

FRANCESCA BILLERI

LA RELAZIONE TRA MUSICA, TESTO E  
AZIONE RITUALE NELLA CERIMONIA DI NOZZE  
TRADIZIONALE *KHMER*

ABSTRACT

Questo saggio è il risultato di una ricerca sul campo sulla musica tradizionale di nozze in Cambogia condotta nel 2009 a Phnom Penh. Le cerimonie di nozze cambogiane consistono nella successione di una serie di rituali i quali simboleggiano diversi aspetti della vita matrimoniale. La musica di nozze *khmer* (*phleng kar*) costituisce la linfa vitale dell'intera cerimonia in quanto essa non solo accompagna i rituali, ma descrive e prescrive la scena rituale. Il significato dei testi dei brani di nozze *khmer* sono il risultato della saggezza popolare e riflettono diversi aspetti socioculturali. Questo saggio intende dimostrare la stretta relazione e connessione tra i testi dei brani, la musica *phleng kar* e la scena rituale. Ogni rituale ha un brano corrispondente, e la musica – trasmessa attraverso degli altoparlanti fuori dalla casa della sposa – è ascoltata da tutti gli invitati e partecipanti, unendo gli spazi interni ed esterni del matrimonio.

PAROLE CHIAVE Nozze *khmer*, *phleng kar*, musica, testo cantato, azione rituale, interrelazione testo-musica

SUMMARY

This paper is the result of a fieldwork on traditional *Khmer* wedding music conducted in 2009 in Phnom Penh. Traditional Cambodian weddings consist of a succession of rituals which symbolize different aspects of marriage. *Khmer* wedding music (*phleng kar*) is the lifeblood of the wedding ceremony, since it not only accompanies the wedding rituals, but also describes and prescribes the ritual scenes. The meaning of *phleng kar* song lyrics is the result of popular wisdom and reflects sociocultural values. This paper aims to show the close relationship and connection between the song lyrics, the music and the ritual scene and how *phleng kar* songs and lyrics mark the structure of the ceremony. Each ritual has a corresponding song, and the music – broadcasted through loudspeakers outside the bride's house – is clearly heard by all the guests and participants, unifying the inside and outside spaces of the wedding.

KEYWORDS *Khmer* wedding, *phleng kar*, music, lyrics, ritual action, interrelations of lyrics and music.



## 1. Introduzione

La musica tradizionale *khmer* riveste un ruolo molto importante nella vita dei cambogiani. Essa scandisce tutte le principali tappe della loro esistenza e le nozze sono una di queste. Le cerimonie nuziali *khmer* si svolgono attraverso una successione di rituali che prevedono una lunga e complessa preparazione e si connettono a una complessa simbologia legata sia al carattere sincretico del buddismo theravada, religione ufficiale del paese, sia ad antichi miti e leggende.<sup>1</sup> La musica ne costituisce il filo conduttore in quanto segue lo svolgimento dei rituali, descrivendone il significato e/o accompagnandoli. Mentre la definizione e la ricostruzione del contesto sociale e cerimoniale è stata indagata da alcuni studiosi,<sup>2</sup> pochi studi affrontano la questione del rapporto tra testo, musica e rituale.<sup>3</sup> In questo saggio mi soffermerò sull'importanza che la musica riveste nella vita dei *khmer*, su come essa scandisce le principali tappe della loro esistenza e sul significato che i cambogiani attribuiscono al genere *phleng khmer*.<sup>4</sup> Dopo questa breve premessa, indispensabile per comprendere l'importante ruolo della musica nelle nozze *khmer*, affronterò la descrizione dei brani legati ai rituali di cui si compone la cerimonia trascrivendone i testi verbali e alcune linee melodiche e analizzando la loro funzione, descrittiva, prescrittiva e metaforica, che commentano e/o illustrano lo svolgimento dei rituali. A questa classificazione, che comprende i brani principali e più frequentemente eseguiti che costituiscono il repertorio principale del genere *phleng kar*, si aggiunge un repertorio complementare che comprende i brani che non si legano a uno specifico rituale, ma che vengono eseguiti nei momenti

1. Il tema del sincretismo religioso del buddismo cambogiano è negli ultimi anni al centro di un acceso dibattito storico-antropologico. Lo studio di DAVIS, *Deathpower*, mette in luce come per distinguere il Buddhismo dalle influenze non buddhiste che sono state incorporate al suo interno, una possibile strada da percorrere sia quella di concentrarsi sui processi attraverso i quali queste influenze presumibilmente non buddhiste vengono aggiunte ed eseguite nei rituali buddhisti. Questa distinzione appare solo ideologica e non si riscontra nell'esperienza di vita quotidiana e religiosa dei cambogiani. In particolare, nello studio del Buddhismo theravada nel sud-est asiatico, non si ha accesso alle tradizioni pure che si suppone si siano fuse tra loro: non esiste un theravada 'non sincretico'; anche le istituzioni di riforma moderniste sono spesso ricche di elementi modernizzati che loro stessi considererebbero sincretici. Allo stesso modo, non ci sono 'animismi' primordiali o 'brahmanismi' incontaminati da studiare. Quando incontriamo il buddismo del sud-est asiatico, 'è già tutto mescolato'.
2. Si veda COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*; PICH, *Le Mariage Cambodgien*; BRUNET, *Music and Rituals*.
3. BRUNET, *L'orchestre de mariage*; MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*.
4. La musica per nozze, detta *phleng kar* (da *phleng* 'suonare' e *kar* 'matrimonio'), appartiene al genere *phleng khmer* considerato dai *khmer* il più tradizionale e autentico, rispetto ai generi *pin piet* e *mahori*, rispettivamente la musica cerimoniale e quella d'intrattenimento, in quanto non ha equivalenti nei paesi limitrofi di influenza *khmer* come la Thailandia e il Laos. Attraverso la musica *phleng khmer*, che accompagna i rituali legati al ciclo dell'anno agricolo e al ciclo della vita, si chiede protezione agli antenati o si raccontano delle storie mitiche tra cui quella riguardante il mito di fondazione della Cambogia che narra delle nozze di *Preah Thaung*, primo re della Cambogia, con una *nagi*, figlia del mitico re dei serpenti *naga*.

di passaggio da un rituale all'altro, con una funzione di intrattenimento. L'ultima parte del saggio presenta un'analisi musicale e testuale del brano *Haom Rong* (padiglione sacro) come esempio dell'interrelazione tra alcuni brani *phleng kar* eseguiti durante la cerimonia che presentano un'uguale melodia ma testi diversi e, viceversa, uguali testi ma diverse melodie e/o titoli.

## 2. L'importanza della musica nella vita dei *khmer*

«Per i cambogiani la musica è la loro anima, li accompagna nei momenti di gioia e di dolore; è l'espressione del loro essere, della loro condizione di uomini, del loro essere cambogiani».<sup>5</sup> Nei contesti rituali le esecuzioni musicali sono considerate un'offerta: «[...] I *khmer* considerano la musica come un'offerta, allo stesso modo di un bastoncino di incenso o di un mazzo di fiori posto in un santuario. [...] Fare un'offerta di musica alle Divinità permette di acquisire 'meriti' in una vita futura».<sup>6</sup>

Un omaggio musicale e un'offerta rituale ha sempre luogo prima di ogni rappresentazione teatrale o di un rituale tradizionale come la cerimonia nuziale in cui viene eseguito il *pithi haom rong* (cerimonia di sacralizzazione, 'delimitazione magica del padiglione dove ha luogo lo spettacolo').<sup>7</sup> Nelle nozze, così come in altri importanti momenti che segnano le tappe del ciclo della vita *khmer* (nascita, pubertà, morte), la musica riveste un ruolo di primaria importanza in quanto essa scandisce e accompagna tutta la loro esistenza. La musica per nozze, detta *phleng kar* (da *phleng* 'suonare' e *kar* 'matrimonio'), appartiene al genere *phleng khmer* considerato dai *khmer* più tradizionale e autentico rispetto al genere di musica cerimoniale (*pin piet*) e al genere d'intrattenimento (*mahori*) in quanto non ha equivalenti nei paesi limitrofi di influenza *khmer* come la Thailandia e il Laos.

Attraverso la musica *phleng khmer*, che accompagna i rituali legati al ciclo dell'anno agricolo e al ciclo della vita, si chiede protezione agli antenati o si raccontano delle storie mitiche tra cui quella riguardante il mito di fondazione della Cambogia che narra delle nozze di *Preah Thaung*, primo re della Cambogia, con una *nagi*, figlia del mitico re dei serpenti *naga*. Le cerimonie nuziali richiamano questa unione mitica e per tale motivo gli sposi, nel giorno delle nozze, sono considerati anch'essi degli esseri mitici. I titoli di alcuni brani di musica per nozze fanno riferimento a questo mito, *Preah Thaung* e *Nieng Neak*, di cui esistono diverse versioni provenienti da diverse fonti. Anche gli strumenti di cui si compone il genere *phleng khmer* hanno un'origine mitica; il loro mito di fondazione è legato al dio Hindu *Shiva* che discese sulla terra per insegnare al mondo la danza. «Allora *Sarasvati*, sposa di *Brahma* suonò

5. COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*, p. 37. Traduzione dell'autore.

6. BRUNET, *Music and Rituals*, p. 219.

7. ANG, *Les êtres surnaturels*, p. 45. Traduzione dell'autore. Il padiglione si riferisce al luogo in cui risiedeva lo sposo quando la cerimonia durava tre giorni.

il *pin* (cetra o arpa), *Indra* il flauto *khloy*, *Visnu* i cimbali *ching* e sua moglie *Lakhsmi*, cantava. Con l'accompagnamento di questa orchestra Shiva danzò meravigliosamente». <sup>8</sup> In Cambogia, tutte le attività connesse con la musica sono ritualizzate: il rapporto allievo-maestro, la costruzione degli strumenti.

### 3. La cerimonia di nozze e il ruolo della musica

La musica è parte integrante delle cerimonie nuziali, assolvendo numerose e diverse funzioni. Alcuni canti, ad esempio, hanno testi che illustrano lo svolgimento di questa importante tappa della vita *khmer*; altri testi descrivono metaforicamente il significato dei rituali, talvolta si tratta di testi che rimandano a miti e leggende o ad aspetti della società *khmer*; la musica, infine, delinea lo spazio ed il tempo rituale, oltre che a permettere a coloro che si trovano al di fuori dello spazio rituale fisico della celebrazione di seguire acusticamente il progredire della cerimonia. Infatti solitamente il luogo in cui si svolge la cerimonia, la casa della sposa, non è abbastanza grande da permettere a tutti gli invitati di assistervi, allora vengono sistemati all'esterno della casa degli altoparlanti che permettono agli invitati di seguire la cerimonia attraverso il susseguirsi dei brani musicali che accompagnano o descrivono i rituali:

Lo spazio rituale centrale di un matrimonio Khmer è il grande salone della casa dei genitori della sposa, decorato, in questa occasione, con stuoie e tappeti colorati, luci lampeggianti e orpelli. Tutti i rituali della cerimonia si svolgono qui; [...] La musica, eseguita durante tutto il matrimonio, trasmessa attraverso altoparlanti all'esterno e ascoltata chiaramente da tutti gli invitati e partecipanti, unisce gli spazi interni ed esterni del matrimonio in un unico spazio 'acustico'. Con la sua capacità di permeare lo spazio, il suono musicale crea, ai matrimoni khmer, un unico spazio sociale, comunitario e rituale che unifica gruppi di ospiti in spazi fisici separati. <sup>9</sup>

Solitamente è l'*acar* (l'officiante) che introduce e spiega i rituali. In seguito, i musicisti iniziano la loro performance in base al rituale che si sta per svolgere. In questo contesto, la musica offre una struttura temporale al gesto rituale, creando un 'tempo fuori dal tempo reale'. Dunque le azioni eseguite all'interno di questo contesto, vengono caricate di uno speciale significato grazie alla musica *phleng kar* che aiuta a definire queste azioni come straordinarie, come azioni ritualizzate. <sup>10</sup> Khoury, nel suo studio sul teatro delle maschere *lakhon khaol*, parla della costruzione sonora dello spazio rituale attraverso il quale i significati sono prodotti dalla musica o dalle espressioni vocali in correlazione con eventi rituali più ampi. Nel contesto della cerimonia nuziale, ogni evento che prevede l'esecuzione di musica *phleng kar* è costruito musicalmente da

8. BRUNET, *L'orchestre du mariage*, p. 206.

9. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*, pp. 219-222. Traduzione dell'autore.

10. *Ibid.*, pp. 221.

una selezione di brani musicali per adattarsi a specifiche azioni rituali. La progressione dei brani di nozze *khmer* aiuta ad articolare la struttura dell'intera cerimonia, mentre i brani stessi eseguiti all'interno di ogni rituale, o ne descrivono lo svolgimento, o l'accompagnano, o metaforicamente ne spiegano il significato.

La cerimonia nuziale *Khmer* si compone di diversi rituali chiamati *pithi*, un termine che deriva dal sanscrito *vidhi* (forma, modo, ruolo) e generalmente descrive dei rituali che non sono buddisti e che non prevedono la partecipazione dei monaci ad eccezione del rituale del *sot muent* durante il quale i monaci benedicono la coppia e la casa. Il termine *pithi* indica sia ogni singolo rituale (es. *pithi kat sok* riferendosi al rituale del taglio dei capelli) sia l'intera cerimonia (es. *pithi riep kar* riferendosi alla cerimonia nuziale). In Cambogia, i matrimoni sono generalmente eseguiti durante la stagione secca, tra febbraio e aprile, mentre sono rari durante la stagione delle piogge (da maggio a ottobre) sia per l'inconveniente delle frequenti piogge di questo periodo, sia perché i monaci sono in ritiro.<sup>11</sup> Oggi molti matrimoni sono celebrati durante i fine settimana per venire incontro agli impegni lavorativi degli ospiti e dei familiari.

La maggior parte delle cerimonie nuziali alle quali ho partecipato a Phnom Penh nel 2009 e nel 2015 si sono svolte nell'arco di due giornate: dalle 15 alle 19 del primo giorno, e dalle 6 a mezzogiorno della mattina successiva, ma qualcuna anche in una sola mezza giornata e cioè dalle 7 alle 12 del mattino. Ciò dipende essenzialmente dalla disponibilità economica delle famiglie degli sposi. Infatti, le cerimonie nuziali *khmer* sono molto costose e richiedono una lunga e complessa preparazione (doni, cibo, abiti, addobbi per la casa, cartoline di invito, musica ecc.) e coinvolgono molte persone oltre gli invitati: *l'acar* (l'officiante), che celebra la cerimonia e sceglie i rituali, e a volte, soprattutto nelle cerimonie di famiglie facoltose, viene aiutato da alcuni assistenti; i suonatori di *khmueh*, un piccolo gong non intonato percosso con un mazzuolo che segnala il passaggio da un rituale all'altro; i musicisti, che in alcuni rituali interagiscono con *l'acar* e gli invitati, come nel rito del taglio dei capelli (*pithi kat sok*) in cui diventano i protagonisti dell'azione rituale.

La struttura delle cerimonie si basa su un modello generale riguardante la successione dello svolgersi dei rituali, anche se alcuni di essi possono essere omessi o aggiunti in alcune cerimonie rispetto ad altre. La cerimonia è preceduta da un rituale eseguito dai musicisti a casa della sposa attraverso cui invocano la loro protezione e una buona esecuzione a *Preah Pisonkar* (Visvakarman), protettore dei musicisti e degli artigiani. Uno dei musicisti, solitamente il cantante, accende dei bastoncini di incenso posti in un cesto insieme a frutta, bibite, riso, che la famiglia della sposa dona ai musicisti e, per

11. Il Vassa (pali: *vassa-*, sanscrito: *varṣa-*, entrambi 'pioggia') è il ritiro annuale di tre mesi durante la stagione delle piogge (da luglio a ottobre) osservato dai praticanti theravada. Per tutta la durata del Vassa, i monaci rimangono in un luogo, tipicamente un monastero. In alcuni monasteri, i monaci dedicano il Vassa alla meditazione intensiva. Alcuni laici buddisti scelgono di osservare il Vassa adottando pratiche più ascetiche, come la rinuncia alla carne, all'alcol o al fumo.

loro tramite agli spiriti degli antenati. Dopo una breve preghiera i musicisti eseguono il primo canto *Haom Rong* per invocare la protezione degli antenati sulla cerimonia. Il rituale *Haom Rong* è considerato come un' 'ouverture' per sacralizzare uno spazio tramite il suono: «La musica dell'ouverture, quindi, non crea solo la cornice rituale, ma costituisce un'apertura tra le dimensioni: una soglia, un canale tra realtà alternative».<sup>12</sup>

Oggi, nelle cerimonie che si svolgono in due giorni, questo rituale viene eseguito il pomeriggio prima dell'arrivo di cinque monaci che benedicono gli sposi e il luogo in cui si svolgerà la cerimonia, la casa della sposa; poi viene ripetuto il giorno successivo prima dell'arrivo dello sposo, come vuole la tradizione. Solitamente un rituale inizia con un discorso dell'*acar* che introduce e spiega il rituale, qualche volta anche cantando o dando delle benedizioni. I musicisti si trovano all'interno della casa della sposa.

In seguito al discorso dell'*acar*, essi iniziano la loro performance in base al rituale che si sta per svolgere. Secondo quanto attestato dagli studi sui matrimoni *khmer* risalenti alla metà del secolo scorso,<sup>13</sup> il repertorio *phleng kar* comprendeva un centinaio di canti, e oggi, con la riduzione della durata della cerimonia si è anch'esso ridotto a circa una ventina; inoltre alcuni brani sono stati presi in prestito dal genere di intrattenimento *mahori* e adattati allo stile *phleng kar*; essi, solitamente, vengono eseguiti nei momenti di passaggio tra un rituale e l'altro, in cui viene cambiata la disposizione delle offerte e/o gli sposi si ritirano per cambiarsi di abito.

Per dimostrare quanto detto, in Appendice 1 e 2 sono riportate rispettivamente due tabelle contenenti l'elenco dei brani, da me raccolti durante due cerimonie nuziali a Phnom Penh, in relazione all'occasione della loro esecuzione o al rituale a cui essi sono connessi. E' evidente che alcuni brani sono eseguiti più di una volta svolgendo diverse funzioni all'interno della cerimonia; spesso, come nel caso dei brani *Om Tuk* e *Mlup Dong*, varia anche il testo tra un'esecuzione e l'altra. E' evidente che nella cerimonia di breve durata (Appendice 1) ci sono meno rituali che nella cerimonia più lunga (Appendice 2) e di conseguenza meno brani. Nella prima tabella solamente un brano è eseguito due volte (*Kong Saoy*), mentre nella seconda molti brani solitamente eseguiti in relazione a specifici rituali (*Sarekakév*, *Kong Saoy*, *Bay Khon*, *Haom Rong*, per citarne alcuni), sono rieseguiti con funzione di intrattenimento e con delle variazioni di testo. In Cambogia, dunque, ogni cerimonia è diversa dall'altra, e più numerosi sono i rituali, e quindi i brani musicali, che essa

12. WONG – LYSLOFF, *Threshold to the Sacred*, p. 316. Traduzione dell'autore. Il rituale *pithi haom rong Khmer* è legato ad altri rituali musicali presenti nel sud-est asiatico come il *Wai Khruu* in Thailandia. Si veda YUPHO, *The Custom and Rite of Paying Homage to Teachers*, p. 9; WONG – LYSLOFF, *Threshold to the Sacred*, p. 331; e il più recente lavoro di DYER, *Nationalist Transformations*, sulla funzione della musica rituale *khmer*, con particolare riferimento alla capacità della musica di nozze *phleng kar* di congiungere i cambogiani con i loro antenati e la sfera del divino.
13. Si veda BRUNET, *L'orchestre de mariage*; PICH, *Le Mariage Cambodgien*; COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*; COMMISSION DES MOEURS AND DES COUTUMES, *Cérémonies des douze mois*.



include, più la cerimonia è costosa e complessa. Anche l'esecuzione di uno stesso brano musicale verrà sempre 'variata' in diverse circostanze della cerimonia, come vedremo di seguito.

#### 4. Il testo e l'azione rituale: brani descrittivi, metaforico-mitologici e di intrattenimento

La musica per nozze, detta *phleng kar*, appartiene al genere *phleng khmer* considerato dai *khmer* il più autoctono. Il testo verbale dei canti di matrimonio è la rappresentazione stessa della mentalità popolare e del senso poetico e artistico del mondo rurale *khmer*. Spesso i cantanti formulano delle immagini poetiche senza alcun legame con i versi precedenti, pertanto è impossibile trarne un senso generale; la ragione di ciò è che si canta per 'fare bello' (*bamphlèy*)<sup>14</sup>, il cantante ripete o/e aggiunge parole o sillabe, anche non-sense (*heouy, eouy, machas thley, ou, er, ecc.*) che servono a riempire 'i vuoti' creati dalla musica, soprattutto all'inizio e alla fine di ogni frase melodica. Il repertorio *phleng kar* comprende, per la maggior parte, brani interamente cantati ma qualcuno è anche strumentale come *Preah Thaung Nieng Neak*, eseguito alla fine della cerimonia e *Cau Priem* eseguito da due musicisti per accompagnare la rituale processione dello sposo (*pithi hae kon komloh*). La maggior parte dei testi verbali illustrano il rituale nel corso del quale il brano è eseguito, alcuni sono delle preghiere/invocazioni (*Haom Rong; Kong Saoy*), altri delle leggende, sulle quali sono fondati alcuni episodi della cerimonia (come il brano *Preah Thaung Nieng Neak*), o scene della natura o storie di animali simbolici (*Sarekakév*) e anche alcuni aspetti della società *khmer*; ma il tema predominante è l'amore con frequenti allusioni alla sessualità della coppia.

Riguardo la musica *phleng kar*, non esiste alcun manoscritto o testo ma solo alcune descrizioni delle leggende e dei rituali che compongono la cerimonia; solo lo studio di Brunet,<sup>15</sup> il trattato sui matrimoni reali,<sup>16</sup> riportano i testi di alcuni brani *phleng kar* molti dei quali oggi non più eseguiti. Un recente studio di McKinley,<sup>17</sup> riporta alcuni brani di nozze registrati a Phnom Penh nei primi anni Novanta del secolo scorso, ancora oggi eseguiti.

14. Tale concetto è espresso in *khmer* con il termine *bamphlai* analizzato da GIURIATI, *Pambhlai: The Art of Improvisation*, e SAM, *The pin piet Ensemble*, a proposito del genere di musica di corte *pin peat*. Il termine *bamphlai* è usato per descrivere il processo di variazione continua di una determinata melodia. GIURIATI, *Musiche e danze della Cambogia*, p. 78, riporta la descrizione del termine di Saveros Pou, linguista francese di origini *khmer*, secondo la quale il termine deriva dalla radice *lay*, con la forma derivata *-lai* che significa: «aggiungere, estendere, ampliare, mischiare», da cui *bamphlai*. SAM, in *The pin piet Ensemble*, definisce il termine come «atto di abbellire una linea melodica» p. 170. Sono gli abbellimenti che determinano la qualità di un'esecuzione, sia essa eccellente o mediocre.

15. BRUNET, *L'orchestre de mariage*.

16. NOU – NOU, *Kpuon Abah-Bibah*.

17. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*.

I brani *phleng kar* possono essere suddivisi in un repertorio ‘principale’ e uno ‘complementare’. Il repertorio principale comprende i brani direttamente connessi a uno specifico rituale e può essere diviso in due gruppi: il primo include i testi che descrivono lo svolgimento dei rituali ad essi connessi, e il secondo i testi che ne esprimono un significato metaforico/mitologico. A questi si aggiunge un repertorio ‘complementare’ di cui fanno parte i brani che hanno una funzione di intrattenimento nei momenti di passaggio tra un rituale e l’altro. I testi riportati di seguito si riferiscono a delle cerimonie che ho documentato sul campo e dunque le allusioni alle caratteristiche fisiche degli sposi e alle specifiche offerte sono relative ad esse. I testi sono improvvisati e dunque possono presentare delle differenze tra una cerimonia e l’altra e un ensemble e l’altro. Le cerimonie a cui ho assistito appartenivano a famiglie politicamente importanti e dunque molto abbienti, di conseguenza presentano un numero maggiore di rituali rispetto ai matrimoni che si svolgono nelle zone rurali e organizzati da famiglie meno ricche e politicamente influenti.

#### 4.1. Brani con funzione descrittiva e prescrittiva

Prima dell’inizio della cerimonia vera e propria i musicisti si riuniscono a casa della sposa per il rituale del *pithi haom rong* (preghiera agli antenati per il *rong*). Essi eseguono il brano *rong*, il cui titolo si riferisce al *rong*, un padiglione temporaneo costruito con palme di areca dove, in passato, rimaneva lo sposo, prima di entrare in casa della sua futura moglie.<sup>18</sup> Anche se oggi il padiglione non viene più eretto, l’esecuzione di questo brano ha la funzione di invocare la protezione degli spiriti e degli antenati sulla cerimonia e, per questo, deve essere eseguito per primo. Il testo è un’invocazione dei musicisti rivolta a *Preah Pisonkar* (*Visvakarman*) e agli spiriti benevoli (*tevoda*) per assicurarsi una buona esecuzione:

Offriamo la musica e poi preghiamo al dio  
A tutti i *tevoda*  
[...]  
Per favore mio dio e gli angeli dalle otto braccia  
per cortesia devi mandarci la benedizione

(testo da cerimonia, 6 aprile 2009, Phnom Penh)

I musicisti offrono a *Visvakarman* (*Pisonkar*), dio protettore degli artigiani e dei musicisti, e ai sacri spiriti (*tevoda*), offerte, fiori e incenso; in questo contesto anche la musica è considerata un’offerta:

18. In PICH, *Cérémonies privées*, si descrive l’entrata dello sposo nel padiglione, posto davanti casa della sposa, appositamente costruito per lui. Essi fanno riferimento, infatti, alla cerimonia che un tempo si svolgeva in tre giorni, e poiché lo sposo non poteva accedere subito dopo la processione in casa della sposa, trovava rifugio nel padiglione detto ‘dei fiori di areca’; solo nel terzo e ultimo giorno della cerimonia gli era concesso l’ingresso in casa della sua futura moglie per celebrare i rituali finali.



Le mie gambe si inginocchiano  
Mio dio i palmi (delle mie mani) salutano

Si abbassano per fare l'omaggio (al dio)  
al mio *Pisnokar*

Vorrei fare qualche discorso (con dio)  
Mio dio per favore dammi la possibilità

Puoi *Pisnokar*  
per favore venire nel nostro corpo  
Accendo candele e incenso  
al mio dio dono offerte e fiori

Mio dio (*Pisnokar*)  
Aiutaci per favore

Invitiamo lo spirito subordinato degli antenati  
Per favore venite insieme  
Per cortesia mandateci la benedizione

Il brano si chiude con l'invocazione alla divinità affinché benedica il giorno delle nozze e auguri di felicità agli sposi:

Manda la benedizione  
manda la benedizione allo sposo  
Per cortesia manda la benedizione alla sposa

Il bel giorno e il vittorioso giorno  
Per cortesia il giorno stupendo  
il giorno stupendo invitiamo la divinità

Il *dharma* dalle otto braccia<sup>19</sup>  
Aiuta a mandare la benedizione  
per favore per avere la felicità

(testo da cerimonia, 18-19 marzo 2009, Phnom Penh)

Il senso generale del testo si riferisce alla convinzione dei cambogiani del trionfo del bene sul male, della giustizia, e alla credenza in spiriti animistici locali che convivono armoniosamente con divinità buddhiste e induiste.<sup>20</sup> In

19. Otto direzioni: nord, sud, ovest, est, sud-est, sud-ovest, nord-est, nord-ovest.
20. Il sincretismo religioso si evince nel matrimonio dagli oggetti rituali e dalle offerte. Per esempio, Shiva e la sua consorte Uma vengono invocati in molti rituali in quanto simbolo di fertilità e dell'unione sessuale: alcuni oggetti rituali simboleggiano il 'linga' di Shiva e lo 'yoni' di Uma come i dolci *onsom* e *kom*, rispettivamente di forma cilindrica e trapezoidale, consistono in riso glutinoso ripieno di banana matura e avvolto nelle foglie di banano), la spada 'della vittoria' e la sua guaina, il *popiel* (un oggetto di metallo a forma di foglia) a cui è fissata una piccola candela. Altre offerte, invece, sono dedica-

seguito al *pithi haom rong*, due musicisti, il suonatore di *tro sao* (viella bicorde) e il suonatore di *skor* (tamburo), si dirigono a casa dello sposo per accompagnare il rituale dell'*hae kon komloh*, il momento in cui lo sposo con i propri familiari in una lunga processione si dirigono casa della sposa (Figura 1). Questo rituale, ha anche un significato sociale, in quanto rappresenta il cambiamento dell'identità dello sposo che diventa adulto e marito. I musicisti eseguono *Cau Priam* (il nipote di Priam)<sup>21</sup> prima in forma strumentale, poi con un testo cantato, quando il corteo arriva a casa della sposa. Nella prima parte del testo emerge una componente mitologica, in quanto lo sposo è paragonato al nipote del brahmino Priam che viene da una terra lontana alla ricerca di una ragazza da sposare.<sup>22</sup>

Il nipote di Priam  
il nipote cammina *tang tang*<sup>23</sup>

Egli cammina durante la stagione secca  
e viene da una terra lontana

Egli viene da una terra lontana  
Egli viene con i suoi genitori e cammina con loro

Egli viene da una regione lontana  
E cerca una ragazza da sposare

Poi vengono elencate tutte le offerte e i frutti da lui portati:

C'è il *thaong rong*<sup>24</sup>  
Il carretto di *salay*<sup>25</sup>

Ci sono frutti freschi  
ce n'è abbastanza di ognuno  
Ce n'è abbastanza di ogni tipo

te a spiriti animisti, come la testa del maiale, il riso bollito, frutta, bibite, tabacco che vengono offerte agli spiriti degli antenati durante il rituale *pithi kong saoy* ('invitare gli antenati al banchetto nuziale').

21. Priam si riferisce a un vecchio uomo che vive in una regione lontana. Secondo un mio informatore, in passato, Priam, era il nome dei consiglieri dei re *khmer*, specialmente di credenza induista, che lo consideravano come un rappresentante divino e quindi spesso lo consultavano seguendone i consigli.
22. Questo brano può essere classificato sia come mitologico, per quanto concerne la prima parte, sia descrittivo per quanto concerne la seconda parte, ma ho preferito classificarlo come descrittivo in quanto c'è un forte riferimento alle nozze.
23. 'Tang tang' riproduce il suono dei passi del nipote di Priam.
24. Il *thaong rong* detto 'scatola di betel', è un contenitore di forma cilindrica contenente al suo interno due scatole d'argento con le noci di areca e gli accessori usati nel rituale del mangiare le foglie di areca (*pithi pisa sla*).
25. *Salay* è un tipo di legno non molto pregiato.

Ci sono *Noun* banana e *Am Boung* banana  
*Pkay Doung ar Nam Va* banana<sup>26</sup>  
Mangoste, sapodiglia e canistel<sup>27</sup>  
ce n'è abbastanza di ogni tipo

Ti chiedo le tue noci di areca  
tu dici di non averli  
Prendo le tue mani  
Di noci di areca è pieno il tuo *thaong rong* [...]

La seconda parte del testo riguarda il giorno delle nozze ('il giorno del successo e della vittoria') e descrive i partecipanti alla rituale processione: l'*acar*, i genitori dello sposo (*me ba*), i testimoni (*neak phlov*) e l'arrivo dello sposo nel padiglione della vittoria (*cei rong*) (Figura 1):

Ci sono i genitori dello sposo  
Ci sono i testimoni e i genitori della sposa  
Ci sono tutti i genitori  
e l'*acar* come officiante

Lo sposo guida la processione  
Secondo la tradizione arriva al 'padiglione della vittoria'  
Ci sono foglie di areca, noci di areca e sigarette  
I genitori dello sposo e della sposa fanno gli auguri felicemente

(testo da cerimonia, 19-20 marzo 2009, Phnom Penh)

Un altro brano il cui testo descrive l'azione rituale che sta per svolgersi è *Cek Tum* (banane mature) eseguito durante il rituale del *song kun* in cui gli sposi offrono da mangiare della frutta, simbolo di prosperità e felicità, tra cui le banane mature, ai propri genitori per ricambiarli dei doni da loro ricevuti («Cari genitori, per favore accettate l'acqua e le banane per mangiarle in cambio di una buona benedizione»):

Mio amato, qui ci sono le dolci e fresche banane  
Mio amato, le banane d'argento e dorate sono poste sul piedistallo

Mio amato, le banane (dipinte) d'argento e dorate sono poste sul piedistallo  
Mio amato i *tevoda* magicamente 'girano' la banana nell'oro e nell'argento

Oh! Mio caro la banana matura è molto buona da mangiare  
Oh! Mio caro avremo soldi e felicità  
Caro! La dolce acqua, le banane sono davvero deliziose

26. Descrive i nomi di diversi tipi di banana, diffusi in Cambogia.

27. Canistel o 'eggfruit' in inglese, è un frutto così chiamato per la sua forma simile a un uovo. Appartiene alla famiglia delle sapodiglie e ha origini in Messico e nel sud-America, ma è anche coltivato in Asia e in altre regioni tropicali.



Figura 1. Processione dello sposo verso casa della sposa (*Pithi hae kon komloh*). Foto F. Billeri

Cari genitori, per favore accettate quest'acqua e queste banane per mangiarle in cambio di una buona benedizione.

(testo da cerimonia, 6 aprile 2009, Phnom Penh)

In seguito i musicisti eseguono *Can Talom* (*chan* in *khmer* significa luna, mentre *talom* non è traducibile) durante il rituale del *kat khan sla* ossia sulla discussione del prezzo dei fiori di arca acquistati dallo sposo, ma qualche volta è eseguito con funzione di intrattenimento. *Can Talom* è conosciuto come *Srei brasaeu*, in alcune zone della Cambogia, e spesso viene eseguita durante la cerimonia chiamata *cum pelie* o *cau khan sla*<sup>28</sup>, che si svolge in una fase preliminare del matrimonio, la domanda di matrimonio, in cui viene stabilito il giorno propizio per celebrare le nozze<sup>29</sup>:

Tutte le persone importanti e non importanti e i genitori degli sposi  
bambini essi vengono insieme per parlare sul prezzo pagato per il *khan sla*  
[della sposa]

La bellissima pelle scura e la liscia faccia scarna della figlia  
Il comportamento modesto e la fresca faccia della figlia

28. Questo rituale viene anche eseguito per benedire una nuova abitazione ed evoca i serpenti *naga* che risiedono nel regno acquatico sottostante il terreno.

29. PICH, *Le Mariage Cambodgien*, p. 4.

la madre discute sul prezzo giusto per te  
 diciannove *damleong*<sup>30</sup>  
 Miei amati ragazzi dieci *sleong* e quattro Bath

(testo reg. in studio, 14 aprile 2009, Phnom Penh)

I *me ba* (genitori dello sposo) fissano il prezzo della ciotola di areca secondo la posizione della sposa nella famiglia: il suo valore infatti varia se la sposa è la figlia maggiore o minore, e naturalmente, varia anche in relazione alla condizione economica della famiglia.<sup>31</sup> A condurre questo rituale è l'*acar*, ma non tutti i rituali sono officiati da lui, infatti alcuni rituali sono eseguiti dal cantante, come il *pithi roep phle che* (rituale del contare la frutta). I musicisti suonano *Com Bok Roy* (cadono le foglie del *com bok*),<sup>32</sup> il cui testo consiste nell'esame delle offerte (soprattutto diversi tipi di frutta) portate dai parenti e dagli amici dello sposo in processione. Il musicista conta i trentasei tipi di frutta elencandoli attraverso il testo del brano, mentre la cantante, in ginocchio, pone in un vassoio le offerte da lui nominate (Figura 2).

Le mie ginocchia si chinano molto dolcemente  
 i miei palmi (delle mani) sono uniti (per pregare)

I genitori dello sposo mi chiede di contare i tipi di frutti  
 il piedistallo dorato è delicatamente messo sotto

E il frutto è sul piedistallo dorato  
 Io conto i tipi di frutta per donarli ai genitori della sposa

Le mangoste e la sapodiglia sono dolcemente messi  
 ci sono tanti *champu(s)*<sup>33</sup> per la sposa e lo sposo  
 Ci sono anche arance messe dolcemente  
 e il fresco *makpreng makprang(s)*<sup>34</sup>

Raccogliamoli dalla foresta  
 per darli ai genitori della sposa

In seguito i frutti devono essere controllati dai genitori dello sposo, che li donano di nuovo ai musicisti in cambio del loro servizio:

[...] per favore genitori controllate  
 che ogni tipo di frutta sia in abbondanza

30. Diciannove *damleong* equivalgono a 37,50 grammi di oro.

31. NOU – NOU, *Kpuon Abah-Bibah*, p. 278.

32. *Com bok* è un albero dal legno molto duro.

33. Tipo di frutto *khmer*.

34. Tipo di frutto *khmer*.





Figura 2. Rituale del contare la frutta (*Pithi roep phle che*). Foto F. Billeri.

Non manca la frutta  
ci sono trentasei tipi di frutta...

(reg. cerimonia del 6-04-2009, Phnom Penh)

Un altro rituale eseguito dal cantante è il *pithi bak veangnón* (rituale dello spostamento della tenda), durante il quale egli esegue il brano *Phat Ciei Orn* (Aprire l'orlo della tenda).<sup>35</sup> Nel testo la sposa è invitata ad uscire dalla sua camera per prendere parte ai rituali finali (*pithi cong day*) accanto allo sposo. Il cantante sta di fronte la camera della sposa, supplicandola, nel brano, di uscire fuori:

Danzo per aprire la tenda  
Per favore cara<sup>36</sup> vieni fuori per prendere parte alla cerimonia del *cong day*<sup>37</sup>  
è il tempo giusto

Non stare nella stanza troppo a lungo  
per favore vieni fuori per prendere parte alla cerimonia del *cong day*

35. Secondo un mio informatore, *orn* è un nome di donna, la cui origine è legata a una leggenda che narra di una ragazza di ricca famiglia che si innamorò di un ragazzo povero, ma la sua famiglia non le permise di sposarlo. Poiché il suo amato era un cantante, egli cantava per lei 'Orn vieni per favore'.
36. Si riferisce alla sposa.
37. Rituale del legare i polsi.





Figura 3. Rituale dell'aprire la tenda (*Pithi bak veangnón*). Foto F. Billeri.

Mia cara questa è la tua ora  
questo è il tuo buon momento

(testo da cerimonia del 6 aprile 2009, Phnom Penh)

Alla fine del brano, il cantante 'apre la tenda' per permettere alla sposa, accompagnata da una parente, solitamente una zia anziana, di varcare la soglia della sua camera e raggiungere la stanza dove lo sposo, l'*acar* e gli ospiti la stanno aspettando (Figura 3). Quando la cerimonia durava tre giorni, questo rituale, segnava il momento in cui la sposa lasciava la sua camera e si univa allo sposo, sedendo al suo fianco per la prima volta in tutta la cerimonia. Sebbene oggi lo sposo e la sposa si incontrino all'inizio della cerimonia e siedano l'uno accanto all'altra per la maggior parte dei rituali, il *pithi bak veangnón*, eseguito prima dei rituali finali,<sup>38</sup> segna dunque un importante momento strutturale nella cerimonia. L'uscita finale della sposa dalla sua camera preannuncia i più importanti riti di unificazione, protezione e assicurazione che concludono la cerimonia. L'esecuzione di *Phat Ciei Orn* prolunga e intensifica questo momento rituale, esaltando la drammaticità dell'uscita della sposa dalla sua camera per dirigersi verso lo spazio rituale dove l'attende lo sposo per i rituali finali (Figura 3).

38. I rituali finali sono chiamati *pthum* (unione) e consistono nel rituale del passaggio del *popiel* (*pithi bongvel popiel*) e nel rituale del legare i polsi (*pithi cong day*). Questa sequenza di rituali è eseguita, come in passato, durante l'ultimo giorno della cerimonia.

Nel testo di *Phat Ciei Orn*, la sposa viene chiamata a prendere parte al rituale del *pithi cong day* (rituale del legare i polsi) in cui, l'*acar*, seguito dai genitori e dai parenti degli sposi, legano a turno i loro polsi con dei fili di cotone di colore rosso, simbolo della loro unione eterna (Figura 4)<sup>39</sup>. I musicisti eseguono il brano *Bay Khon* (titolo non traducibile); nella prima parte del testo i genitori si rivolgono agli sposi commentando l'atto del legare i polsi:

Legate con le mani  
Tre fili di cotone  
legano le mani dei nostri ragazzi

Legano la mano sinistra ricordatevi  
se legano la mano destra gli sposi staranno con loro (i genitori)  
[...]

Nella seconda parte del testo sono evocate delle immagini poetiche che rappresentano l'unione degli sposi, che stanno fianco a fianco come 'le zanne di un elefante' e come due piccoli uccelli (*tlaov*) (Figura 4):

Una coppia di *tlaov*  
sta fianco a fianco come le zanne dell'elefante

Guardate di fronte e da dietro per lungo tempo  
sia lo sposo che la sposa sono belli e stanno bene insieme

Una coppia  
come una specie di piccola anatra (*teal*)

chinata a bere l'acqua segretamente  
che segretamente becca il fiore nell'erba

Una coppia  
come un piccolo uccello (*tavov*)

Uno bianco e uno nero  
uno alto e uno basso

Infine i genitori augurano ai propri figli successo e prosperità, chiedendo  
[una benedizione  
alla divinità e agli spiriti sacri *tevoda*:

39. *Lambawh* è un filo di cotone imbevuto d'acqua che viene legato intorno a una persona o a uno spazio in modo da contenere gli spiriti all'interno di quel confine (TERWIEL, *Monks and Magic*, p.249). Può essere usato nei rituali di guarigione, come il richiamo delle anime, o per consacrare un'abitazione o un santuario (*vihčra*), l'edificio centrale della maggior parte dei templi contemporanei (PORÉE-MASPERO, *Cérémonies privées*, p. 23). Nel funerale, esso collega lo spirito al cadavere fino alla cremazione, a quel punto i resti vengono legati in un'urna. Si veda DAVIS, *Deathpower*.



Figura 4. Rituale del legare i polsi (*Pithi cong day*). Foto F. Billeri.

Leghiamo i polsi per fare stare lo sposo e la sposa insieme  
per fare avere allo sposo e alla sposa serenità

[...] Prendetevi cura dei genitori  
in futuro<sup>40</sup>

Vogliamo successo (per gli sposi)  
e vogliamo felicità

*I tevoda*  
mandano la benedizione

Potranno avere la felicità  
potranno avere la prosperità

(testo da cerimonia del 6 aprile 2009; e da reg. in studio 14 aprile 2009, Phnom  
Penh)

40. Il prendersi cura dei genitori riflette un aspetto socioculturale *khmer*. Infatti, le giovani coppie dopo il matrimonio abitano con i genitori, solitamente i genitori della sposa; e il prendersi cura di loro è considerato una delle azioni che, secondo i precetti buddisti, permette loro di raggiungere l'illuminazione dopo la morte ed essere premiati nelle loro vite successive.

Successivamente viene eseguito *Kong Saoy*<sup>41</sup> per il rituale del *pithi saen cidon cita* (offerta agli spiriti degli antenati); la musica è considerata un'offerta per gli antenati che vengono invitati a unirsi al banchetto nuziale, mangiando e bevendo insieme agli invitati e agli sposi, in cambio della loro benedizione:

La nonna e il nonno  
tutti sono qui

Offriamo la musica *Kong Saoy*  
ci sono sia cibo che dolci

C'è il riso nelle foglie di banano  
noci di arca e sigarette

Invitiamo gli spiriti degli antenati sia uomini che donne  
quelli vicini e quelli lontani per favore venite e mangiate

Quando abbiamo già mangiato  
per favore voltate il vostro viso indietro  
mandate la benedizione

per favore mandate la benedizione  
a entrambi i vostri nipoti

Ai genitori dello sposo e della sposa  
per favore mandate la benedizione

Per favore lo sposo e la sposa  
devono avere felicità

(testi da cerimonia, 6 aprile 2009 e cerimonia 14 aprile 2009, Phnom Penh)

In questo rituale gli sposi non sono presenti, in quanto sono i genitori ad offrire cibo, bevande, e la musica stessa agli spiriti dei loro antenati richiamati nel banchetto di nozze (Figura 5). Un altro importante rituale delle nozze *khmer* è *pithi bongvel popiel* (rituale del passaggio del *popiel*).<sup>42</sup> Nel rituale del *bongvel popiel* le coppie sposate tra gli ospiti e i familiari formano un cerchio intorno agli sposi passandosi tra le mani tre *popiel*, a ognuno dei quali è attaccata una piccola candela di cera di ape (*tien puenlie*), nove volte. Ognuno di loro con la mano destra spinge il fumo della fiamma sugli sposi per allontanare influenze negative (Figura 6). L'azione rituale del *bongvel popiel* è 'descritta'

41. *Saoy* è un termine reale che vuol dire 'mangiare' (usato anche per riferirsi ai *tevoda* e agli antenati), e *kong* vuol dire 'gruppo' o 'raduno'.
42. *Popiel*: consiste in una lamina sottile di metallo a forma di foglia alla cui estremità viene fissata una candela; anche quest'oggetto rituale ha un significato simbolico, infatti la foglia e la candela simboleggiano l'unione sessuale di *Shiva* e *Uma*. Nella cerimonia nuziale simbolizza fertilità agli sposi.

dal brano *Cum Kre* (intorno al letto)<sup>43</sup>:

Tutti i parenti (donne e uomini) sono insieme ora  
tutti i parenti (donne e uomini) sono insieme ora

Giriamo attorno nove volte (il *popíel*) giovani ragazze e ragazzi,  
parenti che sono vicini o lontani per essere felici

Ci sono i *me ba* [i genitori dello sposo], i *me ha* [i genitori della sposa), e  
[l'*acar* come leader,  
benedicendo lo sposo e la sposa

Loro benedicono i protagonisti della cerimonia nuziale e lo sposo e la sposa.  
Essi augurano allo sposo e alla sposa di iniziare costruendo e gestendo la loro  
vita, il destino con successo  
per sempre.

I brani sopra descritti sono, dunque, connessi direttamente a un rituale durante il quale sono eseguiti: in alcuni il cantante è un osservatore/direttore, descrivendo e prescrivendo le appropriate azioni rituali dei partecipanti, mentre in altri il cantante che sta eseguendo il rituale e il testo, è parte della rappresentazione stessa del rituale (nel rituale del contare la frutta, per esempio).

#### 4.2. *Brani con funzione mitologica e metaforica*

I brani con funzione mitologica e metaforica non sono strettamente connessi alle attività rituali che accompagnano, infatti, essi parlano con un tono personale, essendo il cantante, nei panni dello sposo, a rivolgersi alla sua amata, invitandola al bagno rituale nello stagno (*Tropeang Piey*), o commentando metaforicamente la sua bellezza (*Sarekakèv*). Quindi, in alcuni di questi brani, le azioni rituali e i partecipanti non sono nominati e descritti esplicitamente, ma attraverso metafore e miti che approfondiscono e arricchiscono le possibilità interpretative sia del testo che del rituale.<sup>44</sup> Il primo esempio è *Sarekakèv* (Merlo). Il titolo si riferisce a un uccello ed è eseguito durante il *pithi kat sok* (taglio dei capelli):

Letteralmente, *Sarekakèv* è un merlo noto per i suoi canti melodiosi, il suo bel piumaggio; è la fonte di ispirazione e l'origine di questa pagina musicale per i nostri compositori che la descrivono a immagine della bellezza umana.<sup>45</sup>

Nel testo lo sposo si rivolge alla sposa, ed evoca la sua bellezza chiedendole di sorridere per mostrargli i suoi bellissimi denti:

43. Di questo brano, riporto il testo di un'esecuzione di Saat Sareyong, *Sam Poun Phka Char, Traditional Music, following wedding theme*, part. 2 vol. 57, in quanto le mie registrazioni non erano abbastanza chiare all'ascolto essendo registrate durante lo svolgimento delle cerimonie.

44. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*, p. 229. Traduzione dell'autore.

45. COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*, p. 111. Traduzione dell'autore.





Figura 5. Rituale offerta agli spiriti degli antenati (*Pithi saen cidon cita*). Foto F. Billeri



Figura 6. Rituale del passaggio del popiel (*Pithi bongvel popiel*). Foto F. Billeri



Oh agitato/selvaggio.  
Ti chiedo di sorridere

Mia cara, per favore sorridi e mostrami i tuoi bellissimi denti<sup>46</sup>  
I tuoi bellissimi denti

Io osservo le tue piume mentre sbatti le ali  
Mi piacerebbe vedere i tuoi denti per sapere quanto sono lucidi

Nei versi successivi vengono evocati gli oggetti rituali per il taglio dei capelli (*pithi kat sok*) e il bagno rituale, oggi non più eseguito, per purificare i corpi degli sposi e assicurarsi la felicità:

Nel tardo pomeriggio, il sole inizia a tramontare  
Mi piacerebbe cantare una canzone intitolata *Sarekakèv* per il rituale del *kat sok*

*L'acar* prepara per il taglio dei capelli, allora per favore prendi il rasoio e i *tevoda* ci benedicono  
Noi stiamo nuotando nello stagno naturale costituito da acqua limpida

Voi state nuotando vicino a me e pulendo il vostro corpo  
Tu lavi la parte anteriore del tuo corpo mentre io quella posteriore

Facendo questo, il vostro corpo sarà piú pulito  
Noi stiamo nuotando nello stagno dalle limpide acque per avere la felicità<sup>47</sup>

Di seguito a *Sarekakèv*, i musicisti eseguono *Tropeang Piey* (Il vento è sullo stagno), anch'esso legato al rituale del *kat sok*, il cui testo è molto intimo, ed è rivolto alla sposa, suggerendo così che il cantante è la voce dello sposo:

Il vento è sullo stagno, tu fai il bagno  
con il catino di rame

Non affrettarti, per favore aspettami  
Ho tenuto le tue mani delicatamente mia amata

Andrò a chiedere per essere il tuo futuro compagno

Piccola e magra ragazza tu sei molto bella  
Come un angelo

Faccio il bagno con te e lavo la tua pelle  
dietro e davanti

(testo reg. in studio 14 aprile 2009, Phnom Penh)

46. Letteralmente significa 'mostrami le tue gengive'.
47. Si tratta di un'esecuzione di Ienh Sithol e Him Sivon, dall'album *Pleng Kar Bropeyni Boran Traditional Wedding Music*, vol. 130. Anche di questo brano, come per *Cum Kre*, riporto questo testo perché la mia registrazione, effettuata durante una cerimonia, non è abbastanza chiara all'ascolto.

Secondo una testimonianza di un *acar*, nelle cerimonie di metà secolo il bagno rituale precedeva o seguiva il *pithi kat sok*. Il bagno rituale dello sposo e della sposa avveniva in diverse vasche d'acqua e venivano accompagnati dai musicisti.<sup>48</sup> Oggi questo rituale non viene più eseguito, in compenso viene spruzzato del profumo durante il rituale del taglio dei capelli; l'atto del lavare il corpo (così come il rituale del lavare i piedi dello sposo), simbolizza una purificazione spirituale esprimendo compostezza, tranquillità e magnanimità, qualità che gli sposi devono coltivare per vivere insieme armoniosamente.<sup>49</sup>

Spesso i titoli dei brani non sempre corrispondono al testo.<sup>50</sup> Per esempio, il testo di un'altra esecuzione di *Tropeang Piey* non ha alcuna relazione con il titolo, ma si riferisce a una coppia di uccelli (*Tro Yong*), dal colore grigio-nero e dal becco curvo, che rappresenta metaforicamente gli sposi. Nelle prime due stanze essi piangono sull'albero, ricordando i momenti trascorsi insieme ('piangiamo insieme sull'albero'); le stanze successive sono, invece, riferite direttamente alla sposa che chiede al marito di tenerle la mano, sussurrandole che lei rappresenta il suo unico e vero amore ('tieni la mia mano, e dimmi che mi ami veramente'; 'tu sussurri che ami solo me'), e che l'aspetterà per uno, due o tre mesi, quando egli dovrà allontanarsi da lei:

Mi manca *Tro Yong*  
Noi piangiamo caro sull'albero

Tieni la mia mano caro e dimmi che mi ami veramente  
Tu<sup>51</sup> sussurri che ami solo me

Sto aspettando che torni  
Tornerai per vedermi nel primo, secondo o terzo mese

(testo da cerimonia del 6 aprile 2009, Phnom Penh)

La coppia di ibis evocata nel testo del brano *Sat Tro Yong* riflette il carattere della musica *phleng kar* che è in grado di esprimere immagini poetiche di amore nostalgico e triste. Diverse specie di uccelli sono rappresentati all'interno della cerimonia nuziale attraverso la musica e le azioni rituali e continuano ad essere considerati una parte significativa della cultura e delle identità *Khmer*. Gli uccelli *Tro Yong* sono stati nominati dal Governo Reale della Cambogia come simbolo nazionale.<sup>52</sup> Poiché vivono con gli esseri umani, i cambogiani,

48. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*, p. 114.

49. Il brano *Tropeang Piey* non è menzionato nei primi studi che presentano una lista di brani *phleng kar* (NOU – NOU, *Kpuon Abah-Bibah*; COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*; PICH, *Le Mariage Cambodgien*), ma è citato come un prestito dal genere *mahori* in GIURIATI, *Khmer Traditional Music*, p. 450.

50. A tale proposito, analizzerò nell'ultimo paragrafo, un'esecuzione del brano *Haom Rong*, che nella seconda parte, presenta la stessa melodia di un altro brano, *Konsaeng Krahom* (Fazzoletto rosso).

51. Si riferisce allo sposo.

52. *Royal Decree*.

in particolare i contadini, sono legati a loro nella vita di tutti i giorni per il significato associato ai loro richiami mattutini, gli effetti terapeutici attribuiti al loro sangue e il loro legame con le immagini poetiche di corteggiamento nei racconti popolari e testi di brani, compresi i brani di nozze.

Oltre agli uccelli, nel regno umano vengono evocati esseri soprannaturali. Nella parte centrale della cerimonia nuziale, prima del rituale del taglio dei capelli, i cantanti (un uomo e una donna) incarnano gli esseri divini chiamati *Tevoda* (uomo) e *Tepthida* (donna) che viaggiano nel regno divino del figlio di Shiva (Indra) per portare gli oggetti rituali per il seguente rituale *pithi kat sok* (Figura 7). *Tevoda* e *Tepthida* agiscono come mediatori tra la sfera umana e quella non umana. Il repertorio di musiche nuziali abbraccia un altro genere chiamato *ayay*, dialoghi cantati tra un cantante e una cantante dal tono satirico, che viene eseguito prima del rituale del ‘taglio dei capelli’ (Figura 8). I cantanti improvvisano su diversi schemi melodici, interagendo con ospiti e partecipanti interpretando un mini-dramma che ritrae un *Tevoda* e una *Tepthida* venuti sulla terra dal regno ultraterreno per una missione speciale. Sono esseri divini di forma umana che, secondo una credenza popolare, sono in grado di trasformarsi in animali. Gli oggetti rituali (un paio di forbici e un pettine) per il rituale del taglio dei capelli hanno un ruolo chiave in quanto si ritiene garantiscano la prosperità e la felicità degli sposi.

I matrimoni *khmer* sono connessi ad aspetti riguardanti il divino e il mitologico e nello stesso tempo ad aspetti umani e personali. Questa dialettica tra cosmologia, mitologia e aspetti privati permette molteplici livelli di significato all’interno dei singoli rituali della cerimonia.<sup>53</sup> Questa componente mitologica e privata nello stesso tempo è evidente in uno dei più famosi miti *khmer* legato al repertorio dei testi *phleng kar*: la storia delle nozze di *Preah Thaung* e *Nieng Neak*, i leggendari antenati del popolo *khmer*. Esistono diverse versioni di questo mito; la prima versione risale al regno del Champa, indianizzato all’inizio dell’era cristiana nel VII sec. e sviluppatosi lungo la costa più a sud dell’odierno Vietnam.<sup>54</sup> Questa versione di origine indiana racconta del principe brahmino di nome Kaundinya che viaggiando incontrò, nella terra che oggi è l’attuale Cambogia, la principessa *nagi*, *Nieng Neak*, figlia del mitico re dei serpenti *naga*. I due si innamorarono e si diressero nel regno del padre di *Nieng Neak* per ottenere il consenso per le nozze; allora *Preah Thaung* seguì la sua sposa tenendosi all’orlo della sua sciarpa. Il re dei *naga* prosciugò una larga area del suo regno bevendone l’acqua, e incoronò *Preah Thaung* primo re del nuovo regno chiamato ‘Kampucie’.<sup>55</sup>

Secondo la leggenda, *Preah Thaung*, tornato nel suo regno con la sua sposa, ordinò ai sudditi di comporre una musica che portasse il suo nome per commemorare la sua incoronazione e le sue nozze. Questa musica simbolizza, dunque, il viaggio felice e senza imprevisti di *Preah Thaung* e la sua sposa,<sup>56</sup>

53. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*, p. 233.

54. CHANDLER, *A History of Cambodia*, p. 18.

55. Si veda PICH, *Le Mariage Cambodgien*; COMMISSION DES MOEURS AND DES COUTUMES, *Cérémonies des douze mois*.

56. COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*, p. 113.



Figura 7. Oggetti rituali per il rito del taglio dei capelli (*Pithi kat sok*). Foto F. Billeri



Figura 8. Due cantanti durante eseguono l'*ayay* interagendo con gli sposi e gli invitati durante una cerimonia. Foto F. Billeri



e oggi è eseguita alla fine della cerimonia, quando gli sposi lasciano lo spazio rituale: lo sposo cammina lentamente dietro la sposa tenendole l'orlo della sua sciarpa, per dirigersi nella camera nuziale.<sup>57</sup> Mentre il titolo di questo brano evoca il mito di *Preah Thaung* e *Nieng Neak*, *pithi Preah Thaung taung sbay Nieng Neak* (rituale di *Preah Thaung* che tiene l'orlo della sciarpa di *Nieng Neak*), il contenuto del testo è molto intimo, anche se frequentemente questo brano è eseguito in forma strumentale. Il rituale di uscita, alla fine della cerimonia, rivela molti aspetti, operando sia sul piano mitologico che su quello privato. Nel testo la sposa si rivolge a *Preah Thaung*, invitandolo a seguirla nella camera, (per 'andare a letto') dove passeranno la prima notte insieme ('andiamo dentro, entrambi, uomo e donna'). Sul letto sono posti il cuscino e la stuoia usati, precedentemente, durante il rituale del *phtum* per assicurare il legame e l'unione della coppia.<sup>58</sup>

Oh, *Preah Thaung*, mio caro, tieni l'orlo della mia sciarpa  
Seguimi, vieni dentro

Al cuscino, al letto, alla stuoia e alla zanzariera  
Ho preparato per te le foglie di areca, le noci di areca, le sigarette  
Andiamo dentro, entrambi, uomo e donna

*Preah Thaung* stringi la tua mano, deve essere forte  
Mentre tieni l'orlo della sciarpa, io sto parlando

Io sto parlando, stando di fronte (a te)  
Dopo aver parlato, viene la notte

(reg. cerimonia del 6-4-2009, Phnom Penh)

Questo brano chiude la cerimonia di nozze e simboleggia il mito di fondazione della Cambogia di *Preah Thaung Nieng Neak* così come la devozione del marito verso la moglie e l'inizio della vita coniugale della coppia che simbolicamente si avvia nella camera nuziale (Figura 9).

57. In passato questo brano veniva eseguito durante il rituale del laccare e limare i denti, eseguito all'inizio del XX secolo, oggi non più eseguito (MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*, p. 115). Per una descrizione del rituale, si veda PICH, *Le Mariage Cambodgien*, p. 7; COMMISSION DES MOEURS AND DES COUTUMES, *Cérémonies des douze mois*, p. 55.
58. In passato il *phtum*, che letteralmente significa 'andare insieme', era uno dei momenti principali della cerimonia, in quanto gli sposi per la prima volta sedevano fianco a fianco nella stessa stanza, prima dei rituali finali della cerimonia; mentre tutti i rituali precedenti erano eseguiti nello stesso tempo in due luoghi differenti: nel padiglione, per lo sposo, e all'interno della casa, per la sposa. Oggi gli sposi si incontrano all'inizio della cerimonia, dopo la processione dello sposo, e stanno insieme durante lo svolgersi di tutti i rituali. Il *phtum* è composto da tre rituali (*pithi saen cidon cita*, *pithi bongvel popiel* e *pithi cong day*). Ma quattro brevi rituali lo precedono: il *pithi lieng coeng* (rituale del lavare i piedi), *pithi sompeah mlu/kun phka sla* (rituale della presentazione dei fiori di areca), il *pithi bak veangnón* (rituale dell'aprire la tenda) e il *bak thiep srey* (rituale dell'apertura dei contenitori di metallo *thiep*).



Figura 9. Rituale di uscita degli sposi: *Preah Thaung* tiene l'orlo della sciarpa di *Nieng Neak* (*Preah Thaung taong sbay Nieng Neak*). Foto F. Billeri



4.3. *Brani con funzione di ‘intrattenimento’*

Il repertorio che ho chiamato ‘complementare’ si riferisce ai brani eseguiti come intrattenimento nei momenti ‘vuoti’ della cerimonia o accompagnamento di alcuni momenti della cerimonia. Essi sono numerosi, alcuni appartengono al genere moderno *mahori* (per esempio *Om Tuk* ‘Remare la barca’). Il primo è *Konsaeng Krahom* (Fazzoletto rosso), uno dei brani preferiti e più conosciuti del repertorio dei canti di nozze. Il titolo fa riferimento ad un fazzoletto rosso che la sposa cuce tradizionalmente per lo sposo in occasione delle nozze;<sup>59</sup> secondo il mio maestro, Yun Theara,<sup>60</sup> il fazzoletto rosso allude alla verginità della sposa che ha custodito durante la sua adolescenza, così come ha conservato il suo fazzoletto rosso (‘lo conservo nel posto segreto’), e ora, nel giorno delle nozze, lo presenta al suo sposo come un dono prezioso (‘il fazzoletto rosso cucito, lo lascio per te’):

Mi manca  
il fazzoletto rosso

Lo conservo molto bene  
mio caro, lo conservo per lavare il mio viso

Porto il fazzoletto rosso da te  
mio caro lo conservo per lasciarlo nel posto segreto

C’è il fazzoletto rosso per pulire il viso  
mio caro ho paura che non posso conservarlo bene

Il tuo fazzoletto  
il fazzoletto rosso cucito  
lo lascio molto bene

(reg. in studio 12 febbraio 2009, Phnom Penh)

Secondo alcune donne *khmer* da me intervistate, questo aspetto del matrimonio, e cioè il passaggio da vergine a moglie, segna un tremendo sacrificio vissuto come il momento più difficile della loro vita. C’è spesso un profondo senso di perdita che accompagna questo cambiamento, la rassegnazione che la purezza della verginità è andata perduta per sempre. Ciò vale anche per il brano *Preah Thaung Nieng Neak*, in cui la sposa vive la sua prima notte di nozze come un atto di sottomissione verso il marito. Secondo il codice di comportamento delle donne (*chbab srey*)<sup>61</sup> la donna sposata deve «rispettare

59. GIURIATI, *Khmer Traditional Music*, p. 66.

60. Yun Theara insegna musica presso la Facoltà di Danza e Musica della Royal University of Fine Arts (RUFA) di Phnom Penh. È uno tra i più rinomati musicisti e maestri di musica *phleng kar*.

61. *Chbab Srey* è un poema, tramandato oralmente dal XIV al XIX secolo e successivamente codificato in forma scritta, che elenca i comportamenti di sottomissione che la donna e moglie virtuosa devono assumere verso il marito e la società. Alcune parti del poema,

il marito e avere regolarmente rapporti sessuali; servirlo; assecondarlo e non deluderlo». <sup>62</sup>

Un altro brano ‘di intrattenimento’ eseguito nella cerimonia nuziale *khmer* è *Om Tuk*. Ho scelto di analizzare il testo di *Om Tuk* (Remare la barca) per due motivi: il primo è che da questo testo emerge un altro aspetto della cultura *khmer*. Si tratta della responsabilità degli sposi nella società: la sposa rema la barca e va alla ricerca del cibo per preparare da mangiare al proprio marito. Inoltre sono anche evocate delle immagini poetiche che mostrano l’arte creativa dei *khmer*, come quando gli sposi remano la barca cantando e osservando le acque sacre per ottenere la felicità: «*Om Tuk* è un brano appartenente al genere *mahori* che accompagna gli aspetti comuni della vita cambogiana (canti di lavoro, ninne nanne, canti d’amore, canti di addio verso una moglie prima di partire per la guerra)». <sup>63</sup> L’altro motivo per cui ho scelto di riportare questo brano, che in realtà appartiene al genere *mahori* (di intrattenimento), è che ne ho registrato ben quattro esecuzioni: due registrate in studio, eseguite rispettivamente da due diversi gruppi di musicisti <sup>64</sup>, e due nell’ambito di una cerimonia durante la quale è stato eseguito due volte in diversi momenti come intrattenimento.

TESTO I

Mia cara rema la barca  
mio caro amato rema verso l’altra sponda del fiume

Quando rema la barca, sento l’acqua salire  
mio caro sei con me sulla barca  
Caro mentre sto remando la barca, stiamo anche cantando  
noi remiamo la barca per osservare le acque sacre

I genitori dello sposo e della sposa  
mio caro amato abbiamo bisogno della acque sacre per avere la felicità

(reg. in studio il 14 aprile 2009, Phnom Penh)

TESTO II

Caro rema la barca  
mio amato la barca galleggia su una lunga onda

sopravvissuto al regime dei *Khmer Rossi* (1975-1979), fanno parte del curriculum scolastico nazionale. Esiste anche un codice di condotta per gli uomini (*Chbab Pros*).

62. ANDERSON – GRACE, *From Schoolgirls to ‘Virtuous’ Khmer Women*, p. 228.
63. COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*, p. 122.
64. Si tratta di due gruppi di musicisti appartenenti all’associazione “Sovanna Phum” di Phnom Penh. Con entrambi gli ensemble ho effettuato delle registrazioni al di fuori del contesto rituale a casa del mio maestro di viella (tro *ou*), Phorng Rith, a Phnom Penh. Ho denominato tali registrazioni ‘in studio’ per differenziarli da quelli ‘da cerimonia’ documentati durante il contesto rituale.

Va a raccogliere i gelsi  
mio amato accolgo i gelsi vicino al fiume

(reg. in studio il 12 febbraio 2009, Phnom Penh)

TESTO III

Mi manca l'aria che guida (la barca)  
taglia il bambù taglia il bambù per costruire una zattera

Pacificamente accompagnalo/a nella sua casa natale  
Cortesemente deve lui/lei avere la felicità

(reg. cerimonia 6 aprile 2009, Phnom Penh)

TESTO IIIA

Cara ella rema la barca avanti  
I suoni degli schizzi *phleok phleok*<sup>65</sup> nell'acqua  
Il remo cara il remo usa per fare muovere la barca  
Cortesemente molto felice

Cara rema la barca per trovare della verdura  
Cortesemente cerca del pesce

Cerca cibo (parla lo sposo)  
sono così felice per dare il cibo ad entrambi i genitori  
[...]

Sebbene la melodia e il significato generale sia simile, il testo di queste diverse esecuzioni presenta delle marcate differenze. Nel caso invece di un altro brano, *Mlup Dong* (L'ombra dell'albero del cocco), i testi delle due registrazioni sono del tutto differenti, anche a livello di significato, così come in *Tropeang Piey*, che ho descritto precedentemente.

TESTO I

L'ombra del cocco  
che ho usato per sedermi sotto

L'ho usato per dormire  
mi sono seduta e ti ho aspettato

(reg. in studio 12 febbraio 2009, Phnom Penh)

65. È il suono onomatopeico dell'acqua.

## TESTO II

L'ombra del cocco della vittoria  
devono tutti i sacri spiriti

Tutti i sacri spiriti e Brahma  
Devono aiutarmi  
per favore taglia il bellissimo fiore della vittoria

Deve il loro potere  
offrire la prosperità  
Per favore taglia  
per favore taglia il fiore della vittoria [...]

(reg. cerimonia 6 aprile 2009, Phnom Penh)

Nella prima versione del testo, la sposa aspetta il suo amato all'ombra dell'albero del cocco, che rappresenta metaforicamente la sua famiglia dalla quale è stata protetta e accudita fino al giorno delle nozze, così come l'albero di cocco ora la protegge dal sole. Nella seconda versione del testo, invece, non c'è relazione tra il titolo del brano e il testo in cui vengono invocati i *tevoda*, Brahma, e tutti i sacri spiriti affinché essi assicurino agli sposi prosperità e buona sorte, rappresentati dai fiori di areca, che vengono tagliati e poi gettati sugli sposi alla fine della cerimonia. Quasi tutti i canti iniziano con un'invocazione ai geni tutelari che donano buona sorte e apportano prosperità ('vittoria'). Indra e Brahma sono gli dei di protezione nella preparazione di una cerimonia o nella costruzione di una casa.<sup>66</sup> Nella cerimonia, questo brano è stato eseguito durante la raccolta del frutto dell'albero di cocco, che poi è stato donato dall'*acar* allo sposo, all'inizio della cerimonia.

## 5. Il processo di improvvisazione, il testo e il genere *phleng kar*

Una delle principali caratteristiche della musica del Sud-est asiatico è il processo di elaborazione melodica. Sebbene tale processo è largamente comune a molte musiche di tradizione orale, la peculiarità del sud-est asiatico riguarda la 'simultaneità', per cui gli strumenti melodici eseguono differenti versioni di una stessa melodia di riferimento simultaneamente. Mentre ci sono numerosi studi sulle orchestre *gamelan* di Giava e Bali, il processo improvvisativo del Sud-est asiatico peninsulare ha ricevuto poca attenzione. Nel caso della Cambogia esistono pochi studi sul processo di improvvisazione riguardo la musica *pin piet e mahori*<sup>67</sup> mentre non ci sono studi sul genere *phleng kar* ad eccezio-

66. BRUNET, *Music and Rituals*, p. 65.

67. Si veda GIURIATI, *Pambhlai: The Art of Improvisation*, pp. 24-54; GIURIATI, *Performing in empathy*; SAM, *The Pin Piet Ensemble*.

ne di una descrizione generale riportata da McKinley.<sup>68</sup> Al contrario di quello che avviene in altre culture musicali del sud-est asiatico, nella musica *khmer* la melodia fissa di riferimento per l'improvvisazione, non è eseguita esplicitamente da uno strumento o da una famiglia di strumenti, come avviene per il *gamelan* giavanese, in cui la melodia fissa (*balungan*) è esposta dai *saron* (metallofoni a barre) e per il *gamelan* balinese in cui la melodia fissa (*pokok*) è eseguita dai *jablag* o *jeggogan* (metallofoni dal registro più grave), ma la melodia è implicita, in quanto corrisponde alla successione di suoni eseguiti da tutti gli strumenti in corrispondenza dei colpi smorzati dei cimbali (*ching*), e per tale ragione può definirsi 'melodia astratta' o implicita.

Sumarsam parla di 'melodia interna' per descrivere il procedimento di astrazione della melodica nella musica giavanese: «La melodia interna non è eseguita da nessuno strumento, ma tutti gli strumenti del complesso ne sono ispirati. La melodia interna è lo spirito dell'ensemble».<sup>69</sup> Dalla definizione proposta da Sumarsam emerge l'ipotesi che ci possa essere non un modello unico comune prefissato, quanto un modello risultante dalla somma delle diverse versioni di una data melodia interna eseguita da differenti musicisti.<sup>70</sup> È ciò che Benamou chiama 'memoria accumulata di numerosi esecuzioni'.<sup>71</sup> McKinley descrive il processo di variazione continua con la metafora di un viaggio in cui i musicisti percorrono diverse strade (*pliw*) per poi incontrarsi periodicamente in un punto:

[...] Suonare la melodia è paragonato a seguire o, più precisamente, creare una strada (*pliw*). Nel suonare insieme ci sarebbero tante strade diverse tante quante sono gli strumenti melodici e i cantanti. Tutti i musicisti 'viaggiano' nella stessa direzione ma ognuno prende un percorso leggermente diverso, incontrandosi periodicamente con tutti gli altri prima di diramarsi di nuovo.<sup>72</sup>

I musicisti *khmer* utilizzano il termine *bamphlèy*, da *pliw* 'strada' per descrivere il processo di variazione continua. Sam spiega il significato del termine con 'abbellire'. Dunque la bravura dei musicisti si misura proprio in relazione alla loro capacità di abbellire e arricchire una melodia data. Ciò dimostra che la variazione e l'interazione tra i musicisti, è la parte essenziale di questa musica, per cui non esiste una versione base o uguale di un brano e ciò che rende affascinante questa musica sta proprio nel processo improvvisativo che si manifesta attraverso la variazione continua e simultanea degli strumenti a partire da dei suoni di riferimento, che costituiscono la melodia implicita.

68. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*.

69. SUMARSAM, *Inner Melody*, p. 12.

70. Le 'unplayed melodies' di cui parla PERLMAN in *Unplayed Melodies* si riferiscono alle risposte creative dei musicisti alle divergenze melodiche degli strumenti guida del *gamelan* giavanese, come il *rebab*, a cui si riferisce SUMARSAM in *Inner Melody*, e del *balungan*. I concetti di melodia implicita servono quindi a organizzare cognitivamente delle relazioni tra le parti, unificando, ciascuno a suo modo, i momenti di congruenza e di divergenza in un modello coerente.

71. BENAMOU, *L'improvisation*, p. 553.

72. MCKINLEY, *Ritual, Performativity and Music*, p. 63.

Attraverso la mia esperienza diretta ho avuto modo di verificare quanto detto fin'ora. Il mio maestro di *tro ou* a Phnom Penh, ad ogni lezione, non eseguiva mai la melodia di un brano allo stesso modo, e mi suggeriva di fare lo stesso, di variare la melodia di volta in volta, e 'prendere una strada'.

Ogni strumento costruisce, a partire da un soggiacente pattern di base, una sua linea melodica per poi trovarsi all'unisono con gli altri in corrispondenza dei tempi forti. Mettendo in successione i suoni corrispondenti ai tempi forti si ottiene il pattern di base dal quale ogni strumento percorre la propria strada. Il pattern di base di due diverse versioni di *Haom Rong* (*Haom Rong I* e *Haom Rong II*) per esempio è costituito dalle note: (fa), do, mi, fa, do, re, do.

Mettendo a confronto due diverse esecuzioni di *Haom Rong* da me registrati durante la mia ricerca sul campo, si evince che a uno stesso titolo (*Haom Rong*) corrisponde uno scambio e un'interrelazione di testi e profili melodici.<sup>73</sup> I brani *phleng kar* presentano un'uguale struttura fraseologica sia del testo che della musica. Dopo una breve introduzione della viella a due corde (*tro*),<sup>74</sup> una successione di frasi costituite da quattro o otto misure ciascuna, viene ripetuta due volte consecutivamente con delle micro variazioni melodiche e ritmiche. La durata di ogni versione di *Haom Rong* varia in base alla funzione che il brano riveste all'interno della cerimonia che può essere eseguito come offerta alle divinità (*Haom Rong I*), la cui durata è solitamente più breve, o come intrattenimento nel passaggio tra un rituale e l'altro, la cui durata è solitamente più lunga (*Haom Rong II*).<sup>75</sup> *Haom Rong I* è eseguito

73. Molti brani *phleng kar* vengono eseguiti in altri generi rituali e teatrali *khmer* da cui si evince una interrelazione di brani eseguiti in generi diversi, e il valore di musica 'tradizionale' e 'sacra' attribuita dai musicisti cambogiani alla musica di nozze. Si veda BILLERI, *The Interrelations of Genre*.

74. I brani *phleng kar* presentano un'introduzione che consiste in un solo a ritmo libero di uno degli strumenti dell'ensemble, solitamente la viella (*tro*). Questa introduzione non solo trasmette il carattere del brano successivo, ma presenta anche le linee melodiche che ricordano ai musicisti la struttura formale e le frasi melodiche. Il principio delle introduzioni metriche libere è diffuso in molte culture asiatiche. Ognuna di esse ha le proprie caratteristiche distintive. Nel contesto della cerimonia nuziale *khmer*, l'introduzione a ritmo libero dei brani permette agli spiriti favorevoli al matrimonio di entrare in scena attraverso l'atto dell'esecuzione musicale (JÄNICHEN, *Spirit's Entrance*, p. 51).

75. In Cambogia non è mai stato adottato un sistema di notazione musicale. Solo Jacques Brunet presenta una notazione cifrata, utilizzata dai musicisti cambogiani negli anni Sessanta del secolo scorso, riportandone un esempio in cui annota la linea melodica della viella bicolore (*tro ou*) di un brano preso in esame. Si veda BRUNET, *L'orchestre du mariage*, p. 235. Dalla mia esperienza sul campo ho invece constatato come, soprattutto dagli anni Duemila in poi, sia molto diffuso il sistema di notazione su pentagramma attraverso l'utilizzo di software come Finale. È chiaro come questo sistema di notazione non sia compatibile con la musica *khmer* per tanti aspetti, in particolare perché si riferisce a un sistema temperato non riscontrabile nella musica tradizionale della Cambogia. Tuttavia, DYER, in *Oral Pedagogy*, mette in luce come i musicisti del genere *phleng kar* abbiano sviluppato una 'bimusicalità locale' e possano leggere la notazione in modo creativo per produrre le variazioni melodiche, mantenendo la 'giocosità' (*playfulness*) centrale di questa pratica esecutiva. Qui adotterò la trascrizione su pentagramma, per la sua immediata leggibilità. Il ritmo è binario e quindi facilmente trascrivibile, mentre le altezze sono solo un'approssimazione dell'accordatura *khmer* in quanto non vi è precisa



Esempio 1. Trascrizione della frase melodica A di *Haom Rong I* e *Haom Rong II*

secondo il seguente schema: AA BB' AA BB', mentre *Haom Rong II* presenta una struttura formale più articolata e con più variazioni ritmico-melodiche: I Parte (AABB' AAB'B AAB'B'), II Parte (CC'D coda I<sup>6</sup> CC'D coda II), III Parte (DD'D''D''' coda III DD'D''D''' coda finale). Dalla trascrizione della frase melodica A di *Haom Rong I* e *Haom Rong II* emerge che all'uguaglianza del testo, non corrisponde un'uguaglianza melodico-ritmica (Esempio 1).

Dunque è possibile trovare lo stesso testo in differenti esecuzioni, ma allo stesso tempo è possibile trovare all'interno di uno stesso brano una melodia appartenente a un altro brano. È il caso della II e III parte di *Haom Rong II*, la cui melodia è uguale a quella di *Konsaeng Krahom* (Fazzoletto rosso). Nonostante ci siano delle microvarianti prevalentemente ritmiche, confrontando le due esecuzioni, si nota la stessa linea melodica. Ovviamente il testo è totalmente diverso, trattandosi di due diversi brani che hanno diversi titoli e una diversa funzione all'interno della cerimonia (Esempio 2).

Tabella 1. Frasi melodiche in *Haom Rong II* corrispondenti alle frasi melodiche di *Konsaeng Krahom*

<i>Haom Rong II</i>	<i>Konseng Krehom</i>
C	A
C'	A'
D	B
Coda I	Coda I
D'	C
D''	C'
D'''	D
Coda II	Coda finale

I due brani presentano un'uguale struttura formale, in entrambi ogni par-

76. Ho chiamato 'coda' la parte finale delle frasi melodiche D in quanto si tratta di ripetizioni variate delle ultime due misure della frase D.

Esempio 2. Trascrizione della frase C di *Haom Rong II*, la cui melodia è uguale, a quella della frase A del brano *Konseng Krahom* (Fazzoletto Rosso)

*Haom Rong II*  
(C)

yi-e - eo - uy un ye - rn saom un se - rn heouy un - chegn lo - k kru thom eo - uy

*Konseng Krahom*  
(A)

E - e - e - e - e - ouy om sro - nos - Kon - sa - e - eng kro - hom eo - uy

te del brano si chiude con una sorta di ‘coda’. Da questo esempio, è chiaro come anche nella musica *phleng kar*, così come nei generi *mahori* e *pin peat*, è possibile che a un uguale melodia corrispondano diversi titoli e quindi testi, così come è possibile che a un uguale testo corrisponda una diversa melodia, come mostrato nell’Esempio 1. In conclusione, l’interscambiabilità tra la melodia e i testi è una delle caratteristiche di questa musica così come l’aggiunta, da parte dei cantanti, delle parole *non sense* a inizio o metà o fine di ogni frase per riempire i ‘vuoti’ creati dalla musica come dimostrato di seguito nelle frasi A-A’ di *Haom Rong II*:

A. *Kgnom suom buong ou kun suong eouy machas thley dolors ou tepda eouy*

A’. *Suom louk heouy ou yeang mork eouy machas thley heouy pisethepor cheouy eouy.*

Dunque a uno stesso testo possono corrispondere diverse melodie e a una stessa melodia possono corrispondere diversi testi e titoli a seconda del contesto performativo e della funzione del brano nel contesto rituale. I temi contenuti nei testi dei brani *phleng kar* sono gli unici in grado di esprimere immagini poetiche legate al tema dell’amore, della natura, di episodi e figure mitologiche, esprimendo aspetti storici e socio-culturali. Attraverso i testi dei brani, i cantanti e le cantanti esprimono rispettivamente la voce dello sposo e della sposa rivolgendosi l’una all’altra. I testi di *phleng kar* esprimono immagini e versi poetici, che a volte non sono correlati tra loro, quindi può essere difficile capire il significato generale dei versi. Ciò è dovuto al fatto che i cantanti ripetono parole e sillabe senza senso (come *heouy*, *eouy*, *machas thley*) per seguire le frasi musicali. I testi dei brani sono molto intimi e poetici. Riflettono il dovere e il ruolo della coppia nella società *Khmer*, così come le buone maniere delle donne *Khmer*, il loro rispetto e lealtà verso i loro mariti.

## 6. Conclusioni

Dalla mia esperienza di ricerca in Cambogia, sono emersi diversi aspetti connessi con i rituali di nozze, che possono essere estesi anche ad altri ambiti della vita sociale e religiosa *khmer*. Uno di questi è il sincretismo religioso. Nei rituali di cui si compone la cerimonia nuziale *khmer*, si intrecciano diversi sistemi religiosi (buddismo, induismo e culti animisti locali) che convivono insieme armoniosamente, mettendo in luce una fitta e complessa simbologia e cosmologia legata alla cerimonia nuziale. Un secondo aspetto sociale e culturale riguarda l'importanza della musica nelle cerimonie di nozze che rappresenta uno dei momenti più importanti del ciclo della vita *khmer*, dunque la cerimonia viene preparata da ogni famiglia accuratamente, curando i minimi dettagli, per cui devono esserci offerte in abbondanza, gli addobi per la casa, e l'elemento che assolutamente non può mancare è la musica. Ogni rituale, infatti è legato a un brano musicale che ne descrive o commenta lo svolgimento, e simbolizza alcuni aspetti della cerimonia: l'unione (*pithi cong day*), la benedizione e protezione magica (*sot muent e pithi saen cidon cita*), buona sorte (*pithi kat sok*), e la fertilità (*pithi bongvoel popiel e Preah Thaung taong sbay Nieng Neak*). Le nozze hanno anche un'origine mitica che si rifà al mito di *Preah Thaung Nieng Neak*, i primi regnanti del regno di Cambogia, impersonati dagli sposi nel rituale di uscita che rievoca un episodio del mito. Anche l'origine degli strumenti musicali che compongono l'ensemble *phleng kar* è mitica, in particolare è legata ad alcune leggende, riguardanti gli strumenti a corda, che attestano, in assenza di documenti scritti, l'antichità degli strumenti a corda chiamati *pin*.

Sebbene la cerimonia attuale è una semplificazione della vecchia cerimonia, che fino a poco tempo prima dell'avvento dei *Khmer Rossi* durava tre giorni, i rituali principali, e i relativi brani musicali, sono rimasti uguali, mentre tanti altri sono stati omessi dalla cerimonia e dal repertorio *phleng kar*. I brani di nozze appartengono al genere *phleng khmer* che i cambogiani ritengono il più autentico e tradizionale, per cui anche le nozze rivestono questo carattere intimo, 'autentico' che non trova equivalenti nei paesi limitrofi di influenza *khmer*. I testi di questi brani mettono in luce varie tematiche legate alla cultura *khmer*: la posizione e i doveri della donna, il ruolo della donna nei confronti del marito, il ruolo degli sposi nella società, ma anche il distacco dall'adolescenza. In essi è riscontrabile una vena poetica e creativa che si ritrova anche nella musica *phleng kar* costruita sul processo improvvisativo chiamato dai musicisti *bamphlèy* (prendere diverse strade). Attraverso l'analisi del rapporto testo-musica di due diverse versioni di *Haom Rong* è emerso che è possibile riscontrare in due diverse esecuzioni di uno stesso brano:

- a. uno stesso testo a cui corrisponde uno stesso profilo melodico;
- b. uno stesso testo a cui corrisponde una diversa melodia;
- c. l'aggiunta di parole *non-sense*, utilizzate dai cantanti, per riempire i 'vuoti' creati dalla musica. In questi punti le diverse esecuzioni di *Haom Rong* mantengono un'uguale figurazione ritmica e si trovano a metà frase e a fine con un andamento discendente;

- d. Il processo di variazione continua all'interno di ogni esecuzione con l'improvvisazione simultanea degli strumenti melodici;
- e. La caratterizzazione dello stile individuale dei musicisti.

## APPENDICE 1: CERIMONIA DI UN GIORNO

Brani registrati durante una cerimonia, 20 marzo 2009, Phnom Penh.

I PARTE (Ore 7-9)	
BRANI	RITUALE/FUNZIONE
1. <i>Haom Rong</i>	<i>Pithi haom rong</i> (rituale di omaggio ai maestri)
2. <i>Cau Priem</i> (strumentale)	<i>Pithi hae kon komloh</i> (processione rituale dello sposo)
2.1 <i>Cau Priem</i> (cantato)	Sistemazione delle offerte portate in processione
3. <i>Com bok roy</i>	<i>Pithi roep phle che</i> (rituale del contare la frutta)
4. <i>Pok Pek</i>	<i>Pithi bongvel popiel</i> (rituale del passaggio del <i>popiel</i> [lamina sottile a forma di foglia])
5. <i>Kong Saoy</i>	Intrattenimento
6. <i>Ayay</i>	In attesa del <i>pithi kat sok</i>
II PARTE (Ore 9-12)	
BRANI	RITUALE/FUNZIONE
7. <i>Sarekakèv</i>	<i>Pithi kat sok</i> (rituale del taglio dei capelli)
8. <i>Trepeang Piey</i>	<i>Pithi kat sok</i>
9. <i>Sdach Yieng</i>	<i>Pithi lieng ceng</i> (rituale del lavare i piedi dello sposo)
10. <i>Phat Ciei</i>	<i>Pithi bak thiep srey</i> (rituale della danza con la sciarpa, la spada e i <i>thiep</i> [piccoli contenitori di metallo])
11. <i>Kong Saoy</i>	<i>Pithi saen cidon cita</i> (rituale di offerta agli antenati)
12. <i>Om Tuk</i>	Intrattenimento
13. <i>Bay Khon</i>	<i>Pithi cong day</i> (rituale del legare i polsi)
16. <i>Bat Cey</i>	Intrattenimento
14. <i>Preah Thaung Nieng Neak</i>	<i>Pithi Preah Thaung toun sbay Nieng Neak</i> (rituale di Preah Thaung tiene l'orlo della sciarpa di Nieng Neak)



## APPENDICE 2 : CERIMONIA DI DUE GIORNI

Brani registrati durante una cerimonia, 6 Aprile 2009, Phnom Penh.

I GIORNO (Ore 13-19)	
I PARTE	
BRANI	RITUALE/FUNZIONE
1. <i>Haom Rong</i>	<i>Pithi haom rong</i> (rituale di omaggio ai maestri)
2. <i>Sompong Phka Ca(r)</i>	Intrattenimento
3. <i>Mlup Dong</i>	Raccolta della noce di cocco dall'albero
4. <i>Kon Lang Rath</i>	Intrattenimento
5. <i>Bes Phka</i>	Intrattenimento
6. <i>Ciet Mun</i>	Intrattenimento
7. <i>Konseng Kraham</i>	Intrattenimento
8. <i>Ko Poet Sneng</i>	Intrattenimento
9. <i>Kong Saoy</i>	Intrattenimento
10. <i>Bunchus Krorya</i> (voce e tro <i>Khmer</i> )	Intrattenimento
11. <i>Sampov thory</i>	<i>Lacar</i> , immerge nell'acqua dei fili di cotone bianchi, spruzzando del profumo su di essi; poi li lega ai polsi dei genitori degli sposi
12. <i>Ciey</i>	Intrattenimento
13. <i>Lom Nieng</i>	Intrattenimento
II PARTE	
BRANI	RITUALE/FUNZIONE
14. <i>Kong Eouy Srey kong</i>	Rituale del <i>song kun</i>
15. <i>Cek Tum</i>	
16. <i>Kum Nou Kadeouk</i>	Intrattenimento
17. <i>Lum Ang Khnum</i>	Intrattenimento
18. <i>Ciet Mun</i>	Intrattenimento
19. <i>Ciorng Deum Bat</i>	Intrattenimento
20. <i>Ciorng Deum Bat</i> (diverso testo)	Intrattenimento
21. <i>Kong Saoy</i> (testo diverso)	Intrattenimento
22. <i>Om Tuk</i> (testo diverso)	Intrattenimento
23. <i>Bay Khon</i>	<i>Pithi cong day</i> (rituale del legare i polsi)

24. <i>Sdach Phtum</i>	<i>Pithi kat khan sla</i> (rituale del tagliare i fiori di areca)
25. <i>Teok Tub o Chorng</i>	Intrattenimento
26. <i>Saren or Chorng</i>	Intrattenimento
27. <i>Bun Teag Prasat</i>	Intrattenimento
28. <i>Kat Traoy</i>	Intrattenimento
29. <i>Bam Pee</i> (voce, <i>tro Khmer</i> , <i>tro ù</i> )	Intrattenimento

---

II GIORNO  
(Ore 6-9)

I PARTE

BRANI	RITUALE/FUNZIONE
30. <i>Cau Priem</i> (strumentale)	<i>Hae kon komloh</i> (processione rituale dello sposo)
31. <i>Cau Priem</i> (cantato)	Vengono sistemati i doni portati in processione
32. <i>Sem Srer Nas</i>	Intrattenimento
33. <i>Rong Sbov</i>	Intrattenimento
34. <i>Pok Pek</i>	<i>Pithi phka sla</i> (rituale del masticare le foglie di areca)
35. <i>Sro Ok</i>	Intrattenimento
36. <i>Com Bok Roy</i>	<i>Pithi roep phle che</i> (rituale del contare la frutta)
37. <i>Om Tuk</i>	<i>Pithi roep phle che</i>
38. <i>Ciet Mun</i>	Intrattenimento
39. <i>Ke Nor</i>	Intrattenimento
40. <i>Sum Bun</i>	Intrattenimento
41. <i>Kong saoy</i>	Intrattenimento
42. <i>Sampov Thory</i>	Intrattenimento
43. <i>Sum Bun</i>	Intrattenimento
44. <i>Cab Deu day</i> (strumentale)	Intrattenimento
45. <i>Haom Rong</i>	Intrattenimento

---

II PARTE  
(Ore 9-12)

BRANI	RITUALE/FUNZIONE
46. <i>Saray Ondet</i>	Intrattenimento (in attesa del <i>kat sok</i> )
47. <i>Bandet kontuong</i>	Intrattenimento
48. <i>Sarekakèv</i>	Intrattenimento
49. <i>Ayay</i>	Intrattenimento

50. <i>Say Sovan(n)</i>	Intrattenimento
51. <i>Kolap Senghborei</i>	Intrattenimento
52. <i>Ayay (Kare- Pum Poug)</i>	Intrattenimento
53. <i>Sarekakèv</i>	<i>Pithi kat sok</i> (rituale del taglio dei capelli)
54. <i>Tropeang Piey</i>	<i>Pithi kat sok</i>
55. <i>Sro Ngum</i>	Intrattenimento
56. Touk Ngor Leoun Lun	Intrattenimento
57. Sdach Yieng	<i>Pithi lieng ceng</i> (rituale del lavare i piedi dello sposo)
58. <i>Pha Por Pok</i>	Intrattenimento
59. <i>Key Nor</i>	<i>Pithi bak venignón</i> (rituale dello spostare la tenda)
60. <i>Phat Ciei Orn</i> (strumentale)	<i>Pithi bak thiep srey</i> (rituale della danza con spada, sciarpa e <i>thiep</i> )
61. <i>Ruam Dork Dav</i>	
62. <i>Kong Saoy</i>	<i>Pithi saen cidon cita</i> (rituale di offerta agli spiriti degli antenati)
63. <i>Bay Khon</i>	<i>Pithi cong day</i> (rituale del legare i polsi)
64. <i>Kong Saoy</i>	Intrattenimento
65. <i>Preah Thaug Nieng Neak</i>	<i>Pithi Preah Thaug tounge sbay Neang Neak</i> (rituale di uscita)

---

## BIBLIOGRAFIA

- Royal Decree on Designation of Animals and Plants as National Symbols of the Kingdom of Cambodia* (2005), <https://web.archive.org/web/20070630215053/http://www.forestry.gov.kh/Documents/ROYAL-DECREE-ENG.pdf>
- ANDERSON, Emily – GRACE, Kelly, *From Schoolgirls to ‘Virtuous’ Khmer Women: Interrogating Chbab Srey and Gender in Cambodian Education Policy*, «*Studies in Social Justice*» 12/2 (2018), pp. 215-234.
- ANG, Chouléan, *Les êtres surnaturels dans la religion populaire Khmère*, Cederek, Paris 1986.
- BENAMOU, Marc, *L’improvisation dans les musiques de tradition orale*, «*Ethnomusicology*», 33/3 (1989), pp. 551-555.
- BILLERI, Francesca, *The Interrelations of Genre in Traditional Cambodian Music and Theatre*, «*European Journal of Musicology*», 20/1 (2022), pp. 243-268.
- BRUNET, Jacques, *Music and Rituals in Traditional Cambodia*, in *Traditional Drama and Music of Southeast Asia*, ed. Mohd. Taib Osman, Dewan Bahasa, Kuala Lumpur 1974, pp. 219-222.

- , *L'orchestre de mariage cambodgien et ses instruments*, «Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient», 66 (1979), pp. 203-254.
- CHANDLER, David, *A History of Cambodia*, Westview Press, Boulder 2008 [1933].
- COMMISSION DES MOEURS ET COUTUMES DU CAMBODGE, *Cérémonies des douze mois: fêtes annuelles cambodgiennes*, Phnom Penh 1925.
- COMMISSION DE MUSIQUE, *Musique Khmère*, Université Royale des Beaux Arts, Phnom Penh 1969.
- DAVIS, Erik W., *Deathpower: Buddhism's Ritual Imagination in Cambodia*, Columbia University Press, New York 2016.
- DYER, Jeffrey M., *Nationalist Transformations: Music, Ritual, and the Work of Memory in Cambodia and Thailand*», «Yale Journal of Music & Religion», 3/2 (2017), pp. 26-42.
- , *Oral Pedagogy, Playful Variation, and Issues of Notation in Khmer Wedding Music*, «Ethnomusicology», 62/1 (2018), pp. 104-136.
- GIURIATI, Giovanni, *Khmer Traditional Music in Washington D.C.*, PhD diss., University of Maryland 1988.
- , *Pambhlai: The Art of Improvisation in Khmer Traditional Music*, «Cahiers d'études franco-cambodgienne» 5 (1995), pp. 24-54.
- , *Musiche e danze della Cambogia*, Ricordi, Milano 2003.
- , *Performing in empathy: collective musical improvisation of Southeast Asia*, in *Free improvisation: history and perspectives*, a cura di Alessandro Sbordoni e Antonio Rostagno, Libreria Musicale Italiana, Lucca (2018), pp. 141-160.
- JÄNICHEN, Gisa, *The Spirit's Entrance: Free Metric Solo Introductions As a Complex Memory Tool in Traditional Khmer Wedding Music*, Universiti Putra Malaysia Press, Serdang, Selangor 2012, pp. 51-70.
- KHOURY, Stéphanie, *On Periodically Potent Places: The Theatre Stage as a Temporarily Empowered Space for Ritual Performances in Cambodia*, «The Asia Pacific Journal of Anthropology», 18/5 (2017), pp. 444-461.
- MCKINLEY, Kathy, *Ritual, Performativity and Music: Cambodian Wedding Music in Phnom Penh*, PhD diss., Brown University, Providence 2002.
- NOU, Ker – NOU, Nhiek, *Kpuon Abah-Bibah, ou le livre de mariage des khmers*, «Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient», 60 (1973), pp. 243-328.
- PERLMAN, Marc, *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2004.

- PORÉE-MASPERO, Eveline, *Cérémonies privées des cambodgiens*, Institut Bouddhique Editions, Phnom Penh 1958.
- SAM, Ang-Sam, *The pin piät Ensemble: its History, Music and Context*, PhD diss., Wesleyan University 1988.
- SUMARSAM, *Inner Melody in Javanese Gamelan Music*, «Asian Music», 7/1 (1975), pp. 3-13.
- TERWIEL, Barend Jan, *Monks and Magic: Revisiting a Classic Study of Religious Ceremonies in Thailand*, Nordic Institute of Asian Studies Press, Copenhagen 2012.
- WONG, Deborah – LYSLOFF, René T.A., *Threshold to the Sacred: The Overture in Thai and Javanese Ritual Performance*, «Ethnomusicology», 35/3 (1991), pp. 315-348.
- YUPHO, Dhanit, *The Custom and Rite of Paying Homage to Teachers of Khon, Lkhaon and Piphat*, The Fine Arts Department, Bangkok 1961.



NOTA BIOGRAFICA Specializzata alla SOAS di Londra (PhD), Francesca Billeri ha all'attivo pubblicazioni e interventi a convegni sul tema del rapporto tra musica e rituale, dell'impatto dei media sulla musica tradizionale orale, sul concetto di genere, e sulla digitalizzazione di archivi sonori. È stata assegnista di ricerca all'Università "La Sapienza" di Roma durante l'anno accademico 2021/2022. Attualmente, insegna etnomusicologia nelle scuole secondarie di Londra.

BIOGRAPHICAL NOTES Francesca Billeri was a Postdoctoral Fellow at "Sapienza" University of Rome in 2021/2023. She completed a PhD in Music at SOAS University of London (PhD). Her research focuses on music and ritual; music, media and politics; the interrelations of songs across different genres; and archiving traditional oral music online. Currently, she teaches ethnomusicology in secondary schools in London.



