Cohesion in English*, Londra e New York, Longman, 1976.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*: Routledge, Londra, 1995.
- LEVIN, Theodore Craig, *Where Rivers and Mountains Sing*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- WERLICH, Egon, *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1975.

## DOCUMENTI TRATTI DALLA RETE

- SHŪ Ní 舒泥, *Hūmài, Měnggǔ de shēngyīn* 呼麦, 蒙古的声音 (Lo Hoomei, la voce della Mongolia), in “Lánsè de gùxiāng” 蓝色的故乡, 21 settembre 2011, [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_58137ba00100wv83.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_58137ba00100wv83.html), 28 dicembre 2014.
- Lǐ Gélín 李革临, *Hūmài fāyīn de shēnglǐjīchǔ* 呼麦发音的生理基础 (Le basi fisiologiche dell'emissione Hoomei), "Zhōngguó shèhuì kēxué zázhi" 中国社会科学杂志社, 21 febbraio 2014, [http://sscp.cssn.cn/xkpd/tbch/tebiecehuaneirong/201402/t20140221\\_1085432.html](http://sscp.cssn.cn/xkpd/tbch/tebiecehuaneirong/201402/t20140221_1085432.html), 9 gennaio 2015.
- XIÀO Méi 肖梅, *Jì shǒujiè měnggǔzú chángdiào yǎnchàng yìshù yántǎohuì* 记首届蒙古族族长调演唱艺术研讨会 (Report del primo simposio sull'arte della canzone a sillabazione lunga dell'etnia mongola), *Měnggǔ chángdiào àihào zhě liánméng*, <http://www.urinduu.com/web/014.htm>, 15 dicembre 2014.
- Nadamu Festival*, "China travel designer", <http://www.chinatraveldesigner.com/travel-guide/culture/minority-festivals/the-nadamu-festival.htm>, 21 gennaio 2015.
- Aodōusūróng hūmài xuéxiào biǎoyǎn tuántǐ* 敖都苏荣呼麦学校表演团体 (Il team di performer della scuola Hoomei di Aodusurong), "Xīn shìjiè", 12 marzo 2014, <http://www.dvod.com.cn/cultural/workers/2014-3-12/1394588593804.shtml>, 3 dicembre 2014.
- La musica cinese*, “Tuttocina”, <http://www.tuttocina.it/tuttocina/musica/musiccin.htm#.VL5Bw7HjHoY>, 27 novembre 2014.
- Traditional Instruments - Mongolia*, "Face Music", [http://www.face-music.ch/instrum/mongolia\\_instrum.html](http://www.face-music.ch/instrum/mongolia_instrum.html), 2 febbraio 2015.
- Types of Throat singing*, “Khoomei.com”, 21 novembre 2005, <http://www.khoomei.com/types.htm>, 16 gennaio 2015.
- Music of Tuva*, “Friends of Tuva”, <http://www.fotuva.org/music/index.html>, 21 gennaio 2015.

*Folk long song performance technique of Limbe performances*, “UNESCO Information service section”, 2010,

[http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films\\_details&pg=33&id=2197](http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films_details&pg=33&id=2197), 3 gennaio 2015.

*Intervista a Demetrio Stratos*, “Youtube”, 10 settembre 2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=5xzyYT09n2A>, 7 dicembre 2014.

*The Mongolian traditional art of Khoomei*, “Youtube”, 2 dicembre 2010,

<https://www.youtube.com/watch?v=hV8EJOvvPvY>, 27 dicembre 2014.

Paul Pena from the movie *Genghis Blues*, *Good Horses*, “Youtube”, 28 dicembre 2006,

<https://www.youtube.com/watch?v=-LYc06l2gGo>, 4 gennaio 2015.

TRAN QUANG HAI sings with the biggest number of overtones, “Youtube”, 3

settembre 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=zQE8LVqogAA>, 22 dicembre 2014.