

IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione  
DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA MUSICALE  
prof. Giordano Montecchi

APPUNTI DELLE LEZIONI - A.A. 2001-2002

Identità locale e fattore mediatico: l'impatto dell'industria discografica  
sulle musiche di tradizione orale del Mediterraneo.  
Un esempio: l'Egitto

## I MODULO

**Oralità, scrittura, mediatizzazione.**  
**Musiche di tradizione e mediamorfosi nell'area mediterranea.**

### Indice

p.	2	I.01	Discografia. Una precisazione terminologica per una nuova disciplina
"	3	I.02	Oralità e scrittura in musica
"	5	I.03	Lingua scritta e lingua orale
"	6	I.04	"Capire" l'oralità
"	7	I.05	Da Omero alla <i>world music</i>
"	9	I.06	Psicodinamica dell'oralità
"	11	I.07	Prassi orale, scrittura, musica riprodotta
"	12	I.08	Musica riprodotta e semiologia
"	14	I.09	Musica riprodotta e società di massa
"	16	I.10	Il testo e la performance
"	18	I.11	Testo e contesto
"	19	I.12	L'estetica della musica di fronte al mercato globale
"	21	I.13	Musiche di tradizione orale e mercato globale: la <i>world music</i>
"	23	I.14	Una prima ricognizione sonora
"	26	I.15	Identità locale e globalizzazione
"	29	I.16	L'esproprio dei tratti culturali. L'industria della <i>world music</i> .
"	31	I.17	Aspetti della produzione discografica
"	34	I.18	Il sufismo e la musica
"	35	I.19	Il Mediterraneo. Una ricognizione musicale
"	42	I.20	Fra identità locale, diaspora e modernizzazione. Tradizione e meticcio nella musica del Mediterraneo.
"	45	I.21	La canzone urbana del Novecento
"	50		Lista degli ascolti del I modulo
"	58		Riferimenti bibliografici d'esame

## **Oralità, scrittura, mediatizzazione. Musiche di tradizione e mediamorfosi nell'area mediterranea.**

### **I. 01 Discografia - Una precisazione terminologica per una nuova disciplina**

La discografia e, collegata ad essa, la videografia, costituiscono una disciplina di studio relativamente nuova che, anche se ha già una consistente letteratura, nel momento in cui diviene materia di insegnamento in ambito universitario, pone una quantità di problemi.

Con "disco" possiamo provvisoriamente intendere in modo generico, la varietà dei supporti audio attualmente utilizzati per la riproduzione e la trasmissione della musica. Le tecnologie della riproduzione hanno una storia che ormai oltrepassa il secolo; una storia ricca di sviluppi e perfezionamenti: si va dalla registrazione fonografica su cilindri, al disco destinato al grammofono (il "78 giri"), poi al microsolco, al long playing, al nastro magnetico (bobine o cassette), per arrivare alla riproduzione digitale, al cd e ai diversi sviluppi indotti dall'informatica e dal web.

La storia di questa tecnologia e le sue sempre più importanti implicazioni industriali e commerciali costituiscono un capitolo importantissimo della storia generale del XX secolo. In quanto storia particolare questa materia concerne inoltre in pari misura la storia dei mezzi di comunicazione di massa e la storia della musica.

Il termine "discografia" è fortemente ambiguo, o meglio per dirla in termini linguistici, "polisemico". Il musicologo (figura in cui potremmo già distinguere lo storico della musica e lo studioso dell'età contemporanea), il sociologo della comunicazione, l'ingegnere elettronico, lo storico della scienza, il musicista, il collezionista, l'appassionato possono intendere questo termine in modi radicalmente diversi.

Sul piano generale, il riferimento obbligato è al succinto ma fondamentale testo pubblicato nel 1936 da Walter Benjamin (trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966) che mette a fuoco il decisivo mutamento di prospettiva estetica e storica legata all'avvento della riproducibilità di creazioni artistiche che in passato avevano un carattere di unicità (in particolare nel campo delle arti visive: vedi fotografia).

Inutile dire quindi che come campo di ricerca la discografia si presta a diverse impostazioni, sia metodologiche, sia di contenuti e di obiettivi. Questo richiede in linea di principio una definizione dello statuto di questa disciplina, o dell'insieme di indirizzi che questa disciplina può assumere. Nelle Università italiane si tengono alcuni corsi di Discografia e videografia musicale, ciascuno dei quali presenta caratteristiche diverse per impostazione e tematiche.

Carlo Marinelli, che è stato il primo in Italia a tenere un corso di discografia (al DAMS di Bologna) ha svolto questa problematica in un saggio dal titolo *Prolegomeni ad una nuova disciplina scientifica: discografia e videografia musicale* (in: AA.VV., *Norme con ironia. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di Sergio Miceli, Suvini Zerboni, Milano 1998, pp. 131-51). In esso, in linea con un orientamento già consolidato nel mondo anglosassone (ad es. L. Foreman, *Systematic Discography*, London 1974), la discografia viene presentata come ricerca storica e sistematica sul disco come fonte e come testo dotato di caratteristiche inedite rispetto alle fonti scritte tradizionali. Marinelli propone una distinzione fra "discografia documentale" e "discografia storica", con ulteriori differenziazioni interne, proponendosi come obiettivo dello studioso la realizzazione di "discografie", ossia la ricerca e la catalogazione secondo una precisa metodologia di tutto il materiale discografico inerente un certo soggetto musicale (artista, genere, ecc.).

In questi termini "discografia" assume un significato che corrisponde a ciò che il termine "bibliografia" rappresenta nel campo letterario o più in generale della comunicazione scritta. Si tratta di un compito gigantesco, data l'entità della produzione discografica esistente (o esistita), e di fatto imprescindibile.

Tuttavia questo corso assume un taglio diverso che rimanda a un'altra accezione del termine discografia e implica un approccio di tipo storico-sociologico, più che bibliografico. In parole povere diciamo che questo corso intende la discografia come emergere di un nuovo tipo di prassi musicale - sia a livello di produzione, sia a livello di pratica sociale e quindi di consumo - che ha fornito il contributo più decisivo nella trasformazione, ma potremmo dire rivoluzione, del mondo musicale contemporaneo.

Il corso integrativo tenuto da Roberto Agostini che si affianca al corso principale affronta proprio alcuni degli aspetti principali di questa trasformazione.

Nella nostra prospettiva, assegniamo dunque al termine "discografia" nei riguardi della musica, un significato corrispondente grosso modo a ciò che la fotografia rappresenta nel campo delle arti visive. Ossia l'emergere di una nuova tecnologia che stimola lo sviluppo di un nuovo ambito creativo, di una nuova partizione delle arti, con tutto ciò che ne consegue sul piano dell'estetica, della sociologia, della storia ecc.

Il titolo di questo corso è esplicito nel dichiarare questa impostazione. Si tratterà quindi dell'"impatto dell'industria discografica" esaminandone le conseguenze su un terreno specifico, nel nostro caso le musiche di tradizione orale (quelle che comunemente vengono chiamate musiche "etniche") nell'area del Mediterraneo, con particolare attenzione alla musica dell'Egitto e del mondo arabo in genere.

In una prospettiva analoga l'americano Evan Eisemberg (*L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar libri, Torino, 1997) ha indicato il delinearsi di una nuova arte avente come materia il suono: la *fonografia* che va ad affiancarsi alla musica tradizionalmente intesa, fondata sul rapporto diretto fra musicisti che eseguono e pubblico che presenza. E' una ulteriore mediazione che va a sommarsi a un'altra mediazione, tipicamente occidentale, ossia la consuetudine di "scrivere la musica". Diversamente da quanto accade generalmente nelle restanti culture musicali, nella tradizione musicale d'Occidente, da secoli, a partire dal Medioevo, la musica viene fissata e tramandata per iscritto, in forma di "partitura", ricorrendo al pentagramma e alla notazione, al punto che nel pensiero musicale occidentale il riferimento alla scrittura è diventato imprescindibile. Chiunque possieda una adeguata competenza può "fare sua" la musica di qualsiasi compositore ed eseguirla: la scrittura genera così un passaggio intermedio (e quindi una separazione) fra compositore ed esecutore.

## **I. 02 Oralità e scrittura in musica**

In tempi recenti la musicologia, ossia la disciplina scientifica che studia la musica come fenomeno fisico, tecnologico, storico, linguistico, ideologico, estetico e quant'altro si è trovata di fronte alla necessità di prendere coscienza del fatto che lo studio della musica non può più essere limitato alla sua veste scritta. A ciò ha contribuito lo sviluppo dell'antropologia culturale e della sua branca più specificamente musicale, l'etnomusicologia, che ha posto in luce con sempre maggior forza la rilevanza culturale e storica di tradizioni musicali che prescindono completamente o quasi da ogni mediazione del segno scritto.

Per "musica di tradizione orale" intendiamo una pratica musicale molto diversa da come noi siamo abituati a concepirla in Occidente. Per noi la musica si apprende, si studia, si esegue in una dimensione prevalentemente scritta. Si studia il solfeggio per imparare a "leggere" la musica e quindi a eseguirla. Il leggio con lo spartito o la partitura è un po' l'icona di questa pratica che è diventata una mentalità profondamente radicata (i due termini non sono esattamente sinonimi: lo spartito è destinato all'esecutore e riportata la musica che io, strumentista o cantante, devo eseguire, la partitura invece è destinata al direttore d'orchestra, oppure allo studioso e contiene le parti musicali di tutto il gruppo, complesso, coro, orchestra, ecc.). La scrittura è un tratto essenziale della musica colta occidentale: il compositore seduto al tavolo che scrive la musica sulla carta pentagrammata, l'orchestra con i suoi leggii, il direttore che legge la partitura per dirigere l'orchestra, ecc.

Tuttavia anche in Occidente, col diffondersi di una musica di consumo, musica *popular* come la si definisce con un termine inglese che è forse il più onnicomprensivo, si sono sviluppate e hanno acquistato importanza pratiche musicali che prescindono largamente dalla scrittura. Si pensi al jazz, oppure al rock, o anche al folklore (che è da sempre il depositario per antonomasia della tradizione orale): tutti generi fortemente caratterizzati dall'improvvisazione e da musicisti che fanno scarso uso della musica scritta o addirittura non la sanno leggere affatto. In realtà questa musica, specie in epoca recente, viene anche scritta, ma si tratta più che altro di una scrittura successiva, ovvero di una "trascrizione" legata al fatto che per i musicisti e gli studiosi occidentali abituati a leggere la musica è quasi indispensabile averne disponibile una versione scritta (a questo proposito accenniamo di sfuggita alla sostanziale differenza che corre fra "notazione prescrittiva" e "notazione descrittiva").

Nella tradizione orale primaria invece la musica si impara e si suona attraverso un apprendistato che sfrutta soprattutto la memoria, che dipende dagli insegnamenti di un maestro che mostra come una certa musica deve essere eseguita mentre gli allievi si sforzano di imitarlo e di ricordare l'insegnamento del maestro. Evidentemente nella pratica orale la possibilità di eseguire un brano di musica che non si è mai ascoltato, mediante la lettura di uno spartito, non è neppure concepibile. L'unica possibilità di apprendimento e di riesecuzione è invece l'ascolto e l'imitazione di ciò che si è ascoltato, col sussidio di una memoria per forza di cose ben allenata.

A ciò si è aggiunta poi la musica riprodotta - il disco, la radio ecc. - che ha posto il mondo musicale di fronte a un oggetto musicale nuovo, una condizione di esistenza della musica che, pur sviluppatasi in Occidente, all'interno di una cultura letterata e tecnologicamente avanzata, sembra riportare la musica a uno status in grado di fare a meno dalla scrittura, una nuova forma di "oralità/auralità" che si innesta in un quadro culturale dominato dalla scrittura e ripropone modi di creazione, veicolazione, fruizione, apprendimento indipendenti dalla padronanza del linguaggio musicale scritto. Walter Ong in *Oralità e scrittura*, il testo al quale facciamo soprattutto riferimento per indagare questo fenomeno, ha coniato per questo il termine di "oralità secondaria": all'interno di una cultura letterata si verificano situazioni che ripropongono modalità di trasmissione del sapere (la musica nel nostro caso, ma il discorso vale per tutto ciò che può essere trasmesso attraverso i media audiovisivi: radio, tv, cinema, disco, ecc.) che non richiedono l'uso della lettura o della scrittura. Qualcosa che per l'appunto accadeva e accade tuttora nelle culture non letterate e che, nel caso della musica, acquista come vedremo una particolare rilevanza.

E' evidente che se focalizziamo la nostra attenzione sul modo in cui i mass media influenzano oggi la musica e in particolare la musica di tradizione orale, ci collochiamo in uno dei punti nevralgici di questo fenomeno complessivo. Tuttavia, come è intuibile, c'è una grande differenza fra "oralità primaria" propria di una cultura che ignora totalmente la scrittura e "oralità secondaria" propria di una cultura alfabetizzata e tecnologica.

### **I. 03 Lingua scritta e lingua orale**

Il padre della linguistica moderna, Ferdinand de Saussure (1857-1913) è stato forse il primo a porre una distinzione fra linguaggio orale e linguaggio scritto che in precedenza erano considerati come accezioni indifferentemente simili del linguaggio considerato come fenomeno unitario. Per Saussure "la scrittura è linguaggio reso visibile" e dunque l'oralità si pone come fenomeno primario rispetto al quale la scrittura rappresenta un gradino successivo. Ma Saussure, pur se afferma questo primato dell'oralità nel linguaggio, ancora non approfondisce le differenze fra le due dimensioni orale e scritta. Successivamente è emerso con sempre maggiore evidenza il fatto che queste diverse "tecnologie della parola" (Ong) presentano profonde differenze e producono ulteriori mutamenti al livello della forma mentis, ossia del pensiero e dell'ideologia.

Ci si può interrogare sul perché di questo crescente interesse a indagare queste differenze. Certamente una possibile risposta sta nello sviluppo dei media audiovisivi e, in parallelo, l'aumento delle conoscenze relative alle culture orali primarie prodotto dallo sviluppo degli studi di antropologia culturale. Oggi per esempio non ci può lasciare indifferenti il sapere che su decine di migliaia di lingue parlate dall'umanità nel corso della sua storia, solo un centinaio hanno raggiunto un livello di elaborazione scritta tale da consentirci di parlare, in riferimento ad esse, di "letteratura". Attualmente, riferisce Ong, su tremila lingue conosciute, sono solo un'ottantina quelle che possiedono un sistema alfabetico che consenta di metterle per iscritto.

Una lingua si costituisce con un processo che inizialmente possiamo pensare come spontaneo, o addirittura inconscio. Con l'uso si sviluppano delle convenzioni, delle regole e la lingua viene via via sempre più codificata a fini di comunicazione, ma non necessariamente in forma scritta. L'emergere della scrittura rappresenta un evento cruciale che trasforma la lingua e anche la mentalità, la vita, i costumi, l'assetto sociale della comunità che ne fa uso. La scrittura secondo J. Lotman è un "sistema secondario di modellizzazione" che dipende cioè da un sistema primario (l'oralità). Alla scrittura, in quanto tecnologia, si associa un potere, un progresso della conoscenza, anche attraverso il moltiplicarsi del vocabolario. Una lingua parlata utilizza e conosce un certo numero di parole (diciamo qualche migliaio). Un "grifoletto" invece, cioè una lingua scritta, può arrivare a includere, come la lingua inglese, oltre un milione di vocaboli.

Possiamo dire che le radici remote del lungo dominio culturale, politico ed economico dell'Occidente sul resto del mondo rimandano allo sviluppo e all'uso sistematico della scrittura. Una lingua orale si fonda sulla memoria, sull'utilizzo di formule fisse, facilmente memorizzabili e adattabili. La lingua scritta invece instaura un pensiero di natura diversa, più strutturato, più preciso e raffinato, soggetto a una razionalità di ordine logico. La nascita della scienza ha come preconditione la scrittura. Il concetto stesso di "studio", ossia l'esercizio di un pensiero prolungato, articolato, analitico e complesso su un determinato argomento, richiede la scrittura. In una cultura orale si impara, ma non si "studia" nel senso che noi attribuiamo a questo termine. Lo strutturarsi del pensiero logico connesso alla scrittura va di

pari passo con la progressiva esautorazione e indebolimento della memoria. Nell'oralità non esistono gli appunti, gli archivi, i contratti scritti, le istruzioni, i manuali, nè tantomeno i dizionari. Ricordare è essenziale, a volte è questione di vita o di morte. Nella cultura scritta la memoria è alleggerita di questa responsabilità in quanto ci sono mille modi, sempre nuovi e più efficaci di soccorrerla.

[Si pensi ad esempio a come oggi funzionano i sistemi per migliorare la memoria. Solitamente per facilitare la memorizzazione di una sequenza di parole o di numeri si fa ricorso al un escamotage logico, a qualche strattagemma basato sul ragionamento che ci consente di ricostruire la sequenza che ci interessa].

La scrittura nel suo sviluppo, si presenta in origine come tecnologia al servizio dell'oralità, di cui viene ribadito e legittimato il primato. L'*ars rhetorica* non è altro che l'elaborazione in forma scritta di virtù che competono all'arte oratoria. I testi antichi - sia religiosi sia letterari - si propongono solitamente come trascrizione di storie e argomentazioni pronunciate oralmente. Nella Bibbia ad esempio il libro del *Qohèlet* (o Ecclesiaste) ha un titolo che significa "scrivere detti". Ma basti pensare anche ai Vangeli che altro non sono se non il resoconto della predicazione di Cristo. E quanto all'Islam anch'esso fonda la sua fede, oltre che sul Corano, sugli *Hadith*, ossia la raccolta delle frasi che la tradizione vuole pronunciate da Maometto.

La scrittura tuttavia, una volta affermata e consolidato il suo potere, si è proposta via via come modello primario, autocentrico, tendente a considerare l'oralità come "testo non scritto", come versione grezza, incompleta e imperfetta di un pensiero linguistico che si concepisce essenzialmente come scritto. La scrittura ha elaborato a proprio uso e consumo il concetto di "letteratura" (l'insieme dei testi scritti), mentre non ha elaborato un concetto corrispondente per l'oralità. Ong sottolineando il carattere aberrante del termine "letteratura orale", osserva come la scrittura tenda a proiettare sulla lingua orale il proprio modello di pensiero, rovesciando l'oralità da condizione primaria, archetipica quale essa è, ricca di valori originali e diversi, a qualcosa di anomalo, bizzarro, avvertendola addirittura come una minaccia. In effetti l'oralità viene studiata (e può essere "studiata") solo in seno a una cultura scritta che la descrive a partire dal proprio sistema di pensiero e di valori.

#### **I. 04 "Capire" l'oralità**

Per certi aspetti potremmo dire che la scrittura costituisce l'antesignana di quel fenomeno che oggi definiamo globalizzazione. Potremmo anche avanzare l'ipotesi che molte delle incomprensioni o dei conflitti esistenti fra civiltà occidentale e il resto del pianeta, possono essere ricondotte proprio a questa visione del mondo profondamente diversa fra società dominate dalla cultura del segno scritto e società dove è ancora operante una cultura fortemente legata all'oralità.

Determinante oggi appare sul piano culturale e anche antropologico (e quindi sociale e politico) "capire" l'oralità, ossia coglierne la diversità sostanziale, anziché pensarla - in termini per così dire imperialistici - come stadio primitivo della civiltà, proiettato inevitabilmente verso la scrittura, quasi fosse il suo destino. Sul terreno musicale questa affermazione acquista un senso tutto particolare. Se infatti l'oralità della lingua e della cultura ci rimanda al passato, dal momento che il mondo guarda ormai alla scrittura come valore indiscusso e come strumento indispensabile di progresso ed emancipazione (pensiamo alla locuzione "paesi in via di sviluppo", o alla "piaga dell'analfabetismo"), la musica di tradizione

orale continua invece a proporsi come mondo alternativo, altro rispetto alla musica che si scrive, spesso difendendo con orgoglio e con indiscutibili motivazioni la propria condizione, rifiutando cioè la scrittura in quanto incompatibile, in quanto elemento che minaccia di snaturare la ricchezza d'arte e di tradizione sedimentatasi nel corso dei secoli in civiltà musicali di altissimo profilo - pensiamo ad es. alla musica indiana o alla musica araba.

Curt Sachs, uno dei padri fondatori dell'etnomusicologia, ha colto perfettamente questa complessa dialettica di oralità e scrittura in seno alla musica. La scrittura ha consentito progressi straordinari. La polifonia, la fuga, l'armonia, il contrappunto, la sinfonia, il melodramma, tutta la musica d'arte occidentale non esisterebbe senza la scrittura. Tuttavia come afferma Sachs

osservare e valutare la differenza tra due mondi musicali può aiutarci a comprendere che il nostro guadagno è al tempo stesso una perdita, che la nostra crescita è anche un declino. Può aiutarci a comprendere che non abbiamo progredito, ma siamo semplicemente cambiati. E dal punto di vista della cultura, non sempre siamo cambiati in meglio.

[C. Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino 1962, p. 238]

La musica occidentale per edificare il suo straordinario monumento d'arte, ha pagato un prezzo molto alto; ha smarrito col tempo una quantità di tratti, di conoscenze e di virtù che invece sono state custodite gelosamente in seno alle musiche orali, sia folkloriche, sia d'arte. Oggi - in epoca di *world music*, in presenza del dilagare delle musiche etniche e meticce, frutto dei più svariati sincretismi e *cross-over* - questi caratteri ci si ripresentano in tutta la loro prepotente originalità. Una presenza non più soltanto alla portata degli etnomusicologi e degli studiosi, bensì gettata in pasto alla moda, al consumo di massa, con tutta la corolla di problemi che vi sono implicati. Per questo possiamo affermare che per la musicologia odierna "capire l'oralità" è una questione particolarmente rilevante e urgente, ancor più che per altre discipline.

## **I. 05 Da Omero alla *world music***

Un passo decisivo e rivelatore circa le profonde differenze fra oralità e scrittura è rappresentato dalle ricerche compiute da Milman Parry (1902-35) sulla poesia omerica e pubblicate postume nel 1971 col titolo *The making of Homeric Verse*. Sulla scia di Parry si sono mossi altri studiosi, come Albert P. Lord che ha indagato la cultura orale dei cantori serbo-croati e Eric Havelock che approfondito il rapporto fra età omerica e il pensiero di Platone, un rapporto per vari aspetti antagonistico, nel quale si rispecchia il passaggio dall'oralità alla cultura scritta.

Il nocciolo delle scoperte di Parry è l'aver appurato che i poemi omerici (*Iliade* e *Odissea*) nascono da un processo di tradizione orale durato almeno un paio di secoli, durante il quale questi poemi erano affidati a cantori (*aedi*) che li intonavano a memoria, con inevitabili continue varianti e trasformazioni. Solo successivamente essi sono stati trascritti nella forma che noi oggi conosciamo, conquistando una posizione di indiscussa preminenza fra i capolavori della letteratura occidentale. Ebbene, Parry paradossalmente ci dimostra che il valore, la bellezza di queste opere che la storia e la critica letteraria indicano come capolavori supremi della poesia epica, dipendono da meccanismi linguistici di tipo orale che sono antitetici ai valori della cultura scritta, in quanto si fondano su uno stile cosiddetto

"formulaico", ossia uno stile di versificazione costruito in gran parte su stereotipi, epiteti fissi, frasi fatte ricorrenti e largamente prevedibili.

Tale struttura basata su formule prefabbricate è lo strumento essenziale per aiutare la memoria a conservare e tramandare la traccia di una narrazione così articolata e complessa, agevolando il cantore nella propria performance e consentendogli di concatenare estemporaneamente e senza sforzo versi (esametri) soddisfacenti dal punto di vista del ritmo, della sintassi e dei contenuti. Anzi: quanto più la fattura del verso è raffinata, quanto più il tono poetico è elevato - e dunque richiede maggiore controllo e pregnanza del contenuto verbale - tanto maggiore è la presenza di queste formule.

L'aspetto più sorprendente e sconcertante sta nel fatto che la concezione estetica e poetica propria della cultura scritta, e in modo particolare in epoca moderna, ripudia senza mezzi termini le frasi fatte, le espressioni prefabbricate, considerandole come indice di scarsa immaginazione e originalità. L'epoca moderna ha radicalizzato questo giudizio negativo nei confronti del linguaggio stereotipato soprattutto a partire dalla fine del Settecento, cioè dal momento in cui *Sturm und Drang* e poi Romanticismo hanno edificato l'idea di "genio" inteso come un autore che si caratterizza per la sua assoluta individualità e originalità di linguaggio. Passaggio chiave di questa concezione romantica dell'estetica e della poesia - in gran parte conservata e approfondita nel corso del Novecento - è la lotta senza quartiere condotta contro la retorica del Barocco e del Classicismo, ossia su quell'insieme di "figure" (similitudini, metafore, traslati, iperboli, ecc.), di costrutti standard utilizzati a fini espressivi e stilistici su cui in precedenza si fondava la poesia e che, in effetti, erano la sopravvivenza di un'antica cultura legata all'oralità e all'arte oratoria.

Oggi, senza dubbio, lo spregio per le frasi fatte è un giudizio familiare anche all'opinione comune. E se ci riferiamo al campo musicale, possiamo interpretare in termini di oralità/scrittura la profonda divaricazione, accentuatasi in epoca moderna, fra musica popolare (legata all'oralità) e musica colta (legata alla scrittura). Possiamo affermare che gran parte della severa critica che il mondo della musica colta, della musica d'arte indirizza alla musica di più largo consumo, si incentra proprio sulla "banalità", sul fatto che la *popular music* sfrutta a ogni piè sospinto costruzioni prevedibili, rime obbligate (ad es.: cuore, amore...), frasi fatte per l'appunto, giri armonici standardizzati ecc. Tutti aspetti che, confrontati con la faticosa ricerca di originalità propria dei compositori colti, appaiono incredibilmente volgari, regressivi, segnali di povertà inventiva, mancanza di idee o, peggio ancora, ricerca dell'applauso, concessione a un gusto facile, capace di apprezzare solo ciò che gli è in qualche modo largamente familiare.

Senonché la *popular music*, così come tutte le musiche che per le quali la scrittura è più una risorsa accessoria che una condizione obbligata, tutte quelle musiche che si basano in primis sulla performance, sull'improvvisazione o sull'ornamentazione (e in special modo il jazz, la musica folklorica, le musiche extraeuropee colte o popolari) hanno tutte questa caratteristica: il fatto di essere in gran parte legate a una dimensione orale (primaria o secondaria) e quindi di fare ricorso abituale a formule, a canovacci melodici, ritmici, armonici o architettonici da elaborare più o meno estemporaneamente e, comunque, prescindendo in larga parte da una veste codificata preventivamente per iscritto. Pretendere che la musica *popular* non ricorra a formule fisse significa in certo modo negarne la natura fondamentalmente orale. Il che non toglie evidentemente che essa, per le più varie ragioni, sia spesso e volentieri affetta da avvilente banalità e povertà di elaborazione, limitandosi magari al ricalco puro e semplice o esibendo apertamente una pura finalità mercantile.



## **I. 06 Psicodinamica dell'oralità**

L'oralità, la lingua parlata è legata per un verso alla dimensione temporale, per altro verso alla dimensione sonora. La scrittura trasferisce invece la parola in una dimensione spaziale, visiva e grafica, trasformandola in "segno". La lingua scritta è un sistema di segni, dunque di simboli (che fanno riferimento per un verso a suoni e per altro verso a cose) e la disciplina che si occupa di studiarne e analizzarne l'organizzazione e il funzionamento è la semiotica (o semiologia).

Eppure in origine, osserva Walter Ong, le parole non sono segni, bensì eventi, concernono l'udito (oralità/auralità) e non la vista, hanno a che fare col tempo e non con lo spazio.

Questa considerazione si applica con particolare pregnanza anche alla musica, dove il confronto fra oralità e scrittura non si registra tanto in una dimensione storico-diacronica, cioè in un "prima" e un "dopo" (in un "primitivo" e in un "evoluto"), ma si registra già a partire dalla presenza concomitante delle due dimensioni dell'ascolto e della lettura: da un lato l'attuarsi del fenomeno sonoro, dall'altro la consistenza spaziale/visiva della pagina scritta.

La scrittura ha prodotto un mutamento non solo del pensiero, della visione del mondo, ma anche un mutamento del funzionamento della psiche umana. L'oralità in altre parole presenta una sua specifica "psicodinamica" che Ong descrive in dettaglio nel capitolo centrale del suo libro. I tratti essenziali che secondo Ong si contrappongono nelle due sfere dell'oralità e della scrittura sono riassunti schematicamente nella successiva Tabella A.

La lingua orale è fortemente legata all'inconscio, non richiede ulteriori mediazioni per la sua comunicazione se non la conoscenza della lingua stessa. La lingua scritta, affidata allo spazio visivo, richiede invece una mediazione supplementare - la capacità di decifrarne la raffigurazione grafica. Questo rafforza il contenuto razionale, attenua il ruolo dell'inconscio, sostituisce a un flusso comunicativo continuo, un insieme di elementi discreti, quantificabili, analizzabili, modificabili ponderatamente.

Inoltre la comunicazione orale primaria è necessariamente interpersonale, necessita di un attore e di un astante, o meglio ancora di un interlocutore che diventa indispensabile se si vuole articolare un discorso complesso. Non per caso Platone e molti altri autori dell'antichità scrivono i loro testi più impegnativi in forma di dialogo, una veste che rivela il residuo di una cultura di tipo orale nella quale, per l'appunto un ragionamento lungo e complesso può scaturire solo dal dialogo fra due o più persone.

La scrittura infine incoraggia l'individualismo. Il rapporto diretto con l'interlocutore non è più necessario. Per iscritto si può comunicare da qualsiasi distanza di spazio e di tempo.

Una volta scritto, il discorso diventa un oggetto firmato da un autore, su cui si esercita un diritto di proprietà, un copyright. Il continuo interscambio proprio dello stile formulaico viene meno, esso diventa problematico in quanto viola una proprietà privata e dimostrabile. L'imitazione, l'emulazione proprie dell'oralità, con la scrittura diventano facilmente una violazione, un reato di plagio. L'oralità, in ragione del suo carattere formulaico, propone discorsi che, proprio in quanto basati sulla memoria, sul tramandare e rielaborare discorsi già detti e basati su costrutti già pronti. L'oralità ha cioè un carattere congenitamente "intertestuale", ossia ci presenta discorsi che fanno riferimento in modo esplicito e addirittura necessario a cose già dette, innestandosi su di esse. E' bene tuttavia sottolineare che il concetto di "intertestualità" usato in semiotica si applica all'oralità in modo improprio, in

quanto ci rappresenta il discorso orale come "testo", ossia guarda l'oralità da un punto di vista tipicamente letterato, secondo quell'atteggiamento mentale cui già si è accennato.

**TABELLA A \***

**Oralità e scrittura secondo Walter Ong (*Orality and Literacy*)**

<b>Oralità</b>	<b>Scrittura</b>
<b>paratattico</b> sintassi basata sulla successione di frasi coordinate (cfr. l'incipit della <i>Genesi</i> )	<b>ipotattico</b> sintassi basata sull'uso di frasi subordinate
<b>aggregativo</b> discorso che tende a fissare predicati e attributi in modo stabile, secondo formule sintetiche, costanti, riconoscibili e riproponibili.	<b>analitico</b> discorso che sottopone a discussione i giudizi consolidati, li disgrega per sottoporli a verifica (è il fondamento del pensiero scientifico)
<b>ridondante</b> arte oratoria, retorica, accumulo espressivo mirato a intensificare l'efficacia del discorso	<b>[conciso]</b>
<b>conservatore/tradizionalista</b>	<b>[innovatore]</b>
<b>vicino all'esperienza</b> discorso a partire dall'esperienza, dal caso concreto, che prescinde da norme astratte o elaborazioni concettuali (cfr. situazionale)	<b>[teoretico]</b> discorso che tende a elaborare concetti e a individuare regole, leggi secondo una logica non contraddittoria
<b>agonistico/enfatico</b> discorso psicologicamente partecipe, volto a suscitare coinvolgimento, reazioni emotive	<b>oggettivo</b> resoconto obiettivo, emotivamente distaccato
<b>omeostatico</b> la descrizione del mondo e la memoria degli eventi accaduti (storie, genealogie) è funzionale al mantenimento di un equilibrio stabile, che non metta in pericolo il sapere condiviso, il sistema di valori, la consuetudine del rito	<b>[storico-filologico]</b> tendenza a fornire descrizioni oggettive, ricostruzioni puntuali e verificate degli accadimenti passati o delle cose, accettando l'eventualità di smentire le credenze acquisite
<b>situazionale</b> si indica il fatto, l'oggetto singolo e non la classe (es. una forma circolare è indicata come "sole", "buco", non come "cerchio")	<b>[classificatorio]</b> si individuano tratti comuni, definizioni, tipologie, classi, specie

\* i termini fra parentesi quadra non sono di Ong, ma sono stati introdotti a integrazione dello schema

Può essere utile porre a confronto le dicotomie individuate da Ong con quelle evidenziate da Daniel Chandler in *Biases of the Ear and Eye: "Great Divide" Theories, Phonocentrism, Graphocentrism & Logocentrism* (1994) da cui è tratta la Tabella B.  
[ cfr: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/litoral/litoral.html> ]

**TABELLA B**

**Oralità e scrittura secondo Daniel Chandler (*Biases of the Eye and Ear*)**

<b>Spoken Word</b>	<b>Written Word</b>
aural	visual
impermanence	permanence
fluid	fixed
rhythmic	ordered
subjective	objective
inaccurate	quantifying
resonant	abstract
time	space
present	timeless
participatory	detached
communal	individual

**I. 07 Prassi orale, scrittura, musica riprodotta**

L'avvento della scrittura in campo musicale - prassi che in Occidente si è andata diffondendo inizialmente nella musica della liturgia cristiana a partire dal X secolo - ha prodotto effetti profondi e del tutto particolari.

**ASCOLTI**

A-01 Kantores 96 *Ave Maria* (repertorio gregoriano)

A-02 Ensemble Organum *Domine audi vi auditum tuum* (repertorio romano antico)

Mettiamo a confronto un canto del repertorio gregoriano eseguito secondo l'interpretazione corrente (A-01), basata su un testo redatto in notazione neumatica e un canto del repertorio romano antico (A-02) eseguito secondo un'ipotesi interpretativa che cerca di ricostruire la prassi vocale dell'alto Medioevo, risalente a un'epoca precedente all'introduzione della scrittura e alla unificazione delle liturgie imposta in epoca carolingia. Il confronto è molto eloquente. La melodia basata sulla notazione scritta si presenta articolata in "note" dall'intonazione precisa, unità discrete che rimandano al modo in cui esse vengono scritte, ossia una successione di segni distinti che si susseguono sul rigo musicale. In questo modo viene meno quel flusso melodico continuo, ricco di inflessioni microtonali e di sfumature nel quale è molto più difficile distinguere "note" singole, entità discrete. Questa prassi vocale ha

un carattere spiccatamente "orientale", ricorda ad esempio la musica araba, anche per l'utilizzo di intervalli diversi rispetto a quelli entrati stabilmente nell'uso in seguito alla scrittura e alla parallela codificazione del sistema musicale ecclesiastico. Ma questo melodizzare così sinuoso e raffinato, dall'altezza continuamente modulata costituisce un carattere tipico della tradizione popolare (basti pensare alle melodie del folklore italiano o alla canzone napoletana), la cui prassi esecutiva non si fonda sulla lettura delle note, ma dalla riproduzione mnemonica di una melodia appresa oralmente. E' proprio questo uno degli aspetti principali cui si riferisce Curt Sachs quando sottolinea che il progresso - la scrittura ad es. con le trasformazioni che ne derivano - comporta sempre anche una perdita.

Da un secolo a questa parte, l'avvento della musica riprodotta ha prodotto e sta producendo una nuova serie di effetti di grande portata le cui conseguenze sono ancora difficilmente valutabili nel loro insieme. Il disco, e in generale qualsiasi suono fissato su un supporto sonoro riproducibile, si presenta anch'esso come un oggetto, non molto diversamente da una partitura. Tuttavia il disco non necessita della mediazione legata alla scrittura. Seppure in assenza dell'esecutore, e quindi della performance dal vivo, dell'interazione fra più soggetti, il disco ci offre la musica immediatamente ascoltabile. Il disco in un certo senso fa le veci del maestro in una cultura orale, il quale ripeterà la sua musica fino a che la memoria e l'abilità dell'allievo saranno in grado di riprodurla adeguatamente. Col disco si ha un rapporto in parte analogo: se si vuole imparare quella musica si ascolterà il disco più e più volte fino ad impararlo a memoria. Ci troviamo in una dimensione di oralità (o meglio di auralità), nella quale viene ripristinata la funzione della memoria e dell'imitazione in luogo della lettura e dello studio. Diremo che si tratta di una condizione di oralità secondaria, in quanto, ad esempio, il disco può venire a sua volta trascritto e quindi trasformato in testo scritto, visivo, leggibile, studiabile.

Numerose testimonianze (Cfr. Sorce Keller: 98) riferiscono che in quelle regioni del mondo (paesi arabi ad es.) dove l'apprendistato musicale non si svolge su testi scritti, bensì oralmente, parecchi musicisti della nostra epoca hanno appreso e affinato la loro arte interpretativa non più dal maestro come in passato, ma proprio attraverso l'ascolto dei dischi. Il fenomeno si registra anche in Occidente, dove molto spesso la formazione dei musicisti di jazz o di rock è avvenuta proprio attraverso l'assimilazione di tecniche esecutive mediante il riascolto e la memorizzazione di musiche su disco (ma in anni recenti anche in questo terreno si sono moltiplicati a dismisura i metodi scritti di jazz, rock, improvvisazione, che hanno reso l'apprendimento più celere e standardizzato).

Una differenza importante fra oralità primaria e secondaria è che il disco, così come il testo scritto, non necessita di quel rapporto interpersonale che è imprescindibile nella comunicazione orale primaria e quindi, pur "bypassando" la scrittura, non contraddice la tendenza tipica della scrittura di fare dell'apprendimento un fatto individuale, privato.

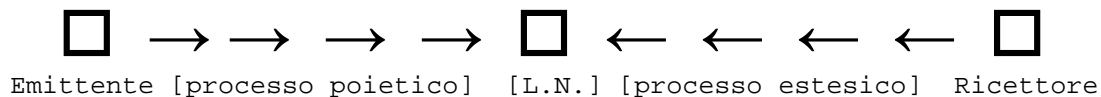
## **I. 08 Musica riprodotta e semiologia**

Anche in termini semiotici esistono profonde differenze fra musica di tradizione orale, musica scritta e musica riprodotta e che cercheremo di rappresentare schematicamente.

Lo schema classico della teoria della comunicazione viene rappresentato in questo modo:



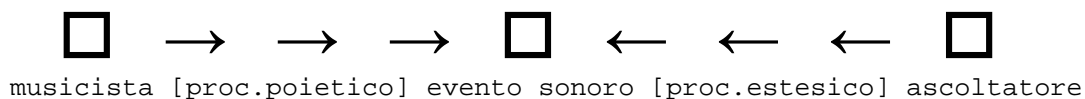
Il semiologo Jean Molino, indagando il fenomeno della comunicazione umana, ha però proposto una versione assai più raffinata di questo schema recependo un insieme di considerazioni che hanno acquistato sempre più importanza nel XX secolo:



Molino sposta l'attenzione sul processo di creazione (processo poietico) e di ricezione (processo estesico), differenziandoli fra loro e, soprattutto, invertendo la direzione di una freccia. Il messaggio non viene più considerato come inviato al ricevente che lo riceve per così dire automaticamente. La freccia ora va ricevente dal ricevente al messaggio. Come dire che siamo in presenza di un processo nel quale il ricevente si appropria del messaggio, lo interpreta e gli attribuisce un senso. Ma c'è dell'altro. Il messaggio in quanto oggetto immanente, dotato di certe caratteristiche intrinseche, viene definito come "livello neutro" (L.N.). Qualcosa che, all'occorrenza, sia possibile estrapolare dai processi che lo determinano e analizzarlo in modo oggettivo e scientifico come entità in sé, alla pari di un minerale o di un composto organico.

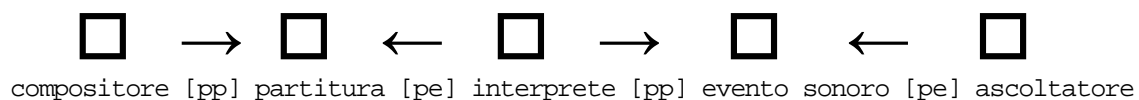
Partendo da questo tipo di schemi possiamo delineare una sommaria tipologia della comunicazione musicale nei diversi contesti.

Tradizione orale:



Ci troviamo in una situazione in cui la musica si manifesta in una performance. In essa la musica prodotta è il tramite diretto fra esecutore (che in linea di principio coincide col creatore di quella musica) e ascoltatore. L'ascoltatore in realtà è un interlocutore che con la sua presenza e la sua risposta (processo estesico) condiziona la performance del musicista e quindi interviene in qualche modo nel processo poietico.

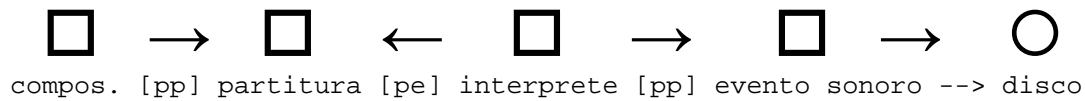
Tradizione scritta:



Come si vede la catena è assai più articolata. Intervengono due ulteriori passaggi che si collocano fra il compositore e l'evento sonoro, passaggi determinati essenzialmente dalla presenza di una musica in forma di testo scritto (la partitura) e dalla presenza di un interprete che ha il compito di decifrarla e di trasformarla in evento sonoro. Di norma l'interprete non è il compositore stesso, anzi, il più delle volte esso non ha alcun rapporto diretto col compositore, che come oggi accade di regola, è morto da parecchio tempo (nella vita concertistica odierna l'esecuzione di musiche di autori viventi costituisce una piccolissima percentuale del repertorio).

Vediamo ora come possiamo rappresentarci questi processi nel quadro della musica riprodotta che, evidentemente, coinvolge sia la musica di tradizione scritta, sia quella di tradizione orale.

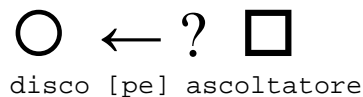
a) musica scritta:



b) musica di tradizione orale:



Abbiamo interrotto la nostra catena col disco, termine convenzionale col quale indichiamo l'evento sonoro riprodotto su un qualsiasi supporto audio. Alla nostra catena manca dunque il destinatario finale, ossia l'ascoltatore. Questa interruzione enfatizza il fatto che fra interprete e ascoltatore non c'è più nessuna comunicazione interpersonale. Si tratti di musica scritta o di tradizione orale, ora l'ascoltatore ha un rapporto diretto unicamente col disco:



Diversamente dalla scrittura (partitura) che si inseriva fra compositore ed evento sonoro, il disco va a inserirsi fra interprete e ascoltatore che, in precedenza, erano comunque in diretto contatto tramite la performance musicale dal vivo. La partitura spersonalizzava il rapporto fra autore ed esecutore, il disco spersonalizza (almeno in linea di principio) il rapporto fra esecutore e ascoltatore.

Il disco ha però una natura fortemente ambivalente: per un verso produce un evento sonoro che si esplica nel tempo come una performance, ma al tempo stesso è anche un testo in quanto, proprio come una partitura, possiede una veste definitiva - dunque a suo modo "scritta" e, anzi, ancora più rigida e imm modificabile. Poiché al contrario della partitura un disco non è soggetto all'interpretazione soggettiva da parte di un musicista, ma produce un evento musicale che si ripete in modo sempre identico e invariabile (in realtà non è più così: da tempo, con lo sviluppo della tecnologia del suono e dell'elettronica, la musica riprodotta viene essa stessa coinvolta in un processo poetico di trasformazione da parte di compositori, tecnici, deejay ecc. che spesso compiono queste operazioni nel corso di una performance).

## I. 09 Musica riprodotta e società di massa

L'effetto forse più sostanziale che in ultima analisi il disco produce è una definitiva perdita di controllo da parte del musicista (compositore o esecutore) circa l'uso che verrà fatto del suo lavoro, del prodotto della sua attività poetica. Una volta spezzato il legame fra esecutore e ascoltatore entrano in gioco una quantità di altri fattori. La musica riprodotta può essere utilizzata in contesti e per scopi totalmente altri rispetto a quelli originari. Inoltre l'ascoltatore è lasciato solo di fronte al disco - alla musica - che potrà utilizzare nei modi più diversi, mettendo in atto processi estesici assolutamente non prevedibili (è questa la ragione per cui abbiamo inserito un punto interrogativo lungo il percorso estesico concernente il disco).

La critica musicale, l'estetica, la sociologia hanno a lungo insistito su una visione catastrofista e apocalittica di questi fenomeni presi nel loro insieme, fenomeni nei quali il mercato, il consumo di massa, l'omologazione e la regressione del gusto derivante dalla produzione industriale vengono visti giocare un ruolo preponderante. Nel XX secolo il punto più alto di questa critica spietata della musica nell'epoca dei mass media (una critica sorretta dalla concezione della società capitalistica come realtà alienante, che manipola la coscienza individuale) è rappresentato dall'esponente di punta della Scuola di Francoforte, il filosofo, e sociologo della musica Theodor W. Adorno, al quale, su un piano meno specificamente musicale, si può aggiungere anche la voce di Marshall McLuhan.

Tuttavia negli ultimi decenni le interpretazioni di carattere apocalittico - che mettevano sotto accusa l'industria della *popular music* indicandola tout court come il prodotto aberrante e antiartistico di una società dominata dalla logica mercantile - si sono se non attenuate, quanto meno modificate di fronte all'emergere di consapevolezze nuove, che prospettano il quadro contemporaneo in termini sempre meno ideologici, e sempre più problematici e articolati.

La descrizione fornita dal sociologo della musica Walter Wiora nel 1961 che teorizza una "quarta età della musica" caratterizzata da un mercato globale dominato dall'Occidente, nel quale qualsiasi genere di musica viene trasformato in prodotto, obedisce ancora alla tendenza, a lungo predominante, che vede la nostra epoca come un momento di massificazione e di omologazione. Gli studi recenti hanno invece messo in luce, attribuendo loro sempre più rilievo, fenomeni di differenziazione che, al di là dei giudizi di natura estetica - sembrano contrastare l'idea di una progressiva omogeneizzazione che, peraltro, è oggi largamente dominante nell'accezione usuale del termine "globalizzazione".

Di fatto, la riproducibilità, la commerciabilità, il formato tascabile, favoriscono un effetto di "de-funzionalizzazione" e "ri-funzionalizzazione" della musica (cfr. Sorce Keller: 97). Il distacco fra performance ed evento sonoro, ossia il fatto che oggi una musica possa essere "suonata" in assenza di esecutori (di fatto è ciò che avviene nel 99% dei casi), per iniziativa di un destinatario generico che accende un apparecchio di riproduzione sulla spinta delle più diverse motivazioni, è stato definito da Murray Schafer come "schizofonia". Kurt Blaukopf ha coniato invece il concetto di *Sekundärmusik*, "musica secondaria" (in contrapposizione a "musica primaria"), ossia di musica utilizzata per funzioni diverse da quelle per la quali era stata concepita in origine. Il fenomeno rappresenta insieme un processo di snaturamento della musica, ma al tempo stesso è il punto di partenza per ulteriori imprevedibili sviluppi, all'interno di un processo complessivo di trasformazione che Blaukopf definisce col termine di "mediamorfosi".

Blaukopf riassume gli effetti della mediamorfosi in sette punti:

1. Assoluta supremazia della riproduzione elettronica della musica rispetto alla musica dal vivo.
2. Radicale trasformazione del meccanismo del *copyright* (diritto d'autore) in direzione di una progressiva distribuzione collettiva anziché individuale dei proventi.
3. Perdita dell'"aura" (Per Walter Benjamin - in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - l'aura è il valore determinato dall'unicità e dall'irripetibilità proprie dell'opera d'arte tradizionalmente intesa).
4. Separazione fra suono e sorgente musicale, fra suono e performance (schizofonia). Un suono prodotto da qualcuno viene fissato su un supporto audio e poi inizia il suo viaggio non si sa per dove.

5. Tecnologizzazione del processo creativo in musica: molte musiche grazie alle nuove risorse tecnologiche nascono senza più passare per la scrittura (pop, rock, jazz, deejay, ecc.)
6. Musica applicata: crescente uso della musica in applicazione a media diversi (cinema, televisione, video-clip, ecc.).
7. Tecnologizzazione della composizione colta: anche la musica d'arte, accademica, si indirizza a ricerche e sperimentazioni che fanno sempre più uso di tecnologie elettroniche e a volte abbandonano la scrittura tradizionale.

[cfr. K. Blaukopf, *Musical Life in a Changing Society*, Amadeus Press, Portland, Or, 1992, pp.248-9]

Potremmo aggiungere un ottavo punto. Nella rosa possibile delle modalità di ricezione della musica riprodotta da parte di un fruitore, infatti, rientra anche l'apprendimento, ossia una modalità nella quale si compenetrano processo estetico e processo poetico. Questo apprendimento sarà simile a quello della tradizione orale e radicalmente diverso da quanto in passato accadeva in Occidente. Nel Settecento o nell'Ottocento, riprodurre un certo brano musicale richiedeva la presenza di musicisti capaci di suonare uno strumento musicale, capacità acquisita di norma attraverso lo studio e la lettura della musica scritta. Se in casa mia avessi voluto fare musica avrei dovuto essere io stesso musicista, per quanto mediocre dilettante. Oggi invece la musica eseguita dai complessi e dagli interpreti più valorosi, può raggiungere il nostro orecchio senza il bisogno di nessun esecutore. Se sono musicista o voglio diventarlo e ho a disposizione nient'altro che uno strumento (al limite la mia voce) e un disco, la strada è una: ascoltare e riascoltare fino a quando riuscirò a produrre una esecuzione più o meno approssimativa ma accettabile di quel brano.

Come abbiamo detto questo modo di apprendimento richiama in gioco l'oralità (secondaria) e le sue dinamiche, nei cui confronti la musica colta occidentale, cioè scritta, ha sempre diffidato. La mia esecuzione a orecchio potrà riuscire magari molto bella e affascinante, ma sarà in qualche modo approssimativa, inesatta, arbitraria, rispetto alla precisione e fedeltà che sarebbe assicurata dalla lettura di uno spartito. Per la stessa ragione la memoria orale è sempre apparsa inaffidabile alla mentalità letterata (e lo è in effetti dal suo punto di vista, proprio perché in quanto omeostatica e formulaica essa ha una diversa concezione della riproduzione - senza contare che, per ovvie ragioni, non può neppure concepire una ripetizione "alla lettera"). La insormontabile diversità fra musica colta dell'Occidente da un lato e musiche *popular*, folkloriche ed extraeuropee risiede per l'appunto in questo carattere "approssimativo" che per le une è un valore essenziale, congenito, da custodire gelosamente (riproposizione di una formula che rielaborata e adattata viene fatta propria dall'esecutore in relazione anche al contesto, alla circostanza, al pubblico), mentre per l'altra è un difetto in gran parte inaccettabile.

## **I. 10 Il testo e la performance**

Per approfondire questa questione può tornarci utile la distinzione proposta originariamente da Charles Morris, uno dei padri della semiotica, fra *semantica*, *sintassi* e *pragmatica*. Per Morris la semantica è la disciplina che si occupa dei rapporti dei segni con i loro referenti (il mondo delle cose); la sintassi concerne i rapporti dei segni fra loro, mentre la pragmatica studia i rapporti dei segni con i loro "utenti", ossia gli uomini: interpreti e destinatari.



Quando Walter Ong afferma che l'oralità "è orientata alla pragmatica più che alla sintassi", coglie il nocciolo di una questione critica che è fondamentale in campo musicale. La musica scritta ha sviluppato una disciplina accademica della scrittura tanto raffinata ed evoluta quanto auto-referenziale. Il compositore occidentale viene formato da secoli a rispettare prima di tutto una precettistica inerente al linguaggio musicale (armonia, contrappunto, forma ecc.) o, comunque, a darsi delle regole da rispettare poi con uno scrupolo e una coerenza di natura squisitamente sintattica. Le questioni inerenti la pragmatica vengono solo in un secondo momento (oppure non sono contemplate del tutto, come accade in certa musica sperimentale).

Anche l'oralità tramanda di generazione in generazione una precettistica, un corpus di regole e di formule, ma queste regole e queste formule sono fatte per essere piegate e adattate estemporaneamente nel momento della performance in relazione al contesto. In questa situazione tanto maggiore è l'arte quanto più efficace e convincente è questo adattamento, questa trasfigurazione del bagaglio di competenze in possesso del *performer* che le reinterpreta in senso squisitamente pragmatico.

Civiltà musicali come quella indiana o quella araba, generi quali il blues, il jazz, la musica folklorica, il rock, il recital del cantautore condividono questa nozione di valore legato alla pragmatica. Invece nella musica colta questo valore viene relegato a un ruolo assolutamente marginale (la storia della scrittura musicale occidentale potrebbe riassumersi nel progressivo affinarsi delle prescrizioni normative della partitura fino al punto di ridurre al minimo il possibile arbitrio dell'interprete in nome di una sempre più assoluta fedeltà al volere del compositore).

Senonché il XX secolo ci presenta in parallelo una serie di fenomeni concomitanti che è difficile non porre in qualche relazione fra loro: l'esplosione della musica riprodotta e della connessa tecnologia si accompagna alla "scoperta" delle altre culture musicali, al dilagante successo della musica *popular* e, infine, al radicalizzarsi della concezione sperimentale ed elitaria della musica colta occidentale. Un radicalismo quest'ultimo che, forse non per caso, è arrivato al punto di sovvertire la tradizionale tendenza della musica accademica (rivolta, come si è detto, a un sempre più rigido controllo per iscritto delle scelte interpretative), scoprendo a sua volta l'improvvisazione, l'aleatorietà, la cosiddetta "opera aperta" nella quale la vecchia partitura diviene un codice elastico o addirittura indefinito, da manipolare liberamente, da violare, stimolando performances imprevedibili, *happenings*, ecc. Un nome basta per tutti: John Cage. Inutile sottolineare il fatto che scelte di questo tipo rivelano nelle avanguardie musicali d'Occidente la consapevolezza e la curiosità (magari dissimulata dietro un atteggiamento intellettualistico) per universi e pratiche musicali che nascono da presupposti e si muovono lungo strade profondamente diverse.

Opera aperta, musica elettronica, improvvisazione hanno dunque fatto irruzione nella sperimentazione colta, delegittimando la scrittura tradizionale e riallacciando in qualche modo un legame con una perduta oralità che, viceversa, sembra proporsi come la risorsa più potente e feconda per molte delle tante musiche venute alla ribalta nel XX secolo. La possibilità di utilizzare liberamente qualsiasi musica riprodotta come materiale per creare nuove composizioni musicali (prassi entrata nell'uso popolare con i *deejays*) ha minato alla base l'idea romantica dell'originalità assoluta, rilanciando con forza l'idea dell'intertestualità, del fatto che ogni opera (ogni testo) si riferisce (proprio come nello stile formulaico dell'oralità) ad altre opere (ad altri testi), in modo implicito o esplicito. Talmente esplicito a volte da dare luogo al cosiddetto "plagiarismo" musicale che teorizza il saccheggio di musiche altrui per comporne di nuove, all'infinito.

L'intertestualità, l'opera aperta, la performance aleatoria mettono dunque in discussione l'idea di un testo scritto portatore di un significato immutabile e dato una volta per tutte, a favore di un testo il cui significato viene ridefinito ogni volta che lo si pronuncia, spostando quindi l'attenzione al contesto, al processo estetico o meglio ancora alla pragmatica, a ciò che Umberto Eco ha definito "cooperazione testuale" da parte del fruitore, il quale ogni volta interviene a rinnovare e trasformare il senso del messaggio col quale entra in relazione.

## I. 11 Testo e contesto

Abbiamo di fronte un'epoca musicale che, anziché racchiudere nel consueto dualismo "arte *vs* mercato", "pubblico d'élite *vs* pubblico di massa", si può forse meglio comprendere se la si considera come il risultato di una forte spinta verso nuove forme di oralità. Le maggiori difficoltà nell'affrontare e interpretare in tal senso questo scenario molteplice e mutevolissimo sembrano riguardare proprio le discipline musicologiche e la critica musicale. Queste discipline vengono fortemente sollecitate dalla sociologia e dall'antropologia della musica a rivedere i propri statuti epistemologici e apparati concettuali, ma ciononostante sembrano faticare alquanto a ripensare una concezione che resta fortissimamente ancorata all'idea di una musica scritta, l'unica che può essere fatta oggetto di studio scientifico, storico, filologico ed estetico. Non a caso nel corso del XX secolo, in ambito musicologico è andata assumendo un rilievo crescente l'analisi musicale, ossia una disciplina che si rivolge a per l'appunto a ciò che Jean Molino ha definito "livello neutro" (vedi sopra), vale a dire il testo considerato come pura scrittura, da analizzare nelle sue qualità intrinseche, sintattiche e strutturali.

Sia la sociologia, sia l'etnomusicologia - ovvero, come preferisce chiamarla Alan Merriam, l'**antropologia della musica** - considerano invece il fenomeno musicale all'interno del quadro sociale e culturale, prestano cioè attenzione innanzitutto al contesto prima che al testo. Ma una prospettiva analoga si è manifestata anche in seno alla storiografia musicale, in particolare al seguito della scuola francese degli "Annales" e alla *nouvelle histoire* di Jacques Le Goff, oppure sulla scia dei teorici della ricezione, avviando una riflessione storica che mira a una definizione del senso e del valore della musica non tanto come "opera in sé", come testo di livello neutro, bensì la colloca all'interno di un quadro globale della realtà, tenendo in forte considerazione il contesto, i meccanismi della ricezione, i fattori materiali della produzione, e quindi il mercato, il pubblico, le ideologie eccetera.

La sociologia dal canto suo concepisce il valore della musica come "costruzione sociale", come frutto del rapporto e dell'interazione fra creazione artistica e contesto socioculturale. E quanto all'etnomusicologia, essa si sviluppa dal proposito di compiere uno studio e un'analisi comparata di musiche di tradizione orale, appartenenti a culture non letterate. Questa impostazione iniziale dell'etnomusicologia, che considerava come oggetto della propria ricerca l'analisi comparata di qualsiasi musica ad eccezione della musica colta occidentale, era focalizzata anch'essa sulla musica in quanto testo (e in realtà la *vexata quaestio* della "trascrizione" è tuttora uno dei temi cruciali dell'etnomusicologia). Tuttavia questa prospettiva di ricerca si è rivelata via via troppo limitante e condizionante, così che l'etnomusicologia è andata col tempo modificando il proprio orizzonte e i propri obiettivi.

Da disciplina chiamata a occuparsi solo di certe musiche, l'etnomusicologia ha preso gradatamente consapevolezza del fatto che ciò che la caratterizza non è tanto l'oggetto dei suoi studi, bensì il suo metodo, consistente nello studio della musica come fenomeno culturale. Secondo una prospettiva oggi largamente condivisa, Alan Merriam assegna

all'antropologia della musica il compito di studiare "la musica nella cultura in quanto cultura", occupandosi di "**sounds, behaviors and concepts**", questioni nelle quali evidentemente è implicata anche la musica dell'Occidente. Oggi etnomusicologia, sociologia, nuova storiografia percorrono cammini paralleli, spesso incrociandosi fra loro e occupandosi delle musiche più diverse, colte o *popular*, europee o non. Di fatto, esse mettono in campo le metodologie e gli strumenti conoscitivi più efficaci e fecondi per cogliere in tutta la sua complessità la realtà musicale di oggi. Luogo d'incontro privilegiato delle loro ricerche è proprio il terreno della *popular music* sia in Europa sia negli altri continenti. Su questo terreno, oralità secondaria, mass media, globalizzazione, identità locale, sottoculture, nuove tecnologie, tradizioni, innovazioni, multiculturalismo e sincretismi linguistici sono i fattori che interagiscono senza sosta nel disegnare i tratti di un mondo in profonda trasformazione; un mondo che agli occhi della musicologia tradizionale era diventato progressivamente estraneo e indecifrabile.

## **I. 12 L'estetica della musica di fronte al mercato globale**

Passeremo ora a esaminare più da vicino il fenomeno dell'industrializzazione della musica che tanto trambusto ha suscitato in seno a un'estetica e a una musicologia tradizionalmente avvezze ad occuparsi della musica come arte. La musica come prodotto industriale, che nasce e si diffonde a partire da motivazioni almeno in parte diverse da quelle di un compositore guidato esclusivamente dalla sua "ispirazione", solleva come si è visto non pochi interrogativi - se non addirittura un rifiuto aprioristico, in quanto oggetto commerciale che non rientra nella sfera dell'arte e col quale l'estetica non ha nulla a che fare.

Questo rifiuto tendenziale viene accentuato dal fatto che questa musica anziché sotto forma di partiture, un testo scritto quindi, circola in forma riprodotta, attraverso radio, tv, dischi, cassette ecc., ossia formati che non consentono un'analisi e un giudizio condotto con gli strumenti abituali dell'indagine musicologica. A conferma del fatto che si tratterebbe di musica indegna di essere presa in considerazione come oggetto estetico, c'è anche la sua diffusione di massa, la sua vocazione a essere consumabile da un pubblico più vasto possibile (un requisito che è congenito alla sua natura di prodotto industriale immesso sul mercato).

E' stato il compositore Arnold Schönberg, negli anni attorno al 1930, a formulare nel modo più netto questo pensiero, con un aforisma che è rimasto celebre: «Se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte». Si tratta di un'affermazione che in effetti contiene un fondo di verità difficile da negare, nella quale traspare tutto il disgusto di un artista di avanguardia nei confronti di un mondo sempre più sordo alla musica di difficile comprensione e sempre più goloso di prodotti di facile consumo. I musicologi che in tempi recenti si sono occupati della *popular music*, come Richard Middleton, Philip Tagg, Simon Frith e altri, hanno per l'appunto dovuto superare questo ostacolo ideologico tendente a negare ogni credito alla musica di massa e a liquidare in blocco tutta la musica che non nasce all'interno di una pratica accademica di arte scritta, in quanto volgare, stereotipata, banale, dilettantesca, ignorante delle regole elementari della composizione, opera di musicisti che non di rado non sanno neppure *leggere* o *scrivere* una nota di musica.

In questo tipo di considerazioni il pregiudizio estetico si salda al pregiudizio proprio della cultura scritta che diffida dei linguaggi orali, come grezzi e inaffidabili. La nuova musicologia deve dunque prima di tutto affrontare il compito di elaborare delle metodologie capaci di aggirare l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione della musicologia classica per studiare,

analizzare, valutare questa musica "eterodossa", sia nella sua consistenza intrinseca, sia nel quadro del suo contesto storico e culturale.

Uno degli studiosi che più a fondo ha affrontato il problema estetico, cioè la ricerca dei criteri su cui poter fondare giudizi di valore di questa musica è Simon Frith che in *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori* riassume efficacemente alcune delle questioni fondamentali di questo dibattito molto acceso. Possiamo schematizzarne brevemente alcuni passaggi cruciali:

**a)** Il giudizio negativo sulla "bassezza" della musica *popular* in quanto sottoposta a leggi di mercato si fonda sull'idea che la musica del passato si sia sviluppata autonomamente da ogni condizionamento di questo tipo. Tuttavia questa supposta autonomia è in gran parte illusoria e l'immagine di incontaminata "sacralità" di questa musica ignora che in ogni epoca il sistema materiale di produzione ha esercitato un forte influsso sulla musica e sugli artisti.

**b)** Il modello critico alto/basso (arte/non arte, valore/disvalore) applicato abitualmente nel confronto fra musica colta e musica pop è riscontrabile anche in seno alla musica extracolta. Chi si occupa di rock o di pop ha anch'esso familiarità con un giudizio che distingue la buona musica da quella cattiva in rapporto alla maggiore o minore concessione al gusto commerciale di questo artista o di quel gruppo. Nel mondo del rock, del jazz o di altre musiche la critica al sistema del mercato è spesso altrettanto severa della critica accademica. Inoltre nell'ambito di queste musiche si incontrano artisti che "fanno ricerca", che sfidano le regole del mercato e si sforzano di sviluppare o raffinare il proprio linguaggio in modi che sono talvolta apertamente in contrasto con ciò che la logica commerciale suggerirebbe: «all'interno di entrambi i mondi musicali, classico e popular, i musicisti si sforzano di raggiungere una credibilità come artisti a dispetto delle condizioni commerciali in cui operano» (Frith: 959).

**c)** Rispetto alle modalità di produzione e di riproduzione potremmo distinguere tre stadi di sviluppo della musica: 1) la tradizione orale in cui la musica "risiede" unicamente nell'esecutore; 2) la musica scritta in cui la musica tramite la notazione è affidabile a terzi; 3) lo stadio industriale in cui la musica è riproducibile a piacimento e quindi assume una collocazione nel quadro dell'esistenza umana del tutto diversa. La musica può essere concepita ora non più necessariamente per la performance dal vivo, ma direttamente per il disco, dove è possibile ottenere risultati, inseguire una perfezione esecutiva o creare sonorità che sono precluse all'esecuzione dal vivo.

**d)** L'industrializzazione non è necessariamente un processo di corruzione (Charles Keil), ma può essere all'origine di sviluppi e fenomeni nuovi, e spesso favorisce la scoperta e l'apprezzamento di patrimoni musicali altrimenti condannati ad essere ignorati.

**e)** La *schizofonia* (Murray Schafer) insita nella musica riprodotta - ossia il fatto che ciò che si ascolta in disco non corrisponde a ciò che è stato effettivamente suonato, ma è frutto di un'elaborazione - fa del disco un "falso" solo apparente; in realtà il disco corrisponde a un ideale sonoro che è ottenibile solo su disco (cfr. il concetto di *fonografia* di Evan Eisenberg).

**f)** L'idea che il disco implichi un ascolto "passivo" a fronte di un ascolto "attivo" proprio della musica dal vivo è tutta da discutere. Charles Keil chiama piuttosto in causa la distinzione fatta da Nietzsche fra arti apollinee e dionisiache. Il disco anziché una lontananza, può produrre un senso di vicinanza, di intimità, di ascolto profondo, meditativo, trascendente; ossia un atteggiamento apollineo che si differenzia dal coinvolgimento dionisiaco proprio del concerto

dal vivo. Inoltre il "possesso" della musica, attraverso il disco consente di instaurare con essa un rapporto di interazione molto più ricco e variabile (vedi: cooperazione testuale), al punto che l'ascoltatore può identificarsi nella "sua" musica sviluppando emozioni, affettività, un senso di identità e di autoespressione che certo non sviliscono la musica, ma anzi ne delineano una nuova condizione estetica nella quale sono possibili nuove forme di sublime, di trascendenza, di spiritualità.

Come riflessione ulteriore su questi temi, è interessante rileggere una celebre pagina di Marcel Proust tratta da *Les plaisirs et les jours: l'Eloge de la mauvaise musique*, scritta sul finire del XIX secolo. Nel sottolineare il rapporto delle persone con la musica amata, indipendentemente dal suo valore artistico, Proust accenna a una "storia sentimentale delle società" nella quale queste musiche hanno un posto di assoluto rilievo. Un discorso che presenta più di un'assonanza con le osservazioni svolte finora.

### *Eloge de la mauvaise musique*

Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas.

Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes.

Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidents élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses. Que de "bagues d'or", de "Ah ! reste longtemps endormie", dont les feuillets sont tournés chaque soir en tremblant par des mains justement célèbres, trempés par les plus beaux yeux du monde de larmes dont le maître le plus pur envierait le mélancolique et voluptueux tribut, - confidentes ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et exaltent le rêve, et en échange du secret ardent qu'on leur confie donnent l'enivrante illusion de la beauté.

Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs, porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messagers d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés. Ce sont les mauvais musiciens. Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal. Tels arpèges, telle "rentrée" ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée. Un cahier de mauvaises romances, usé pour avoir trop servi, doit nous toucher comme un cimetière ou comme un village.

Qu'importe que les maisons n'aient pas de style, que les tombes disparaissent sous les inscriptions et les ornements de mauvais goût. De cette poussière peut s'envoler, devant une imagination assez sympathique et respectueuse pour taire un moment ses dédains esthétiques, la nuée des âmes tenant au bec le rêve encore vert qui leur faisait pressentir l'autre monde, et jouir ou pleurer dans celui-ci.

[tratto da: [http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/foire\\_aux\\_textes/](http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/foire_aux_textes/)]

## **I. 13 Musiche di tradizione orale e mercato globale: la *world music***

Come abbiamo detto il fenomeno dell'industrializzazione assume un rilievo del tutto particolare in relazione alle musiche di tradizione orale. In questo caso l'industrializzazione produce un doppio effetto: la massiccia diffusione della musica occidentale nelle restanti

regioni del mondo da un lato e, dall'altro, lo sviluppo in Occidente di un consistente mercato delle musiche tradizionali ed extraeuropee. Questo settore del consumo musicale viene abitualmente indicato nel suo insieme con il termine tanto generico quanto controverso di *world music*.

L'etnomusicologia, cui si deve attorno agli anni Sessanta del secolo scorso, l'introduzione di questo termine nell'ambito degli studi accademici, è stata sollecitata nel segnalare i rischi dell'industrializzazione e dell'occidentalizzazione, visti come minaccia alla sopravvivenza delle tradizioni locali, sottoposte a processi indiscriminati di trasformazione e di acculturazione spesso traumatici.

Da parte degli etnomusicologi, l'introduzione del termine *world music* suonava tuttavia come un segnale beneaugurante: l'affermarsi di una prospettiva di relativismo culturale, nella quale la musica occidentale veniva vista non più come centro, vertice, termine di riferimento obbligato di ogni discorso sulla musica, bensì veniva collocata in un orizzonte più vasto, caratterizzato dalla presenza di altre culture musicali, portatrici con pari dignità, di sistemi, valori, linguaggi del tutto diversi e non riconducibili alla cultura musicale dell'Occidente. Proprio per questo, la consapevolezza che la crescente influenza dell'Occidente (quel processo che oggi viene riassunto nel concetto di "globalizzazione") minacciava di snaturare o addirittura di cancellare certe tradizioni, ha generato un crescente allarme fra gli studiosi, ridando slancio nel contempo alla ricerca etnomusicologica e in particolare alla ricerca sul campo. Si prospettava infatti un compito particolarmente urgente: quello di documentare attraverso la registrazione e di preservare queste culture, specialmente le cosiddette *endangered cultures*, le tradizioni minacciate di sparizione, adoperandosi per circoscrivere o addirittura impedire i contatti fra esse e gli "agenti inquinanti" di matrice occidentale.

E' evidente che l'impatto musicale dell'Occidente industrializzato sul resto del mondo si esplica innanzitutto attraverso la diffusione e il consumo globale della musica pop e rock di più largo successo. Questa circostanza non ha fatto che aumentare i capi d'accusa nei confronti della *popular music*, che oltre ad aver svilito l'arte musicale dell'Occidente trasformandola in un prodotto da supermercato, adesso appariva anche come la principale responsabile di un processo di corruzione delle tradizioni musicali su scala mondiale.

Nella seconda metà degli anni Ottanta si tennero i primi megaconcerti rock organizzati a fini di solidarietà internazionale (*Live Aid*, *Band Aid*, i concerti per Nelson Mandela, per Amnesty International, ecc.), in occasione dei quali per sottolineare il significato sovranazionale dell'evento comparivano accanto alle rockstar più celebri, anche artisti africani, asiatici o latino-americani. Fu in relazione a questi eventi che il termine *world music* fece il suo ingresso nel linguaggio della *popular culture*. Si profilava una musica rivolta al mondo intero, nella quale si realizzavano felicemente l'ibridazione e la fusione di etnie e di linguaggi diversi, rilanciando una prospettiva universalistica nella quale le differenze culturali, le barriere stilistiche e di genere venivano abbattute all'insegna di un "global sound" nel quale chiunque, ai quattro angoli del pianeta, poteva sentirsi come a casa propria.

A questa visione globalizzante corrispose l'introduzione, accanto alla genericità della locuzione *world music*, di termini più espliciti, quali ad esempio *world-beat* che, come ha osservato l'etnomusicologo Steven Feld, estende a tutto il mondo, a tutte le culture l'idea di un ritmo pulsante, di una danza tipicamente occidentale, immaginando una musica che comunichi a chiunque la gioia del muovere il proprio corpo in un certo modo, il piacere di una danza modellata sulla pratica del *dance floor*. Nel tono trionfalistico, tuttora ampiamente in uso, di questo frettoloso abbraccio interculturale, non sfugge l'eco di una industria

discografica che si congratula di fronte allo spalancarsi di un mercato senza confini ("musica di tutto il mondo da vendere in tutto il mondo", ha sintetizzato efficacemente Feld).

A questo proposito, sempre Feld individua una polarità di posizioni definibili come "anxious narratives" (specie da parte degli etnomusicologi), in contrapposizione alle "celebratory narratives" di quanti interpretano la *world music* come trionfo di una musica universale, senza steccati.

[Cito qui a memoria un'intervista rilasciata qualche anno fa a un quotidiano italiano da Simha Arom, forse il massimo studioso della musica centroafricana, il quale affermava testualmente: «la *world music* è merda»].

## I. 14 Una prima ricognizione sonora

A questo punto è opportuno fare riferimento a qualche esempio musicale che ci consenta di gettare uno sguardo d'insieme sulle musiche tradizionali (orali) e sul trattamento cui le sottopone l'industria discografica in relazione alla loro immissione sul mercato.

---

### ASCOLTI

A-03	Mohamed Khaznadij	<i>Nûba Ghrib:</i> a) <i>Kûrsi</i>
A-04		b) <i>M'cedder</i>
A-05	Esecutori anonimi	<i>Stornelli pugliesi</i>
A-12	Gnoua Brotherhood of Marrakesh	<i>Djemma el Fnah</i>
A-13	Hassan Hakmoun	<i>Banja</i>
B-04	David Byrne-Brian Eno	<i>Regiment</i>
B-03	Buddha Bar	<i>Le Duc Touareg</i>
B-01	Afro Celt Sound System	<i>Release</i>
B-02	Aisha Kandisha's Jarring Effects	<i>A Muey A Muey</i>

---

Mohamed Kazhnadij è uno dei massimi interpreti vocali della musica arabo andalusa algerina. L'esempio propone due estratti (A-03-04) di una *nawba* (o *nûba*), una lunga suite tipica di questa musica nella quale si alternano episodi strumentali e vocali. Si tratta di un esempio tipico di musica colta non europea di alto livello artistico, fedele a una tradizione che si tramanda da oltre un millennio. L'influsso occidentale in una musica del genere è minimo e può forse ridursi all'utilizzo dei violini di fattura occidentale in luogo della *kamanja*, l'equivalente arabo del violino la cui sonorità per altro è sensibilmente diversa. Comunque si tratta di una "corruzione" avviata già nel XIX secolo e non riconducibile alla situazione odierna.

Spostandoci sul versante della musica folklorica di tradizione genuinamente popolare, gli stornelli registrati in Puglia nel 1954 dagli etnomusicologi Alan Lomax e Diego Carpitella (A-05) sono un esempio tipico di "registrazione sul campo" e documentano una tradizione anch'essa estranea a influenze esterne e anteriore al fenomeno della *world music*. Ciò che è significativo è che queste registrazioni, uscite molti anni fa su long playing, vengano ripubblicate oggi dalla Rounder, una delle case discografiche più importanti nel panorama della *world music*, in una serie speciale affidata a un comitato di studiosi e particolarmente curata dal punto di vista della ricostruzione del suono e delle note informative accluse. Trascriviamo qui le note illustrative del cd a cura di Anna Lomax Chairetakakis & Goffredo Plastino, seguite dal testo del brano.

Performed by two men accompanied by diatonic accordion. Recorded on August 16, 1954, in Martano (Lecce), Apulia [sic].

Here two farm laborers match wits in a bout of stornelli, me short, two- or three-line lyric form that in Italy is like me blues in its universal popularity and ironic comment. It often takes the form of a duel in song - *botta e risposta* - between two singers who tease or insult each other, or take opposite sides in an argument.

*Signurinella mia che cosa posso  
Per una volta a sera posso cantare*

*Te pozzu cantare pozzu cantare  
Porta Portese pozzu cantare*

*Fiore di tutt-i fiori, fiore di lotta  
Baci ti voglio dare nella bocca  
Oh nella bocca ma nella bocca*

*Bacio ti voglio dare nella bocca  
Baci te voglio dare ma nella bocca*

*Miezzu che viene a voglia [...]*

[...]

*Fiore di tutt'i fiori, fiore delle more  
Tre cose non le voglio mai scordare*

*Ohi non scordare ma non scordare  
Tre cose non si ponno mai scordare*

*Tre cose non ne ponno mai mai scordare  
[...] il primo amore*

*Col primo amore col primo amore  
Dopo il fidanzat-e il primo amore*

*Sera so passato dico solamente  
La porta [...] me parse vacante*

*Me parse vacante parse vacante  
La porta [...] me parse vacante*

*Misi a domandare tutta alla gente  
Se mai hanno visto chigli occhi galante*

*Chigli occhi galante gli occhi galante  
Se l'hanno vista chigli occhi galante*

*Una me disse ca ca non l'ho veduta  
L'altra me disse ca l'è bell'e sciuta*

*L'è bell'e sciuta l'è bell'e sciuta  
L'altra mi disse ca l'è bell'e sciuta*

*Misi due tre volte ma non ci [...]  
Voli' 'n baci da bocca saporita*

*E saporita bo' saporita  
Voli' 'n baci da bucca saporita*

*Il mio compagno disse ma non lo fare  
Chi bacia donne va 'n galera a vita*

*Va 'n galera a vita 'n galera a vita  
Chi bacia donne va 'n galera a vita*

L'esempio seguente (A-12) è registrato nella piazza centrale di Marrakesh (Marocco), uno dei luoghi di ritrovo del turismo internazionale che in questa piazza affollatissima e multicolore trova un concentrato ineguagliabile di colore locale, di folklore pittoresco, dove la tradizione genuina convive con le attrazioni per turisti in un mix inestricabile. Gli *gnawa* costituiscono una minoranza etnica di colore presente soprattutto nel Marocco del sud, fra i quali è molto diffuso il sufismo islamico, praticato da confraternite che non di rado lo mescolano a superstite credenze animistiche. La musica degli *gnawa*, legata a rituali di trance e di guarigione, è fortemente radicata nella tradizione di queste comunità, ma al tempo stesso viene proposta abitualmente come attrattiva turistica da gruppi itineranti, i migliori dei quali si esibiscono spesso in tournées internazionali. Strumenti tipici impiegati in questa musica sono il *ghnbri*, un liuto-tamburo la cui curiosa sonorità può ricordare quella di un basso elettrico e i *graqéb*, un particolare tipo di nacchere di metallo dall'inconfondibile e incessante suono sferragliante.

Di origine *gnawa* è Hassan Hakmoun, uno dei protagonisti sulla scena internazionale della *world music*. Hakmoun, che vive attualmente a New York, qualche anno fa ha pubblicato un album per l'etichetta Real World di Peter Gabriel, etichetta che è la capostipite e detiene il primato nelle vendite in questo genere musicale. Si ascolti (A-13) come la sonorità del *ghnbri* e i tratti della vocalità etnica vengano incorporati in questo esempio di "ethno-rock" e siano



abilmente trasformati in icone sonore di uno stile tipicamente "afro". Nel panorama musicale del Marocco, in larga prevalenza arabo e islamico, gli *gnawa* hanno in effetti una tradizione musicale che discende dall'Africa nera e che - al contrario della musica araba che utilizza modi di sette note - fa uso di scale pentatoniche. E' proprio da esse che deriva l'immediato e inconfondibile colore africano.

*Regiment* (B-04) di Eno-Byrne è un brano che fa parte di un album ormai storico: *My Life in the Bush of Ghost* pubblicato nel 1981 dalla EG Records (etichetta del gruppo Virgin). Si tratta di un lavoro pionieristico in cui il duo britannico inserisce nelle proprie composizioni registrazioni divoci e materiali sonori vari provenienti dai più diversi contesti. In questo brano si ascolta la voce di Dunya Yusin, un cantante folklorico libanese. Il risultato è una sonorità paradigmatica di ciò che di lì a poco si svilupperà: una sonorità esotica e tecnologica insieme, un mix globalizzante che nei decenni successivi andrà incontro a una fortuna senza pari, trasformandosi in un vero e proprio stereotipo dello stile "global".

Interessante è confrontare *Regiment* con una composizione recentissima, *Le Duc Touareg* (B-03) di Claude Challe (1999), deejay di culto del Buddha Bar, celebre locale parigino divenuto famoso proprio per le fasciose miscele *world-ambient* proposte dai suoi dj alla clientela presente nel locale. Buddha Bar ha dato ora il nome a un'etichetta discografica di successo che pubblica questo genere di musica. Il brano in questione è naturalmente un remixaggio che rielabora *Touareg*, un lavoro di Le Duc (nome d'arte di Didier Mignot) che, a sua volta, aveva campionato e mixato la voce che si ascolta nella registrazione (I *tuareg* sono una popolazione nomade di etnia berbera che vive nel Sahara e di cui sopravvivono forse 200.000 persone, disperse in una area molto vasta e organizzate in numerose comunità tribali).

Un altro esempio significativo di quella musica che viene indicata di volta in volta col termine di "world-beat", "global-pop", "world-fusion", ecc. è offerto da Afro Celt Sound System (B-01), un gruppo britannico che pubblica anch'esso per l'etichetta Real World. In *Release*, dall'album omonimo del 1999, su una base pop tipicamente anglosassone con echi di *new-wave* e condita con abbondanti risorse elettroniche, si innesta dapprima un preludio denso di riferimenti africani, per lasciare poi spazio a stilemi tipici del folk irlandese (celtico) su cui spicca la voce della *guest-star* Sinéad O'Connor.

Sempre restando all'interno di quel genere di *world music* fortemente ritmata e orientata alla danza (*world-beat*), un carattere completamente diverso si apprezza in *A Muey A Muey* (B-02), brano tratto da un album del 1993, *Shabeesation* (gioco di parole che incorpora il termine *chaabi* o *shaabi* col quale nel Maghreb e in Egitto si indica il pop locale). Il brano è firmato da Aisha Kandisha's Jarring Effects, un gruppo formato prevalentemente da musicisti marocchini che fanno largo uso di tecnologia elettronica e nel quale entra anche il bassista, produttore e compositore britannico Bill Laswell, una delle figure più prolifiche e instancabili nel panorama del rock di avanguardia e del world-beat (nel sito di All Music Guide [[www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)] la lista delle sue apparizioni - senza dunque contare gli album come titolare - include quasi 350 album). Laswell viene indicato da qualcuno come la risposta "hard" a Peter Gabriel. In effetti, sebbene prodotta dallo stesso Laswell questa musica nasce e viene registrata in Marocco (anche se la postproduzione ha luogo a Brooklyn), ad opera di musicisti locali che, al contrario degli esempi precedenti, hanno un ruolo di assoluti protagonisti, pilotando la tecnologia musicale verso una realizzazione più avanzata, "sperimentale", metropolitana, rivolta quindi a un pubblico più esperto, di nicchia. Per quanto fortemente indebitata con la techno europea, questa musica esibisce un carattere intensamente e inconfondibilmente maghrebino, una sorta di trance-dub confinante con il *rai* algerino.

## I. 15 Identità locale e globalizzazione

La manifesta avversione degli etnomusicologi nei confronti del connubio fra tradizioni etniche e *popular culture* di importazione, ripropone su scala planetaria il dualismo fra arte "pura" e logica di mercato già registratasi in Occidente nel conflitto fra musica di consumo e musica colta, con l'aggravante di culture subalterne che, contrariamente alla musica dotta europea, sembrano indifese e quindi tanto più esposte alla minaccia della globalizzazione.

Anche sul terreno musicale, la critica ha però maturato in tempi recenti una visione più articolata e meno monolitica del fenomeno della globalizzazione. Frequente in questa letteratura è il riferimento agli studi di Arjun Appadurai (cfr. *Modernity at Large*, trad. it.: *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001), lo studioso di origine indiana che ha fornito una lettura più approfondita e problematica della globalizzazione, sottraendola in buona misura allo schematismo di una visione secondo la quale i modelli culturali dell'Occidente tendono imperialisticamente a produrre una omogeneizzazione generalizzata a propria immagine. La critica a questa visione si incentra sul fatto che essa, in realtà, ribadisce implicitamente un ruolo attivo e quindi egemone dell'Occidente, a fronte di interlocutori sprovvisti di un'autonoma capacità di elaborare in proprio risposte culturali (e perpetuando quindi fra le righe l'idea di una indiscussa superiorità occidentale).

Sul piano sociologico e antropologico uno degli equivoci fondamentali nasce dal pensare i fenomeni di acculturazione (ossia l'immissione di tratti o di modelli esterni in una comunità) come processi vissuti in modo sostanzialmente passivo all'interno di una cultura in via di trasformazione. Viceversa oggi gli studiosi pongono l'accento sul carattere interattivo dell'acculturazione e tendono a respingere come insoddisfacente il modello centro-periferia (cfr. Rebee Garofalo). L'attenzione si sposta sul ruolo attivo che certe culture, anche se sottoposte a una forte importazione di elementi allogenici, sono in grado di svolgere. Le reazioni spesso hanno esiti originali e talvolta assolutamente imprevedibili, esiti dai quali scaturiscono certamente condizioni culturali mutate rispetto alla tradizione, ma non necessariamente corrispondenti o interamente omologabili a modelli di tipo occidentale. Fra gli studiosi (Blaukopf, Appadurai, ecc.) è opinione largamente condivisa che lo sviluppo tecnologico dei nuovi media elettronici - ciò che Blaukopf chiama *mediamorfosi* - sia un fattore che incrementa il ruolo attivo in un processo di acculturazione. Se ci riferiamo al campo musicale, ne deriva la constatazione che, al di là di una adozione di certi caratteri mutuati indubbiamente dal pop occidentale, l'esito di questi sincretismi non corrisponde affatto a un'omologazione, bensì dà luogo a quelli che Appadurai chiama "flussi di disgiunzione" (*disjunctive flows*), a una moltiplicazione di nuovi tratti culturali e quindi a ulteriori differenziazioni, corrispondenti a un processo di "eterogeneizzazione", qualcosa che contraddice e rimette ogni volta in discussione le concomitanti spinte all'omologazione.

A fronte di un modello di globalizzazione che pensa a un centro come il motore di tutto e a una periferia che ne subisce passivamente gli effetti, si profila dunque una realtà più complessa, dove accanto a fattori esterni, sono presenti e altrettanto efficaci fattori endogeni di mutamento, per cui un processo di modernizzazione non necessariamente si identifica in un processo di occidentalizzazione. A questo proposito Sorce Keller richiama gli studi degli antropologi Redfield e Singer che già negli anni '50 descrivevano gli effetti di differenziazione culturale provocati dall'urbanizzazione nel subcontinente indiano, osservando come in questa regione le grandi metropoli svolgano due tipi di funzione: una "ortogenetica" (trasformazione di tradizioni culturali preesistenti) e una "eterogenetica" (sorgere di nuove culture che entrano in conflitto con quelle tradizionali) (cfr. Sorce Keller: 85). A Bombay, ad

esempio, lo straordinario sviluppo dell'industria cinematografica indiana (Bollywood, come viene chiamata comunemente) ha portato con sé un'imponente produzione di musica da film che ha incontrato un larghissimo successo. Ebbene, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, gli studiosi di questo fenomeno sottolineano il fatto che questa nuova musica di consumo, anziché allontanare il pubblico dalla grande tradizione classica della musica indiana, ha contribuito a diffonderla e ad aumentarne la conoscenza, favorendo lo sviluppo di una grande quantità di stili musicali inediti.

---

## ASCOLTO

B-07 Jolly Mukherjee & The Madras Magician *Puriya Dhanashri*

---

Un brano come *Puriya Dhanashri* (B-07) tratto dall'album *Fusebox* (Palm Pictures, 2000) di Jolly Mukherjee può servire come esempio. Mukherjee, compositore e cantante, è uno dei più celebri autori indiani di musica da film e l'album raccoglie alcune sue composizioni remixate da deejay e da gruppi di *dance* elettronica (un genere che in India - in diretto collegamento con la Gran Bretagna - gode di un vasto seguito). Significativo è il fatto che questo brano, basato su un tema eseguito da un'orchestra d'archi e remixato da The Madras Magician, tragga il suo titolo dal raga *puriya dhanashri* appartenente alla tradizione classica indiana [il *raga* o *raag*, così come il *maqam* arabo, è una struttura musicale che abbina i caratteri di una scala a un formulario melodico-espressivo che serve come base per improvvisare in modo stilisticamente appropriato]. Il remix mette anzi in primissimo una improvvisazione di stile classico condotta su questo raga (per quanto un po' "normalizzato" sotto il profilo delle sottigliezze microtonali). L'improvvisazione è affidata a un *sarod* (un liuto a manico lungo) con l'accompagnamento dei *tabla* (i tamburi tipici della musica classica indiana).

*World music*, globalizzazione, sviluppo di un mercato goloso di musiche etniche che vengono manipolate e consumate indiscriminatamente pongono con forza la questione dell'identità di una cultura. Questo problema è particolarmente avvertito dall'etnomusicologia che, dopo aver elaborato una metodologia di ricerca sul campo il più possibile rispettosa e scientificamente scrupolosa nel documentare, come in una ricerca di laboratorio, i tratti della cultura oggetto di studio, solo a fatica può accettare l'idea che un'identità locale radicata in una ben precisa tradizione culturale venga alterata, fraintesa, svenduta in nome di disinvolute logiche mercantili.

Di fronte all'accelerazione e all'espandersi dei processi di trasformazione la prima risposta dell'etnomusicologia è stata una difesa strenua della "purezza" per tutelare e preservare l'identità minacciata. In questo atteggiamento alcuni studiosi (Feld, Garofalo) colgono una tendenza a idealizzare questa purezza di una cultura al punto che la volontà di preservarla dalla contaminazione sconfina nella reificazione di un modello culturale costruito in astratto. In questo modo si delinea e si idealizza un modello culturale che non esiste nella realtà delle cose, una riedizione del "buon selvaggio" che diventa una sorta di antidoto da contrapporre agli aspetti più intollerabili della civiltà industrializzata (Garofalo). Di certo modernizzazione e occidentalizzazione trasformano inesorabilmente le tradizioni, ma che il risultato sia comunque negativo e da respingere a priori è un giudizio troppo sommario di una realtà dalle moltissime facce che si muove e si trasforma in modo molto più rapido delle nostre capacità di lettura.

In uno scritto del 1944 intitolato "Musica e razza pura", il grande compositore ungherese Béla Bartók, che fu anche un valoroso pioniere dell'etnomusicologia, formulava alcune

considerazioni che all'epoca, ravvisando nell'espandersi della musica colta una minaccia per il folklore, suonavano al tempo stesso come una drastica negazione delle tesi sostenute da un razzismo imperante. Rilette oggi queste parole sono di un'attualità del tutto particolare.

Il contatto tra popoli diversi [...] stimola la formazione di nuovi stili, pur continuando a sopravvivere quelli antichi o meno antichi. Tutto ciò determina un arricchimento della musica popolare, ma va precisato che la tendenza a trasformare le melodie di origine straniera rende impossibile un fenomeno di internazionalizzazione della musica dei singoli popoli. Ogni materiale musicale, perciò, per quanto eterogenea possa essere la sua origine, acquista in tal modo un suo solido e specifico carattere. Detto questo [...], si può riassumere la situazione della musica popolare nell'Europa Orientale in questi termini: a causa dell'incessante e reciproco influsso delle musiche popolari dei singoli popoli si è venuta a formare una immensa, complessa, inaudita ricchezza di melodie e tipi melodici. L'«impurità» razziale così determinatasi, deve dunque considerarsi un fatto positivo.

Se è dunque lecito sperare che la musica popolare si conservi in un avvenire vicino e lontano (speranza peraltro assai dubbia dato il ritmo veloce con cui l'alta cultura penetra anche nei continenti più lontani), è però evidente che l'artificiosa costruzione di una «muraglia cinese» per separare un popolo dall'altro è, dal punto di vista appunto della musica popolare, molto dannosa. Voler rifiutare radicalmente e totalmente ogni influenza straniera, significa la sicura decadenza del canto popolare.

[tratto da: B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Boringhieri, Torino 1977, pp. 94-5]

Oggi, in un quadro transculturale in continuo movimento, vedere i mutamenti in corso come effetto di una globalizzazione di cui l'unico protagonista attivo è l'imperialismo, significa dunque ignorare il notevolissimo contributo che le culture locali danno alla nascita di nuovi stili musicali, in un processo a doppio senso che è stato definito anche col termine di *transculturation* (Wallis & Malm, *Big Sounds from Small Peoples*, 1984; cit. in Garofalo: 27). Connesso alla questione dell'identità di una cultura è il problema della sua localizzazione (*local*) segnalato dall'introduzione nel linguaggio giornalistico del neologismo *glocal* risultante dalla crasi dei due concetti antitetici di *global* e *local*. Poiché un'identità è fortemente legata al luogo, alla terra dei padri, la presenza diffusa di fenomeni di sradicamento, diaspora, flussi migratori di andata e ritorno, le culture che vivono o sono costrette a subire questa condizione si vedono private del loro tradizionale radicamento in un preciso luogo geografico. La conseguenza sembrerebbe un fatale sgretolarsi dell'identità culturale. E invece, non di rado, queste culture riescono a riformularsi secondo modalità che consentono di definirle come *traveling cultures* (James Clifford, cit. in Garofalo: 27), culture cioè in grado di ricostruire la loro identità proprio sulla base della loro condizione itinerante (cfr. anche Appadurai), ridisegnando la loro localizzazione in uno spazio in parte geografico, in parte mentale, i cui confini sono costituiti dalle rotte del loro permanente andirivieni.

Il fatto che anziché dissolversi, queste culture siano fra le più presenti e visibili nel panorama musicale odierno, fra le più attive nel creare nuovi generi musicali transnazionali, è in parte una conferma di questo loro ruolo attivo. Gli esempi forniti da Garofalo - giamaicani e pakistani che vanno e vengono dalla Gran Bretagna, portoricani e latino americani che fanno la spola fra sud e nord del continente americano - hanno i loro antecedenti nelle cosiddette "culture della diaspora", protagoniste in epoche passate di fenomeni di acculturazione verso i quali l'età moderna è debitrice di un patrimonio musicale inestimabile.

Le popolazioni rom che hanno attraversato il vecchio continente dal Rajahstan all'Andalusia seminando musiche dai Balcani alla Spagna (il *flamenco*); gli ebrei ashkenaziti che hanno

trapiantato la musica *klezmer* dall'Europa orientale agli Usa; i neri e gli europei (italiani soprattutto) che si sono ritrovati nelle baraccopoli di Buenos Aires e Montevideo dalle quali è scaturito il *tango*; i creoli e gli ex schiavi neri che si sono ammassati a New Orleans con le conseguenze che tutti conosciamo; i profughi dalla Turchia che ritornano in Grecia e danno vita al *rebetiko*, il genere su cui si fonda la tradizione musicale della Grecia moderna. Quelli elencati sono solo alcuni degli esempi possibili e su alcuni di essi ci soffermeremo in seguito.

## I. 16 L'esproprio dei tratti culturali. L'industria della *world music*.

Se i media elettronici e quindi la tecnologia della riproduzione musicale, come già si è osservato, favoriscono un tipo di acculturazione attiva, per contro essi favoriscono anche un esproprio e una mescolanza indiscriminata di tradizioni e identità musicali le più diverse, una pratica che costituisce l'esercizio quotidiano di discografici allenatissimi nello scovare nuovi ingredienti esotici e nuovi mix da immettere sul mercato con abili strategie di marketing. E' senza dubbio questo l'aspetto più cinico e squalificante del fenomeno della *world music* che, tuttavia, non può essere ridotta solo a questo. Un esempio lampante è fornito ancora da Steven Feld (cfr.: S. Feld, *A Sweet Lullaby for World music*, consultabile al seguente indirizzo: [www.bowdoin.edu/~triday/the\\_jungle/dfpress\\_00-00-00sweetlullabyforworld.htm](http://www.bowdoin.edu/~triday/the_jungle/dfpress_00-00-00sweetlullabyforworld.htm)

---

### ASCOLTI

B-05	Deep Forest	<i>Sweet Lullaby</i>
B-06	Jan Garbarek	<i>Pigmy Lullaby</i>

---

L'album *Deep Forest* pubblicato nel 1992 su etichetta Epic dall'omonimo duo formato da Eric Moquet e Michel Sanchez, fu all'epoca un grande successo (4 milioni di copie vendute). L'album si presentava come un omaggio alla cultura dei pigmei delle foreste pluviali dell'Africa centrale. Al disco, pubblicato col patrocinio dell'Unesco, era annessa anche un'iniziativa umanitaria per la raccolta di fondi a favore di quelle popolazioni.

La musica era basata su musiche pigmee campionate e incorporate in un *sound* elettronico, rasserenante e consolatorio, in bilico fra *new age*, *world*, *ambient*, *dance* ecc. Senonché il brano forse più rilevante del disco, una *Sweet Lullaby* (B-05) che nello stesso album viene poi riproposta in 3 diversi remix, è realizzato sul campionamento non di musiche pigmee, bensì di *Rorogwela*, una ninna nanna proveniente dalle Isole Salomone (nell'Oceano Pacifico) e cantata da Afunakwa, una giovane indigena della comunità Baegu. Il brano era stato pubblicato originariamente su un lp facente parte della collezione di musiche tradizionali dell'Unesco a cura dell'etnomusicologo Hugo Zemp e fu certamente quella la fonte dalla quale i due musicisti di Deep Forest campionarono la voce, spacciandola per musica dei pigmei pur sapendo bene che non lo era.

L'equivoco - che ha sollevato le più che giustificate ma inutili proteste di Hugo Zemp - prosegue quando qualche anno dopo il sassofonista norvegese Jan Garbarek pubblica *Visible World* (ECM 1996) un album nel quale compare un brano dal titolo *Pigmy Lullaby* (B-06). Il brano altro non è se non un suggestivo arrangiamento di quella melodia che, in questo modo, viene definitivamente "consegnata alla storia" sotto una falsa identità. Hugo Zemp informò Jan Garbarek dell'equivoco nel quale era incorso, ma a quanto riferisce Steven Feld, la reazione del musicista fu piuttosto tiepida.

Casi del genere esibiscono in effetti il lato più cinico e culturalmente qualunquistico del mistilinguismo che l'industria della *world music* propaganda, un aspetto del quale talvolta sono evidentemente corresponsabili anche i musicisti oltre che i discografici. L'esotismo, questa antica e sfuggente categoria presente in ogni epoca della cultura e delle arti occidentali, è indubbiamente uno dei fattori che stanno alla base del clamoroso successo cui la *world music* è andata incontro in Occidente. Un neo-esotismo che innestandosi in un contesto industriale e di mercato ritrova quasi intatta la sua veste più obsoleta e mistificante, ben descritta sulla scorta di Zvetan Todorov, dall'etnomusicologo francese Denis-Constant Martin:

Ce désir d'harmonie est inséparable du halo d'exotisme qui nimbe les «musiques du monde» et invite donc à revenir sur ce qu'il implique. Exotisme désigne à l'origine ce qui vient de l'étranger mais acquiert rapidement des connotations de bizarrerie voire de «pittoresque superficiel» ou de «frisson provoqué par le danger». Selon Tzvetan Todorov, ce phénomène possède trois dimensions intimement liées: la valorisation de l'autre, la critique de soi et de la société d'appartenance, le fantasme d'un idéal fondé sur l'image d'un autre romantiquement reconstruit; en bref, l'exotisme équivaut à un «éloge dans la méconnaissance». L'exotisme modèle l'Autre afin que sa différence devienne séduisante et attirante; celle-ci doit donc être façonnée, polie, rendue tolérable et consommable. L'exotisme consiste à rendre la différence familière, tout en préservant une distance qui suscite l'intérêt, titille l'imagination et fasse s'envoler le rêve.

[tratto da: Denis-Constant Martin, *Les «Musiques du monde», imaginaires contradictoires de la globalisation*, di prossima pubblicazione in: *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, a cura di Denis-Constant Martin, Karthala / CERI, Paris 2002]

Ma l'esotismo, in quanto raffigurazione che io mi faccio dell'Altro, è la quintessenza della visione eurocentrica. L'Altro in questo caso è muto, si lascia ritrarre passivamente. L'industria discografica che si appropria delle musiche di tutto il mondo per renderle appetibili al consumatore, senza dubbio spaccia esotismo di schietta matrice eurocentrica. Tuttavia, nel quadro transculturale che abbiamo delineato, non è più possibile continuare a pensare l'Altro come un soggetto puramente passivo. Considerare dunque il fenomeno della *world music* come una riedizione dell'esotismo, come una confortevole e falsificante rappresentazione della diversità a uso e consumo del maggior numero di compratori non fa che rafforzare una visione eurocentrica in cui l'Altro, le culture "periferiche" continuano a non avere voce. Viceversa adesso sono queste culture che si appropriano della tecnologia, interagiscono con essa, intervengono nei processi di industrializzazione e così facendo prendono la parola in prima persona. Prescindendo da considerazioni etiche o estetiche, e limitandoci agli esempi proposti finora, c'è comunque una differenza marcata e ineliminabile fra operazioni del tipo *Deep Forest*, *Buddha Bar*, *My Life in the Bush of Ghost* da un lato, e, all'estremo opposto, Aisha Kandisha, Hassan Hakmoun, Jolly Mukherjee, con al loro seguito una lunga sequela di artisti di ogni parte del mondo che ormai affollano i cataloghi delle case discografiche con le loro musiche. Musiche che, per quanto innovative o ibride, spesso conservano una forte e orgogliosa memoria della loro identità e restano saldamente ancorate alla loro origine, continuando a parlare una lingua che, pur in un nuovo contesto, essi continuano a considerare - indipendentemente da come *noi* la pensiamo - come la *loro* lingua.

## I. 17 Aspetti della produzione discografica

Al di là dell'intelligenza, delle intenzioni e delle scelte dei singoli artefici, un fattore cruciale nel determinare esiti così differenziati è costituito dalle diverse fisionomie e finalità delle case discografiche o meglio delle imprese attive in questo settore.

Una mappa esauriente dei soggetti che operano su questo terreno - specialmente compagnie discografiche, ma anche istituzioni culturali, fondazioni, musei, reti radiofoniche e televisive, ecc. - è impossibile da tracciare. Le sole compagnie discografiche, fra etichette indipendenti e etichette collegate alle cinque majors, le cosiddette "Big Five") assommano a parecchie centinaia, forse migliaia, e formano una costellazione che si modifica di continuo.

The recording industry is controlled by what have been called the "Big Five" recording companies, a group collectively responsible for nearly \$30 billion of the world's \$39 billion in total music sales in 2000. **Sony Music Entertainment** led the five major labels in 2000 with \$6.24 billion in sales. **Vivendi's Universal Music Group** followed closely with \$6.23 billion, while **BMG Entertainment**, **Warner Music Group** and **EMI Recorded Music** tallied sales of \$4.55 billion, \$4.15 billion and \$3.8 billion, respectively.

[tratto da: [www.music-industry.org/resources.html](http://www.music-industry.org/resources.html)]

Per quanto concerne l'industria discografica, è possibile tracciare una prima distinzione a grandi linee fra compagnie che operano a fini puramente commerciali e compagnie legate in vario modo a istituzioni culturali. Nel secondo caso abbiamo a che fare con case che da parecchi decenni ormai, da prima dunque dell'esplosione del fenomeno *world music*, costituiscono anche il tradizionale sbocco editoriale del lavoro degli etnomusicologi (cfr. Van Peer).

La Francia è la nazione dove questo tipo di partnership si è consolidata da più lungo tempo dando luogo a un'attività discografica svincolata da fini puramente commerciali. Si hanno così case discografiche che, con la consulenza di studiosi anche di grande valore, pubblicano cataloghi nei quali figurano articoli certamente poco commerciabili, quali registrazioni etnomusicologiche effettuate sul campo, registrazioni storiche di repertori colti extraeuropei, oppure nuove registrazioni in studio realizzate con la partecipazione di artisti e gruppi di alto livello artistico.

Il "Musée de l'homme" di Parigi, oggi annesso al Centre National de Recherche Scientifique (l'equivalente francese di ciò che è il CNR in Italia) iniziò a pubblicare registrazioni etnomusicologiche fin dal 1946, finché nel 1975 diede avvio alla collaborazione con **Le Chant du Monde**, una delle prime case discografiche specializzate in musiche folkloriche e di tradizione.

Importantissima a partire dal secondo dopoguerra è anche l'attività discografica promossa dall'Unesco (Musicaphon, Philips, EMI) in collaborazione con illustri (etno)musicologi quali Brailoiu, Danielou, Collaer. Nel 1987 l'Unesco ha avviato, in collaborazione con la casa francese **Auvidis** (oggi **Naïve/Auvidis**), un'attività di ristampa su cd delle varie collane edita in precedenza su vinile, nonché la pubblicazione di nuove uscite. A tutt'oggi sono stati pubblicati su cd oltre 100 titoli, raccolti nella "Unesco Collection of Traditional Music of the World". [cfr: [www.unesco.org/culture/cdmusic/index.shtml#Africa](http://www.unesco.org/culture/cdmusic/index.shtml#Africa)]

Francese è anche la casa **Ocora** che in collaborazione con Radio France pubblica da parecchi anni con la consulenza di studiosi uno dei cataloghi più rigorosi e curati di musiche

tradizionali di tutto il mondo (un centinaio di titoli). Sempre in Francia ha sede la **Inédit**, che si avvale del sostegno del Ministero della Cultura e della Maison des Cultures du Monde. In Germania opera da alcuni anni l'etichetta **World Network** sostenuta dalla rete radiofonica WDR (West Deutsche Rundfunk) che, per quanto forse meno rigorosa scientificamente, vanta un catalogo di una cinquantina di titoli che raccolgono una documentazione di grande interesse. Negli Usa, da citare è la **Folkways** (oggi **Smithsonian Folkways**), benemerita casa discografica legata alla Smithsonian Institution. Originariamente specializzata nella musica tradizionale nord americana (in particolare blues), essa gode del sostegno della Ford Foundation.

Questo tipo di produzione rappresenta però solo una piccola quota di un settore che è dominato dalle etichette commerciali, sia indipendenti, sia collegate alle cinque grandi. Non si deve pensare però che le compagnie commerciali siano tutte collocabili sullo stesso piano e accomunate dalle medesime strategie di vendita.

In realtà c'è un certo numero di etichette che sviluppano autonomamente programmi editoriali di notevole impegno scientifico e documentario, rivolte soprattutto alle musiche di tradizione, e vanno così idealmente ad affiancarsi alle compagnie già citate. E' il caso dell'etichetta **al Sur/Média7** di Nanterre, specializzata in musica classica e religiosa araba e del Medio Oriente, il cui catalogo annovera titoli molto interessanti sotto il profilo documentario e artistico, solitamente molto curati anche dal punto di vista scientifico con ampie note di copertina redatte da specialisti. Ancor più rilevante sul piano quantitativo è l'etichetta, sempre francese, **Buda Musique** che vanta uno dei cataloghi di musiche tradizionali più imponenti, con quasi 450 titoli, fra i quali figurano registrazioni di grande valore documentario. Tuttavia, forse per effetto di una produzione così ampia e diversificata, distribuita in diverse collane (Musiques du Monde, Stars de la World, La voix du Maghreb, ecc.) la qualità della confezione editoriale della Buda Musique è piuttosto disuguale, talvolta piuttosto trascurata dal punto di vista informativo, con note scarse, talvolta imprecise. E' solo un particolare, tale però da suscitare una spiacevole impressione, quasi che la diffusione di queste musiche si accontenti di soddisfare una generica curiosità per il diverso, il pittoresco - l'esotico appunto - nella quale la specifica identità di una cultura finisce col confondersi entro uno sfondo indistinto e multicolore.

Da segnalare infine l'americana **Rounder Records** per il già citato progetto di ripubblicazione delle registrazioni riguardanti il folklore italiano di Alan Lomax, uno dei maggiori etnomusicologi del XX secolo. Un progetto che acquista tanto più rilievo in relazione a un paese - il nostro - che a parte qualche piccola etichetta indipendente (fra tutte: **Robi Droli/Felmay**) non dimostra quasi nessun interesse - tantomeno a livello di istituzioni pubbliche - per la conservazione e la valorizzazione discografica del proprio patrimonio folklorico. E questo nonostante in passato, all'epoca del vinile, grazie al lavoro di benemeriti studiosi come Diego Carpitella o Roberto Leydi, si siano realizzate alcune valorose iniziative discografiche (**Dischi del sole**, **Cetra**, **Albatros**, ecc.). Più attiva è invece in Italia una produzione discografica di musica pop e d'autore che si richiama alle tradizioni e al folklore Mediterraneo, fuse di volta in volta a sonorità e idiomi di varia provenienza (Africa, jazz, Medio oriente, India ecc.) e riconducibile a ciò che sul mercato internazionale viene classificato come "world-fusion" o "global pop" o semplicemente "world". In questo settore spicca la CNI (**Compagnia Nuove Indye**), che produce e distribuisce un nutrito catalogo discografico di artisti e gruppi in gran parte italiani (Almamegretta, Agricantus, Daniele Sepe, ecc.).



Quanto alle majors, trattandosi di gruppi cui fanno capo numerose etichette, tutte quante hanno le loro *directories* di *world*, *ethnic*, *global*, *roots*, ecc., nelle quali a progetti ad alto costo e destinati a un largo consumo, si affiancano titoli preziosi o rari, antologie storiche, progetti realizzati in economia, riedizioni di dischi pubblicati da etichette a diffusione locale. Così come non mancano interessanti produzioni di *world beat* di carattere sperimentale, affidate ad artisti di valore e destinate a una diffusione limitata, per un ristretto pubblico di appassionati.

A ben vedere il dato saliente che caratterizza la discografia recente delle musiche del mondo è proprio la forte promiscuità dei cataloghi. **Real World**, ad esempio, l'etichetta fondata da Peter Gabriel nel 1989 che incarna il ruolo di alfiere della *world music*, ha un catalogo con più di cento titoli fra i quali si trova di tutto, dal folklore, ai grandi interpreti della musica colta extraeuropea, alla musica devozionale sufi, alla *fusion* e al *world beat* più elettrico e cosmopolita. Real World - che fa parte del gruppo Virgin, il quale a sua volta fa parte della EMI - è un'etichetta dotata di cospicui mezzi finanziari e tecnologici e possiede i propri studi dotati delle tecnologie più avanzate. I dischi vengono quindi registrati in Gran Bretagna, negli studi della compagnia e risultano, pur nella diversità dei generi che di volta in volta vengono prodotti, accomunati da un *maquillage* sonoro molto raffinato che smussa le asperità, e avvolge tutto in un *sound* confortevole, blandamente riverberato (non però in modo così pronunciato come accade nei dischi della ECM, la celebre casa discografica tedesca il cui proverbiale uso del riverbero è divenuto una cifra distintiva).

Unitamente alla veste grafica inconfondibile, il sound Real World funge da griffe stilistica, come una firma che in modo discreto ma perentorio appone alla musica - qualsiasi musica - il proprio marchio di fabbrica. Con Real World ci troviamo effettivamente di fronte a una sorta di esotismo tecnologico che tende a rendere qualsiasi genere di gradevole e appetibile al palato occidentale. Nusrat Fateh Ali Khan, pakistano, recentemente scomparso, straordinario interprete di *qawwali* (un genere di canto devozionale tipico del sufismo pakistano), è sempre stato l'artista di punta della casa che gli ha dedicato diversi album. Il confronto fra due registrazioni di Nusrat, una di Real World e una della JVC (poi ripubblicata da Real Network) è molto eloquente.

---

#### ASCOLTI

A-14 Nusrat Fateh Ali Khan *Mustt Mustt*

A-15 Nusrat Fateh Ali Khan *Haqq Ali Ali*

---

Pubblicato su etichetta Real World, *Mustt Mustt* (A-14) è un tipico esempio di *world music*: una canzone composta da Nusrat, arrangiata con sonorità elettriche del pop occidentale ed eseguita da un gruppo misto, formato da musicisti occidentali e asiatici. *Haqq Ali Ali* (A-15) è invece un canto devozionale *qawwali*, eseguito secondo una diffusa tradizione locale. Ma al di là di questi aspetti, ciò che risalta maggiormente dal confronto fra le due incisioni è forse l'impatto della voce: nel brano Real World il canto di Nusrat è più elegante, ammorbidito, quasi lirico, a fronte dell'energia prorompente, del carattere arroventato, "primario" per così dire, che si coglie in *Haqq Ali Ali*. Non che in *Mustt Mustt* questo carattere non si manifesti, al contrario. Tuttavia quando il volume e la violenza della vocalità aumentano, la voce viene allontanata nel riverbero, ammorbidita, liricizzata, resa meno aggressiva e lacerante. Nonostante ciò, in *Mustt Mustt* la prepotente e autentica cifra stilistica del *qawwali* non viene

affatto rimossa, ma risalta e viene valorizzata non meno che in *Haqq Ali Ali*, seppure nel contesto di un *sound* tecnologico molto più levigato.

## I. 18 Il sufismo e la musica

A questo punto, data la sua straordinaria rilevanza in campo musicale, è opportuno fare un breve excursus dedicato alla tradizione religiosa del sufismo che dall'India, al vicino Oriente, alle propaggini dell'Africa Nera costituisce un fenomeno estremamente ramificato e multiforme, la cui influenza si registra non solo nel mondo islamico, ma si estende anche ad altre religioni, l'Ebraismo, il Cristianesimo, l'animismo di comunità nomadi o africane. Il sufismo (parola che alcuni suggeriscono derivare dalla parola araba *sûf*, "lana grezza", di cui vestivano i primi seguaci di Maometto che diedero origine a questo movimento spirituale) si sviluppa in stretta contiguità con l'Islam, come movimento organizzato in confraternite di dervisci (*darwish* = povero che vive di elemosina). Ogni confraternita, secondo una propria regola o "via" (*tariqa* = via, confraternita), pratica il misticismo contemplativo (*tasawwuf*) e l'ascesi individuale con l'obiettivo di raggiungere la conoscenza e la comunione mistica con la realtà divina.

Premesso che la datazione e i luoghi di origine del movimento sono sempre stati oggetto di discussione, il sufismo si manifesta concretamente a partire dal IX secolo, estendendosi dalla Persia e dall'Iraq in gran parte dei territori islamici, ma radicandosi in particolare in Turchia ad opera di uno dei più grandi poeti e mistici dell'Islam, Jalâl ad-Dîn Rûmî (XIII sec.), conosciuto anche come Mevlana in quanto fondò a Konya in Turchia la confraternita dei Mevlevi (in arabo: Mawlawi), una delle più diffuse e influenti confraternite sufi presente anche in altre regioni come Siria ed Egitto. Fra i capostipiti del sufismo sono da ricordare almeno al-Ghazâlî (XI sec.) e Ibn al-'Arabî (XII sec.) i quali figurano anche fra i massimi pensatori dell'Islam.

Aspetto essenziale del sufismo è il considerare la musica e la danza sacra (*sema*) come veicoli assolutamente privilegiati per raggiungere la rivelazione e la comunione con Dio. Momento chiave è il concerto spirituale, il *sama* (letteralmente: ascolto, audizione), nel quale si concretizza un atteggiamento di profonda interiorizzazione della musica e della danza che ad essa si collega. Protraendosi per ore e ore il *sama* sfocia nel manifestarsi della presenza divina (*hadra*) e di conseguenza all'estasi (*wajd*). Particolarmente suggestiva e conosciuta anche in Occidente è la danza roteante praticata dai dervisci Mevlevi, ma ogni confraternita pratica la danza collettiva secondo modalità magari meno stilizzate ma non meno coinvolgenti. Nel quadro del *sama* si svolge la celebrazione collettiva del *dhikr* (letteralmente: ricordo, rimembranza) la grande preghiera tipica del sufismo nella quale si evoca la presenza divina attraverso una lunga serie di canti di lode e di invocazione ad Allah.

---

### ASCOLTI

A-09	Tasawuf Musikisi	<i>Têkbir segâh</i>
A-10	Ercan Irmak	<i>Tekbir Taleal Bedru</i>
A-11	Ahl-E Haqq Dervishes	<i>Zikr Hymn</i>

---

Il canto *qawwali* di Nusrat Fateh Ali Khan (cfr. A-15) è un tipico momento del *sama* così come viene praticato in Pakistan. Gli esempi A-09 e A-10 propongono invece l'ascolto di uno dei momenti musicali previsti nel *dhikr* (*zikr* in lingua turca): il *takbir* (in turco *tekbir*,

letteralmente: "esaltazione"), ossia un canto nel quale vengono ripetute continuamente le parole "Allahu akbar" (Allah è grande). Questi due esempi sono entrambi di provenienza turca e sono basati sulla medesima antica melodia tradizionale. Il primo proviene da una cassetta prodotta in Germania - dove c'è la più grossa comunità turca in Europa - e reperibile in Turchia alla fine degli anni '80. Il secondo è tratto da un cd più recente, di produzione turca. Si noti come la seconda registrazione sia caratterizzata da una maggiore "enfasi" sonora (riverbero, percussioni, gong) che conferisce una maggiore "spettacolarità" alla musica e al canto. Si tratta di aspetti che fanno pensare a qualche intervento di "postproduzione" (in studio) al fine di aggiungere un certo "fascino" uditivo a una registrazione destinata a un pubblico diverso e più variegato (appassionati di *world music* ad esempio). Il *sound* della cassetta, destinata invece primariamente ad ascoltatori di religione islamica, appare molto più asciutto e spoglio (si tratta però solo di osservazioni che, per quanto plausibili, andrebbero verificate).

Un altro esempio piuttosto eloquente del carattere estatico e ripetitivo che la musica del *sama* viene ad assumere nel corso del *dhikr* lo si può ascoltare in un frammento di alcuni minuti (A-11) registrato sul campo a Jeyhunabad (Kurdistan iraniano), nel corso di una cerimonia della confraternita Ahl-E Haqq (lett: "uomini della verità"), una confraternita che è in stretta relazione con i dervisci turchi.

## **I. 19 Il Mediterraneo. Una ricognizione musicale**

La nostra indagine sulle musiche di tradizione orale in relazione allo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e dell'industria discografica è dichiaratamente incentrata su una precisa area geografica e culturale: il Mediterraneo. Una ricognizione su scala globale sarebbe stato improponibile per la sua vastità, ciononostante, per quanto limitata a un'area circoscritta, la nostra indagine si trova di fronte a una quantità di tradizioni musicali e di processi trasformativi che è impossibile affrontare singolarmente in modo approfondito. L'esame quindi si concentrerà principalmente (II modulo) sulla musica araba ed egiziana in particolare, limitandosi, a conclusione di questo I modulo, a rapidi accenni alle restanti aree musicali.

Il Mare Mediterraneo è un'entità geografica ben definita. Al tempo stesso però, da un punto di vista storico, culturale ed antropico, esso è anche un luogo dell'immaginario dai confini estremamente sfuggenti e mutevoli. Attorno al Mediterraneo, fin dall'Antichità, è fiorita una vera e propria mitografia che, in anni recenti - di pari passo con il sempre maggior rilievo sociale e politico dei fenomeni multiculturali e multietnici - è tornata prepotentemente alla ribalta, al punto che espressioni quali "culture mediterranee", "musiche del Mediterraneo", ecc. rappresentano oggi un tema addirittura inflazionato, una locuzione stereotipata che ricorre con fin troppa frequenza nel dibattito culturale oppure nella progettazione di eventi artistici, letterari, musicali ecc.

Per un verso è pressoché impossibile tracciare dei confini precisi entro i quali racchiudere le regioni, le culture, le musiche mediterranee le quali, man mano ci si allontana verso l'interno dei territori che si affacciano sul mare, progressivamente e senza soluzione di continuità si mescolano e si saldano con realtà e tradizioni prettamente continentali (si pensi alle regioni balcaniche, al Medio Oriente o al Nord Africa, ma anche a regioni come la Spagna o l'Italia).

Non di meno esistono tratti culturali diffusi che permettono di ricondurre a una identità comune le innumerevoli diversità che coabitano in questa vasta area. Di fatto il Mediterraneo vive da sempre la contraddizione di essere al tempo stesso fattore di unione e di divisione (spesso anzi di conflitto) fra culture e nazioni fortemente apparentate etnicamente ma che non

di rado si affrontano in conflitti ricorrenti determinati da opposti interessi economici o di altra natura.

Se ci riferiamo al piano più specificamente musicale, alle regioni del Mediterraneo si potrebbero in buona sostanza applicare sia le già citate considerazioni di Bela Bartók sulla musica dell'Europa orientale, sia la nozione di *traveling cultures* che già abbiamo esaminata in precedenza. Questo in ragione delle ricorrenti e molteplici interazioni e fusioni di tratti culturali e linguistici che verosimilmente da millenni si svolgono attorno alle coste di questo mare, attraverso migrazioni, sradicamenti, nuovi stanziamenti e nuove acculturazioni. Di fatto la diaspora, la migrazione, la riaggregazione sono fenomeni costantemente operanti e di assoluto rilievo nella storia di questa area geografica.

Inutile o quasi sottolineare come il fenomeno della *world music*, oppure il concetto ancor più inflazionato, generico (e potremmo aggiungere "ottuso") di "contaminazione fra culture", abbiano trasformato la "mediterraneità" in una etichetta musicale facilmente spendibile - non di rado un alibi di comodo - col quale dare una patina di radici tradizionali a ciò che non di rado è una pop music scaturita dal disinvolto assemblaggio di elementi musicali eterogenei, la quale sembra rispondere più alla logica del pittoresco, dell'esotismo o del folklorismo che a una reale ricerca di identità comuni.

Si ascoltino a questo proposito alcuni esempi online dal catalogo dell'etichetta italiana Compagnia Nuove Indye [<http://www.cnimusic.it/ascolti.htm>], ad es. gruppi quali Agricantus, Novalia, Nidi d'Arac, ecc. che, in vario modo, enfatizzano fortemente un'idea sonora del Mediterraneo come un mix multicolore di sonorità e vocalità le più disparate.

Storici ed etnomusicologi non hanno ancora cessato di interrogarsi circa l'esistenza di una o più matrici originarie e comuni alle numerose culture musicali fiorite sulle rive del Mediterraneo a partire dall'antichità (Egitto, Mesopotamia, Ebrei, antichi Greci, Cristiani, Arabi, ecc.). Di fatto ancora oggi fra queste diverse culture e tradizioni musicali sono riscontrabili svariate possibili parentele (sistema modale, strumenti, forme musicali, prassi esecutive, ecc.) disseminate in tutto il bacino indoeuropeo, dalle Isole britanniche al Caucaso, alla Persia, al subcontinente indiano. La tesi che la musica degli antichi greci abbia avuto un ruolo essenziale come momento di coagulazione di tratti culturali e linguistici irradiatisi poi in lungo e in largo trova ampi consensi, ma non unanimi.

Pur nella forte diversificazione che si riscontra, è tuttavia possibile individuare un certo numero di tratti comuni e caratteristici che ricorrono largamente nelle varie tradizioni locali dell'area mediterranea. Per una rapida carrellata di alcuni di questi tratti si può fare riferimento al testo di Paolo Scarnecchia che offre un succinto ma esauriente repertorio dei vari aspetti. Fra essi ci limitiamo a sottolinearne alcuni particolarmente significativi ai nostri fini:

**A) tradizioni musicali di carattere prettamente orale.**

Fatta eccezione per la tradizione colta europea (e per le musiche *popular* che ne adottano il sistema musicale e armonico), la tradizione orale è un dato comune delle diverse culture musicali mediterranee, sia folkloriche, sia colte. Nel corso del XX secolo, sia per effetto delle ricerche degli etnomusicologi, sia per i continui contatti e collaborazioni fra musicisti tradizionali e musicisti di formazione colta, sia infine per ragioni di comunicazione e di commercializzazione, molte di queste musiche sono approdate anche a una forma scritta (il fenomeno è particolarmente rilevante nel caso della musica araba). Si tratta tuttavia di un fenomeno circoscritto che non è penetrato in modo capillare e non sembra aver modificato in

modo sostanziale la prassi tramandata. Tutto diverso, come già sappiamo, è invece l'impatto determinato dalla musica riprodotta.

**B)** carattere prevalentemente melodico/monodico (= solistico) oppure eterofonico, molto più raramente polifonico.

E' l'aspetto che più differenzia le musiche tradizionali dalla musica colta occidentale, la quale da un millennio a questa parte, attraverso stadi successivi, ha invece sviluppato una pratica compositiva fondata sull'arte del trattare un insieme a più voci (polifonia, contrappunto, armonia). Tuttavia nel Mediterraneo, nell'ambito delle musiche di tradizione orale, si incontrano le cosiddette "isole polifoniche", ossia aree circoscritte nelle quali si tramanda una pratica a più voci da realizzare estemporaneamente secondo regole e formule convenzionali (ad es. Sardegna, Corsica, Albania, Liguria, ecc.).

La cosiddetta eterofonia si riscontra laddove sono impegnati più strumenti o voci che effettuando variazioni o improvvisazioni simultanee, si muovono su un comune formulario melodico, ma si differenziano fra loro dando origine allo stratificarsi di due o più voci il cui profilo melodico non è coincidente, ma si svolge come un dialogo sovrapposto, oppure un'eco, in cui le varie voci - fra le quali una ha di solito la funzione di guida - si sostengono, interagiscono, si imitano reciprocamente in un *interplay* serrato e stimolante.

**C)** sistemi musicali di impianto modale (basati cioè su "modi").

In musica il sistema modale è il risultato di una tradizione sostanzialmente formulaica. La musica dell'area mediterranea è caratterizzata dall'utilizzo di numerosi modi, per lo più di sette note, la cui origine può farsi risalire, almeno in parte, all'antico sistema musicale dei Greci.

Si tenga presente che la musica occidentale, in parallelo con l'affermarsi nell'ambito della musica colta del moderno sistema tonale e temperato, ha progressivamente ridotto il numero dei modi a due: modo maggiore e modo minore. Tuttavia nelle musiche di tradizione orale un modo non può essere considerato sinonimo di scala (ossia una successione di note disposte secondo precisi intervalli - ad es.: do-re-mi-fa-sol-la-si-do). Un modo porta con sé anche un "carattere", una cifra espressiva che per essere resa appieno richiede di "pronunciare", di utilizzare quella scala in modo appropriato da un punto di vista melodico e dello stile. In altre parole la scala è un "materiale", mentre un modo si porta dietro un insieme di formule, di convenzioni stilistiche che l'interprete deve saper padroneggiare per dare prova della sua abilità e sensibilità nell'arte della variazione e dell'improvvisazione.

Il sistema modale più elaborato e raffinato è quello della musica araba, fondato sui *maqamat* (singolare: *maqam*), decine e decine di modi raggruppati in famiglie (*rast*, *bayati*, *hijaz*, *saba*, *huzam*, ecc.), molti dei quali comprendono anche intervalli diversi da quelli in uso in Occidente.

Diffuso in vastissime aree del bacino mediterraneo, il sistema musicale arabo è a fondamento anche della tradizione turca del *makam*, ha stretti legami di parentela con il sistema musicale persiano basato sul *dastgah*, con la musica dell'Azerbaigian (*mugam*) e di altre regioni caucasiche. Cospicue influenze turche e arabe sono presenti inoltre nella musica tradizionale greca e dei Balcani, nelle musiche liturgiche cristiane del Medio oriente (rito siriano, maronita, copto, armeno ecc.); mentre diverse affinità si possono riscontrare anche con i modi della musica ebraica.

**[ NB: il paragrafo che segue, fino al segno [§] non è indispensabile per il I modulo, in quanto si riferisce alla materia trattata nel II modulo ]**

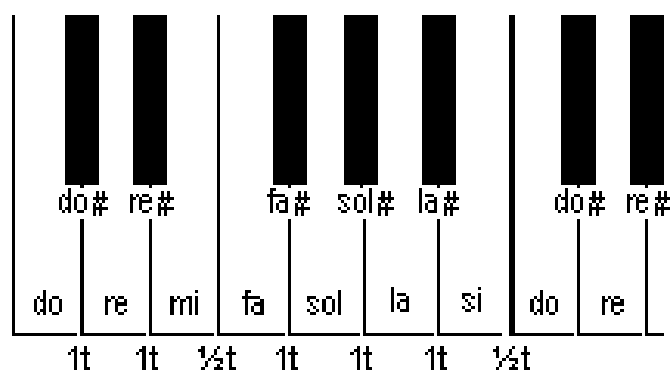
Particolarmente caratteristici del *maqam* sono gli intervalli cosiddetti di "seconda neutra" (o "media", già presenti nell'antica musica greca, ma scomparsi ormai da secoli nella musica occidentale) e corrispondenti, all'incirca, rispettivamente a 3/4 di tono della scala temperata occidentale.

Poiché all'orecchio occidentale gli intervalli neutri sono i principali responsabili dell'inconfondibile "colore esotico" della musica araba e, al tempo stesso, la delicata determinazione di questi intervalli costituisce uno degli aspetti più autentici e sentiti dell'identità musicale araba (un'identità, come vedremo, che per altro resta piuttosto difficile da definire), può valere la pena a questo punto inserire un breve excursus "tecnico" che consenta anche a chi non ha specifiche conoscenze musicali di farsi un'idea per sommi capi di questo dettaglio musicale

Se ci rappresentiamo la scala diatonica occidentale sulla tastiera di un pianoforte (fig. 1), è forse più semplice capire la natura di questi intervalli. La tastiera del pianoforte presenta un'alternanza di tasti bianchi e neri che si ripete regolarmente ogni otto tasti bianchi (la cosiddetta "ottava": le sette note della scala, a partire dal *do*, si susseguono fino al *si*, dopo di che, arrivati al *do* successivo, si ricomincia con una nuova sequenza identica).

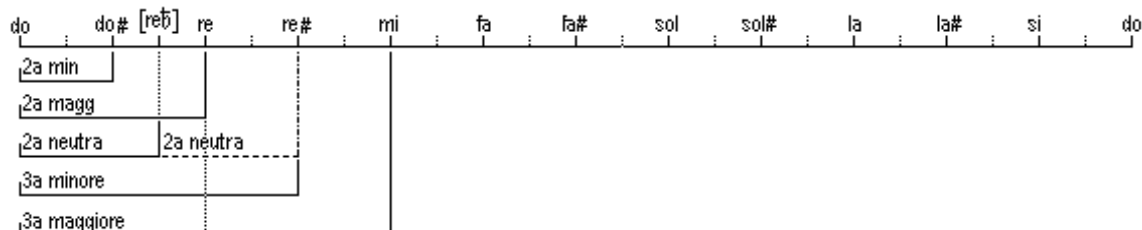
In mezzo ci sono però cinque tasti neri, il che porta il numero delle note comprese fra il *do* e il *do* successivo a un totale di dodici. Nella nostra figura indichiamo i tasti neri con il segno # (diesis), ma avremmo anche potuto indicarli col segno **b** (bemolle). Il tasto nero immediatamente a destra del *do* si indica come *do#*, quello a destra del *re* come *re#*, e così via. Di fatto, nell'accordatura secondo il moderno "sistema temperato" (introdotto in Europa all'epoca di J. S. Bach, all'inizio del XVIII secolo), l'ottava è stata divisa in dodici parti uguali. Questo significa che i suoni emessi da tasti adiacenti sono in rapporto costante fra loro, producono cioè un intervallo di "semitono" (detto anche di "seconda minore") che corrisponde a 1/12 dell'ottava. Ad esempio l'intervallo *do#*/*re* corrisponde a un semitono (2a minore), così come l'intervallo *mi*/*fa*, ecc. La somma di due semitoni forma un intervallo di tono intero (detto anche di "2a maggiore"). *Do*/*re*; *fa#*/*sol* #; *la*/*si*, ecc. sono tutti intervalli di 2a maggiore. Sommando questi due piccoli intervalli si costruiscono poi gli intervalli più ampi, di 3a, 4a, 5a ecc. Per esempio l'intervallo di 3a minore (ad es. *re*/*fa*) è formato da 2a min+2a magg, ed è pari a 1 tono e ½. Invece l'intervallo di 3a maggiore (ad es. *fa*/*la*) equivale alla somma di 2 toni interi

**Fig. 1**



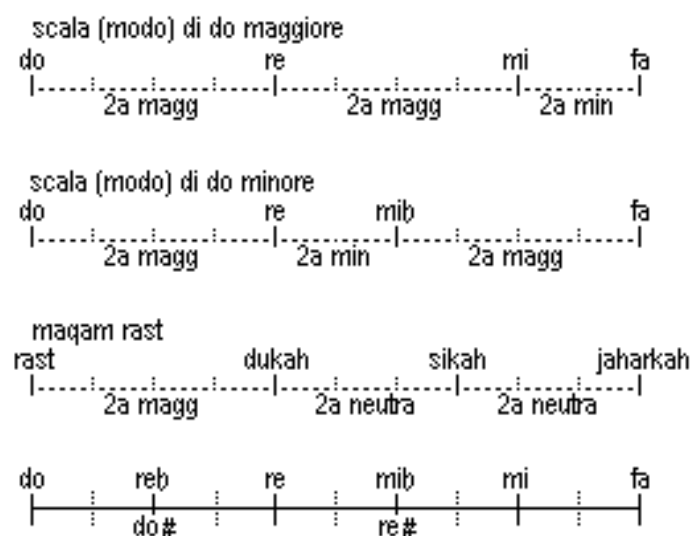
Gli intervalli cosiddetti "neutri" della musica araba (come accadeva presso gli antichi Greci e verosimilmente anche in Europa fino al Medioevo) dividono invece la scala in modo tutto diverso. Di solito, con una buona dose di approssimazione, si dice che nella musica araba l'ottava viene divisa anziché in 12 parti (semitoni), in 24 parti (quarti di tono). Partendo ad es. dal *do* della nostra tastiera, l'intervallo di 2a neutra (pari a  $3/4$  di tono) - come si vede nella fig 2 - corrisponderebbe a una nota che dovrebbe stare a metà fra *do#* e *re* (nella terminologia tecnica occidentale lo si definirebbe "re semi-bemolle"). Si noti che due intervalli consecutivi di 2a neutra formano un intervallo di 3a minore:  $3/4 + 3/4 =$  un tono e  $1/2$ .

Fig. 2



Nella fig. 3 sono messi a confronto il primo tetracordo (ossia le prime 4 note) del modo maggiore, del modo minore e del *maqam rast*.

Fig. 3



Come si vede, la terza nota (*sikah*) del *maqam rast* divide all'incirca a metà il semitono compreso fra *mib* e *mi*. Anche se non è possibile generalizzare il fenomeno, resta il fatto che in seno alla musica araba la produzione discografica nel corso del XX secolo ha favorito una relativa attenuazione o talvolta l'eliminazione di questi intervalli neutri. Si può dire che nella musica pop di questi anni, la presenza o l'assenza di queste sottigliezze di intonazione - in quanto "marchio" inconfondibilmente arabo - costituisce il segnale abbastanza esplicito da parte di un artista della volontà di sottolineare o meno il proprio legame con la tradizione.

**D)** profilo melodico finemente elaborato anche virtuosisticamente con inflessioni microtonali, abbellimenti e melismi.

Questa estrema sottigliezza dell'intonazione "microtonale" della musica araba è connessa al suo carattere essenzialmente melodico/eterofonico, che assegna alla dimensione melodica un ruolo chiave nel discorso musicale. La civiltà musicale araba ha accumulato una ultramillenaria tradizione interpretativa che, sia in campo vocale, sia strumentale, pone un'attenzione del tutto particolare alle minime sfumature del disegno melodico, con una sensibilità spiccata per le più sottili inflessioni e modulazioni della voce o dello strumento (una sensibilità che nella musica colta europea è andata in gran parte perduta, soppiantata dal suo opposto, ossia dalla ricerca di un'intonazione quanto più possibile stabile e definita per consentire una buona condotta polifonica e armonica). A seguito dell'introduzione della scrittura, la musica colta europea ha sviluppato una concezione della melodia che potremmo definire di tipo "digitale" (una successione di entità discrete corrispondenti alle note sul pentagramma), in contrapposizione alla natura "analogica" propria delle musiche di tradizione orale, per le quali la melodia è una curva da modellare finemente in tutte le sue sfumature.

Questa tendenza a delineare, sia nella musica vocale sia in quella strumentale, un profilo melodico dall'intonazione continuamente mutevole, particolarmente ricco di inflessioni e di modulazioni microtonali - dal flamenco, alla vocalità dell'Italia meridionale, alla cantillazione del Corano, ecc. - è comune alla quasi totalità delle musiche di tradizione orale e non solo del Mediterraneo).

**E)** vocalità fortemente pronunciata, dal un timbro spesso aspro, forzato, penetrante ("ipervocalità"), e ricca di tratti idiomatichi prodotti con tecniche particolari che richiedono +spesso una notevole padronanza e un lungo apprendistato.

I diversi caratteri della vocalità rappresentano un fenomeno di straordinaria ricchezza e complessità e costituiscono uno degli elementi principali nella definizione di una certa identità culturale. Per questo lo studio della vocalità e delle diverse modalità di emissione della voce sono uno dei terreni di studio più importanti dell'etnomusicologia.

Alan Lomax è lo studioso che forse più di tutti ha approfondito questo tipo di ricerca, sforzandosi di indagare le connessioni e la possibile interdipendenza fra contesto culturale e carattere vocale. Lomax ha elaborato un metodo di classificazione e misurazione dei diversi tratti o parametri (Lomax ne ha individuato ben 37) che concorrono a determinare un determinato stile di musica vocale. Le sue ricerche sull'argomento sono raccolte nel volume *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington, D.C., 1968. Le caratteristiche dell'emissione vocale in seno alle varie tradizioni e culture, costituiscono dei criteri importanti non solo per l'apprezzamento e la valutazione estetica della bravura di un interprete, ma anche per la definizione della natura e del significato di un brano vocale. L'asprezza dell'emissione, ad esempio, un certo timbro roco o lacerante, sottoposto a un sapiente controllo e indirizzato a fini espressivi, è un valore molto apprezzato tanto nel flamenco (la cosiddetta *voz affillá*), quanto nella musica araba dove viene indicata col termine *bahha*. Sempre nella musica araba un tratto stilistico particolarmente significativo è la *ghunna*, un certo modo di "nasalizzare" il suono che, specificamente richiesto nella recitazione coranica in relazione a certe sillabe, viene applicato anche nella musica vocale tout court, suscitando precise associazioni di idee e risposte emotive (si possono ascoltare notevoli esempi di *ghunna* negli esempi da C-01 a C-06).

**F)** prassi e forme musicali che lasciano largo spazio all'improvvisazione e a scelte estemporanee dettate dalla performance, ossia pensate per adattarsi al rapporto fra esecutore e pubblico, e quindi modulabili e adattabili in un reciproco scambio interattivo.



L'interazione col pubblico, gli interventi ritmici o corali degli astanti, le esortazioni spontanee o governate da regole precise, la possibilità di ripetere gli episodi più apprezzati, la possibilità di allungare o accorciare un brano o un episodio a seconda dell'opportunità, la natura stessa dell'improvvisazione, e soprattutto la temperatura emotiva della performance, sono tutti elementi che trovano modo di realizzarsi con una inesauribile varietà di opzioni, grazie al fatto che la musica non è confinata nella rigida stesura precostituita della pagina scritta. E' in questo ambito che si collocano concetti decisivi e affini come il *duende* (letteralmente: demone) nel flamenco o, nella musica araba, il *tarab*, termine intraducibile che sta a metà fra sortilegio, incanto, felicità, appagamento, estasi.

Molto interessante a questo proposito è uno scritto che Federico García Lorca ha dedicato al *duende*. Ne riportiamo alcuni passi particolarmente suggestivi nei quali si coglie il nucleo di questo potere inesplicabile che l'interprete esercita sul pubblico:

[...] Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica."

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies." Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio. [...]

Una vez, la "cantaora" andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados. [...]

Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí, apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna para su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.

[F. García Lorca, *Juego y Teoría del Duende* (1933)]

[Tratto da: [http://www.ilboleroiravel.org/letteraturaspagnola/garcialorca/duende\\_sp.htm](http://www.ilboleroiravel.org/letteraturaspagnola/garcialorca/duende_sp.htm)]

Oltre ai tratti idiomatici e alle prassi esecutive, un altro criterio fondamentale di classificazione delle musiche tradizionali in senso lato, è quello della funzione che esse sono chiamate a svolgere (cfr. Scarnecchia: 29ss). Funzioni comuni, riscontrabili in quasi tutte le culture tradizionali, sono ad esempio quelle proprie della musica e dei canti religiosi/devozionali, la poesia epica, i canti di lavoro, la musica per la danza, per le feste ecc. Particolare rilevanza, con una collocazione in parte trasversale alle varie funzioni suindicate, assumono le musiche legate a rituali che contemplano il raggiungimento della *trance* (o *transe*), nell'ambito di cerimonie religiose, di festa, oppure di guarigione. Dalle comunità *gnawa* del Marocco, al *dhikr* del sufismo, al *tarantismo* dell'Italia meridionale si tratta di tradizioni molto radicate, alcune delle quali oggi sono tuttavia a rischio di scomparsa. Per un rapido esame di questi aspetti si rimanda senz'altro al testo di Paolo Scarnecchia. Il testo di riferimento per quanto riguarda il fenomeno della *trance* in musica è quello di Gilbert Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 1986.

## I. 20 Fra identità locale, diaspora e modernizzazione. Tradizione e meticcio nella musica del Mediterraneo.

### ASCOLTI

A-06	Emil Zrihan	<i>Kochav Tzedek</i> (improvvisaz.: mawwal)
A-07	" "	" " (canzone) [musica arabo-ebraico-sefardita]
A-08	Budapester Klezmer Band	<i>Skutchna</i> [musica <i>klezmer</i> dell'Europa centrale: tradizione ebraico-ashkenazita (yiddish)]
B-08	Camarón de la Isla	<i>Cada vez que nos miramos</i> [flamenco]
B-09	Radio Tarifa	<i>Rumba Argelina</i> [nuevo flamenco - world fusion]

Al di là dell'enfasi che non di rado accompagna termini quali diaspora o contaminazione, allorché si trattano (o si reclamizzano) musiche meticce, frutto dell'incontro e della compenetrazione fra culture diverse, oppure legate a popolazioni che vivono lontane dalla loro terra d'origine o, ancora, nomadi o sradicate dalla loro località originaria, fenomeni del genere sono quanto mai frequenti e operanti in molte delle tradizioni musicali che, nei secoli passati come in epoca moderna, si sono sviluppate nelle diverse regioni mediterranee. Potremmo anzi aggiungere che è proprio a queste tradizioni ibride che si devono molti dei contributi musicali più originali e affascinanti in questa area geografica.

### *Musica ebreo-sefardita*

Se si parla di diaspora, il pensiero corre immediatamente agli ebrei, popolo la cui storia è segnata da una diaspora ultramillenaria. Nel loro spostamento verso Occidente, gli ebrei si sono distribuiti lungo due direttrici principali. La prima è quella degli ebrei sefarditi (in ebraico: *Sefarad* = Spagna) stanziatisi nella penisola iberica già nell'alto Medioevo e vissuti fianco a fianco degli Arabi fino alle soglie del Rinascimento, fino a quando cioè con la "reconquista" da parte dei sovrani cattolici, iniziarono persecuzioni ed espulsioni che colpirono soprattutto arabi ed ebrei. Gli ebrei subirono una sorte analoga a quella degli arabi, rifugiandosi anch'essi in gran parte nel Maghreb, e da lì spostandosi poi a Oriente, nel

Mashriq, in Turchia, nei Balcani, ecc. L'altra grande direttrice della diaspora è quella degli ebrei ashkenaziti (in ebraico: *Ashkenaz* = Germania), la cui lingua è lo *yiddish* (un mix di ebraico e tedesco), giunti dall'Europa Orientale e stanziatisi nelle regioni danubiane, in Russia, Polonia, Germania, ecc.

La musica ebraica sefardita ha tradizioni ricchissime e molto antiche, tradizioni che attualmente sono oggetto di particolare interesse in quanto depositarie di veri e propri archetipi di ibridazioni interculturali. Emil Zrihan, ebreo marocchino, cantante dalle indiscutibili qualità interpretative e virtuosistiche è una delle figure di spicco di questo panorama musicale che, sull'onda della *world music*, gode attualmente di un particolare favore. *Kochav Tzedek* (A-06-07) è una canzone tradizionale sefardita che qui viene proposta in un connubio piuttosto usuale per questo genere di musica: un canto in lingua ebraica con una veste musicale e una sonorità prettamente arabe (inclusa l'introduzione improvvisata modellata su una forma poetica squisitamente araba quale il *mawwal*). Nelle scarse note illustrative del disco il testo è così riassunto: «Stella di Jupiter: una stella è nata, la sola di questa generazione. Bambino, egli incontrò il creatore e portò parole di pace e d'amore».

### *Klezmer*

Sebbene non sia riconducibile all'area mediterranea (vedi a riguardo le osservazioni a p. 35), il *klezmer*, la musica popolare degli ebrei ashkenaziti, è una delle musiche meticce più originali e vitali, nella quale convivono influssi molteplici e che ci è sembrato opportuno inserire in questa piccola antologia. Diffusa anche oltre oceano (a seguito del montante antisemitismo che a cavallo fra XIX e XX secolo spinse molti ebrei della Mitteleuropa a migrare negli Usa) il *klezmer* va annoverato fra i fattori che hanno contribuito alla nascita del jazz. In Italia la musica *klezmer* è conosciuta soprattutto attraverso gli spettacoli di Moni Ovadia. *Skutchna* (A-08), l'esempio proposto è un brano tradizionale eseguito da un gruppo di *klezmer* ungherese fra i più rinomati.

### *Flamenco*

Altra grande diaspora che ha per teatro il bacino indoeuropeo è quella del popolo *rom*, originario probabilmente del Rajasthan indiano e spostatosi via via verso Occidente, lungo rotte non molto dissimili da quelle degli ebrei. Profondamente ricettivi delle culture con le quali sono entrati in contatto, i *rom* dell'Europa centrale si tramandano una musica ampiamente compenetrata con il folklore balcanico e danubiano (musica *tzigana*). Qualcosa di analogo è accaduto per la musica degli zingari di Spagna, i *gitanos*, che assorbendo e facendo propri molti elementi preesistenti del folklore iberico e della musica araba, hanno dato vita a quel *flamenco* che è, da secoli ormai, un vero e proprio paradigma dell'esotismo e del pittoresco, soggetto a infinite imitazioni e adulterazioni, perennemente esposto al rischio del kitsch e dello stereotipo.

Nel XX secolo, ad opera di musicisti gitani e di vari intellettuali spagnoli, fra i quali Federico García Lorca e il compositore Manuel de Falla, è iniziata una straordinaria opera di riscoperta e di rivitalizzazione delle radici autentiche del flamenco che oggi in Spagna conta schiere di studiosi e praticanti appassionati, è materia di insegnamento nelle Università e può contare su una schiera di interpreti di grande valore.

Fra questi, unanimemente ammirato come interprete forse insuperato nella seconda metà del Novecento, segnato da una vita tormentata e morto nel 1992 a 42 anni per droga, è il *cantaor* José Monje Cruz, detto el Camarón de la Isla (*camarón* = gambero) per via della sua

carnagione chiara e dei capelli rossi che per un gitano sono tratti somatici decisamente inusuali. Genere squisitamente formulaico, basato su un repertorio di forme e ritmi (il cosiddetto *compás*) estremamente variegato e arduo da padroneggiare, il flamenco nasce come musica vocale animata da una profonda e insondabile carica di coinvolgimento emotivo (il *duende* = demone) riservata a una cerchia di gitani che vi partecipano collettivamente col battito delle mani e con movimenti di danza. I contenuti poetici del canto sono affidati a *coplas* (strofe) intrise di sofferenza, non di rado inclini al patetismo, ma pervase da un profondo orgoglio per la propria etnia.

*Cada vez que nos miramos* (B-08) è una *soleá* che si avvale dell'accompagnamento di uno dei chitarristi virtuosi più celebri del nostro tempo, Paco de Lucia, musicista che nell'ambito del flamenco è tanto osannato quanto osteggiato per le sue tendenze innovative e contaminatrici. Ne forniamo di seguito il testo.

[tratto da: <http://www.terra.es/personal5/camaronleyenda/pagina1.htm>]

*Cada vez que nos miramos* (*soleá de la Serneta*, 1970)  
(Antonio Fernández Díaz y Francisco Sánchez Gómez)

Cada vez que nos miramos,  
yo no sé por qué será,  
se le pone a esta flamenquita  
la carita colorá.

Que no me tienes cariño,  
me manejas a tu placer  
como si yo fuera un niño.

Me senté sobre tu cama,  
lágrimas como garbanzos  
me caían por la cara.

Por Dios Tomasa  
vente conmigo  
y no tengas guasa.

E' opportuno sottolineare che il successo e la diffusione internazionale del flamenco sono legati per lo più ad aspetti tutto sommato esteriori e pittoreschi, stereotipi fra i quali primeggiano l'abbigliamento, la danza frenetica, la sensualità sfrontata pervasa di machismo. Musicalmente, al di fuori della Spagna il flamenco viene recepito per lo più attraverso generi ibridi che hanno legami piuttosto blandi con l'autentica tradizione locale o attraverso rappresentazioni spettacolari di musica e danza anche di alto livello, nelle quali però il linguaggio espressivo del flamenco appare fortemente stilizzato sia musicalmente sia coreograficamente. Di fatto, nonostante la popolarità internazionale di questa musica, la fama dei più grandi interpreti del flamenco odierno (Carmen Linares, Enrique Morente, Juan Habichuela, Aurora Vargas, Tomatito, el Agujeta, ecc.) resta in gran parte circoscritta in ambito nazionale.

Come esempio della ricezione internazionale del flamenco si può citare il gruppo dei Gipsy Kings che vengono abitualmente associati a questo genere di musica nonostante la *rumba catalana* in versione pop che ha dato loro la notorietà abbia poco a che fare col flamenco. Più autentico e problematico è invece il legame col flamenco di quel vasto filone musicale che in Spagna va sotto il nome di *nuevo flamenco* (con gruppi quali Ketama o Pata Negra), oppure di

quei musicisti che hanno sperimentato la commistione tra flamenco e musica andaluso-maghrebina, con esiti non di rado molto suggestivi, anche in ragione dell'antica parentela esistente fra questi due linguaggi. Dopo i saggi offerti tempo addietro da alcuni interpreti storici del flamenco, attualmente i principali artefici di questa fusione sono i musicisti del *raï* maghrebino (Khaled, Cheb Mami, ecc.) nel cui repertorio la convivenza tra flamenco e stilemi maghrebini è ormai un fatto acquisito. A costoro si può aggiungere il gruppo Radio Tarifa (Tarifa è una cittadina all'estremo sud della Spagna), formato in prevalenza da musicisti spagnoli, la cui musica persegue una programmatica fusione fra i due linguaggi. L'esempio proposto, *Rumba argelina* (B-09), è il loro brano di maggior successo nel quale il connubio è proposto in prospettiva spagnola: flauto di canna (tipo *nay* o *gasba*) e percussioni del Maghreb abbinate alla vocalità flamenca. Nel *raï* (ad. es. Cheb Mami - cfr. D-07) prevale invece la tendenza a combinare la vocalità araba con l'accompagnamento della chitarra flamenca.

## I. 21 La canzone urbana del Novecento

### ASCOLTI

B-10	Amalia Rodrigues	<i>Tudo isto é fado</i>	[fado - Portogallo]
B-11	Cheikha Rimitti	<i>Nakhla</i>	[raï - Algeria]
B-12	Ferdy Taifur	<i>Yolun sonu</i>	[arabesk - Turchia]
B-13	Rósa Eskenázi	<i>I lachanádes</i>	[rebetiko - Grecia]
B-14	Umm Kulthūm .	<i>il-Ward Jamil</i>	[ughniya - Egitto]

I brani elencati sono una sintetica antologia che ripercorre i luoghi e i generi descritti nel capitolo conclusivo del testo di Scarnecchia, dal quale riprendiamo anche il titolo di questo paragrafo. Le vicende che hanno dato origine a questi generi musicali, alcuni dei quali si identificano nella tradizione più importante, onorata e ancora ampiamente diffusa nella vita musicale delle singole nazioni, sono estremamente complesse e spesso difficili da ricostruire.

*Fado* e *rebetiko* (così come il *tango* argentino) hanno in comune un'origine scaturita da circostanze affini, ossia dalla convivenza forzata di gruppi etnici di diversa provenienza e quindi dal mescolarsi di diverse tradizioni e stili musicali. Si tratta in entrambi i casi di generi musicali sorti in periferie urbane fortemente degradate, zone portuali, bidonvilles, quartieri fatiscenti trasformati in veri e propri ghetti dove si ammassano emigranti e profughi, costretti a vivere in condizioni drammatiche di povertà e di sovraffollamento. Dal disagio di questa condizione di sottoculture urbane, sradicate e degradate, ridotte ai margini della società civile e regolarmente esposte alla delinquenza e al malaffare, si sviluppa un genere di poesia popolare per musica che trae la propria linfa per un verso dal dramma quotidiano, vissuto sulla propria pelle e, per altro verso, fa tesoro dell'incontro forzato fra diversi idiomi musicali. Ed è precisamente da questa mescolanza inedita che scaturisce il carattere originale, ibrido (ma al tempo stesso portatore di una fortissima nuova identità) di queste musiche.

### *Fado*

Le origini del *fado* (= fato) sono molto controverse, tuttavia è opinione abbastanza condivisa che esso giunga a maturazione verso la metà del XIX secolo, nei quartieri periferici di Lisbona, dominio di gangsters (*fadistas*) e prostitute, dove si ammassano schiavi neri emancipati, marinai disoccupati, profughi dal Brasile resosi indipendente nel 1822. Dalla

commistione di tradizioni popolari locali con i ritmi e le danze di origine brasiliana o africana (immancabilmente bollate come lascive), scaturisce questa musica che ha nella *saudade* (una malinconia confinante con la depressione) e in una visione fatalista della vita la sua cifra poetica essenziale.

In Portogallo il *fado* è considerato in pratica la musica nazionale di cui Amalia Rodrigues è stata l'esponente forse più grande e amata. *Tudo isto é fado* (B-10) oltre ad essere stato uno dei grandi successi della Rodrigues è quasi un manifesto poetico, nel cui testo è sintetizzato l'amaro sentimento esistenziale del *fado*.

*Tudo isto é Fado* (Anibal Nazaré - F. Carvalho)

Perguntaste-me outro dia	You asked me the other day
Se eu sabia o que era o fado	If I knew what fado was.
Eu disse que não sabia	I said I didn't know,
Tu ficaste admirado	You said you were surprised.
Sem saber o que dizia	Without knowing what I said,
Eu menti naquela hora	I lied then,
E disse que não sabia	And said I didn't know.
Mas vou te dizer agora	[But I want to tell you now]
Almas vencidas	Vanquished souls,
Noites perdidas	Lost nights,
Sombras bizarras	Strange shadows
Na mouraria	In the Moorish quarter.
Canta um rufia	A whore sings,
Choram guitarras	Guitars weep,
Amor, ciúme	[Love and jealousy]
Cinzas e lume	Ashes and fire,
Dor e pecado	Pain and sin.
Tudo isto existe	All of this exists,
Tudo isto é triste	All of this is sad,
Tudo isto é fado	All of this is fado.
Se queres ser o meu senhor	If you want to be my man
E teres-me sempre a teu lado	And always have me by your side,
Não me fales só de amor	Don't speak to me of love
Fala-me também do fado	But tell me about fado.
A canção que é meu castigo	Fado is my sentence,
Só nasceu pra me perder	I was born to be lost.
O fado é tudo o que eu digo	Fado is everything I say,
Mais o que eu não sei dizer.	And everything I cannot say.

(Translated by Caroline Shaw)

*Rebetiko* (anche: *rembetiko*, *rembetika*)

Il *rebetiko* si sviluppa in Grecia, a seguito della sconfitta subita nella guerra del 1922 con la Turchia che fece improvvisamente affluire ad Atene e al Pireo un numero imprecisato di profughi (forse due milioni) che si trovarono a vivere in condizioni che si possono facilmente immaginare. In questi quartieri sovraffollati, nei caffè frequentati da fumatori di hashish, da prostitute e da una folla di piccoli delinquenti denominati *rebetis* (ribelli) o *manga*, nasce il *rebetiko*, frutto del processo di adattamento di una musica di impronta sostanzialmente turca a stili e forme popolari di matrice greca ed europea, influenze fra le quali si annovera anche la canzone napoletana.

Per quanto relativamente poco noto al pubblico internazionale, il *rebetiko* costituisce ancora oggi il termine di riferimento obbligato per gran parte della musica greca odierna (da Mikis Theodorakis, a Yorgos Dalaras, alla nuova stella del pop greco Eleftheria Arvanitaki).

Rósa Eskenázi, greca di origine ebraica, cresciuta a Istanbul e profuga poi ad Atene nel 1922, dopo la rovinosa sconfitta della Grecia nella guerra con la Turchia, è stata una delle interpreti più celebrate di questo genere. *I lachanádes* (B-13) è un brano del 1934 scritto da Vanghélis Papazoglou che ebbe all'epoca un eclatante successo. Il ritmo è quello tipico di una danza detta *zeibekikos*, costruito su un ritmo in nove tempi (5+4).

Eccone il testo, tratto dalle note di copertina del cd (traduz. nostra dal francese)

Laggiù al mercato dei limoni  
ci sono stati dei disordini:  
hanno arrestato due venditori ambulanti  
che giurano di essere innocenti.  
  
Li hanno messi ai ferri  
e li conducono in prigione.  
Se non si trova il loro bottino  
verranno massacrati di botte.  
  
- Signor poliziotto, non mi picchiare,  
perché tu lo sai che è il nostro mestiere.  
E non domandarci il perché.  
  
Abbiamo rubato della verdura,  
abbiamo rubato delle ciabatte,  
e come al solito eccoci davanti alle porte della prigione.

*Ughniyya*

Quanto alla canzone egiziana del Novecento, l'*ughniyya*, essa rappresenta un fenomeno del tutto diverso, scaturito da un processo di modernizzazione e di industrializzazione dell'attività musicale attraverso il disco, la radio, ecc. che rinnova e insieme rafforza la tradizione locale. L'*ughniyya* si sviluppa all'interno di un tessuto sociale e politico che, per quanto tormentato, proprio in questo nuovo genere musicale rinsalda e accresce il proprio senso di coesione e di identità nazionale. *Ughniyya* ("canzone") è un termine assai generico cui corrisponde teoricamente una varietà di stili possibili, ma esso di fatto si identifica con le canzoni di Umm Kulthūm, l'interprete che non solo l'Egitto, ma l'intero mondo arabo considera come la più importante personalità musicale del XX secolo, l'espressione più autentica e illustre della propria moderna tradizione musicale.

L'aspetto forse più straordinario di Umm Kulthūm (ciò che fa di essa un caso più unico che raro nel panorama musicale del XX secolo) è il fatto di coniugare nella sua figura di artista l'interprete ineguagliata della più nobile arte musicale e vocale e la star in assoluto più

popolare e osannata dal grande pubblico, creando un legame inscindibile fra tradizione e modernità. Nel vasto repertorio di Umm Kulthūm (nome che forniamo nella traslitterazione inglese di Virginia Danielson ma che viene trascritto con grafie molto diverse quali Omme Kolsoum, Oum Kalthoum ecc.) transita e insieme si annulla il confine fra musica d'arte e musica *popular*, fra classicità e attualità.

Naturalmente l'*ughniyya* conta anche altri autorevoli autori e interpreti della musica e dello spettacolo egiziano novecenteschi, da un precursore come Sayyid Darwish, acclamato artefice del teatro musicale egiziano e scomparso poco più che trentenne nel 1923, ai compositori che collaborarono con Umm Kulthūm: Muhammad al-Qasabji, Zakariyya Ahmad, Riyad al-Sunbati, fino a Muhammad Abd al-Wahhab, deciso fautore della modernizzazione e numero uno fra i compositori egiziani del XX secolo. Ci sono poi i cantanti, figure la cui memoria è ancora vivissima in Egitto e molti dei quali furono anche stelle del cinema: Farid al-Atrash, Asmahan, Layla Murad, 'Abd al-Halim Hafiz. In epoca più recente, alle soglie dell'esplosione di un pop arabo marcatamente occidentalizzato, il binomio classicità/popolarità illustrato da Umm Kulthūm, è stato raccolto autorevolmente da interpreti femminili della generazione successiva come la libanese Fairuz oppure Warda, cantante libanese-algerina nata in Francia ma egiziana di adozione.

*Il-Ward Jamil* (B-14) è un'*ughniyya* composta nel 1947 da Zakariyya Ahmad in *maqam huzam*, su parole di Bayram al-Tunisi; appartiene cioè agli anni indicati come il "periodo d'oro" di Umm Kulthūm, costellato di creazioni che furono e sono ancor oggi popolarissime.

Ne forniamo il testo in traduzione italiana

[traduz. nostra dal francese, cfr: Samir Mégally, *L'Égypte chantée. 2 - Oum Kalthoum*, Mégally, Paris 1997]

#### *El-Ward gamil*

I fiori sono belli, ah quanto sono belli! E le loro foglie mirano alle nostre passioni  
Quando un amante li offre alla sua amata, è per esprimere che è impaziente di vederla  
Guarda i fiori e impara come essi parlano agli innamorati, guarda!  
I narcisi si dondolano a destra e a sinistra sui rami con fierezza mista a cordialità  
I loro petali dicono agli innamorati: «allontaniamoci dallo sguardo del geloso».  
Anima del mio spirito, chi respira il tuo profumo non ti dimenticherà mai.  
A ogni bella creatura, va il tuo augurio di incontrare un amore che lo aspetta.  
Guarda il bel gelsomino che ama sonnecchiare sui rami.  
Con molto affetto, le mani avvolgono i volti e i fiori decorano i seni.

#### *Arabesk*

Lo straordinario successo della canzone egiziana è sicuramente l'elemento che ha fatto da traino al sorgere di nuovi generi di musica leggera nei paesi del Medio Oriente, compresa la Turchia, dove nel secondo dopoguerra l'*arabesk* ha dominato la scena della musica di più largo consumo. Il genere fin dal nome dichiara la propria influenza araba e, tuttavia, rappresenta un fenomeno dal carattere profondamente diverso rispetto all'*ughniyya*. In questo caso si tratta di musica che indubbiamente ha goduto e gode di un larghissimo successo, circolando soprattutto attraverso il mercato delle musicassette e indirizzandosi soprattutto al pubblico di più modesto livello culturale con testi che narrano le vicende tristi della povera gente con toni spiccatamente inclini al patetismo. Al contrario della canzone egiziana, l'*arabesk* turco ha sofferto dell'ostracismo della cultura ufficiale e si è andato a collocare nelle posizioni basse nella gerarchia dei generi musicali. Giudicato come un fenomeno quasi esclusivamente commerciale e artisticamente inconsistente, esso non accenna tuttavia a perdere di popolarità. Ferdy Taifur di cui viene proposto un brano intitolato *Yolun Sonu* (B-



12, tratto da una cassetta turca di produzione clandestina), è uno degli interpreti di *arabesk* più famosi. La fama di Taifur, analogamente ad altri popolarissimi interpreti di *arabesk* come Ibrahim Tatlisles o Bülent Ersoy, per quanto grande in patria, non varca i confini nazionali, al contrario di quanto accade invece alle nuove star del pop locale quali Tarkan o Sezen Aksu.

### *Rai*

Teniamo da ultimo il *rai* algerino, fenomeno relativamente recente e drammaticamente segnato da un destino tragico che ha visto morire per mano dei gruppi fondamentalisti islamici molti dei suoi più celebri interpreti (Cheb Hasni, Rachid Baba-Ahmed, Lila Amar, Cheb Aziz, Lounes Matoub e altri), vittime di una ferocia integralista che negli ultimi cinque-sei anni ha assassinato almeno una settantina di personalità algerine del mondo artistico e culturale. Attualmente molti dei più celebri interpreti di *rai* vivono all'estero, per lo più a Parigi, a causa dei fortissimi rischi che questi artisti corrono nel loro paese a causa del carattere congenitamente trasgressivo di questa musica nei confronti della mentalità e della morale islamica. Da genere musicale di intrattenimento per matrimoni e feste, fin dai primi del Novecento, pur fra mille vicissitudini censure e proibizioni, il *rai* (= opinione, punto di vista), con la sua carica anticonformista, il suo sarcasmo ribelle e disilluso, ha trovato ospitalità nei caffè e nei night club di Orano, la città più occidentalizzata dell'Algeria e da sempre additata come un luogo di perdizione.

Cheykha Rimitti, interprete che prosegue tuttora una carriera avviatasi negli anni '30, è una delle figure chiave del *rai*, vera "pasionaria" e sostenitrice di un modello di vita libero da ogni costrizione moralistica (nei suoi testi esalta l'alcool, il sesso, ecc.), ma al tempo stesso profondamente orgogliosa alla propria identità algerina. In *Nakhla* (B-11) la sua voce roca e insinuante è accompagnata da tastiere elettroniche, percussioni e dal *gasba* un flauto di canna simile al *nay*; una combinazione di elementi che conferisce al *sound* un carattere tecnologico e al tempo stesso impregnato di memorie tradizionali.

Dopo l'indipendenza dell'Algeria (1962) il *rai* ha via via adottato strumenti e arrangiamenti di derivazione europea, fisarmonica, chitarra, tromba, stili jazzistici, ecc. (ma Cheikha Remitti ha sempre manifestato un rifiuto piuttosto netto per questa evoluzione stilistica). Il successo crescente favorito dal mercato delle cassette ha determinato una progressiva attenuazione del tono corrosivo e ribelle del *rai*. Non sufficiente però a sfuggire da un lato alle censure dei vari regimi che si sono succeduti al governo dell'Algeria e, dall'altro, alle persecuzioni del fondamentalismo islamico che nel *rai* vede la quintessenza di quell'individualismo, di quella emancipazione da ogni costrizione moralistica che è il suo principale bersaglio. Attualmente nel *rai* va distinta la produzione degli artisti che vivono in Francia, dal carattere più marcatamente occidentale, rispetto alla superstite produzione locale che attraversa un momento difficilissimo. Fortissima infatti è la concorrenza del più tranquillizzante e disimpegnato *chaabi*\*, la musica pop del Maghreb nei cui confronti (e il fatto è piuttosto significativo) nonostante il suo carattere occidentalizzato, il fondamentalismo non si accanisce così ferocemente.

\* Nei paesi del Maghreb ex francese (Marocco, Algeria, Tunisia) si usa traslitterare questo termine arabo come *chaabi*. In Egitto, anglofono, si incontra invece la trascrizione *shaabi*. Ma la parola è la medesima e significa "gioventù".

# ANTOLOGIA AUDIO

Lista degli ascolti previsti dal programma del I modulo  
con relativi dati discografici e annotazioni.  
2 compact disc (A - B)

Abbreviazioni: n.d. = non disponibile - n.i. = non indicato  
Di alcuni brani viene fornita la classificazione riportata da *All Music Guide* (AMG) all'indirizzo:  
[www.allmusic.com](http://www.allmusic.com).

## A

traccia durata	Dati	identificativi
A-01 4:23	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	canto cristiano (gregoriano) Italia, XIII sec. (fonte: ms Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.V.138) Kantores 96, dir. Bonifacio Baroffio <i>Ave Maria</i> (responsorio) [trad.] <i>Il Gregoriano. Mille anni di musica</i> Ernesto Esposito (direzione artistica) Roma, Monastero del Sacro Cuore di Gesù delle Monache Clarisse, feb/mar 1996 Amadeus - DARP srl - AMS 3335 (3 cd), Milano, 1996
Il brano è tratto dallo stesso album, ma non è quello ascoltato in aula. Vedi note d'ascolto al § I.07		
A-02 6:08	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	canto romano antico Roma, VII-VIII sec. (fonte: ms Biblioteca Apostolica Vaticana, M.L. 5319) Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès <i>Veritas mea</i> (offertorio) [trad.] <i>Messe de Saint Marcel. Chants de l'Eglise de Rome</i> Pere Casulleras (direzione artistica) Grand Réfectoire de l'Abbaye Royale de Fontevraud, giugno 1991 Harmonia Mundi France - HMC 901382, 1992
Il brano è tratto dallo stesso album, ma non è quello ascoltato in aula. Vedi note d'ascolto al § I.07		

---

A-03 00:53	Genere:	musica arabo andalusa ( <i>nawba</i> algerina)
	Luogo:	Algeria
	Interprete:	Mohamed Khaznadji (canto)
A-04 18:14	Titolo del brano [e autore]:	<i>Nûba Ghrib</i> (estratti) [tradizionale] [ <i>tab: ghrib</i> ] 03 <i>Kûrsi</i> 04 <i>M'cedder: "Khadam Li Saadi"</i>
	Titolo dell'album:	<i>Çana'a d'Alger</i> (Anthologie de la musique Arabo-Andalouse vol. 2)
	Produttore:	Tewfik Bestandji (direttore artistico):
	Luogo e data registraz.:	Paris, Studio 106 Radio France, 18/11/91)
	Etichetta e pubblicaz.:	Ocora - Radio France - C 560003, Francia, 1992

Registrazione realizzata in coproduzione con i Centres Culturels Français en Algérie.

*Tab* (plurale: *tubu*) è il termine maghrebino equivalente del *maqam*.

*Kûrsi* (letteralmente: "sedile"): breve introduzione strumentale della *nawba* algerina

*M'cedder* (o *msaddar*, letteralmente: "prima fase"): è il primo movimento cantato della *nawba*

Il testo è un *muwashshah* intitolato *Khadam Li Saadi* ("Schiavitù del piacere").

Vedi note d'ascolto al § I.14

---

A-05 3:06	Genere:	folklore
	Luogo:	Italia
	Interprete:	anonimi
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Stornelli: "Signurinella mia"</i> [anonimo]
	Titolo dell'album:	<i>Folk Music and Song of Italy. A Sampler</i>
	Produttore:	Anna Lomax Chairetakis, Jeffery A. Greenberg
	Luogo e data registraz.:	Martano (Lecce), 16/8/1954; rimasterizz.: Master Cutting Room, NYC, 1999
	Etichetta e pubblicaz.:	[Tradition Records TLP 1030, 1958]; ora in: Rounder - 11661-1801-2, Cambridge, Mass., Usa, 1999

Vedi note d'ascolto e testo al § I.14

---

A-06 2:20	Genere:	musica tradizionale ebraico-sefardita
	Luogo:	Marocco
	Interprete:	Emile Zrihan
A-07 3:39	Titolo del brano [e autore]:	<i>Kochav Tzedek</i> [tradizionale, arrangiamento di E. Zrihan] 06 <i>Kochav Tzedek: mawwal</i> [preludio improvvisato] 07 <i>Kochav Tzedek</i> [canzone]
	Titolo dell'album:	<i>Ashkelon</i>
	Produttore:	Yossi Fine
	Luogo e data registraz.:	Studio Hamon, Tel Aviv
	Etichetta e pubblicaz.:	Piranha - CD PIR 1260, Germania, 1998

Alla libera improvvisazione nello stile del *mawwal* arabo, segue la canzone vera e propria in un arrangiamento curato dallo stesso Zrihan. Nel gergo dei discografici questo genere di musica fortemente legato a tradizioni locali viene spesso definito come *roots* (radici).

Vedi note d'ascolto al § I.20

---

A-08 3:56	Genere:	<i>klezmer</i> (musica tradizionale ebraico-ashkenazita di lingua yiddish)
	Luogo:	Ungheria
	Interprete:	Budapester Klezmer Band
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Skutchna</i> [tradizionale]
	Titolo dell'album:	<i>Folklore Yiddish d'Europe centrale</i>
	Produttore:	Produzione Quint Records, Budapest
	Luogo e data registraz.:	Studio Mafilm, Budapest, ottobre 1991
	Etichetta e pubblicaz.:	Harmonia Mundi France - HMA 1903070, 1992, 1994

Vedi note d'ascolto al § I.20

---



Vedi note d'ascolto al § I.17

Il brano appartiene al repertorio del canto *qawwali*, uno stile largamente impiegato dalle confraternite sufi pakistane nella celebrazione del *sama* e del *dhikr*.  
Vedi note d'ascolto al § I.17

# B

traccia durata	Dati	identificativi
B-01 7:39	Genere: [AMG: <i>world beat - world fusion</i> ] Luogo: "International" [UK-Irlanda-Africa] Interprete: Afro Celt Sound System (featuring Sinead O'Connor) Titolo del brano [e autore]: <i>Release</i> [Emmerson, McNally, O'Lionáird, Russell, O'Connor] Titolo dell'album: <i>Volume 2: Release</i> Produttore: Simon Emmerson & Martin Russell Luogo e data registraz.: London, Sonic Innovation, s.d. [p. 1999] Etichetta e pubblicaz.: Real World - CDRW 76, (Virgin-Emi), UK, 1999	<p>L'indicazione "International" compare sulla copertina del cd. Su ogni cd di Real World c'è una striscia multicolore (che fa parte del logo) sulla quale viene riportata la regione d'origine della musica contenuta nel cd. Vedi note d'ascolto al § I.14</p>
B-02 5:11	Genere: [AMG: <i>world beat-world fusion</i> ] Luogo: Marocco Interprete: Aisha Kandisha's Jarring Effects Titolo del brano [e autore]: <i>A Muey A Muey</i> [AKJE., Laswell] Titolo dell'album: <i>Shabeesation</i> Produttore: Bill Laswell & Pat Jabbar El Shaheed Luogo e data registraz.: Bouaza, Casablanca 1991-92; Basel, Secret Laboratory 1992-93 Etichetta e pubblicaz.: [Barbarity (Barraka el Farnatshi), Basel, Switzerland, 1993] ora in: Rykodisc - RCD 10336, Usa, 1995	<p>Sulla copertina del disco è applicata un'etichetta adesiva con l'indicazione "Moroccan Tribal Dub" postproduzione realizzata a Brooklyn, NY, Greenpoint Studio            Vedi note d'ascolto al § I.14</p>
B-03 5:42	Genere: <i>dj style</i> [AMG: <i>dance-pop</i> ] Luogo: indefinibile [Parigi, Maghreb...] Interprete: Claude Challe Titolo del brano [e autore]: <i>Le Duc. Touareg</i> [Challe-Le Duc] Titolo dell'album: <i>Buddha Bar By Claude Challe</i> Produttore: Claude Challe Luogo e data registraz.: luoghi non indicati - data della compilation: 1999 Etichetta e pubblicaz.: Mercury - CD 2 / 546 365-2 / LC 00268, (Universal), 1999	<p>Dalle note di copertina: "un viaggio iniziatico ed eclettico, fuori dal tempo e dalle frontiere, in un'atmosfera dove lo spazio è pieno di bellezza, di serenità e d'amore"            Il brano consiste nel remixaggio di <i>Touareg</i>, un brano di Le Duc (Didier Mignot) pubblicato originariamente nel 1998 per l'etichetta Pschent            Vedi note d'ascolto al § I.14</p>



B-08	Genere:	flamenco ( <i>soleá</i> )
	Luogo:	Spagna
3:50	Interprete:	el Camarón de la Isla; Paco de Lucia
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Cada vez que nos miramos</i> [A. Fernández Sanchez, Fr. Sanchez]
	Titolo dell'album:	<i>el Camarón de la Isla - con la colaboración especial de Paco de Lucia</i>
	Produttore:	n.i.
	Luogo e data registraz.:	n.i.
	Etichetta e pubblicaz.:	Philips - 848 528-2, (Polygram Ibérica), Madrid, 1970
Vedi note d'ascolto e il testo del brano al § I.20		

B-10	Genere:	raï
	Luogo:	Algeria
6:43	Interprete:	Cheikha Rimitti
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Nakhla</i> ("la palma") [C. Rimitti - M. Maghni]
	Titolo dell'album:	<i>Nouar</i>
	Produttore:	Gafaiti production
	Luogo e data registraz.:	Studi registraz: Harry Son, Cool Music, Studio Master (luoghi e date n.i.)
	Etichetta e pubblicaz.:	Sonodisc - CDS 7396 SD 40, Nanterre (Francia), 2000

B-11	Genere:	<i>fado</i>
	Luogo:	Portogallo
4:27	Interprete:	Amalia Rodriguez
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Tudo esto é fado</i> [A. Nazaré, F. Carvalho]
	Titolo dell'album:	<i>Tudo esto è fado</i>
	Produttore:	J. Colina
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	Alma Latina - ALCD 006, Barcelona, 1995
Vedi note d'ascolto e testo della canzone al § I.21		



B-12	Genere:	<i>arabesk</i>
	Luogo:	Turchia
5:49	Interprete:	Ferdi Tayfur
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Yolun sonu</i> [n.i.]
	Titolo dell'album:	<i>Ferdi Tayfur «14»</i> [audiocassetta senza alcuna indicazione editoriale]
	Produttore:	n.i.
	Luogo e data registraz.:	n.i.
	Etichetta e pubblicaz.:	n.i.
Vedi note d'ascolto al § I.21		

B-13	Genere:	<i>rebetiko</i>
	Luogo:	Grecia
3:10	Interprete:	Rósa Eskenázi
	Titolo del brano [e autore]:	<i>I lachanádes</i> [E. Papazóglou]
	Titolo dell'album:	<i>Smirneiko et Rebetiko. Les Grandes Chanteuses</i>
	Produttore:	André Ricros (concezione e realizzazione: Roberto Leydi)
	Luogo e data registraz.:	Atene, 1934 (restauro e rimasterizz.: Studio Giga, Médias-Waimes, Belgio, 1995)
	Etichetta e pubblicaz.:	[Gramophone A.O. 2141, s.d.] ora in: Silex - Y 225114, (Auvidis), Francia, 1995
Per note d'ascolto e testo della canzone, vedi § I.21		

B-14	Genere:	<i>ughniyya</i>
	Luogo:	Egitto
6:01	Interprete:	Umm Kulthum
	Titolo del brano [e autore]:	<i>El-Ward gamil (il-Ward Jamil</i> = I fiori sono belli) [Z. Ahmad - B. al-Tunisi]
	Titolo dell'album:	<i>Rak El Habib</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.i. [1947]
	Etichetta e pubblicaz.:	[...] ora in: Cairophon - EMI - CXGCD 616 (distribuzione: Digital Press Hellas, Grecia), 1991
Vedi note d'ascolto e testo al § I.21		

# Riferimenti bibliografici d'esame

Le seguenti indicazioni bibliografiche sono limitate ai testi previsti dal programma d'esame per il I MODULO del corso

## A. A. 2002-2003

(il numero a fianco di ciascun titolo corrisponde alla numerazione progressiva del programma d'esame)

- ONG Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986 # 1
- DISOTEO Maurizio, *Antropologia della musica*, Milano, Guerini, 2001 # 2  
(eccettuato il cap. V)
- SORCE KELLER Marcello, *Musica e sociologia*, Milano, Ricordi, 1996 # 3
- FRITH Simon, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001 # 4
- GAROFALO Reebee, *Whose World, What Beat: the Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism*, "The World of Music", XXXV/2, 1993, pp. 16-32 # 5
- 

## Riferimenti bibliografici per il programma dell'A. A. 2001-2002

- CARPITELLA Diego, *Criteri per lo studio delle culture musicali*, in ID., *Conversazioni sulla musica*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992 # 7
- FRITH Simon, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, Il Novecento, Einaudi, Torino, 2001 # 8
- GAROFALO Reebee, *Whose World, What Beat: the Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism*, "The World of Music", XXXV/2, 1993, pp. 16-32 # 9
- MERRIAM Alan P., *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo, 1990 # 5
- ONG Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986 # 1
- SCARNECCHIA Paolo, *Musica popolare e musica colta*, Jaca Book, Milano, 2000 # 3
- SORCE KELLER Marcello, *Musica e sociologia*, Ricordi, Milano, 1996 # 2
- VAN PEER René, *Taking the World for a Spin in Europe: An Insider's Look at the World Music Recording Business*, «Ethnomusicology», XLIII/2, 1999, pp. 374-384 # 10

\*\*\*\*\*

IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione  
DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA MUSICALE  
prof. Giordano Montecchi

APPUNTI DELLE LEZIONI - A.A. 2001-2002

Identità locale e fattore mediatico: l'impatto dell'industria discografica  
sulle musiche di tradizione orale del Mediterraneo.  
Un esempio: l'Egitto

## II MODULO

### La musica nel mondo arabo. La musica egiziana nel XX secolo

**Indice** [n.b.: i paragrafi in grigio sono trattati in modo più esauriente nelle dispense del corso 2002-2003]

p.	2	II.01	La musica degli arabi
"	2	II.02	Musica e Islam
"	4	II.03	Le principali tappe storiche della musica araba
"	5	II.04	Problemi di classificazione della musica araba e islamica
"	6	II.05	Il suono della parola: la recitazione del Corano
"	7	II.06	<i>L'adhan</i>
"	8	II.07	Le forme classiche della poesia per musica e il sufismo
"	10	II.08	La musica religiosa popolare: <i>dhikr</i> e <i>madih</i>
"	12	II.09	La tradizione della musica strumentale
"	13	II.10	<i>Il takth</i>
"	16	II.11	Excursus storico. L'Egitto nel XX secolo.
"	17	II.12	La musica egiziana dalla <i>Nahda</i> all'affermazione dell'industria discografica
"	20	II.13	Gli effetti del disco sullo stile e sulla prassi musicale
"	21	II.14	Il Congresso internazionale di Musica araba del Cairo
"	22	II.15	Il cinema
"	25	II.16	La radio e la mediatizzazione della musica.
"	27	II.17	Il fenomeno Umm Kulthūm
"	32	II.18	La musica egiziana dopo Umm Kulthūm
"	37		Glossario
"	45		Lista degli ascolti
"	52		Riferimenti bibliografici d'esame

## II. 01 La musica degli arabi

In questi appunti del II modulo, faremo riferimento, pur con varie integrazioni, al testo di Habib Hassan Touma, *La musica degli arabi* che, per quanto datato (la prima edizione, in lingua tedesca, risale al 1975) e particolarmente limitato in merito agli sviluppi recenti, resta a tutt'oggi l'unica trattazione esauriente della musica araba sotto il profilo storico e sistematico disponibile in lingua italiana.

Va sottolineato innanzitutto il fatto che "arabo" e "islamico" non sono affatto sinonimi. Pertanto non c'è identità fra musica araba e musica islamica (in altre parole: esiste una musica islamica che non è araba - ad esempio la musica religiosa indonesiana; così come esiste musica araba che non è islamica: ad esempio la musica degli arabi-ebrei sefarditi - cfr ascolti A-06-07).

Esiste inoltre un serio problema nel definire quali sono i caratteri che identificano la musica araba in quanto tale. Essa infatti, nella vasta area del "mondo arabo", si presenta, come abbiamo già ricordato, assai diversificata e mescolata a tradizioni musicali di nazioni quali la Turchia o l'Iran (= Persia) che le sono strettamente apparentate eppure conservano una loro identità autonoma. Possiamo dire tuttavia che l'elemento forse più sostanziale al quale si può ricondurre per sommi capi l'identità musicale araba è il sistema modale del *maqām* (plurale: *maqāmat*). Il sistema del *maqām* comporta un insieme di caratteristiche comuni:

- a) predominio della tradizione orale.
- b) uso di determinati modi, intervalli e formule ritmiche (*wazn*) secondo un canone (ossia un insieme di regole) fissato in una trattatistica che decorre dal Medioevo. Questo canone è stato via via rivisto e aggiornato ma mai messo in discussione nella sua sostanza.
- c) prassi formulaica che si affida largamente all'improvvisazione e all'ornamentazione.
- d) primato della componente melodica
- e) tendenza all'eterofonia quando la musica si svolge con il concorso di più voci.

In relazione alla situazione odierna, dominata dai mezzi di comunicazione di massa (*oralità secondaria*) e da un fittissimo interscambio fra culture diverse, Virginia Danielson (cfr. Danielson 1988), sulla scorta di Ali Jihad Racy (uno dei massimi studiosi della musica araba contemporanea), sottolinea inoltre la impossibilità di stabilire nette distinzioni nella odierna musica dei paesi arabi fra ciò che è arabo e ciò che è occidentale, fra tradizionale e moderno, fra classico e pop, in quanto ogni genere musicale presenta influssi e elementi molteplici che appartengono sia all'una sia all'altra categoria.

## II. 02 Musica e Islam

La storia della musica araba parte da un'epoca anteriore all'introduzione dell'Islam (l'Islam conta gli anni a partire dal 622 d.C., l'anno dell'*Egira*, la fuga di Maometto a Medina). L'epoca anteriore, chiamata *jahiliyyah* (lett.: ignoranza), è caratterizzata dalla tradizione delle *qainat* (o *qiyān*), figure quasi leggendarie che furono insieme raffinate musiciste, cantanti, poetesse, nonché bellissime ed espertissime *entraineuses* che conoscevano alla perfezione l'arte di dare piacere agli uomini e allietavano le notti delle corti e delle residenze patrizie della penisola arabica. Le *qainat*, molte delle quali erano straniere (persiane, etiopi, ecc.), si ritiene siano la prosecuzione di un'antica tradizione mesopotamica in cui la musica era in gran parte appannaggio di interpreti femminili.

Questa originaria commistione fra musica e piacere è senza dubbio uno degli elementi decisivi nel determinare l'atteggiamento di sospetto che la religione islamica ha coltivato da sempre nei confronti della musica. Maometto fece esperienza diretta di questa realtà e la sua predicazione andò senza dubbio a colpire pesantemente questo costume che era fortemente radicato in seno alla società preislamica. Ciononostante il Corano non si abbassa a fare giustizia sommaria della musica, anche perché essa (proprio nelle Sacre scritture che anche l'Islam riconosce come verità rivelata) vanta autorevoli avvocati difensori. Fra essi, ad esempio, il Re David che la Bibbia raffigura con la sua arpa e il suoi canti di preghiera, raccolti poi nel libro dei Salmi.

In effetti nel Corano non c'è nessun giudizio esplicito sulla musica, né pro, né contro di essa, ma gli *Hadith* (ossia i testi raccolti successivamente che tramandano le frasi e i discorsi attribuiti a Maometto) e la *Sunna* (l'altra grande raccolta di precetti e di insegnamenti che l'Islam considera come testo sacro) pullulano di sentenze dalle quali molti teologi deducono che la musica è da considerarsi *haram* (proibita). In realtà, molti studiosi dell'Islam ritengono ormai appurato che gli *Hadith* costituiscono una tradizione in parte spuria, accumulata nel tempo per fare della religione uno strumento più facilmente adattabile alle ragioni della politica e della *shari'a*, la legge islamica.

Nel Corano dunque non si parla della musica, tuttavia vi sono alcuni versetti nei quali si menzionano la voce seducente di Satana, il crogiolarsi nelle vanità o in discorsi oziosi che sviano dalla fede (cfr Corano, sure 17,63 - 31,6 - 53,57). In questi versetti c'è chi legge un riferimento alla musica intesa come attività oziosa e anticamera del vizio, alimentando una disputa che, per quanto possa sembrare anacronistica, è tutt'altro che conclusa. Di fatto nei paesi dove vige la *shari'a*, questo genere di interpretazioni produce gli effetti che conosciamo (in Iran, Sudan e, soprattutto, nell'Afghanistan dei mujaeddin e poi dei talebani).

Se qualche *mullah* o *ayatollah* o *ulema* o *mufti* (ossia qualche autorità religiosa islamica - per quanto l'Islam non ammetta il clero come istituzione organizzata), sulla base di una sua interpretazione del Corano, della *Sunna* o degli *Hadith*, emette una *fatwah*, ovvero una sentenza di condanna della musica, la cosa produce precise conseguenze giuridiche e penali sanzionate dalla *shari'a*. Verrà ordinata la chiusura dei locali e dei cinema e la polizia religiosa interverrà per punire i trasgressori più o meno duramente (non molto diversamente da quanto accadeva all'epoca dell'Inquisizione, oppure nello Stato Pontificio fino a due secoli fa, quando i papi ordinarono a più riprese la chiusura dei teatri e le cantanti di opera lirica venivano considerate come creature di Satana).

Eppure, come già sappiamo, proprio l'Islam è la culla di un movimento spirituale che ha elevato la musica a una dignità senza uguali, facendone il mezzo privilegiato per raggiungere la completa comunione con Dio. Dalla Persia alla Turchia, dal Pakistan al Maghreb, la diffusione del *tasawwuf*, movimento mistico ed esoterico meglio noto col nome di *sufismo*, si avviò fin dal VII secolo, radicandosi nella coscienza popolare grazie a una dottrina i cui richiami all'interiorità e alla fratellanza facevano più presa della proliferante e sempre più cervellotica precettistica dei *mullah*. Nel corso dei secoli non mancano casi di mistici del sufismo perseguitati e messi a morte. Il caso più celebre è quello di Hallaj (IX-X sec.) che venne decapitato dopo essere stato sottoposto a lunghe torture.

Vestiti di indumenti di lana grezza (*suf*), i dervisci si raccoglievano, allora come oggi, in confraternite di asceti iniziati alla *tariqa* (via) e alla pratica del *sama* (ascolto), ossia la meditazione musicale che risveglia nell'anima il ricordo della sua origine e la porta intonare

l'armonia del cosmo in unione con Dio. Nel *dhikr* (ricordo, evocazione di Dio), la grande preghiera del sufismo, il canto, la musica, la danza (quella roteante delle confraternite Mevlevi è divenuta celebre anche in Occidente), le invocazioni ad Allah, proseguono per ore, fino a quando si manifesta la presenza di Dio (*hadra*) e i partecipanti entrano in uno stato di trance e di estasi mistica (*wajd*).

Per una visione d'insieme del sufismo e della sua vasta produzione poetica e letteraria si consiglia il volume *I mistici dell'Islam. Antologia del sufismo*, a cura di Eva de Vitray Meyerovitch, Guanda, Parma 1991.

## II. 03 Le principali tappe storiche della musica araba

Senza ripercorrere diffusamente la storia della musica araba ci limiteremo a elencarne alcune tappe:

- fino al VII sec.: epoca della *jahiliyyah*.

- VII-VIII sec., epoca di al-Hijaz (così si chiama la regione della penisola arabica con le città della Mecca e Medina), epoca di espansione e di splendore dell'Islam, governato dai califfi Omayyadi. Lo Hijaz, anche dopo che nel 661 gli Omayyadi trasferiscono la loro capitale a Damasco, conserva il ruolo di preminenza fra le regioni soggette al dominio islamico. In questo periodo fanno la loro comparsa i *mukhannat*, cantori effeminati, vengono poste le prime basi del sistema musicale e fissate le prime regole e forme del canto (*al-ghina'*).

- 661-750, califfato degli Omayyadi, capitale Damasco. Nel 756 gli Omayyadi si insediano a Cordova in Andalusia (in arabo, *al-Andalus* = Spagna).

- 750-1258, califfato degli Abbasidi. Nel 762 la capitale viene spostata a Baghdad. In questo periodo (786-809) si colloca il regno di Harun al-Rashid "il Giusto", il califfo reso celebre dalle *Mille e una notte*. Via via, col crescere dell'influenza persiana decade l'antico stile musicale dello Hijaz e sorgono forti contrasti fra musicisti innovatori (Ibrahim al-Mahdi) e difensori della tradizione (Ishaq al-Mawsili). Fra il IX e il X secolo operano i primi grandi trattatisti musicali arabi quali al-Kindi e al-Farabi).

- 822, in conflitto con l'ambiente musicale di corte, Ziryab astro nascente della musica araba, lascia Baghdad e si trasferisce presso la corte degli Omayyadi a Cordoba. Qui fonda la scuola che darà origine alla straordinaria fioritura della musica arabo-andalusa. Questa tradizione sopravvissuta alla cacciata degli arabi ad opera dei re cattolici, e proseguita poi, fra mille difficoltà, nel Maghreb e in Egitto, ha tramandato fino all'epoca moderna la più classica delle tradizioni arabe.

- 1258, Con la conquista e distruzione di Baghdad ad opera dei Mongoli, inizia quella che viene considerata la lunga fase di decadenza della musica araba, accentuata dalla successiva dominazione turca.

- XIV sec. Dalla Turchia inizia l'espansione dell'Impero Ottomano. Nel 1453 i turchi conquistano Costantinopoli che viene ribattezzata Istanbul.

- XVI sec. L'Impero Ottomano conquista Siria, Egitto, Arabia, Baghdad, la Mesopotamia e la Persia. Nei paesi arabi soggetti all'Impero la musica turca (a sua volta profondamente legata alla tradizione araba), conquista una supremazia che proseguirà fino al XIX secolo.

- XIX sec. Inizia la riscossa degli arabi che, con l'appoggio delle potenze occidentali, riescono via via a conquistare margini crescenti di autonomia dall'Impero Ottomano. In questo processo di risveglio nazionalistico e insieme di modernizzazione, l'Egitto si guadagna il ruolo di nazione guida del mondo arabo. Proprio in Egitto, nella seconda metà del XIX sec., si manifesta una forte spinta alla rinascita della tradizione musicale araba, la cosiddetta *Nahda* ("rinascita"), il cui obiettivo è di sottrarsi al predominio della scuola turca e di rinnovare lo stile della classicità.

- XX sec. In Egitto (dal 1904) e poi in Libano prende avvio il rapido sviluppo dell'industria discografica che porta al formarsi di un nuovo, vasto pubblico soprattutto cittadino, i cui gusti determinano l'affermazione di nuovi generi musicali di più facile consumo. Poco dopo, a partire dagli anni Venti, prendono il via le trasmissioni radiofoniche che danno un contributo decisivo all'ampliamento in senso popolare del pubblico. L'avvento dei mass media produce quindi anche nei paesi arabi quel confronto - o conflitto se si vuole - fra difensori di una musica d'arte, legata alla tradizione classica, e musica *popular* di largo consumo, fortemente influenzata dai modelli occidentali. Ma a differenza dell'Europa e dei paesi industrializzati in genere, nel mondo arabo questo confronto, come abbiamo già ricordato, presenta caratteri molto diversi, soprattutto per la presenza di interpreti e autori, specie egiziani, come Umm Kulthūm o Muhammad 'Abd al-Wahhab. Forti di una popolarità senza pari e di un grandissimo ascendente, essi furono capaci di coniugare nella propria opera aspetti in apparenza antitetici fra loro, proponendosi a un tempo come campioni dell'arte classica, pionieri dell'innovazione e beniamini del grande pubblico.

## **II. 04 Problemi di classificazione della musica araba e islamica**

Riallacciandoci a quanto già detto in precedenza a proposito dell'oralità, del sistema del *maqām*, del sufismo, del rapporto fra musica e Islam, cerchiamo ora di riassumere alcuni aspetti basilari della musica araba in relazione ai vari generi, forme e stili musicali che esemplificheremo con alcuni ascolti.

La prima distinzione che si potrebbe porre sarebbe quella fra musica profana e musica religiosa (Touma tratta in effetti separatamente i due ambiti). Tuttavia questa distinzione viene in parte a cadere e si rivela poco praticabile in quanto in entrambi i generi si ricorre spesso alle medesime forme poetiche e agli stessi stilemi musicali.

Più funzionale - per quanto di comodo - ci sembra piuttosto seguire una distinzione fra musica vocale e musica strumentale, ambiti come vedremo anch'essi strettamente intrecciati, ma che tuttavia possono essere trattati separatamente.

Partiremo quindi dalla musica vocale che, storicamente - dalle *qainat* a Umm Kulthūm - è l'asse portante della civiltà musicale araba e ci consente di trattare insieme musica religiosa e musica profana.

Storicamente la letteratura e la poesia araba hanno coltivato un costante e proficuo rapporto con la musica, e lo stesso vale per la musica, che pone le proprie fondamenta sulla parola, sulla sonorità e sul ritmo propri della lingua araba (nell'arabo si distinguono una lingua letteraria classica, e una colloquiale o dialettale). In ultima analisi la virtù suprema di un cantante è proprio la sua capacità di rendere evidente il significato poetico attraverso una

perfetta resa del suono verbale mediante la pronuncia, l'articolazione, il timbro e le altre risorse della tecnica vocale. Questa assoluta centralità della parola rimanda immediatamente alla parola per eccellenza, ossia al Corano. Secondo il giudizio unanime degli studiosi di musica araba, il Corano - nonostante la ben scarsa sintonia fra teologi e musicisti - costituisce in effetti il punto di riferimento obbligato dell'arte musicale.

## II. 05 Il suono della parola: la recitazione del Corano

La recitazione del Corano è un'arte molto difficile, riservata a fedeli in possesso di particolari doti musicali. I suoi principi basilari vengono appresi fin da bambini alla scuola coranica (*kuttab*) che, non casualmente, costituisce una tappa obbligata nell'apprendistato della quasi totalità dei grandi interpreti della musica araba. Secondo la religione islamica, il senso, il significato della parola divina viene identificato quasi nel suo stesso suono, dunque la recitazione, la pronuncia sono soggette a regole precise e rigorose, le stesse regole che i più grandi cantanti trasferiscono e applicano nella loro arte vocale. L'elogio più alto di Umm Kulthūm è proprio nel generale riconoscimento che la sua inarrivabile capacità di interpretare e rendere la parola cantata l'arte le viene dalla sua padronanza della recitazione coranica.

Lo studio del Corano e della recitazione coranica - il *tajwid*, all'interno del quale si distingue un particolare stile di recitazione detto *tartil* - prosegue per anni e si conclude solitamente all'Università al-Azhar del Cairo, con il conseguimento della qualifica di *shaykh*.

Di fatto la corretta recitazione del Corano implica anche la padronanza dell'intonazione e quindi la conoscenza dei principi del *maqām*, del sistema che è alla base della musica araba. Ciononostante per la dottrina islamica la recitazione del Corano non è considerata una forma di canto e non ha nulla a che fare con la musica. Proprio per questo la persona che declama il Corano non viene indicata col termine di *munshid* (cantante di inni religiosi), bensì col termine di *muqri* (recitante).

Come esempio ecco il *tartil* dei primi versetti della seconda *sura* ("Sura della vacca") nell'interpretazione del siriano *Shaykh* Hamza Shakkur. All'inizio, come sempre accade nella recitazione del Corano, vengono pronunciate le parole iniziali della prima *sura* che apre il Corano

---

### ASCOLTO

C-01 Hamza Shakkûr, *Tartil* del Corano, II, 1-5 (Sura "della vacca")

---

#### Testo

I:1 Bi ism 'illaah ir rah.maana ir rah.iim

*Nel nome di Dio, il clemente, il misericordioso*

II:1 Alif-Laam-Miim

*Alif Laam Miim*

II:2 Zaalika al kitaab laa rayb fehi huda(n) li al muttaqiin

*Questo è il libro scevro di dubbi dato come guida per i timorati di Dio,*

II:3 'Allaziina yu'minuun bi al ghayb wa yuqiimuun as. S.alaah wa min maa

razaqnaahum yunfiquun

*i quali credono nell'Invisibile, eseguono la Preghiera ed elargiscono ciò che abbiamo loro donato;*



II:4 wa 'allaziina yu'minuun bi maa unzila 'ilayka wa maa unzila min qablika wa bi al 'aakhirah hum yuqinuun

*e che credono in ciò che è stato rivelato a te e in ciò che è stato rivelato prima di te e son certi del mondo dell'Oltre.*

II:5 'Ulaa'ika alaa huda(n) min rabbhim wa 'ulaa'ika hum al muflih.uun

*Questi sono i ben guidati da loro Signore, questi son coloro che prospereranno.*

Questo *tartil* è in *maqām bayati*, un *maqām* la cui scala comprende intervalli "neutri" corrispondenti all'incirca a 3/4 di tono (cfr. le figg. 4 e 5 che mettono a confronto le scale dei *maqāmat rast*, *bayati* e *saba*; cfr. anche le figg. 2-3 degli appunti I modulo). A proposito del *maqām saba* (cfr. A-07) merita segnalare una sua particolarità decisamente fuori della norma, ossia il fatto che la sua scala (contrariamente a una caratteristica comune alla quasi totalità delle scale musicali conosciute) non abbraccia un'ottava giusta, ma pur partendo dal re, conclude sul reb per poi passare al mi (anziché al mi semi-bemolle come nella prima ottava).

Fig. 4

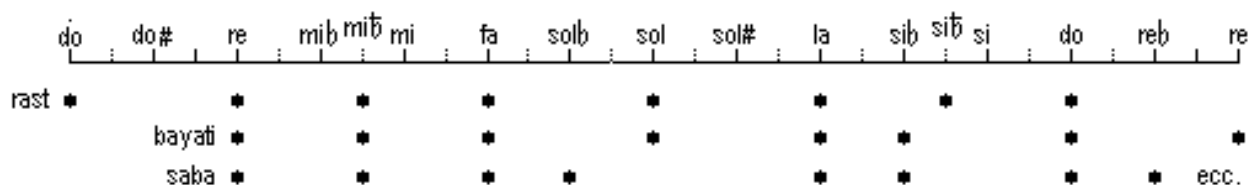


Fig. 5



## II. 06 L'adhan

Accanto alla recitazione del Corano, altra istituzione fondamentale della liturgia islamica è l'*adhan*, ossia l'appello alla preghiera che risuona cinque volte al giorno dall'alto del minareto e chiama i fedeli al rito del *salâ* (preghiera). L'*adhan* che veniva un tempo intonato a squarciagola dal *muezzin*, e che rispetto alla lettura del Corano ha una veste musicale assai più ricca ed elaborata, non di rado virtuosistica, viene oggi diffuso attraverso altoparlanti che ne trasmettono versioni registrate come quelle che si ascoltano negli esempi seguenti. L'*adhan* viene intonato secondo formule tradizionali e *maqāmat* molto conosciuti che variano a seconda delle ore del giorno. Gli esempi che seguono sono quattro diverse interpretazioni di un *adhan* intonato su una formula melodica molto diffusa, in *maqām rast* (la prima esecuzione è integrale, le altre tre sono limitate ai primi due versetti).

---

## ASCOLTI

C-02	Dogan Dikmen	<i>Ezanrı Muhammedi</i> [adhan, Turchia]
C-03	Shaykh 'Abd al-Bâsit	<i>adhan</i> (Egitto, estratto)
C-04	Sabri Mudallal	<i>adhan</i> (Damasco, estratto)
C-05	Suleyman Dâwûd	<i>adhan</i> (Aleppo, estratto)

---

## Testo

Allahu akbar [twice]

*Allah is Greatest*

Ash-hadu an la ilaha illa-llah [twice]

*I bear witness that there is no god but Allah*

Ash-hadu anna Muhammadan Rasulu-llah [twice]

*I bear witness that Muhammad is the messenger of Allah*

Hayyi 'ala s-salah [twice]

*Hasten to the prayer*

Hayyi 'ala l-falah [twice]

*Hasten to salvation*

Allahu akbar [twice]

*Allah is Greatest*

La ilaha illa-llah.

*There is no god but Allah*

## II. 07 Le forme classiche della poesia per musica e il sufismo

Nelle moschee la presenza del canto e della musica è sempre stata soggetta a forti limitazioni, quando non addirittura proibita del tutto (gli strumenti, a parte qualche percussione, sono comunque vietati). Pertanto nelle moschee l'eventuale componente musicale delle preghiere e delle funzioni religiose è di norma limitata al solo canto, affidato per lo più a un solista al quale si unisce un coro spesso in funzione responsoriale (con il compito cioè di rispondere al solista ripetendone una frase o un ritornello). Questo repertorio vocale, cantato su testi poetici composti appositamente (e nettamente distinto quindi dalla recita del Corano) viene indicato col termine generico di *inshad* (innodia). L'*inshad* trova ampio spazio soprattutto nei riti e nelle preghiere delle confraternite sufi, in particolare in quelle cerimonie specificamente imperniate sulla musica e sulla danza che vanno sotto il nome di *sama* (ascolto), oppure *hadra* (presenza) e nelle quali si celebra collettivamente il *dhikr*, la preghiera che il sufismo prescrive ai suoi adepti in aggiunta al *salâ* giornaliero comune a tutti i musulmani (il *dhikr* può essere celebrato anche in silenzio, in forma individuale).

Un esempio molto rigoroso di *inshad* colto di ispirazione sufi è quello offerto da Suleyman Dawûd, "gran muezzin" della Moschea di Damasco nell'esempio seguente. Nel ruolo del *munshid* (il cantante di *inshad*), sostenuto dagli interventi corali dei figli e senza nessun accompagnamento strumentale, Dawûd esegue una suite (*nawba*) su componimenti poetici scritti in lingua letteraria nelle forme classiche del *muwashshah* (forma strofica fiorita originariamente in Andalusia), e della *qasida* (il metro più importante e illustre della poesia araba). Si tratta in entrambi i casi di composizioni strofiche, che prevedono cioè, ad ogni nuovo verso o strofa della poesia, la ripetizione di una o più frasi musicali - a volte con funzione di ritornello. Mentre il coro intona questi versi nella loro veste melodica più semplice, il solista si cimenta ogni volta in raffinate e difficili improvvisazioni nelle quali ha

modo di mostrare tutta la sua maestria vocale. Nell'esempio riportato, si ascolta il *muwashshah* col quale ha inizio questa *nawba* in *maqām bayati* della durata complessiva di circa un'ora.

-----  
ASCOLTO

C-06 Suleyman Dâwûd & figli *Nawba: Muwashshah Sara min Makkatin*  
-----

Testo (parziale, tratto dalle note di copertina del disco)

1. Sara min Makkatin bi-Burâqi 'izzin li-aqsa masjidin wa-'alâ s-samâ'a,  
*He went from Mecca to Jerusalem on the wings of Burâq and*  
*raised himself to theskies,*
2. Mufattahatun lahu l-abwâbu minhâ, yujâwizuhâ ilii l-oarshi (i)rtiqâ'a,  
*Where the doors were opened to him : He went through them up oa the Throne.*

Se la forma puramente vocale è l'emblema della tradizione religiosa più antica e osservante, fin dal Medioevo il sufismo ha contribuito fortemente al progressivo arricchimento musicale dei riti che le confraternite celebrano spesso al di fuori delle moschee. Abituale nelle celebrazioni religiose sufi è la presenza degli strumenti che, in pratica, affiancano il *munshid* sostituendo il coro. Nell'esempio seguente si ascolta un estratto da una suite strumentale e vocale denominata *wasla* (un termine diffusosi in Egitto a partire dal XIX sec., all'epoca della *Nahda*, la rinascita). Il complesso strumentale è un tipico esempio di *takht* (vedi più avanti), il piccolo complesso impiegato nella musica araba classica, presente qui in una formazione ristretta a *qânûn* (il salterio a pizzico), *nay* (flauto di canna) e percussione [*riqq* e *bendir*].

Anche in questo caso siamo in presenza della usuale integrazione di forme musicali profane in ambito religioso. Il brano, in *maqām saba*, inizia con un *bashraf*, una composizione antica di autore anonimo, cui segue un *taqsim* (improvvisazione libera) del *qânûn*. Viene poi eseguito un *samâ'i*, una breve composizione del musicista siriano Tawfiq al-Sabbagh (1892-1964) che si basa su una tipica formula ritmica in 10 tempi (*wazn sama'i thaqil*, cfr. lo schema di fig. 6). Segue un *taqsim* del *nay*, al termine del quale inizia il primo brano vocale della *wasla*, un *muwashshah*, che si apre con il verso *Adir lana akwaban* ("Fai circolare i calici di vino"). Al termine del *muwashshah*, il *munshid*, Shaykh Hamza Shakkur, improvvisa un *layali*, ossia un vocalizzo da cantare su una breve formula fissa ("yah lîl, ya 'în", "Oh notte mia, oh occhi miei!") col quale si conclude il nostro esempio.

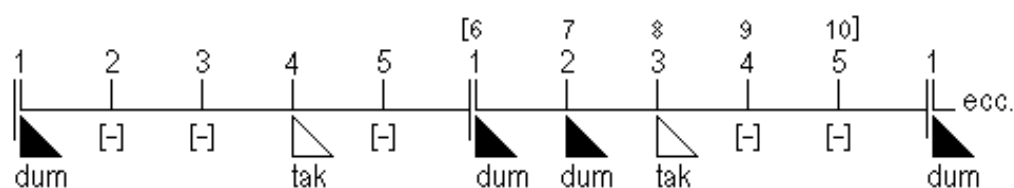
-----  
ASCOLTO

C-07 Hamza Shakkûr & Ensemble al-Kindi *Wasla en Sabâ* [estratto]  

a)	00.00	<i>Bashraf sabâ</i>
b)	02:50	<i>Taqsim qânûn</i>
c)	04:42	<i>Samâ'i sabâ</i>
d)	06:24	<i>Taqsim nay</i>
e)	10:00	<i>Muwashshah "Adir lanâ akwâban"</i>
f)	13:34	<i>Layâlin</i>

-----

**Fig. 6**



**Nota**

Il *wazn* (ritmo) del *samai thaqil* è formato da due elementi di cinque tempi o battiti (*naqrah*) ciascuno, per un totale di dieci *naqrah*. Nella prima parte gli accenti forti cadono sul 1° e 4° tempo, nella seconda parte sul 1°-2° e 3° tempo (6°-7° e 8°). Poiché un tamburo può emettere un timbro diverso a seconda di come viene percosso, la teoria musicale araba classifica i colpi della percussione in due tipi principali: *dum* (timbro scuro) e *tak* (timbro chiaro). All'ascolto, con un po' di attenzione, non è difficile seguire questo svolgimento ritmico.

La consuetudine di utilizzare nell'innodia religiosa *muwashshah* e *qasida* (ossia le forme poetiche più illustri della musica classica profana, sia arabo-andalusa sia orientale), rende di fatto molto labile in termini musicali la distinzione fra musica sacra e musica profana che, in effetti, da un punto di vista stilistico (e talvolta anche in senso letterale, come accade nel *ghazal* della musica sufi), parlano un linguaggio comune. Questo interscambio riguarda non solo *muwashshah* e *qasida*, bensì anche altre forme poetiche, sia colte sia popolari. E' il caso del già citato *layali*, oppure del *dawr* (o *dor*) - una forma poetica strofica in lingua classica o colloquiale fiorita nell'Egitto dell'Ottocento all'epoca della *Nahda*. Un'altra forma in versi usata sia nella musica religiosa sia in quella profana, è il *mawwal*, breve componimento poetico espressamente concepito per essere totalmente improvvisato su un ritmo libero.

## II. 08 La musica religiosa popolare: *dhikr* e *madih*

Tutte queste forme, in una veste più popolare e redatte in lingua araba parlata, non di rado dialettale, fanno la loro comparsa anche fra i canti del *dhikr* celebrato pubblicamente.

Il sufismo tiene in altissima considerazione il *dhikr* collettivo (cfr. a riguardo gli appunti del I modulo) che, specie in occasione dei *mawlid* (le feste che celebrano l'anniversario della nascita del Profeta o dei santi), riscuote una forte partecipazione popolare (si calcola che in Egitto forse il 10% della popolazione faccia parte di confraternite sufi).

La celebrazione pubblica del *dhikr* assume di regola la fisionomia di una vera e propria festa musicale che può durare ore ed ore. Esso si svolge sotto la guida di uno *shaykh* che può svolgere anche la funzione di *munshid*, o meglio, trattandosi in questo caso di componimenti per lo più in lingua popolare, di *maddah*. A seconda della confraternita che l'organizza, il *dhikr* può svolgersi in modi, luoghi e circostanze diverse, di regola però esso culmina nella interminabile e ripetitiva danza sacra, il cui lento crescendo conduce coloro che vi partecipano alla percezione della *hadra*, la presenza divina, e quindi all'estasi (*wajn*)

Il *dhikr*, che si apre sempre con la recita del Corano si articola in numerose fasi che includono preghiere, invocazioni, *Du'a* (supplica ad Allah), *Takbir*, *Asmah'u-llah* (l'elencazione dei 99 nomi di Allah), ecc. La parte musicalmente più ricca ed elaborata del *dhikr* celebrato in pubblico è però il *madih* - letteralmente: "glorificazione" - nel quale il solista (il termine *maddah* indica appunto il cantante di *madih*), coadiuvato dal coro, canta e improvvisa su testi

strofici, modellati sulla flasariga di *muwashshah*, *qasida*, *dawr*, oppure liberi tipo *mawwal* o *layali*.

Rispetto all'*inshad* colto, il *madih* ha un carattere molto più estroverso, immediato, musicalmente orecchiabile, ma la competenza e il virtuosismo del cantante sono messi alla prova non meno severamente. In questi testi religiosi, presi dalla tradizione o composti ex novo, in linea con l'illustre produzione poetica del misticismo sufi, si fa uso di un linguaggio spesso molto ardito, che sfida le censure della morale religiosa mediante un frequente ed esplicito riferimento all'amore carnale, all'amplesso, al desiderio dell'altro. Queste immagini poetiche vengono interpretate come metafore dell'amore divino, secondo il gusto del *ghazal*, l'antico genere di poesia amorosa sufi che compare quasi immancabilmente nei testi di *madih*. In Egitto i *maddah* godono di un largo seguito popolare, la loro musica ha una vasta circolazione (soprattutto in cassetta), viene trasmessa alla radio e alcuni di essi come *Shaykh Ahmad al-Tuni*, *Shaykh Yasin al-Tuhami*, *Shaykh Ahmad Barrayn* hanno raggiunto una notorietà internazionale nel circuito della *world music*, con cd pubblicati e distribuiti da case discografiche straniere.

L'esempio seguente propone la parte iniziale (fino a 13:22) e la parte conclusiva (da 13:22 alla fine): di un *madih* interpretato da *shaykh Ahmad Barrayn* con l'accompagnamento del coro in funzione responsoriale, della percussione e con l'intervento iniziale del flauto *gharb* (una varietà di *nay*). Si noti la lenta e progressiva accelerazione del ritmo (nell'insieme il brano dura circa mezz'ora) Il pezzo si apre per l'appunto con un *taqsim garb*, cui segue un'improvvisazione vocale (*mawwal*) che porta all'entrata del canto strofico su ritmo misurato in quattro, nel quale viene dato largo spazio all'improvvisazione vocale del solista. Il ritmo in quattro tempi è il ritmo d'obbligo nei canti sufi che accompagnano la danza, per consentire ai partecipanti un preciso movimento oscillante del corpo e della testa da sinistra a destra. Nel corso dell'esecuzione Ahmed Barrayn si cimenta in improvvisazioni molto libere e fantasiose, fra le quali si ascolta (da 08:08 a 08:42 circa) un'esplicita citazione del tema conclusivo di una delle canzoni più celebrate e amate del tardo repertorio di Umm Kulthūm, *al-Atlal* ("Rovine"), una *qasida* musicata da Riyad al-Sunbati nel 1967.

---

## ASCOLTO

C-08      Sheikh Ahmad Barrayn      'Ulbet al-Sabr (estratto)

---

Un'interessante documentazione audiovisiva della celebrazione del *dhikr* in Egitto è stata proposta a lezione con il video *Celebrating the Prophet in the Remembrance of God: Sufi Dhikr in Egypt*, realizzato dalla prof. Valerie Hoffman docente di antropologia della religione presso la Illinois University di Urbana-Champaign.

Oltre allo *script* del video distribuito a lezione, un approfondimento dei contenuti di questo video si può leggere nel sito: <http://www.unomaha.edu/~wwwjrf/hoffmans.htm>.

Un ulteriore resoconto molto dettagliato e aggiornato su *inshad*, *dhikr* e *madih* in Egitto si deve a Michael Frishkopf, *Inshad Dini and Aghani Diniyya in Twentieth Century Egypt: A Review of Styles, Genres, and Available Recordings*, Middle East Studies Association Bulletin, winter 2000. L'autore è docente presso l'University of Alberta (Canada). L'articolo è consultabile online all'indirizzo:

<http://w3fp.arizona.edu/mesassoc/Bulletin/34-2/34-2%20Frishkopf.htm>

## II. 09 La tradizione della musica strumentale

All'interno della vasta area geografica dove viene coltivata l'arte del *maqām*, si è soliti distinguere cinque grandi regioni stilistiche: il Maghreb, l'Egitto, la Siria, l'Iraq e la penisola arabica. A parte le numerose diversità di varia natura (nomenclatura, repertorio e carattere dei *maqāmat* più utilizzati, strumenti, forme musicali, ecc.), uno degli elementi che accomunano queste diverse aree fin dal Medioevo è proprio la predilezione per un'organizzazione formale che prevede, sia nella musica religiosa, sia in quella profana, l'alternarsi di brani strumentali e vocali disposti in una lunga *suite* che può raggiungere la durata anche di parecchie ore.

Nel Maghreb si tramanda tutt'ora l'insigne repertorio arabo andaluso della *nūba* (o *nawba*), largamente caratterizzato dalla poesia del *muwashshah* e che a seconda delle regioni (Marocco, Algeria, Tunisia) presenta differenze di stile e di forma (per un esempio, cfr. I Modulo, A-03-04).

In Egitto, da almeno centocinquant'anni a questa parte, si è imposta la *wasla*, una suite sul cui impianto formale è fiorita la musica della *Nahda*, e su cui si sono fondati e si fondano ampiamente tanto la musica religiosa sufi, quanto la musica di intrattenimento nei locali pubblici, nonché la moderna *ughniyya* cresciuta e affermata a partire dagli anni Trenta ad opera di Umm Kulthūm.

Anche la musica siriana, raccolta attorno alle due scuole di Damasco e Aleppo, coltiva la propria particolare suite, denominata *fasil* (ma si incontrano anche *wasla* e *nawba*, cfr. C-06, C-07), mentre in Iraq sopravvive la nobile e antica tradizione del *maqām al-'iraqi* che si compone nella imponente struttura del *fasl*, una suite vocale e strumentale che può raggiungere le tre-quattro ore di durata.

Nella cornice della suite, in alternanza con gli episodi vocali, vengono inserite le diverse forme strumentali, definitesi in varie epoche e aree geografiche, nelle quali si può fare una distinzione fondamentale. Da un lato il *taqsim*, ovvero l'improvvisazione solista, spesso virtuosistica, nella quale si esplica pienamente l'arte del *maqām*. Si tenga presente che i *maqāmat*, suddivisi in "generi" si avvicinano al centinaio, per cui i musicisti, anche i più colti, non praticano l'improvvisazione sull'intero repertorio, ma hanno un loro repertorio selezionato. Dall'altro lato ci sono le forme composte - ma sempre tramandate oralmente, almeno fino al recente passato. A volte si tratta di composizioni di autore anonimo, antiche di secoli, altre volte sono opera di autori conosciuti, vissuti in epoca più recente.

Si incontrano forme quali la *dulab*, la *tamilah* (di origine egiziana), il *bashraf* e il *sama'i*, forme queste ultime derivate dai corrispondenti modelli turchi-ottomani del *peshrev* e del *semai* e adottate nell'ambito della musica araba nel corso XIX secolo. Si tratta per lo più di composizioni brevi, che si esauriscono nell'arco di pochi minuti (una *dulab* è una melodia che può durare pochi secondi) con funzione di preludio, intermezzo o conclusione all'interno di una suite.

Una breve *dulab* si ascolta come introduzione al *muwashshah Ya mîmati* (C-10); si confronti il brano con C-11, dove viene presentata un'esecuzione più recente della stessa composizione e dove la *dulab* è assente. Esempi di *taqsim* si ascoltano nella *wasla* in *maqām sabâ* dell'Ensemble al-Kindi (C-07: 02:50; 06:24) e all'inizio di C-08. Sempre C-07 inizia con un *bashraf*, mentre a 04:42 viene eseguito un *sama'i* (cfr. sopra, § *Le forme classiche della poesia per musica e il sufismo*).

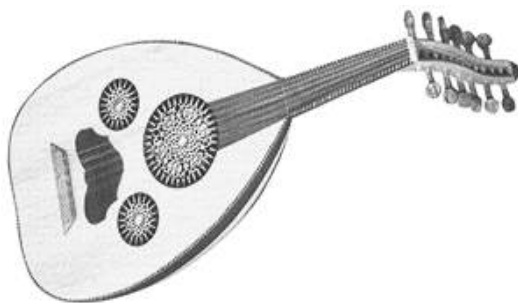
## II.10 Il *takht*

Come si può facilmente immaginare, il mondo arabo, così differenziato al proprio interno, annovera una grande quantità e varietà di strumenti musicali che possono combinarsi fra loro nell'esecuzione dei vari generi musicali, sia puramente strumentali sia vocali.

La formazione classica della musica araba è il *takht* che comprende un ristretto numero di strumenti a corda, a fiato e a percussione (cfr. C-07, C-09, C-10)

Il *takht* è in altre parole un organico strumentale variabile - diciamo da 3 a 6 esecutori - i cui strumenti fondamentali (tutti di origine molto antica e le cui caratteristiche variano da regione a regione) sono i seguenti:

*al-'ūd* ("il liuto", trascritto spesso alla francese come *oud*), armato con 5 corde (di cui 4 corde doppie + una singola) e cassa "piriforme" (ossia a forma più o meno di pera). E' considerato il sovrano degli strumenti arabi, anche perché tutto il sistema arabo dei *maqām elaborato* dai grandi trattatisti del passato è stato creato facendo riferimento allo 'ūd



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

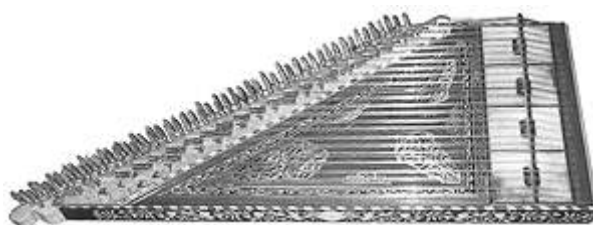
### Nota

Negli esempi dell'antologia audio non c'è nessun brano nel quale si ascolti uno 'ūd in primo piano. Per ascoltare qualche *taqsim* (improvvisazione) di questo strumento in formato Real audio potete visitare [www.zeryab.com](http://www.zeryab.com) che ha una pagina dedicata ai *taqsim* (vi potrete ascoltare assoli di 'ūd, *qānūn* ecc.). Vi consiglio di ascoltare gli esempi nella parte inferiore della pagina (ad es. l'irakeno Munir Bashir che è stato uno dei maggiori virtuosi di 'ūd di questo secolo).

L'indirizzo è: <http://www.zeryab.com/Etaksim.html>

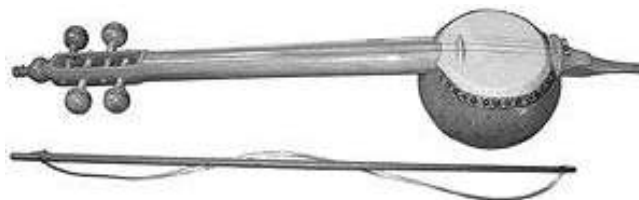
---

*Qānūn*: è uno strumento con la cassa armonica a forma di trapezio su cui sono tirate le corde (72-75, ma il numero può variare sensibilmente) che vengono pizzicate con dei plettri di metallo fissati alle dita. Un *taqsim qānūn* si può ascoltare in C-07 a 02:50)



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

*Kamanja* (*kamanche* o, in turco, *kemencé*): è uno strumento affine al violino a quattro corde con una piccola cassa armonica di forma sferica. Si suona con un archetto, da seduti, tenendolo posato verticalmente sulla coscia sinistra. Da oltre un secolo a questa parte viene molto spesso sostituito col violino occidentale. Un altro antico strumento a corda che si suona con l'archetto è il *rabab* (*rababa*, *rebab*) che ha solo 2 corde, la cassa allungata, ma ha un carattere più folklorico e contadino e non viene utilizzato nel *takht*.



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

---

*Nay* (in turco: *ney*). E' un flauto di canna a sei fori di dimensioni variabili che si suona appoggiandolo all'angolo della bocca e tenendolo in una caratteristica posizione inclinata. E' uno strumento particolarmente amato dai sufi che al suono del *nay* (secondo l'immagine di una celebre poesia di Rumi) associano il lamento dell'anima che desidera ricongiungersi a Dio. Il suono del *nay* (o di flauti simili) si può ascoltare in: A-09 (da 01:50), A-10 (da 01:57), A-11, C-07 (06:24).



[foto: <http://home.att.net/~maged.k.mikhail/pictures.htm>]

### *Il lamento del flauto*

Ascolta il flauto di canna e il suo lamento, come canta la separazione:  
dalla giuncaia mi hanno reciso,  
e da allora il mio lamento fa gemere l'uomo e la donna.  
Io chiamo un cuore che la separazione strazia,  
per rivelargli il dolore del desiderio.  
Ogni essere che sta lontano dalla sua fonte  
aspira al tempo in cui le sarà unito.  
Fuoco e non vento: è tale il suono del flauto.  
Perisca chi non ha questa fiamma!  
Fuoco dell'amore nella canna, ardore dell'amore nel vino!



Nây, compagno per chi vive separato dall' Amico,  
e i cui accenti squarciano i nostri veli:  
lui, veleno e antidoto, confidente e amoroso,  
chi mai ne vide l'eguale?

(Jalâl ad-Dîn Rûmî, XIII sec.)

[tratto da: *I mistici dell'Islam. Antologia del sufismo*, a cura di Eva de Vitray Meyerovitch, Guanda, Parma 1991]

---

*Riqq (reqq)*. E' un piccolo tamburo "a cornice" con una sola pelle e dei piccoli cimbali (= sonagli di metallo) inseriti nella cornice di legno. Oltre al *riqq*, esistono molte varietà di tamburi a cornice di varie forme e dimensioni, con o senza sonagli e denominati in vari modi (*duff, tar, bendir*). Quest'ultimo anch'esso di varie dimensioni è un tamburo a cornice dotato di alcune corde che sfiorano la pelle, producendo alla percussione un particolare "ronzio".



[immagine: <http://almashriq.hiof.no/lebanon/700/780/fairuz/legend/instruments.html>]

---

*Derbukka (darabukkah, ecc.)*, chiamato anche *tabl*: tamburo a forma di calice, con una sola pelle. Si suona da seduti tenendolo sdraiato sulla coscia (con la pelle quindi in verticale). Lo strumento tradizionale è in terracotta decorata con una pelle di pesce (molto sottile e molto sonora). Oggi è fabbricato in ghisa e monta una pelle sintetica.



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

---

Il *takht*, nelle sue varie combinazioni, ha espresso per secoli la sonorità tipica della musica araba. A partire dal XIX secolo, il *takht* è stato via via integrato con l'inserimento in numero crescente di strumenti ad arco europei (violini, violoncelli, ecc.) e poi, nel XX secolo, con l'introduzione di altri strumenti come fisarmonica, pianoforte, chitarra elettrica, tastiere elettroniche, ecc. L'allargamento dell'organico ad altri strumenti è un fenomeno largamente diffuso, che non riguarda solo la musica pop più occidentalizzata, ma si riscontra anche nella

musica che viene considerata *turath* (letteralmente: eredità), ossia classica, quale quella di Umm Kulthūm, al-Sunbati, 'Abd al-Wahhab, ecc. Oggi l'uso del *takht* è ormai riservato alla musica religiosa di ispirazione sufi e a quelle esecuzioni musicali che intendono ricollegarsi alla tradizione classica pre-moderna o comunque anteriore al XX secolo.

## II.11 Excursus storico. L'Egitto nel XX secolo

Già ripetute volte nelle pagine precedenti, il nostro discorso ci ha portati a focalizzare lo sguardo sull'Egitto al quale in effetti dedicheremo la parte conclusiva del nostro itinerario. Non a caso, poiché è proprio l'Egitto che dal XIX secolo in poi ha fatto da traino alla rinascita e insieme alla modernizzazione della musica araba nel suo insieme.

Nel XIX sec. l'Egitto era all'avanguardia fra i paesi arabi nel processo di modernizzazione dell'agricoltura, nell'industrializzazione e nell'urbanizzazione che in pochi decenni fece del Cairo la metropoli più popolosa del Medio Oriente. Questo sviluppo si è accompagnato a ricorrenti crisi sociali e politiche in un paese che, nella seconda metà del XIX sec., sebbene fosse ufficialmente ancora territorio dell'Impero Ottomano, era in realtà largamente autonomo e quindi obiettivo ambizioso degli interessi economici delle grandi potenze europee.

In conseguenza di ciò, nel XX secolo l'Egitto ha vissuto da un lato le tensioni e i conflitti con il potere coloniale inglese che nel 1882 vi aveva insediato un suo protettorato, anche al fine di tenere sotto controllo una nuova e vitale via di comunicazione come il canale di Suez inaugurato nel 1869. Per altro verso la storia moderna dell'Egitto è segnata dalle vicissitudini di una monarchia e di un potere largamente corrotti, coinvolti in inestricabili intrecci d'affari con gli inglesi che hanno prodotto crisi ricorrenti, rivolte, bancarotte, fino alla rivoluzione del 1952 che segnò la caduta della monarchia e portò alla proclamazione della repubblica sotto la guida del presidente Jamal 'Abd al-Nasir (Nasser).

Nonostante l'indubbia connotazione dittatoriale, il regime di Nasser ha rappresentato per l'Egitto un periodo di sviluppo eccezionale, con aspetti simili a ciò che il governo di Kemal Atatürk ha rappresentato per la Turchia. All'insegna del "socialismo arabo" da lui teorizzato, Nasser avviò una poderosa politica di modernizzazione, di riforme sociali e di laicizzazione, contrastando e neutralizzando quel movimento panarabo e integralista dei Fratelli Musulmani che costituisce l'avanguardia storica del fondamentalismo islamico dei nostri giorni. Sotto il suo governo l'economia e la società egiziana ricevettero un fortissimo impulso che ne consolidò la leadership nel mondo arabo.

Alla morte di Nasser, nel 1970, gli succedette il suo più stretto collaboratore, Anwar Sadat che, via via, mutò alquanto gli orientamenti del regime. Poco prima di essere ucciso in un attentato (1981), Sadat aveva avviato infatti un processo di democratizzazione, aprendo nel contempo un dialogo con l'Occidente e con gli Usa, e firmando quella pace con Israele che probabilmente gli è stata fatale facendolo finire nel mirino dei terroristi islamici.

A tutt'oggi, sotto il governo di Hosni Mubarak, l'Egitto resta il principale interlocutore dell'Occidente fra i cosiddetti "paesi arabi moderati", mentre al proprio interno combatte una cruenta e sorda lotta per tenere a freno il fondamentalismo islamico.

## II.12 La musica egiziana dalla *Nahda* all'affermazione dell'industria discografica

*Nahda*, già lo sappiamo, vuol dire rinascita. Il XIX secolo per la musica egiziana è in effetti una sorta di rinascimento nel quale si avvia un originale processo di rivalutazione della identità musicale araba, largamente decaduta durante il lungo periodo di dominazione ottomana. Si trattò per un verso di una riattivazione dei legami con la tradizione antica, per altro verso di un grande sforzo di rinnovamento e di modernizzazione nei confronti di una tradizione locale che gran parte dei musicisti e degli intellettuali vedevano come stagnante, confinata negli stilemi consunti di un folklore contadino e dialettale, in gran parte estraneo all'eredità della grande tradizione araba classica che da secoli languiva, priva di spinte vivificatrici o di personalità musicali di rilievo, capaci di rilanciarne le sorti.

Musicisti come Abduh al-Hamuli (1845-1901) Muhammad Uthman (Osman, 1855-1900), *Shaykh* Yûsuf al-Manyalâwî (1847-1911; cfr. C-09) si proposero di rinnovare la tradizione compositiva delle lunghe suites arabo-andaluse e orientali, recuperarono le forme classiche della poesia per musica (*muwashshah* e *qasida*) e ne consolidarono di nuove (*dawr*). Nell'Ottocento, in Egitto, si afferma così la *wasla*, forma moderna della suite che, dal XIX sec. in poi, ha costituito l'ossatura della musica colta, e ha esercitato una notevole influenza anche sullo sviluppo della canzone moderna (*ughniyya*), facendo da modello alla cosiddetta "canzone lunga" sviluppatasi in particolare con Umm Kulthûm (cfr. Danielson 1997: 145-6). Il movimento di rinascita culturale fu di portata più ampia, non solo musicale, e fu particolarmente vivace negli anni Sessanta e Settanta, all'epoca del regno del *khedivé* Ismâ'il Pascià (il titolo di *khedivé* era un titolo concesso dal sultano di Istanbul).

Fu in questo periodo che cominciò a diffondersi l'abbigliamento alla *effendi* (in turco: signore), con l'abito occidentale e il *fez* (il copricapo turco in feltro a tronco di cono), in luogo della *jallabiyya*, ossia la tradizionale lunga veste araba, e il turbante. In genere era proprio l'abbigliamento a denotare l'orientamento culturale di un intellettuale o di un artista.

Per quanto riguarda la musica gli effetti del rinnovamento furono molteplici. Nello stesso periodo, mentre si rafforzava la presenza della musica e dell'opera occidentale (con la fondazione ad es. del Teatro dell'Opera del Cairo dove nel 1871 si tenne la "prima" dell'opera *Aida* di Giuseppe Verdi), prese il via lo sviluppo di un teatro musicale arabo ad opera soprattutto di *Shaykh* Salâma Hijâzî (1852-1917) e poi di Sayyid Darwish (1892-1923).

La vita musicale trovò alimento nel moltiplicarsi dei concerti che si tenevano nei saloni di ricevimento delle residenze aristocratiche o della ricca borghesia, ma anche nei caffè e nei locali che si aprivano nelle maggiori città del paese in rapida espansione, specie al Cairo. Nel corso di questo sviluppo la *wasla*, ossia la rinnovata tradizione musicale colta, ha esteso la sua influenza sull'innodia religiosa delle confraternite sufi, avviando quella progressiva compenetrazione stilistica fra i due ambiti che è restata da allora una caratteristica della musica araba moderna.

Un concerto o una serata all'epoca della *Nahda* durava ore, e prevedeva in genere l'esecuzione - distanziata da lunghi intervalli - di tre suites (*wasla*) ciascuna delle quali aveva una durata di un'ora e più. Date le caratteristiche, si capisce bene che una serata si prolungava in realtà fino alle prime ore del mattino.

Il mercato egiziano fu straordinariamente ricettivo nei confronti delle nuove tecnologie della riproduzione sonora. Già negli anni '90 sui giornali si reclamizzavano fonografi e grammofoni. E, a partire dal 1904 si registrò il rapidissimo espandersi dell'industria

discografica. La diffusione del grammofofono e del disco a 78 giri, che presero rapidamente il posto del fonografo a cilindri, fu senza dubbio di grande aiuto al diffondersi del nuovo classicismo della *Nahda*, la cui concezione musicale tuttavia si scontrò con un ostacolo per lungo tempo insormontabile: la facciata di un disco infatti poteva accogliere appena tre minuti o poco più di musica. Mentre un concerto dal vivo prevedeva tempi molto lunghi per dar modo al pieno esplicarsi del *tarab*, quel fondamentale rapporto di complicità e di empatia fra esecutori e pubblico che costituisce la principale finalità estetica della musica araba in generale. Per di più la seduta di registrazione, almeno fino alla metà degli anni '20 quando fu introdotta la registrazione elettrica (col microfono), imponeva agli interpreti di rivolgersi a un grande "imbuto" che doveva captarne i suoni, il che snaturava completamente il carattere di una performance che era tradizionalmente vissuta dai musicisti in stretto rapporto con il proprio pubblico.

Una composizione vocale in più strofe (*qasida*, *dawr*, ecc.) che prevedeva anche consistenti interventi improvvisati, non poteva essere esaurita in tre minuti. Così si registravano le composizioni su più facciate, ogni volta interrompendosi e riprendendo poi dal punto dove si era arrivati. Fra i musicisti ci fu chi non seppe mai adeguarsi a questa condizione, altri invece, come *Shaykh* Yûsuf al-Manyalâwî, *Shaykh* Salâma Hijâzî (1852-1917), Darwish al-Hariri (1881-1957), Ali Mahmud (1881-1946) vi si adattarono con buona disinvoltura e divennero i protagonisti della scena musicale e discografica all'avvio del nuovo secolo.

Il grammofofono era inizialmente un articolo di lusso, un vero e proprio *status symbol* che solo le persone più facoltose potevano permettersi. Ciononostante la diffusione del nuovo mezzo fu piuttosto rapida e capillare. Nelle città come nei villaggi le famiglie più agiate erano solite invitare i vicini ad ascoltare musica (Umm Kulthûm ascoltò da bambina i primi dischi a casa del sindaco del villaggio dove risiedeva). Ma il grammofofono divenne una componente abituale anche nei caffè e nei pubblici esercizi, mentre numerosi erano gli ambulanti che portavano anche nei posti più sperduti il loro carretto su cui era fissato un grammofofono, offrendo al loro pubblico qualche minuto di musica per pochi spiccioli. A ciò si aggiunga il fatto che l'espansione del mercato discografico, fino alla fine degli anni '20, fu favorita dal costante diminuire dei costi, sia degli apparecchi, sia dei dischi a 78 giri.

La rapida diffusione del fonografo e del disco marciò in parallelo al formarsi di un pubblico cittadino e borghese sempre più vasto, attratto dalla modernizzazione e via via assuefatto al gusto corrente della breve durata imposta dal disco. Un pubblico ai cui occhi la musica della *Nahda* apparve presto come un genere anacronistico a fronte di nuovi generi di più facile presa e più adatti alla veste discografica, alcuni dei quali venivano divulgati anche dal nuovo teatro musicale (per esempio la *taqtuqa*, una canzone relativamente breve e orecchiabile, articolata in strofe e ritornello).

La prima casa discografica ad aprire una sede in Egitto fu la **British Gramophone**. Nel giro di pochissimo seguirono la tedesca **Odeon**, l'inglese **Columbia**, la **Pathé** (Francia), la **Polyphon** (Germania). Nel 1914 i libanesi fratelli Baida, titolari della intraprendente compagnia **Baidaphon** con sede a Beirut, aprirono una sede in Egitto, conquistando spazi importanti in tutto il mondo arabo. Negli anni '40 la Baidaphon egiziana venne ribattezzata **Cairophon Records**. Subito dopo la prima guerra mondiale, l'armeno-egiziano Setrak Mechian avviò al Cairo l'attività della casa discografica **Mechian** che proseguì fino agli anni '40.

Nei decenni successivi, un'altra casa importante casa discografica locale fa la sua comparsa nel panorama egiziano, la **Misriphon**, fondata alla fine degli anni '40 dal cantante e attore Muhammad Fawzi. Nel 1957 Umm Kulthūm sottoscrisse un contratto di esclusiva con questa compagnia, cui rimase legata fino alla fine della sua carriera, anche dopo che, nel 1964, la Misriphon fu rilevata dalla nuova compagnia statale Sawt al-Qahirah (**Sono Cairo**). Si calcola che nell'ultima parte della sua carriera, la sola Umm Kulthūm coprisse il 40/50% di tutte le vendite della Sono Cairo. In precedenza, a partire dal 1923, la casa discografica principale di Umm Kulthūm era stata la Odeon (salvo una breve parentesi di circa un anno con la Gramophone).

Le cifre che gli artisti più quotati ricevevano erano eccezionalmente alte rispetto ai guadagni che un musicista poteva ottenere al di fuori dell'attività discografica. Già nel 1926 il contratto di Umm Kulthūm con la Odeon le assicurava qualcosa come 50 lire egiziane per ogni registrazione (pari a 250\$ Usa). Un anno dopo, a seguito del suo rientro dopo la parentesi con la Gramophone, il compenso era raddoppiato, e le veniva corrisposto un anticipo annuo sulle vendite pari a 10.000 \$Usa. Per avere un'idea del primato che già allora Umm Kulthūm deteneva, basti dire che in quegli anni Salama Hijazi e Muhammad 'Abd al-Wahhab guadagnavano rispettivamente 20 lire e 10 lire egiziane a registrazione.

Anche i dati di produzione e di vendita sono piuttosto impressionanti. Nel 1913-14 l'Odeon aveva in catalogo circa 450 titoli di artisti locali, mentre si è calcolato che verso il 1929, anno di massima espansione dell'industria discografica egiziana prima della crisi, le varie compagnie discografiche nell'arco di 25 anni di attività avessero pubblicato circa 725.000 facciate, pari a una media di circa 250 nuovi dischi a settimana. Stando alla testimonianza della Odeon, in quegli anni Umm Kulthūm vendeva oltre 15.000 dischi in tre mesi (cfr. Danielson 1997: 54-5). Nei cataloghi si trovavano musiche di ogni genere. Fra esse il repertorio dei cantanti famosi faceva la parete del leone, con brani di stile classico (*muwashshah*, *qasida*, *dawr* - cfr. C-09; C-10) e, via via, generi più "leggeri" o quantomeno più agili (derivati dal teatro e più tardi dal cinema) come *taqtuqa*, *monologo* e *ughniyya* (un termine entrato nell'uso dagli anni '30 in poi - cfr.: D-01; B-14; C-12; D-02). Tuttavia si pubblicavano anche brani strumentali, né mancava la musica religiosa, dalla recitazione del Corano, all'innodia sufi.

## ASCOLTI

- |      |                           |   |
|------|---------------------------|---|
| C-09 | Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī | <i>Yâ-manta wâhesni</i> (4a facciata del 78 giri originale)<br>( <i>dôr</i> , modulazione a <i>maqâmat</i> diversi) |
| C-10 | Shaykh Sayyid al-Saftî    | <i>Ya Mîmati</i> (1a facciata del 78 giri originale)<br>( <i>muwashshah</i> , <i>maqâm bayyâtî shûrî</i> )          |

Le registrazioni storiche conservate sono numerose, anche se la qualità sonora delle registrazioni meccaniche anteriori alla metà degli anni '20 compromette fortemente la possibilità di apprezzare la qualità delle voci e la sonorità dell'insieme. Ci si può fare un'idea di queste registrazioni e del relativo repertorio con l'esempio C-09, una registrazione Gramophone del 1908 di Shaykh al-Manyalawi che, all'epoca era probabilmente l'interprete vocale più rinomato. Si nota lo spiccato carattere eterofonico dell'accompagnamento strumentale del *takth* (in primo piano il *qânûn*, ma a tratti si riescono a sentire anche *nay* e violino) rispetto alla linea melodica del cantante che è molto ricca di ornamenti (*zakharif*) e di

cadenze improvvisate (*qafalat*). Il canto si svolge in forma responsoriale con un coro che, data la tecnica di registrazione, resta molto sullo sfondo.

Discorso in gran parte analogo vale per C-10 (registrazione Gramophone del 1910) dove la sonorità è decisamente migliore, e sia la voce, sia il *takht* (con *kamanja*, ossia violino, *qānūn* e *riqq*) sono assai più presenti, ma il coro è ancora meno udibile che nell'esempio precedente. In apertura si ascolta una breve *dulab* strumentale e, alla fine un *taqsim* improvvisato (prima del *qānūn*, poi del violino)

## II.13 Gli effetti del disco sullo stile e sulla prassi musicale

---

### ASCOLTO

C-11     Firqat al-Mûsîqa al-Arabiyya    *Ya Mîmati* (estratto, dir. 'Abdel Halîm Nuwîra)

---

Molto interessante è il confronto fra C-10 e C-11, dove il medesimo *muwashshah Ya Mîmati* viene eseguito dall'Ensemble di musica araba egiziano (un complesso sovvenzionato dallo stato) in una incisione Sono Cairo del 1971. Il confronto permette di cogliere chiaramente l'estrema diversità dell'interpretazione. Nell'esempio più recente siamo infatti in presenza non più di un *takht*, ma di un ensemble orchestrale (*firqa*) che, analogamente alle orchestre occidentali, comprende un certo numero di strumenti ad arco. Inoltre si può notare la totale scomparsa del carattere eterofonico e improvvisativo dell'esecuzione: coro e orchestra procedono in perfetta sincronia e coordinamento, caratteristica legata al fatto che il brano non è più eseguito secondo la prassi mnemonica della tradizione orale (estranea all'idea di una restituzione letterale e sempre identica), bensì facendo uso della notazione scritta che produce per l'appunto una sonorità molto compatta e precisa, in cui le varianti individuali non hanno più spazio. Sono proprio queste alcune delle conseguenze più vistose e controverse sul piano della prassi esecutiva e della musica araba in generale prodotte all'affermazione dell'industria discografica.

L'improvvisazione e l'eterofonia, ossia gli interventi estemporanei degli interpreti e il loro libero *interplay*, veri e propri pilastri della tradizione orale, presentavano molti inconvenienti sul piano discografico. Innanzitutto l'incognita di una registrazione che poteva riuscire non soddisfacente e doveva quindi essere ripetuta. Poi la durata estremamente contenuta che era assai poco congeniale al dispiegarsi dell'improvvisazione bisognosa di una certa arcata temporale. Inoltre, poiché le case discografiche reclutavano a contratto un cantante, spesso affiancandogli strumentisti che non erano i suoi abituali accompagnatori, c'era il problema di contenere la durata delle prove necessarie a raggiungere una buona qualità esecutiva. Questo favorì a poco a poco - non senza resistenze - l'introduzione delle parti scritte che divennero di uso frequente sul finire degli anni '30 e che consentivano di accorciare notevolmente i tempi di realizzazione di una nuova composizione.

Queste misure che consentivano il contenimento di costi e tempi sul piano musicale producevano un'indubbia alterazione del carattere e dello stile, ma avevano un ulteriore vantaggio dal punto di vista contrattuale e della possibilità delle case discografiche di far valere il proprio diritto di copyright. Poiché era usuale commissionare composizioni nuove, averne una versione scritta e registrata tale e quale, rendeva la tutela della proprietà artistica molto più certa e indiscutibile, rispetto alle versioni anche notevolmente diverse che inevitabilmente erano connesse alla tradizione orale e improvvisativa. Dal punto di vista degli

interpreti alcuni di questi aspetti erano difficili da accettare, e fu proprio Umm Kulthūm a distinguersi per la sua ferma volontà di non accettare imposizioni che snaturassero più di tanto le sue consuetudini interpretative. A quanto risulta, fino alla fine della sua carriera, la celebre cantante pretese sempre di suonare con il suo gruppo abituale e senza far uso di parti musicali scritte, riuscendo a imporre tempi di prova e di incisione decisamente più lunghi della norma. Era un onere aggiuntivo che i discografici erano costretti a sostenere (venendone per altro ampiamente ricompensati), e che rese proverbiale la difficoltà, per chiunque, di aver a che fare professionalmente con Umm Kulthūm a causa del suo perfezionismo e del suo carattere inflessibile.

## **II.14 Il Congresso di Musica araba del Cairo**

E' in questo clima effervescente di radicale rinnovamento che, nel 1932 - lo stesso anno in cui in Egitto faceva il suo debutto il cinema sonoro - il Ministero dell'Istruzione col patrocinio di Re Fu'ad, organizzò il Congresso internazionale di musica araba. Oltre a musicologi e teorici arabi (si rilevò la scarsa presenza di interpreti e strumentisti), al congresso prese parte, anche una folta rappresentanza internazionale di compositori, musicologi ed etnomusicologi, con personalità di spicco quali i compositori Béla Bartók, Paul Hindemith, e gli etnomusicologi Curt Sachs e Eric M. Hornbostel, fondatori dell'istituto di Musicologia comparata di Berlino alla cui scuola si erano già formati anche un certo numero di musicologi arabi. Di fronte al dilagare del nuovo costume musicale, di una musica di facile consumo, rivolta a sempre più larghi strati di pubblico, l'ambiente musicale egiziano era già nettamente diviso fra sostenitori della nuova musica e dei nuovi mezzi di diffusione di massa e paladini di una concezione "alta", artistica ed elitaria della musica. Questi a loro volta si distinguevano fra innovatori aperti all'interazione con la musica d'Occidente e difensori della tradizione araba più pura e "incontaminata".

Fece scalpore quindi il fatto che, per la quasi totalità, gli studiosi occidentali - in linea con la prospettiva predominante dell'etnomusicologia - focalizzassero il loro interesse su quella musica folklorica e contadina che gli egiziani consideravano quasi unanimemente l'aspetto più reativo e consunto della loro tradizione musicale, una tradizione che era sopravvissuta a secoli di decadenza e stagnazione, e dalla quale il mondo musicale egiziano e arabo si sforzava in modo concorde di risollevarsi. Il Congresso vide fronteggiarsi le diverse posizioni senza reali possibilità di mediazioni. Gli europei proponevano di preservare (e per certi versi "reificavano") un'immagine della musica araba ferma al suo passato rurale e priva di contatti con l'Occidente e con la modernità. Esattamente l'opposto di ciò che gli egiziani si sforzavano di attuare. E' sintomatico il fatto che gli unici in Egitto a difendere questa tradizione arcaica e contadina - nella quale sembra di leggere una sorta di idealizzazione del "buon selvaggio" - fossero certi settori dell'aristocrazia locale più nostalgica e tradizionalista, politicamente simpatizzante del potere coloniale britannico.

Nel confronto di queste diverse posizioni era già presente la divaricazione fra una visione che, pur animata dalla volontà di difendere una cultura dalla perdita della propria identità locale, si proponeva come tutore (esterno) di una certa tradizione - una sorta di colonialismo culturale in termini rovesciati - e un ambiente musicale egiziano che, pur diversificato, rivendicava il diritto di essere protagonista e arbitro in prima persona del proprio sviluppo musicale, anche in relazione alla modernizzazione e al confronto con altre culture.

## II.15 Il cinema.

Il primo film sonoro egiziano è del 1932 e in breve questo nuovo genere di spettacolo decollò raggiungendo un successo notevolissimo. Numerose erano le pellicole nelle quali, a vario titolo, si trattavano vicende legate al mondo della musica. Questo consentiva di inserire nel cast, spesso nei ruoli di protagonisti, cantanti famosi, aumentando notevolmente il richiamo del nuovo film. Fra i cantanti che si distinsero anche come attori cinematografici, e che talora dovettero proprio al cinema la ragione prima del loro successo, si possono ricordare:

- Farid al-Atrash (1915-1974)
- Asmahan (1917-1944), sorella di Farid, voce sicuramente fra le più affascinanti di quegli anni e la cui misteriosa morte per annegamento (probabilmente un omicidio) è oggetto ancor oggi di appassionate discussioni
- Muhammad 'Abd al-Wahhab (1906-1991)
- Layla Murad (1918-1995)
- 'Abd al-Halim Hafiz (1929-1977).

A costoro va aggiunta, naturalmente, Umm Kulthūm, che dichiarò sempre apertamente di non considerarsi un'attrice provetta, bensì una cantante prestata al cinema. La sua produzione cinematografica, per quanto premiata da un vasto successo, si limitò in effetti a soli sei titoli (*Widad* 1935 - *Nashid al-Amal* 1937 - *Dananir* 1940 - *Ayida* 1942 - *Sallama* 1945 - *Fatma* 1947).

Questo elenco di nomi rappresenta di fatto anche la cerchia più eletta degli interpreti vocali del XX secolo che gli egiziani - dagli intellettuali alla popolazione di più modesto livello culturale - venerano ancora oggi, collocandoli al vertice della loro recente storia musicale. La produzione discografica e concertistica di questi cantanti, (alcuni dei quali furono anche strumentisti e compositori) è imponente e molto diversificata, talvolta orientata alla grande tradizione classica, a volte più leggera, in lingua colloquiale o dialettale, oppure caratterizzata dall'adozione di forme, strumenti e sonorità apertamente occidentalizzate. E' il caso questo di 'Abd al-Wahhab che fu il pioniere e il massimo artefice di una musica non di rado sfrontatamente occidentale, ma al tempo stesso capace di conservare una fortissima e riconoscibile identità egiziana e araba. Pur nella grande varietà di stili e caratteri, l'opera di questi artisti viene nel suo insieme riconosciuta da parte dell'intero mondo arabo, come appartenente alla *turath* (eredità), ossia alla classicità, al retaggio nobile ed artisticamente elevato della musica moderna egiziana e araba.

---

### ASCOLTI

D-01	Umm Kulthūm	<i>En kont asameh</i> ("monologo", estratto)
C-12	Asmahan	<i>Ya Habibi Taala</i> ( <i>ughniyya</i> )
C-13	Mohamed Abdel Wahhab	<i>Marreyt Ala Beyt el Habayeb</i> ( <i>ughniyya</i> )
C-14	Abdel Halim Hafez	<i>Oulli Haga</i> ( <i>ughniyya</i> , estratto)

---

I quattro brani elencati formano una rapida carrellata sull'evoluzione stilistica e interpretativa della canzone egiziana nel XX secolo, dagli anni '20 agli anni '60



*En kont asameh* (*In kunt asaamih*, 1927?) appartiene all'epoca degli esordi discografici di Umm Kulthūm. Di durata complessiva di poco inferiore ai 6 minuti (e dunque distribuita su due facciate di un 78 giri) la composizione è firmata dalla coppia di autori che fra gli anni '20 e '30 furono di gran lunga i più fedeli collaboratori della cantante: il compositore Muhammad al-Qasabji e il poeta Ahmad Rami. Si tratta di un "monologo" ossia di un testo pensato per un'ideale rappresentazione scenica (teatrale o cinematografica) nella quale contrariamente a quanto accade nell'"ars rhetorica" tipica del *maqām* (il brano è comunque in *maqām mahur*), il clima espressivo raggiunge rapidamente il suo climax, anziché sviluppare progressivamente la magia del *tarab*, a partire da un registro grave, poi sempre più elevato. Nel carattere complessivo di questo brano c'è un che di operistico, sia per le allusioni armoniche "occidentali" dell'accompagnamento, sia per il timbro strumentale dominato dagli strumenti ad arco, sia per la vocalità nel suo insieme, dalla quale è esclusa l'improvvisazione, anche se conserva importanti elementi di ornamentazione tipicamente arabi. Ma il carattere forse più influenzato dal gusto occidentale è nel modo in cui la musica "dipinge" per così dire lo stato d'animo psicologico e sentimentale dell'interprete alle prese con un testo intriso di *sensiblerie* amara e romanticheggiante. Di seguito forniamo il testo dei primi tre distici di questa composizione tratti da Danielson 1997 (p. 73).

*In kunt asaamih? w-ansa 'l-asiyya,  
ma-akhlass 'umri min loom 'enayya.*

If I were to forgive and forget my grief,  
all my life I would not finish with the  
reproach of my eyes.

*Dabbil gufunha kutr il-nuwaah,  
faadit shu'unha wi-nomha raah.*

Their eyelids withered from much weeping,  
their tears flowed, their sleep is gone.

*Tiqul-li insa wa-shfaq 'alayya,  
w-aahii ansa yis 'ab 'alayya.*

They tell me "Forget, and have pity on me",  
but I cannot do that at all.

Con *Ya Habibi Taala*, una canzone d'amore incisa da Asmahan nel 1944 al termine della sua purtroppo breve carriera, il modello occidentale è ancora più appariscente. Indipendentemente dal fatto che sia o meno una canzone da film (*ughniyya al-sinama'iyah*), il carattere del brano è quello, con uno stile che fa pensare alle canzoni di Farid al-Atrash o di 'Abd al-Wahhab, sebbene questa composizione sia di autore incerto. Si tratta di musica interamente scritta, costruita su un chiaro impianto armonico, mentre forma, ritmo, orchestrazione, fraseggio (chiaramente articolato in segmenti distinti), alludono vistosamente a stili occidentali, fra i quali il tango argentino è forse il modello più prossimo. Su tutto spicca la voce affascinante e intensa di questa interprete di cui si racconta la rivalità con Umm Kulthūm (la quale, secondo voci infondate ma circolate a lungo, non sarebbe stata del tutto estranea alla morte di Asmahan).

L'esempio C-13 è una canzone di Muhammad 'Abd al-Wahhab la cui datazione non siamo in grado di stabilire, anche se l'epoca dovrebbe essere compresa fra gli anni '60-70. È un brano che si potrebbe dire paradigmatico dell'abilità impareggiabile di questo compositore nello sposare fra loro caratteri e sonorità occidentali con tratti inconfondibilmente arabi, spesso memori delle più sottili raffinatezze della tradizione colta. Tipico di al-Wahhab è il gusto della sorpresa, un caleidoscopio stilistico che, sorretto da un'invenzione melodica inesauribile e accattivante, accosta fra loro sezioni musicali fortemente contrastanti (si ascolti, fra i tanti esempi possibili in questa canzone - a 05:47 - l'entrata del ritmo di tango). Dopo un esordio discografico all'insegna della *qasida* e della tradizione colta, dagli anni '30 in poi 'Abd al-Wahhab ha impersonato la punta più avanzata (*mutatawwir*) della musica araba e egiziana, artefice di *ughniyyat* caratterizzate da ampi interventi strumentali, orchestrazione personalissima, ora estremamente rarefatta ora sontuosa, con organici che arrivano facilmente

ai 30-40 strumentisti e in cui entrano regolarmente strumenti come la fisarmonica, la chitarra elettrica, pianoforte e tastiere elettroniche. Altro aspetto saliente di 'Abd al-Wahhab è la vocalità dal tono intimista e sentimentale, un canto a mezza voce, mai sfogato, di cui proprio lui fu l'iniziatore; uno stile che rimanda vagamente ai *crooner* di Hollywood (Sinatra, Bing Crosby, ecc.) e che da allora ha incontrato grande fortuna, esercitando il suo fascino su una schiera di seguaci fra i quali il più osannato è stato senza dubbio 'Abd al-Halim Hafiz.

L'esempio C-14 ci presenta per l'appunto Halim Hafiz nell'interpretazione di *Oulli Haga*, una canzone del 1961 che reca l'inconfondibile impronta compositiva di 'Abd al-Wahhab. In questa *ughniyya* di media lunghezza (il brano intero dura circa 13 minuti) il cantante accentua ulteriormente l'intimità del carattere vocale, sfoggiando quel tono e quel timbro vellutato che hanno fatto di lui la voce maschile forse più amata e popolare della musica araba della seconda metà del XX secolo. Limitatamente alla parte registrata nell'esempio, riportiamo qui sotto il testo tratto da: <http://www.romanysaad.com/abdelhalimhafez/lyrics.shtml>

*Olly haga* (testo di Hussein El Sayed)

[i versi in grassetto indicano il ritornello]

Part 1

*Olly haga, Ay haga.*

*Olly haga, Ay haga.*

*Ool bahebak,*

*Ool kerehtak.*

*Ool, ool.*

*Ool we mayhemaksh haga.*

*Olly ayzak,*

*Welly baatak.*

*Bas olly ay haga,*

*Ay haga, ya habibi.*

Part 2

*Omry matawedt,*

*Teba maaya,*

*Wetfakar lewahdak.*

*Omry, omry matawedt,*

*Teba maaya,*

*Wetfakar lewahdak.*

*Omry, omry dahna el etnen,*

*Alb wahed,*

*Daketo andy we andak.*

*Omry, omry matawedt,*

*Teba maaya,*

*Wetfakar lewahdak.*

*Omry, omry dahna el etnen,*

*Alb wahed,*

*Daketo andy we andak.*

*Wenta ya alby,*

*Wenta ya amaly,*

*Olly malak,*

*Saket leih?*

Part 1

**Tell me something, anything.**

**Tell me something, anything.**

**Say you love me,**

**Or say you hate me.**

Speak, speak.

Speak and don't worry about a thing.

Say that you want me.

Or what has brought you here?

Just say anything,

Anything my darling.

Part 2

I never got used to

Having you with me,

And having you worry by yourself.

I never got used to

Having you with me,

And having you worry by yourself.

Never. We two have become

One heart

That beats for you and for me.

I never got used to

Having you with me,

And having you worry by yourself.

Never. We two have become

One heart

That beats for you and for me.

And oh my heart,

Oh my life,

Tell me what's wrong?

Why are you quiet?

<i>Leih?</i>	Why?
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool mekhaby alaya eih?</i>	Tell me what are you hiding from me?
<i>Eih?</i>	What?
<i>Wenta ya alby,</i>	And oh my heart,
<i>Wenta ya amaly,</i>	Oh my life,
<i>Olly malak,</i>	Tell me what's wrong?
<i>Saket leih?</i>	Why are you quiet?
<i>Leih?</i>	Why?
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool mekhaby alaya eih?</i>	Tell me what are you hiding from me?
<i>Eih?</i>	What?
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool mekhaby alaya eih?</i>	Tell me what are you hiding from me?
<b><i>Olly haga, Ay haga.</i></b>	<b>Tell me something, anything.</b>
<b><i>Olly haga, Ay haga.</i> [ecc.]</b>	<b>Tell me something, anything.</b> [ecc.]

## II.16 La radio e la mediatizzazione della musica

Più del cinema, l'elemento che contribuì ad arricchire e trasformare la vita musicale dell'Egitto moderno in senso in parte antitetico alle premesse delineatesi nella prima parte del secolo con l'avvento del disco, fu la radio. Le prime trasmissioni radiofoniche in Egitto presero il via senza troppa risonanza negli anni '20 ad opera di imprese private. Tuttavia il diffondersi della radio, unitamente agli effetti già percepibili della grande depressione seguita al tracollo di Wall Street del 1929, segnarono la crisi del mercato discografico. Le prime a risentirne furono forse le compagnie straniere. Fu in quegli anni che Gramophone (la celebre etichetta del cagnolino), Columbia, Odeon e le loro affiliate si fusero nella prima grande "major" della storia del disco: la Electrical and Musical Industry, ovvero, in breve, la EMI.

Finalmente, nel 1934 presero il via le trasmissioni di Radio Cairo, la rete radiofonica nazionale, e a quel punto il successo e l'espansione del nuovo mezzo furono incontenibili. La radio aveva un potere di diffusione e penetrazione ben più efficace del grammofono. L'apparecchio costava assai meno, non aveva ulteriori costi, era meno ingombrante, così che non solo i caffè o i ristoranti potevano dotarsene, ma in pratica - e fu proprio questo ciò che avvenne - tutti i negozi, i luoghi di ritrovo e le abitazioni private poterono avere il loro apparecchio perennemente acceso, grazie a trasmissioni che fin dall'inizio prevedevano otto ore di trasmissione giornaliera per poi aumentare gradatamente.

Se questo provocò un forte arretramento delle vendite dei dischi, con la conseguente chiusura di compagnie locali (la Mechian fu tra queste) o di filiali di compagnie internazionali, con la radio faceva il suo ingresso nel panorama musicale e culturale dell'Egitto un fattore decisivo per l'evoluzione della musica. La protagonista indiscussa di questa ulteriore evoluzione fu proprio Umm Kulthūm che fece della radio lo strumento col quale riuscì non tanto e non solo

a consolidare ulteriormente la propria fama già vastissima, ma soprattutto a imporre la propria concezione musicale, influenzando profondamente tutta la produzione musicale contemporanea.

In buona sostanza, attraverso questo nuovo mezzo di comunicazione, la cantante riuscì a reintegrare e a riformulare in una nuova veste destinata a un pubblico di massa molti degli elementi della tradizione musicale classica che il 78 giri sembrava avvilire se non rimuovere. Finché nel secondo dopoguerra il microsoloco e il long playing le dettero ragione, consentendo di affermare anche discograficamente questa prassi musicale - questo almeno fino agli anni '70, quando l'avvento del pop e di nuove giovani star fortemente occidentalizzate segnò una ulteriore svolta in direzione opposta (almeno in apparenza).

Il rapporto di Umm Kulthūm con la radio fu di natura molteplice, ma riassumibile nella sua intuizione delle potenzialità straordinarie del nuovo mezzo di comunicazione e nella sua caparbia volontà di assoggettarne la tecnologia alle proprie esigenze anziché viceversa. Da un lato la cantante, profuse tutta la sua energia e testardaggine proverbiali al fine di migliorare la qualità sonora delle registrazioni e delle trasmissioni. Per altro verso ella cominciò a pretendere e ottenere un progressivo allungamento delle singole trasmissioni in modo da poter presentare agli ascoltatori canzoni della durata di venti, trenta, quaranta minuti e oltre.

Un'altra sua pressante richiesta, ben presto esaudita, fu quella di ottenere che venissero trasmessi i suoi concerti dal vivo, alla presenza del pubblico. Le pretese di Umm Kulthūm (che fu sempre irremovibile anche sul piano economico nello strappare le condizioni e i compensi migliori in assoluto) erano motivate da precise motivazioni di ordine artistico e musicale e furono il fattore determinante, a partire dalla fine degli anni '30, per lo sviluppo e il successo di un nuovo tipo di canzone, la cosiddetta *ughniyya mutawwala*, o "canzone lunga" grazie alla quale la musica egiziana e araba di questo secolo, andò incontro a una svolta decisiva. Con l'affermarsi della canzone lunga, infatti, venne riabilitata - pur in una veste modernizzata e disponibile all'adozione di risorse stilistiche di marca europea - la sostanza e in parte anche la struttura della suite classica, la *wasla* i cui presupposti estetici si rivelarono sorprendentemente consoni anche a una musica di larghissima diffusione popolare.

La dilatazione dell'evento musicale e degli spazi concessi all'ornamentazione e all'improvvisazione, l'interpolazione di significativi momenti strumentali non avevano una finalità puramente stilistica e compositiva, nel senso del ripristinare un legame con la tradizione classica. La canzone lunga si abbinava di fatto alla pretesa di Umm Kulthūm di esibirsi non in uno studio, bensì di fronte al pubblico, imponendone la presenza e il ruolo come interlocutore e catalizzatore emotivo delle sue performances. L'effetto che ne derivò - musicalmente decisivo (e nel quale c'è forse la possibile spiegazione dell'incommensurabile successo incontrato dalla cantante nei decenni successivi) - fu la riattivazione della dinamica del *tarab*, trapiantata con successo dalla sala da concerto alle nuove modalità di ascolto proprie della radio.

Dal 1939, per trentasei anni fino alla morte della cantante nel 1975, la sera di ogni primo giovedì del mese divenne "la notte di Umm Kulthūm", l'appuntamento obbligato per milioni di egiziani con la trasmissione radiofonica di un suo concerto dal vivo.

## II.17 Il fenomeno Umm Kulthūm

Le varie fasi, tutte cruciali, del lungo itinerario musicale di Umm Kulthūm (la cui produzione discografica sfiora le 300 canzoni), furono marcate dalle sue successive collaborazioni di compositori e poeti di diverso stile e orientamento, nei cui confronti, con il passare degli anni, la cantante esercitò un ruolo che scivolò progressivamente verso un suo coinvolgimento sempre più attento e esigente nella fase compositiva. Un atteggiamento che fu all'origine di frequenti dissapori o rotture talvolta brusche con i suoi collaboratori.

La prima parte della carriera di Umm Kulthūm, fino alla fine degli anni '30, è segnata dalla collaborazione con il compositore Muhammad al-Qasabji e quello che rimase forse il suo poeta prediletto, il raffinato e sensibile Ahmed Rami. E' un periodo di produzione copiosissima, contrassegnata da una tendenza marcata alla modernizzazione, tanto nell'allargamento dell'organico (con l'introduzione del violoncello, del contrabbasso e di un certo numero di violini), quanto nello stile compositivo, imperniato soprattutto su monologhi (cfr. D-01) e *taqatiq* [plur. di *taqtuqa*] la cui notevole forza espressiva è sorretta dalla versificazione colta e raffinata di Rami. In questo periodo non mancano *qasa'id* e *adwar* [plur. di *qasida* e *dawr*] che però si debbono in genere ad altri autori.

Negli anni successivi, nella carriera di Umm Kulthūm entrano in gioco due figure di compositori per molti versi antitetici fra loro: Riyad al-Sunbati e Zakariya Ahmad, gli artefici principali dello sviluppo e dell'ampliamento dell'*ughniyya*, nonché partners indiscussi della cantante negli anni '40, in quello che viene definito il suo "periodo d'oro".

al-Sunbati è un autore per così dire "neoclassico", fedele a una concezione compositiva tanto radicata nella tradizione colta della *Nahda*, quanto aperto all'introduzione di elementi occidentali. Per contro, Zakariya Ahmad continua a indossare turbante e *jallabiyya* ed è più vicino a un coté schiettamente popolare della tradizione egiziana, valorizzato dalla fluente vena dialettale del poeta Bayram al-Tunisi. Poco incline all'occidentalizzazione, sia nella predilezione di sonorità strumentali contenute, sia nel conio del profilo melodico molto legato al *maqām*, Ahmad si distingue per la straordinaria immediatezza della sua inventiva melodica che consegna a Umm Kulthūm alcune delle *ughniyyat* che diverranno in assoluto fra le più popolari e longeve del suo repertorio, parecchie delle quali realizzate per il cinema. Fra esse vanno citate almeno *Ana fi-ntizaarak* (1943, cfr. D-02), *il-Awwila fil-Gharaam* (1944), la *taqtuqa Ghanni li Shwayya Swayya* (1945, dal film *Sallama*) [la si può ascoltare più volte nel film *U.K. A Voice Like Egypt*], *il- Ward Jamil* (1947, dal film *Fatma*, cfr. B-14).

---

### ASCOLTO

D-02 Umm Kulthūm *Ana fi Entezarak* (*Ana fi-ntizaarak*, *ughniyya*, estratto)

---

L'*ughniyya mutawwala Ana fi Entezarak*, di cui viene proposta la parte iniziale, è un esempio tipico dello stile di Zakariya Ahmad. Vi si può notare il brillante svolgimento melodico in *maqām hijaz* e il recupero di quella leggerezza e trasparenza sonora tipica del *takht*. Eseguito per la prima volta nel 1943, e pubblicato su disco microsolco solo parecchi anni dopo nell'esecuzione dal vivo, il brano nella sua interezza raggiunge una durata di 47 minuti.

A titolo di documentazione riportiamo il testo integrale di *Ana fi-ntizaarak* composto da Bayram al-Tunisi con traduzione a fronte [tratto da: <http://www.shira.net/lyrics.htm>]

[NB: le parti in grassetto indicano il ritornello, la linea tratteggiata corrisponde alla fine dell'estratto registrato]

*Ana fi inti zahrak  
Khalat nari fi dolouice  
Wi hattaat edee 'alla haddee wi 'adaat  
Bil saniah ghabak wella gait*

I'm waiting for you.  
I kept my fire inside my ribs.  
And I put my hand on my cheek  
And counted by seconds your absence  
and you never came.

***Ya reit - Ya reitnee omree ma habeit***  
*Aizah 'araf la tikoun  
Ghadbaan ow shahghil albak insaam  
Hal liktnee min yah'see aoul  
Il ghabah teegheeb allatoul  
Wi a fakar eih illee ganaytoh  
Min zambee ghayrak mah la eit*

**I wish - I wish I never fell in love.**  
I need to know if you are upset  
Or if somebody else occupies your heart  
From my hopelessness, you make me say.  
The absence will continue forever  
And I ask myself what did I gain  
From my mistake. Only you are my problem

***Ya reit - Yareitnee omree ma habeit.***

**I wish - I wish I never fell in love.**

-----  
*At 'alim alla gambre il nar  
Wi att sharad wayak il afkar  
Il nismah ah sibha khotak  
Wil hamsa ah sibha khotak*

-----  
I anguish on the hot part of the fire.  
My brain is absent from concentration  
With each breath I count your steps  
With each little letter I count your  
conversations with me  
I am in this mood morning and night.  
And they saw me and they said  
I have become insane.

*Alla kida ahshahat weam seit  
Wisha founnee wi allou it ganait*

**I wish - I wish I never fell in love.**  
You promised me by years and days  
And you come to me with excuses and  
garbage words  
Those words!! (Say something different  
only nicer)  
You come and shake my hand and  
leave quickly  
Or you don't come and just say "I forgot."

***Ya reit - Yareitnee omree ma habeit***  
*Tiou adnee bisneen wi ayam  
Wit geenee bi haggag wi kalaam*

*Dah kalaam*

*Wit salim wi mor*

*Ou tikulif wit ooul naseen*

Alla fase cosiddetta "populista" di Zakariya Ahmad (la collaborazione col quale si interruppe bruscamente nel 1947), fa seguito una apparente inversione di rotta, con il rafforzarsi del sodalizio con al-Sunbati. Questi, insieme al poeta Ahmad Sawqi, firma la perentoria ricomparsa nel repertorio di Umm Kulthūm del più classico dei generi poetici e musicali, in una veste musicale profondamente aggiornata, ma fortemente ancorata ai suoi tratti originari: la *qasida*. Reduce dai successi clamorosi di una musica squisitamente familiare e coinvolgente, Umm Kulthūm si volge ora bruscamente a un genere serio e propone al suo pubblico un repertorio difficile e impegnativo, basato oltretutto su una lingua classica che non è affatto alla portata di tutti.

Ai suoi produttori, alquanto allarmati per questa riesumazione della *qasida*, una scelta apparentemente destinata all'insuccesso, Umm Kulthūm risponde che «il suo pubblico è in uno stato d'animo sufi». E la risposta di pubblico e critica le dà pienamente ragione.

---

## ASCOLTO

D-03 Umm Kulthūm *Ela Arafat Allah (Ila 'Arafati Illah, qasida, estratto)*

---

Questa *qasida* in *maqām huzam*, dal carattere assorto e meditativo, restituisce in pieno lo stile sfrondata e il particolare tono poetico di questo momento della produzione vocale di Umm Kulthūm. Il brano, composto ed eseguito nel 1955, appartiene al novero delle sue registrazioni meno note. La versione dal vivo pubblicata su microsolco ha una durata complessiva di circa 50 minuti.

La nuova *qasida* coniata da al-Sunbati (sono una trentina le composizioni di questo genere che egli scrisse per Umm Kulthūm) costituisce un capitolo fondamentale della maturità della cantante e, fino all'ultimo, questo genere resterà presente nel suo repertorio. Una delle ultime *qasa'id* di al-Sunbati, *al-Atlal* ("Rovine", 1966) è certamente una delle canzoni più famose e celebrate dell'intera produzione di Umm Kulthūm. E' particolarmente significativo il fatto che Shaykh Ahmad Barrayn, come già abbiamo osservato (vedi § II.08), introduca in un canto religioso sufi (cfr. C-08) una esplicita citazione melodica di questa canzone.

In realtà, sia la deriva popolare del duo Ahmad-al-Tunisi, sia il tono severo, intriso di religiosità della coppia al-Sunbati-Shawqi, sono la versione "bilingue" (popolare e colta) di un'unica risposta a un sentimento comune di disagio e di smarrimento che la nazione egiziana avvertiva in quegli anni molto profondamente e che avrebbe condotto di lì a poco alla rivoluzione di Nasser. Erano anni di tensioni, di scandali ricorrenti legati alla corruzione crescente della classe politica. In quegli stessi anni guadagnava un consenso crescente il movimento fondamentalista dei Fratelli Musulmani, a conferma del fenomeno ricorrente per cui l'appiglio all'Islam, per il mondo musulmano, nei momenti in cui sembrano vacillare i fondamenti della società civile e dell'identità nazionale, svolge la funzione di valore-rifugio, di riaffermazione dell'identità collettiva.

Con questo difficile passaggio, Umm Kulthūm, che era solita descrivere la propria arte come capacità di penetrare lo stato d'animo del suo pubblico, ottiene di fatto la sua definitiva consacrazione quale interprete dell'identità egiziana più autentica e inalienabile, portavoce accreditata del sentimento religioso grazie al suo magistero vocale degno di un'autentica *min al-mashayikh* (= eccellente fra gli *shaykh*), interprete della spinta verso la modernità e, al tempo stesso, capace di parlare al *fallaha*, al contadino, emblema del mondo dal quale anch'essa proviene e di cui (contrariamente alla gran parte dei suoi colleghi artisti) si è sempre vantata di appartenere. Con Ahmad prima e con al-Sunbati poi, Umm Kulthūm accumula una benemerita culturale del tutto particolare, in quanto simbolo dell'intero Egitto, in quanto capace come nessuno di mettere alla portata di chiunque la *turath* e la *qasida*, fondendo insieme arte classica, sentimento religioso, stile popolare e tensione verso il nuovo.

Verso la metà degli anni '60 si apre infine l'ultimo grande capitolo della carriera di Umm Kulthūm che, dopo un approccio pieno di riserbo e diffidenze durato anni, avvia finalmente la collaborazione con l'altro grande protagonista musicale dell'età nasseriana e leader indiscusso delle correnti musicali più innovative, Muhammad 'Abd al-Wahhab. Si consideri che fin dagli anni '30, uno dei motivi ricorrenti della storia musicale dell'Egitto moderno era stata proprio la rivalità fra questi due interpreti, che si contendevano il primato del successo e i favori del pubblico. Era l'incontro fra le due facce della musica moderna egiziana, due mondi molto diversi, ma egualmente considerati come l'espressione più alta e autentica (*asil*) della identità culturale del paese e del mondo arabo più in generale.

Il primo frutto della collaborazione fra i due fu *Inta 'Umri* ("Tu sei la mia vita", 1964). L'esordio fu segnato da un successo di pubblico a dir poco folgorante. *Inta 'Umri* (trascritto anche come *Anta Oumri*, *Enta Omri*, ecc.) è ancor oggi, insieme ad *al-Atlal*, l'altro capolavoro degli ultimi anni, il brano forse in assoluto più conosciuto ed eseguito di Umm Kulthūm. Tuttavia la collaborazione con al-Wahhab costituisce anche uno dei capitoli più controversi della vicenda artistica della cantante egiziana, in merito alla quale la critica si divide in sostenitori e detrattori. La *min al-mashaykh*, la custode della *turath*, capace di rendere popolare addirittura la *qasida*, si misura adesso con le chitarre elettriche, i ritmi di danza occidentale, il gusto "esotico" (beninteso un esotico visto da occhi egiziani), variopinto e anticonvenzionale di 'Abd al-Wahhab. Pur nel rispetto indiscusso di cui entrambi godevano, da parte di molta critica il sodalizio fra i due colossi fu visto come il tentativo di fondere due linguaggi che restavano in gran parte estranei, incapaci di compenetrarsi e arricchirsi vicendevolmente: di 'Abd al-Wahhab compositore per Umm Kulthūm si disse non faceva nulla di diverso da ciò che aveva sempre fatto, e anche Umm Kulthūm restava sempre se stessa, con un abbinamento che appariva sostanzialmente sterile (cfr. Danielson 1997: 176).

#### ASCOLTO

D-04 Umm Kulthūm *Anta Oumri (Inta 'Umri, ughniyya, estratto).*

Il brano si apre con una lunga introduzione strumentale (oltre 8 minuti) che, secondo alcuni commentatori, rappresenta il "biglietto da visita" di 'Abd al-Wahhab, il modo per affermare il suo ruolo di coprotagonista, prima che l'inizio del canto sposti tutta l'attenzione su Umm Kulthūm. Del brano, eseguito dal vivo, si ascolta un estratto di circa 17 minuti su una durata totale di circa un'ora. Certamente questa musica presenta alcuni tratti stilistici tipici di 'Abd al-Wahhab (chitarra elettrica, sonorità rarefatte, ecc.) il quale tuttavia in questo contesto abbandona elementi che gli erano da sempre congeniali come lo stile più scopertamente armonico (il brano si svolge in *maqām kurd*) o i ritmi di danza più marcatamente occidentali. Rispetto alle registrazioni degli anni precedenti, si può notare come il timbro della voce di Umm Kulthūm si sia alquanto "scurito". Nell'insieme la forza e la vivacità dell'interpretazione non ne risentono, tuttavia il carattere della vocalità abbandona la ricerca dell'ornamentazione brillante, in favore di un accento più drammatico e intenso.

A titolo di documentazione riportiamo di seguito il testo integrale *Inta 'Umri* composto da Ahmad Shafiq Kamil con traduzione a fronte [tratto da: <http://www.shira.net/lyrics.htm>]

[NB: le parti in grassetto indicano il ritornello, la linea tratteggiata corrisponde alla fine dell'estratto registrato]

*Ragaa'ouni a'einaik el Ayam illi rahou*

Your eyes took me back to my days  
that are gone

*A'alamouni andam a'ala El-Madhi wi  
gerahou*

They taught me to regret the past and  
its wounds.

*Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih  
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?  
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh*

**Whatever I saw before my eyes saw you was  
a wasted life.  
How could they consider that part of my life?  
You are my life that starts its dawn  
with your light.**



*Ad eyh min omri kablak ray w a'ada  
Ya habibi ad eyh min omri raah*

*Wala shaf elkalb kablak farhah wahdah  
Wala dak fi eldounya ghair taa'm  
el-jiraah.*

*Ibtadait bilwakti bas ahib omri  
Ibtadait bilwakti akhaf la ilomri yijri*

*Kouli farha eshtakha min kablak khayali*

*Eltakaha fi nour a'ainaik kalbi w fikri*

*Ya hayat kalbi ya aghla min hayati*

*Leih ma kabilni hawak ya habibi badri*

***Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih  
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?  
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh***

*Ellayali el hilwa wil shouk wil mahabah  
min zaman w elkalbi shayilhoum  
a'ashanak*

*Douk maa'ayah elhoub douk habah  
bhabah min  
hanan kalbi illi taalshoukouh li hananak*

*Hat a'inaik tisrah fi dounyethoum  
a'ineyyah  
Hat eydak tiryah lilmoustahm eydaayah*

*Yahabibi taa'ala w kfaya ill fatna  
Howa illi fatna ya habibi elrouh  
shwayah*

***Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih  
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?  
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh***

*Ya aghla min ayyami  
Ya ahla min ahlami  
Khoudni li hananak khoudni  
Mina el woujoud w iba'idni  
Bia'eid bia'eid ana w inta  
Bia'eid bia'eid wahdeina*

*A' elhoub tisha ayamna  
A' el shouk tnaam layaleina*

How much of my life before you was lost  
It is a wasted past, my love.

My heart never saw happiness before you  
My heart never saw anything in life other  
than the taste of pain and suffering.

I started only now to love my life  
And started to worry that my life would  
run away from me.

Every happiness I was longing for  
before you  
My dreams they found it in the light of  
your eyes.

Oh my heart's life .. You are more  
precious than my life  
Why I didn't meet your love a long time ago?

**Whatever I saw before my eyes saw you was  
a wasted life.  
How could they consider that part of my life?  
You are my life that starts its dawn with  
your light.**

The beautiful nights and the yearning and  
the great love  
From a long time ago the heart is holding  
for you.

Taste the love with me bit by bit from the  
kindness of  
my heart that is longing for the kindness of  
your heart.

Bring your eyes close so that my eyes can  
get lost in the life of your eyes.  
Bring your hands so that my hands will rest  
in the touch of your hands.

My love, come, and enough.  
What we missed is not little, oh love of  
my soul.

**Whatever I saw before my eyes saw you was  
a wasted life  
How could they consider that part of my life?  
You are my life that starts its dawn  
with your light.**

You are more precious than my days.  
You are more beautiful than my dreams,  
Take me to your sweetness--  
Take me away from the universe  
Far away, far away.  
I and you far away, far away. Alone.

With love, our days will awaken  
We spend the nights longing for each other

*Salaht beek ayami  
Samaht beek el zaman  
Nasitni beek aalami  
W inseet maa'aak elshagan*

*Ragaa'ouni a'einaik el Ayam illi rahou*

*A'alamouni andam a'ala El-Madhi wi  
gerahou*

*Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih  
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?  
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh*

I reconciled with days because of you  
I forgave the time because of you  
With you I forgot my pains  
And I forgot with you my misery.

Your eyes took me back to my days that  
are gone  
They taught me to regret the past and  
its wounds.

**Whatever I saw before my eyes saw you was  
a wasted life.  
How could they consider that part of my life?  
You are my life that starts its dawn  
with your light.**

## II.18 La musica egiziana dopo Umm Kulthūm

Nei paesi arabi l'eredità di Umm Kulthūm dopo la sua morte è ancora straordinariamente presente e popolare. Nelle strade, nei caffè, nelle case, nei *suk*, radio, registratori a cassette e ora anche cd, continuano a trasmettere le sue canzoni. Ma, per l'appunto di stratta di una eredità, *turath*. Umm Kulthūm appartiene ormai al passato, alla classicità.

La sua lezione è stata raccolta da altri interpreti femminili di valore, fra le quali sono da citare almeno Warda e Fairuz.

Warda al-Jaza'iriya, nata nel 1940 in Francia da madre libanese e da padre algerino, è diventata una stella della musica egiziana dopo che all'inizio degli anni '60 emigrò al Cairo collaborando negli anni successivi con compositori come al-Sunbati e 'Abd al-Wahhab. Ma la cantante che più di ogni altro ha raccolto - almeno in termini di enorme popolarità - l'eredità di Umm Kulthūm è Fairuz (nome d'arte di Hudad Haddad), nata a Beirut nel 1934 da una famiglia di religione cristiano maronita. La sua carriera è contraddistinta dalla stabile collaborazione con i fratelli Rahbani, Asi e Mansour Rahbani, la coppia di compositori libanesi che ha firmato gran parte delle sue canzoni. Asi Rahbani che sposò Fairuz nel 1954, è scomparso nel 1986 e il suo posto è stato preso dal loro figlio Ziad Rahbani. L'itinerario di Fairuz e dei Rahbani ripercorre, in versione aggiornata, quel connubio di *asil* (autentico) e *mutatawwir* (avanzato, progressista) che già era stato il filo conduttore della vicenda di Umm Kulthūm. La canzone *Beirut Hal Zarafat* (un malinconico testo di Bechara El Khoury dedicato alla Beirut degli anni d'oro, la città che faceva concorrenza al Cairo, prima che la guerra civile la riducesse all'ombra di se stessa) è un buon esempio del suo stile maturo, caratterizzato da un timbro vocale molto levigato e di indubbio fascino, molto lontano dall'energica asprezza di Umm Kulthūm.

---

### ASCOLTO

D-05 Fairuz. *Beirut Hal Zarafat*

---

Per molto tempo, fino all'inizio degli anni '90, il nome di Umm Kulthūm, insieme a quello dei suoi colleghi altrettanto celebri, è rimasto praticamente sconosciuto in Occidente. Ma l'ondata della *world music*, fra i suoi tanti effetti ha prodotto anche la notorietà internazionale postuma

di Umm Kulthūm. E' accaduto così che il pubblico occidentale ha "scoperto" questa artista proprio quando l'Egitto e il mondo arabo ormai guardavano altrove, attratti dai nuovi interpreti locali, dalle star mondiali del rock e del pop e da una produzione musicale tecnologicamente avanzata, largamente influenzata dal gusto della *pop music* e della *dance music* internazionali. Detto in una parola: globalizzazione.

Mentre in Europa e altrove si iniziavano a produrre o a distribuire su cd le riedizioni dei grandi interpreti egiziani, l'Egitto - in modo ben più massiccio - si apriva al consumo della musica occidentale. Si tratta di un processo avviatosi già negli anni '70, all'epoca di Sadat e della sua progressiva apertura all'Occidente, quando salirono alla ribalta i primi interpreti di un nuovo stile popolare, facile e disimpegnato.

In anni recenti, nello sforzo tipicamente occidentale di inquadrare e classificare geograficamente e cronologicamente l'enorme quantità di generi e di stili che il fenomeno della *world music* ha riversato sul mercato internazionale, sono stati conati o ripescati una quantità di termini per identificare ed etichettare questo panorama globale, nel quale l'eterogeneizzazione, in accordo con le analisi di Arjun Appadurai, sembra prevalere sull'omogeneizzazione. Il risultato è che i discografici e gli esperti occidentali descrivono la musica egiziana di oggi con termini quali *shaabi* (*sha'bi*, un termine traducibile all'incirca con il nostro "pop") e *al-jil* (generazione), parola quest'ultima che sta a indicare un'ulteriore evoluzione stilistica in direzione dance-rock-techno. In realtà più di uno studioso ha osservato come questi termini siano ben poco diffusi a livello locale, dove prevale semmai un'immagine di *al-musiqa al-shabâbiyya*, ossia "musica dei giovani" (cfr. Danielson 1996: 301). In questa proliferazione di artisti famosi ed emergenti in competizione fra loro il dato saliente, come sottolinea Danielson, è la percezione da parte di gran parte dell'opinione pubblica egiziana che i grandi protagonisti dei decenni passati sono tutti scomparsi e che «there are no good voices these days», oggi non ci sono più buone voci (Danielson 1996:299).

Per avere un'idea, anche da casa propria, dell'ampiezza di questo fenomeno basterebbe collegarsi via Internet a siti come il kuwaitiano [www.kubbar.com](http://www.kubbar.com), l'egiziano [www.cairovoice.com](http://www.cairovoice.com), oppure [www.irsal.com](http://www.irsal.com) (Dubai), o ancora l'americano [www.aramusic.com](http://www.aramusic.com) (ma ve ne sono innumerevoli altri simili). Vi si incontrano archivi con centinaia di interpreti e migliaia di canzoni ascoltabili on line, possibilità di acquistare cd e, talvolta, possibilità di scaricare files in formato mp3. Il sito [cairovoice.com](http://cairovoice.com), ad esempio, vanta un archivio comprendente qualcosa come 8400 canzoni (che si possono ascoltare ma di cui non è possibile il download) e tutte in versione integrale, incluse le canzoni lunghe di Om Kalsoum [sic], nonché i successi appena lanciati sul mercato locale e internazionale dalle star più rinomate.

Non ha molto senso in questa sede seguire nel dettaglio le tendenze recenti di questa produzione musicale per trarne conclusioni premature e necessariamente miopi sul rapporto che in essa si instaura fra identità locale da un lato e carattere globale/cosmopolita dall'altro. Come ha scritto Virginia Danielson: «quando i giovani egiziani danzano ai ritmi della Nubia o del deserto occidentale, quando assorbono sonorità provenienti dall'estero, quando ascoltano la recitazione del Corano [...], essi producono la cultura musicale di una società complessa sul finire del XX secolo. Se da tutto ciò stia emergendo una nuova formazione culturale, per il momento, resta da vedere». (Danielson 1996: 310; traduz. nostra)

Per di più, in termini molto concreti, si incontrano grosse difficoltà nel documentarsi su una produzione che ha una circolazione prevalentemente locale (sia su cassette, sia su cd) e che per la gran parte non viene distribuita internazionalmente, se si eccettuano le compilations di autori vari e le nuove uscite delle star più recenti e più famose (Amr Diab, Hakim, Mohamed Mounir e pochi altri, per limitarsi all'Egitto).

La questione è stata affrontata ancora una volta da Virginia Danielson in un articolo al quale rimandiamo e nel quale si afferma che «il lavoro degli artisti che producono nuova musica si indirizza in varie direzioni e non forma un insieme coerente. Come i loro predecessori i giovani artisti usano materiali locali; essi non hanno sciolto la loro produzione dai legami con i precedenti repertori arabi» (Danielson 1996: 301; traduz. nostra).

A conclusione della nostra ricognizione poniamo una carrellata di esempi che cercano di fornire un quadro certo non esauriente, ma forse indicativo del panorama attuale della nuova musica egiziana (e araba), una realtà dove consumo locale e circuito internazionale a volte coincidono, ma molto più spesso restano estranei uno all'altro. L'aspetto forse più interessante e significativo è proprio questo, una circostanza che una volta di più ripropone una situazione di separatezza culturale che sembra contraddire la visione di un processo di globalizzazione indiscriminata. In altre parole: gli egiziani hanno le loro hit parades nelle quali, come e più delle star internazionali del pop, gli artisti locali hanno un ruolo di protagonisti. Si tratta di artisti la cui musica adotta con larghezza gli stili e le risorse tecnologiche più alla moda, ma il cui successo e la cui fama rimane appannaggio del pubblico locale (o tutt'al più delle comunità di connazionali emigrati all'estero) che riconosce questi artisti come espressione *asil* della propria identità egiziana, in quanto proseguono quella prassi ben familiare che è solita agganciare la tradizione locale all'innovazione. Questo al di là del declino della qualità artistica e dell'assenza di personalità dominanti, una circostanza forse provvisoria, ma di certo non inedita nelle vicende musicali egiziane di questo secolo, pur dominato per quasi mezzo secolo da Umm Kulthūm.

Il fatto che questi interpreti siano così famosi in patria e sconosciuti o quasi all'estero (come accadde del resto a Umm Kulthūm e ad altri grandi) è quasi la riprova del forte radicamento locale di questi artisti. Per contro in Occidente, il circuito della *world music* recepisce una fisionomia della musica egiziana di oggi che corrisponde malamente a quella percepita nel territorio. Non è una questione solo terminologica (*shaabi*, *al-jil*, ecc.). Di fatto - pur senza generalizzare - gli artisti presenti sul mercato discografico occidentale che si è soliti ricollegare all'Egitto sono in gran parte sconosciuti o quasi al pubblico egiziano (un fenomeno questo che certamente non riguarda solo quest'area geografica). Un singolare "strabismo" che sembra una versione aggiornata dell'esotismo - inteso come «*éloge dans la méconnaissance*» (Todorov; cfr. § I.16) - un fenomeno, a quanto pare, ancora operante.

## ASCOLTI

D-06	Ahmed Adawya	<i>Slametha om Hasan (shaabi, estratto)</i>
D-07	Cheb Mami	<i>Haoulou (rai)</i>
D-08	Amr Diab	<i>Wala Ala Baloo (shaabi)</i>
D-09	Aida el Ayoubi	<i>Mesabarni (shaabi, estratto)</i>
D-10	Natasha Atlas	<i>Duden (al-jil, estratto)</i>
D-11	Mohamed Mounir	<i>Elnawasy (shaabi, estratto)..</i>
D-12	Ali Hassan Kuban	<i>Esmahana (Nubia)</i>
D-13	Shaaban Abdel Rahim	<i>Akrah Israel (shaabi, estratto)</i>
D-14	Hakim	<i>Tameny Alyk (shaabi)</i>

Ahmad Adawiyyah (D-06) è forse l'apripista della nuova generazione salita alla ribalta negli anni '70, il cui stile sembra saltare a piè pari la *turath*, la tradizione colta, e collegare invece il pop e la musica *dance* ai tratti più popolari o addirittura folklorici della musica egiziana. Il

brano proposto nell'antologia è una produzione recente, tuttavia il binomio di una vocalità e di una musica iterativa (tipica del folklore) su accompagnamento che aggiorna in veste *dance* sonorità quasi tribali è quantomeno eloquente.

Con Cheb Mami (D-07) abbiamo un un artista di *raï* di fama internazionale, conosciuto e rispettato in Occidente come nel mondo arabo (e, per contro, condannato a morte dai gruppi fondamentalisti algerini). Cheb Mami vive a Parigi e non può mettere piede in Algeria, ma la sua musica è presente tanto nei negozi europei (cd) quanto nei *suk* dei paesi arabi (cassette). La sua musica è l'esempio tipico di un *raï* francese" che si differenzia per il suo sound e il suo più sofisticato appeal tecnologico dal superstite *raï* algerino (cfr. Langlois 1996)

Amr Diab, insieme a Hakim, è forse oggi il numero uno della musica pop egiziana, con una fama che si estende oltre frontiera all'intero mondo arabo e che, a partire dal 1998 quando registrò in duo con Khaled, è via via arrivata anche in Europa e oltreoceano. La sua musica è certamente fatta per ballare, tuttavia conserva un inequivocabile richiamo a sonorità tipiche nelle quali sembra di ascoltare un *takht* in versione elettronica.

Aida el Ayoubi (cfr. Danielson 1996) è una delle tante interpreti femminili che oggi si contendono il mercato dei paesi arabi e i cui volti seducenti (truccati e acconciati come una qualunque star del pop europeo) campeggiano sulle copertine di cassette e cd. L'esempio riprodotto appartiene a quello che potremmo definire il *mainstream* del pop arabo di oggi, dove la tecnologia elettronica, la ritmica dance e l'arrangiamento non rimuovono del tutto certi caratteri locali (ricchezza melodica, coro responsoriale, presenza di *lazimat*, ossia di interventi strumentali di raccordo, ecc.).

Natacha Atlas è tanto famosa fra gli appassionati della world music, quanto poco nota nel mondo arabo. Nata a Bruxelles e cresciuta in un quartiere marocchino, da madre inglese e padre ebreo sefardita, questa cantante ha raggiunto la notorietà come componente dei Transglobal Underground, gruppo dal nome programmatico che è stato fra i primi artefici dello stile cosiddetto *global*, o addirittura *transglobal*, caratterizzato dalla ibridazione per via elettronica di materiali musicali provenienti dai quattro angoli del pianeta. Nella sua produzione come solista la Atlas ha conservato una forte connotazione elettronica che unisce al carattere arabo della sua vocalità (di qui l'etichetta *al-jil* con cui viene contrassegnata la sua musica). La sua etichetta "egiziana", oltre al fatto di aver lavorato in Egitto collaborando con musicisti locali e di essere una esperta danzatrice di *raq sharki* (danza del ventre), le deriva anche dall'aver lavorato alla colonna sonora del film *Stargate*. Per sintetizzare il carattere dell'esempio proposto si potrebbe dire che la bilancia dei vari ingredienti pende sensibilmente verso Occidente

[A titolo di curiosità mi permetto di segnalare qui una recente esperienza personale, condotta con una mia allieva, una studentessa siriana di composizione alla quale ho sottoposto la lista dei nomi dell'antologia D. Gli unici nomi che non conosceva erano quelli di Natacha Atlas, Ali Hassan Kuban e di Aida el Ayoubi (che è senza dubbio il nominativo meno noto della lista). Per contro a nominarle Adawiyya e all'ascolto della sua musica, la studentessa non riusciva a trattenere l'ilarità, lasciando trapelare quel certo imbarazzo che si prova quando ci si trova in presenza di una musica artisticamente piuttosto squalificata, al limite del kitsch.]

Mohamed Mounir (D-11) e Ali Hassan Kuban (D-12) sono entrambi musicisti e cantanti oiriginari della Nubia, la regione dell'alto Egitto con prevalenza di popolazione nera che, negli anni '60, a seguito della costruzione della seconda diga di Assuan, è stata costretta a una

emigrazione di massa. Mounir (cfr. Danielson 1996: 308-9) nei suoi testi rivendica la propria etnia, ma canta in arabo-egiziano, in uno stile che, nonostante le sue dichiarazioni, a parte qualche accenno di negritudine, si fatica a ricollegare alla Nubia. Di fatto Mounir è una stella di prima grandezza del panorama musicale arabo.

Al contrario Ali Hassan Kuban (D-12) canta in lingua della Nubia, e della musica tradizionale della sua terra enfatizza la struttura pentatonica e la componente nera. Al punto da introdurre nella sua musica una marcata connotazione di blues neroamericano che è diventata la caratteristica inconfondibile del suo stile. I suoi testi sono quasi tutti ispirati alla propria terra, e al senso di sradicamento. Ma il suo seguito egiziano - a parte forse una ristretta nicchia in seno alle comunità nubiane - è scarsissimo. Il suo pubblico è invece per lo più occidentale in virtù del fatto che Hassan Kuban, nonostante ami registrare i suoi dischi al Cairo, pubblica in prevalenza su etichette occidentali specializzate in *world music* come Shanachie, Piranha, ecc.

Shaaban Abdel Rahim (D-13) è un artista notissimo e molto amato nei paesi arabi, per la stessa ragione che ha fatto parlare di lui in Occidente, additandolo all'esecrazione generale. Anni fa Abdel Rahim ottenne un clamoroso successo sul mercato di lingua araba con questo brano intitolato *Akrah Israel* (anche: *Bakrah Israel*) che tradotto letteralmente significa "Odio Israele". Il brano si svolge in uno stile vagamente funky / hip hop sul quale si sovrappone però una vocalità aspra, dai tratti immediatamente popolareschi, quasi da cantore di epica folklorica, da cui risulta un connubio indiscutibilmente efficace. Recentemente Abdel Rahim ha fatto nuovamente parlare di sé, suscitando nuovo scalpore, per avere realizzato il clip musicale per il lancio nei paesi arabi della nuova catena di fast food McDonald denominata McFalafel.

Chiudiamo con la star più popolare del momento, Hakim (D-14). Il brano è tratto dal suo ultimo album che attualmente ci risulta essere uno dei più richiesti e programmati dalle radio egiziane e arabe. La musica oscilla fra stile *house* e vocalità tradizionale con tanto di coro responsoriale, accenni di eterofonia, ecc.

## GLOSSARIO DI TERMINI E DI NOMI ARABI

### AVVERTENZE

Nella lista alfabetica, alcuni termini, per conservare la grafia con la quale li si incontra abitualmente, sono preceduti dall'articolo *al-*. Tuttavia l'ordine alfabetico fa riferimento alla parola e non all'articolo. Di alcuni termini viene fornito il plurale quando si discosta sensibilmente dalla forma al singolare.

E' bene tenere presente che la traslitterazione dall'arabo è una materia alquanto complessa che dà luogo a grafie molto diverse, anche in relazione alla lingua di destinazione. Esempi tipici sono la consonante corrispondente al nostro "sc-", come in "scienza" che viene trascritta diversamente in inglese e in francese, oppure le differenze frequenti nell'uso delle vocali. Per questo è frequente incontrare grafie discordanti come quelle elencate di seguito.

Ci sono inoltre due lettere arabe - ع ('ayn) e ه (hamza) - i cui suoni non hanno corrispondenti nelle lingue occidentali. Nella traslitterazione sarebbe opportuno distinguerle, ma di norma esse vengono entrambe indicate con un apostrofo rovesciato [ ' ], oppure - altrettanto spesso - vengono ignorate. Nel nostro caso, poiché abbiamo fatto riferimento non a testi in arabo, ma a testi in inglese, italiano o francese che contenevano parole e nomi già traslitterati ci siamo regolati empiricamente.

In modo egualmente empirico ci siamo regolati per quanto riguarda accenti e segni diacritici che sono anch'essi piuttosto problematici in sede di traslitterazione (la traduzione italiana di Habib Hassan Touma, ad esempio, non usa né accenti, né segni diacritici). Poiché le tre vocali della lingua araba (a, i, u) possono essere brevi o lunghe, una corretta traslitterazione esigerebbe di mettere un accento circonflesso per indicare le vocali lunghe, o meglio ancora un trattino (ā, ī, ū). Nel glossario si è cercato per quanto possibile di collocare correttamente gli accenti sulle vocali lunghe, ma nel testo delle dispense si incontrano numerose incongruenze.

Alcuni esempi di grafie discordanti riscontrabili frequentemente:

*shaykh* o *sheykh* (Egitto, Siria, ecc.), oppure *cheikh*, *cheikha* (Marocco, Algeria)

*shaabi* - *chaabi* - *sha 'bi*

Abdel Waheb - Abdel Wahab - o più correttamente: 'Abd al-Wahhab

Abdel Halim Hafez - 'Abd al-Halim Hafiz

Mohamed - Mohammed - Muhammad

Sayed - Sayyid, ecc.

*dūlāb* - *dūlāb* - *dulab*

*muwashah* - *muwashshah*

A titolo di curiosità ecco qui una lista di diverse traslitterazioni del nome Umm Kulthūm:  
Umm Kalthum - Umm Kultum - Umm Khalthum - Um Koulthoum - Om Kalsoum - Omme Kolsoum - Om Kalsoum - Oum Kaltsoum - Oum Koulsoum - Om Kolthom - Omm Koulsoum - Om Kelthoom

[tratti da: <http://sunsite.kth.se/feastlib/mrf/yinyue/arab/uk/UKnames.html>]

<i>adhān</i>	appello alla preghiera ( <i>salā</i> ). Viene intonato 5 volte nelle 24 ore dall'alto del minareto, in modo che tutti i fedeli possano udirlo. In passato era intonato dal <i>muezzin</i> (ora ci sono gli altoparlanti con le cassette registrate).
<i>al-Andalus</i>	Nome arabo della penisola iberica
<i>asīl</i>	"Autentico", ossia riconosciuto come appartenente alla propria cultura e tradizione
<i>bahha</i>	Lett. "asprezza", qualità vocale molto apprezzata nei cantanti che devono saperla controllare adeguatamente.
<i>bashraf</i>	(in turco: <i>peshrev</i> ) Tipo di composizione strumentale diffusasi nel periodo della <i>Nahda</i> di origine turco-ottomana
<i>bendīr</i>	Tamburo a cornice del diametro di 40-50 cm. con una sola pelle. Sul retro della pelle sono tese alcune corde che producono una lieve ma caratteristica vibrazione (il meccanismo è quello del "rullante" nella batteria). E' diffuso in tutto il <i>Maghreb</i> e anche nel <i>Mashriq</i> .
<i>chaabi</i>	v. <i>sha'bi</i>
<i>darabukka</i>	( <i>derbukka</i> ) Tamburo a calice in terracotta con 1 sola pelle. Fa parte del del <i>takht</i> ed è diffuso in tutto il mondo arabo (cfr. § II. 10)
<i>darwish</i>	Lett. "povero, che vive di elemosina". E' il membro una confraternita <i>sūfī</i>
<i>dawr</i>	( <i>dôr</i> , pl <i>adwār</i> ) Genere di poesia per musica sviluppatasi nel XIX secolo in Egitto. E' in forma strofica e può essere scritta in lingua classica o colloquiale
<i>dervisci</i>	v. <i>darwish</i>
<i>dhikr</i>	Lett. "ricordo". E' la grande preghiera praticata dagli aderenti al <i>sufismo</i> . Può essere celebrata individualmente o collettivamente. In tal caso è inclusa nel rito detto <i>hadrā</i> o anche <i>samā'</i>
<i>duff</i>	Tamburo a cornice con una sola pelle dotato di sonagli. E' simile al <i>riqq</i> , ma più grande, con un diametro di i 40-60 cm circa
<i>dūlāb</i>	(pl. <i>dawālīb</i> ) Breve composizione strumentale formata da poche frasi. Tramandata oralmente, spesso anonima e di epoca antica, la <i>dūlāb</i> si colloca di solito all'inizio o alla fine di un brano più ampio (una suite o un brano vocale).
<i>fāsl</i> (pl. <i>fusūl</i> )	E' la grande suite vocale e strumentale del <i>maqām al-'irāqi</i> . Articolata in cinque movimenti (detti anch'essi <i>fāsl</i> ) ciascuno basato su un diverso <i>maqām</i> , può avere una durata di tre-quattro ore.
<i>firqa</i>	E' l'ensemble strumentale allargato (violini, violoncelli, strumenti a fiato, ecc.) che nel corso del XX secolo si è diffuso nella musica araba soppiantando progressivamente il <i>takht</i> .
<i>ghazal</i>	Forma di poesia erotica particolarmente coltivata dai poeti <i>sūfī</i> nella quale l'amore carnale è inteso come metafora dell'amore divino. Nonostante il



linguaggio spesse volte molto esplicito il *ghazal* entra abitualmente nell'inni religiosi del *dhikr*, sfidando il moralismo dei religiosi più osservanti.

<i>al-Ghazālī</i>	(Abū Hāmīd al-Ghazālī, XI sec.) E' uno dei più grandi pensatori dell'Islām e uno dei grandi mistici del <i>sufismo</i> .
<i>ghinā</i>	(pl. <i>aghānī</i> ) Lett. "canto". Si usa molto di più al plurale. Spesso lo si intende nel senso di "canto artistico" ( <i>ghinā' al-mutqan</i> ), secondo la tradizione avviatasi nello <i>Hijaz</i> nel VII sec.
<i>ghunna</i>	E' la tecnica della "nasalizzazione" fondamentale nel <i>tajwīd</i> coranico, ma applicata anche nell'interpretazione vocale in genere.
<i>Hadīth</i>	I detti, le sentenze che la tradizione attribuisce a Maometto al di fuori del Corano. La raccolta degli <i>Hadīth</i> costituisce uno dei testi sacri dell'Islām, la cui veridicità talvolta è tuttavia messa in dubbio dagli studiosi.
<i>hadrā</i>	Lett. "presenza" E' il rito <i>sūfī</i> nel quale si manifesta la presenza di Dio e nel quale si svolge il <i>dhikr</i> . In pratica è sinonimo di <i>samā'</i> .
<i>Hijaz</i>	E' la regione della Penisola Arabica dove ha avuto origine l'Islām e dove si trovano le città più importanti (La Mecca e Medina).
<i>Ibn al-'Arabī</i>	Vissuto a cavallo fra XII-XIII sec. è considerato il più grande pensatore e mistico del sufismo
<i>imām</i>	autorità religiosa sciita
<i>inshād</i>	Lett. "canto", "declamazione". Il termine indica il repertorio dei canti e degli inni (ossia canti in forma strofica) religiosi, ad esclusione del Corano che non viene cantato ma recitato (v. <i>tajwīd</i> )
<i>jāhiliyya</i>	Lett. "ignoranza" Indica l'epoca antecedente al sorgere dell'Islām
<i>al-jil</i>	Lett. "generazione" E' un termine usato dai discografici (poco diffuso nel linguaggio comune) per indicare le tendenze più avanzate (techno, ambient, elettronica, ecc.) della musica pop araba (v. anche <i>sha'bi</i> )
<i>kamanja</i>	(in turco: <i>kemencé</i> ) Nome arabo del violino. Originariamente il termine indicava l'antico strumento arabo a 3-4 corde incluso nel <i>takht</i> (v.; cfr. § II. 10) e corrispondente al nostro violino, ma di forma e sonorità diverse.
<i>al-Kīndī</i>	(Ya'cūb al-Kīndī) Vissuto nel IX secolo è uno dei più grandi trattatisti della musica araba.
<i>layālī</i>	Brano vocale da improvvisare sulle sillabe delle parole «Ya līl, ya 'īn» (Oh notte, oh occhi miei!)
<i>lāzima</i>	( <i>lazma</i> ) Risposta strumentale (improvvisata su formule oppure composta) che segue una frase del cantante e la collega alla frase successiva.
<i>maddāh</i>	Lett.: colui che canta il <i>madīh</i> . E' il cantante (spesso uno <i>shaykh</i> ) che interpreta da solista i canti dell' <i>inshād</i> popolare (per lo più <i>dhikr</i> e <i>madīh</i> ) in lingua colloquiale o in dialetto.

<i>madīh</i>	Lett. "glorificazione". E' il genere di musica religiosa forse più popolare, eseguita nell'ambito della celebrazione pubblica del <i>dhikr</i> . Vi si cantano le lodi ad Allah con inni strofici tipo <i>qasīda</i> o <i>dawr</i> , ma in lingua colloquiale o in dialetto.
<i>Maghreb</i>	( <i>Maghrib</i> ) Lett. "dove tramonta il sole", "Ponente". Il termine indica le regioni del Nord Africa dal Marocco alla Libia.
<i>al-Mahdi</i>	(Ibrāhīm al-Mahdi) Musicista vissuto fra VIII-IX sec. Fu alla guida della tendenza innovatrice della scuola di Baghdad.
<i>maqām</i>	(pl. <i>maqāmāt</i> ) Lett. "gradino". E' un insieme di note disposte secondo una precisa scala e delle relative formule melodico-interpretative adatte a renderne il carattere musicale e poetico. E' dunque qualcosa di più ricco e complesso rispetto alla nostra nozione di "scala musicale" (cfr. § I. 19). Il <i>maqām</i> è il fondamento del sistema musicale arabo, nonché la "materia prima" per l'arte dell'improvvisazione. Complessivamente i <i>maqāmāt</i> sono oltre un'ottantina suddivisi in generi ( <i>rāst</i> , <i>bayāti</i> , <i>sīkah</i> , <i>hijāz</i> , <i>kurd</i> , ecc.). Il sistema del <i>maqām</i> utilizza intervalli diversi e più vari di quelli della moderna musica occidentale (anche se fino a una certa epoca del Medioevo le differenze furono meno sensibili).
<i>maqām al-‘irāqi</i>	Antico genere strumentale e vocale della scuola orientale (Irāq) largamente basato sull'improvvisazione
<i>Mashreq</i>	( <i>Mashriq</i> ) Il Medio oriente, ossia i territori ad est del <i>Maghreb</i> . Il confine fra le due aree non è ben definito. L'Egitto in genere viene ascritto al <i>Mashreq</i> .
<i>al-Mawsilī</i>	(Ishāq al-Mawsilī) Musicista della scuola di Baghdad (VIII-XI sec.) a capo dell'orientamento conservatore. Fu maestro di Zyriab col quale entrò in forte contrasto.
<i>mawlid</i>	( <i>mūlid</i> ) Festa della natività del Profeta, o anche dei santi
<i>mawwal</i>	(pl. <i>mawawil</i> ) Forma poetica per musica sulla quale il cantante è chiamato a improvvisare
<i>Mawlawī</i>	v. <i>Mevlevi</i>
<i>Mevlevi</i>	confraternita sufi fondata a Konya, Turchia, da Rūmī. E' forse la confraternita più famosa grazie alla suggestiva danza roteante praticata dai suoi dervisci.
<i>muezzin</i>	( <i>muadhdhin</i> ). E' il cantore cui spetta il compito di intonare l' <i>adhān</i>
<i>mufti</i>	autorità religiosa sunnita.
<i>mughannī</i>	( <i>mukhannī</i> , pl. <i>mughannāt</i> , <i>mukhannāt</i> ) Cantore. Si indicano con questo termine i cantanti dal carattere effeminato, spesso omosessuale, in auge all'epoca dello <i>Hijāz</i> (VII sec.)

<i>mullah</i>	Nelle regioni orientali è l'equivalente del prete cristiano, ma poiché l'Islām non riconosce un ceto clericale è semplicemente un uomo di cui si riconosce l'autorità in materia di religione
<i>munshid</i>	(pl. <i>munshidūn</i> ) Propriamente è il cantante dell' <i>inshād</i> di tradizione colta. Spesso viene chiamato così anche il <i>maddāh</i> , ossia il solista dell' <i>inshād</i> popolare ( <i>dhikr</i> , <i>madīh</i> ).
<i>muqri</i>	Recitante che conosce le severe regole del <i>tajwīd</i> , ossia la declamazione pubblica di <i>al-Qu'rān</i> , il Corano
<i>mutrib</i>	Cantante solista (di musica profana)
<i>muwashshah</i>	Antico genere di poesia per musica in forma strofica sviluppatosi particolarmente nel Medioevo nell'ambito della musica arabo-andalusa. E' tuttora una delle forme più diffuse della musica vocale sia religiosa sia profana. Sebbene appartenga alla tradizione letteraria classica, viene impiegata talvolta anche nella musica vocale in lingua colloquiale o dialettale.
<i>Nahda</i>	Lett."rinascita". Con questo termine si indica la fase di generale risveglio musicale e culturale avviatasi in Egitto nella seconda metà del XIX sec. La musica fiorita nell'epoca della <i>Nahda</i> è l'asse portante della <i>turāth</i> , il cuore della musica classica egiziana e araba di epoca moderna.
<i>nawba</i>	( <i>nūba</i> ) Suite che alterna brani vocali e strumentali fiorita nella Spagna e nel Maghreb in seno alla musica arabo-andalusa
<i>nay</i>	(in turco: <i>ney</i> ) Flauto di canna a sei fori usato nel <i>takht</i> e particolarmente caro al sufismo (cfr. § II.10). Se ne incontrano numerose varietà denominate diversamente
<i>qafla</i>	(pl. <i>qafalāt</i> ) Cadenza vocale improvvisata posta a conclusione di una strofa.
<i>qaina</i>	( <i>qayna</i> , pl. <i>qaināt</i> o <i>qiyān</i> ) Cantante e musicista femminile all'epoca della <i>jāhiliyya</i> . Figure quasi leggendarie, celebri per la loro bellezza e per le loro arti amatorie, le <i>qiyān</i> furono le assolute protagoniste della vita musicale nello <i>Hijāz</i> preislamico.
<i>qānūn</i>	Salterio (cetra) di forma trapezoidale a corde pizzicate di origine antichissima. Fa parte del <i>takht</i> (v., cfr. § II.10)
<i>qasīda</i>	(pl. <i>qasā'id</i> ) La più illustre forma strofica di poesia per musica della tradizione classica araba. E' tuttora utilizzata nelle composizioni vocali colte sia religiose sia profane. E' una forma eminentemente in lingua classica, ma talvolta viene adottata anche nel canto in lingua popolare.
<i>qawwālī</i>	Stile di canto devozionale praticato originariamente dalle confraternite <i>sūfī</i> del Pakistan nella celebrazione del <i>dhikr</i> . E' un canto estatico, con lunghe improvvisazioni virtuosistiche nelle quali l'interprete dà fondo a tutte le sue risorse vocali per trasmettere all'uditorio un profondo senso di spiritualità e di gioia. Musicalmente non si fonda sul <i>maqām</i> , ma rientra nell'area di influenza del sistema musicale indiano.

<i>al-Qu'rān</i>	Il Corano, il testo sacro dell'Islām che Dio (Allah) ha rivelato al Profeta (Muhammad)
<i>rabāb</i>	Arcaico strumento a due corde con la cassa di forma rettangolare o a forma di barca. Si suona con l'arco ed è diffuso ancora adesso nella musica folklorica.
<i>rai</i>	Lett. "opinione". Musica popolare urbana sviluppatasi in Algeria e Marocco nel XX secolo (cfr. § I. 21)
<i>riqq</i>	Piccolo tamburo a cornice (20 cm di diametro) con una sola pelle e dotato di sonagli. Fa parte del <i>takht</i> (v., cfr. § II.10)
<i>Rūmī</i>	(Jalāl ad-Dīn Rūmī, detto Mevlana) Originario della Persia, vissuto nel XIII sec., è il più grande poeta del <i>sufismo</i> e uno dei suoi grandi maestri. A Konya in turchia fondò la confraternita dei dervisci <i>Mevlevi</i> (in arabo: <i>Mawlawī</i> ) da cui il suo soprannome Mevlana
<i>salā</i>	( <i>salāt</i> ) Preghiera islamica da recitare cinque volte al giorno con il capo rivolto alla Mecca
<i>samā'</i>	Lett. "ascolto" E' il rito <i>sūfī</i> nel corso del quale con la musica e con la danza si evoca la presenza divina ( <i>hadrā</i> ), al cui manifestarsi i partecipanti cadono in estasi.
<i>samā'ī</i>	(in turco: <i>semai</i> ) Componimento strumentale di origine turco-ottomana che si inserisce nello svolgimento di una suite
<i>santūr</i>	Salterio (cetra) a corde percosse di origine molto antica e diffuso nelle regioni del Levante (Irāq), in Persia, fino all'India. Una varietà di <i>santūr</i> , il cimbalom, è presente anche nella musica tradizionale dell'Europa centrale e dei Balcani.
<i>sha'bi</i>	( <i>shaabi</i> , <i>chaabi</i> ) Lett. "gioventù". E' il termine impiegato comunemente nel mercato discografico per indicare la musica pop nordafricana, dal <i>Maghreb</i> all'Egitto.
<i>shari'a</i>	Legge islamica. Negli stati dove è in vigore (repubbliche islamiche ed emirati) i codici civile e penale si fondano sui precetti di Corano, <i>Sunna</i> e <i>Hadīth</i>
<i>shaykh</i>	(pl. <i>mashāyikh</i> ) Persona che ha frequentato le scuole di religione e che conosce a fondo il Corano e l'arte della recitazione coranica. Di fatto lo <i>shaykh</i> abbina competenza religiosa e musicale.
<i>sūfī</i>	Aderente al <i>sufismo</i> , membro di una confraternita che pratica la <i>tarīqa</i> e il misticismo ( <i>tasawwuf</i> , v). La parola viene probabilmente da <i>sūf</i> , lana (cfr. § I. 18)
<i>sufismo</i>	Corrente mistica sorta fin dai primi tempi dell'Islām, diffusasi da Oriente (Persia, Irāq) in tutto il mondo islamico (cfr. § I. 18)
<i>Sunnā</i>	Raccolta dei precetti per la pratica della religione islamica dedotti dal Corano e dagli <i>Hadīth</i> . E' uno dei testi sacri dell'Islām

<i>sūra</i>	Capitolo del Corano (in tutto sono 114)
<i>tahmīla</i>	Forma strumentale che può entrare nello svolgimento di una suite
<i>taqsīm</i>	( <i>taqasīm</i> ) Brano strumentale solistico senza accompagnamento e in ritmo libero che viene improvvisato su un <i>maqām</i>
<i>tajwīd</i>	L'arte della recitazione di <i>al-Qu'rān</i> , il Corano, regolata da norme severe che esigono una pronuncia e una intonazione accuratissime (cfr. § II.05)
<i>takht</i>	Il complesso strumentale formato da 3-6 elementi proprio della tradizione musicale classica araba (cfr. § II. 10)
<i>taqtūqa</i>	Canzone strofica con ritornello di stile orecchiabile e di genere per lo più leggero. Di durata compatibile con le due facciate di un '78 giri, godette di grande popolarità negli anni dopo la Prima guerra mondiale e fino agli anni '30.
<i>tarab</i>	Lett. "incanto". Termine dal significato quasi intraducibile in una sola parola col quale si indica lo stato di gioia e di appagamento che la musica e il canto suscitano nell'ascoltatore (cfr. § I. 19)
<i>tarīqa</i>	Lett. "via", ma anche "confraternita". Ogni confraternita <i>sūfī</i> ( <i>Mevlevi</i> , <i>Naqshbandi</i> , <i>Laythiyya</i> , ecc.) si identifica nella propria regola o "via" - <i>tarīqa</i> per l'appunto - che fissa i gradi ( <i>maqāmāt</i> ) attraverso i quali giungere alla conoscenza perfetta e alla contemplazione di Dio.
<i>tartīl</i>	Particolare stile del <i>tajwīd</i> (la recitazione del Corano), lento e meditato.
<i>tasawwuf</i>	Misticismo. In pratica è sinonimo di <i>sufismo</i> .
<i>takbir</i>	(in turco: <i>tekbir</i> ) Lett. "esaltazione". E' un momento del <i>dhikr</i> e di altre preghiere nel quale su una melodia reiterata si ripetono le parole «Allahu akbar» (Allah è grande)
<i>turāth</i>	Lett. "eredità" Indica il patrimonio musicale e culturale della tradizione classica
<i>‘Ūd</i>	( <i>‘oud</i> ) Liuto arabo. E' il principe degli strumenti e naturalmente è incluso nel <i>takht</i> (cfr. § II. 10)
<i>ughniyya</i>	Canzone. E' un termine generico che si è diffuso sul finire degli anni '30 in Egitto per indicare un'ampia varietà di composizioni vocali molto in voga, di norma in forma strofica e con ritornello. Ci sono vari tipi di <i>ughniyya</i> , ad es. <i>l'ughniyya al-sīnamā'iyah</i> (canzone da film), <i>l'ughniyya mutawwala</i> (canzone lunga), ecc. L' <i>ughniyya</i> è soprattutto legata alla figura di Umm Kulthūm.
<i>ulama</i>	( <i>ulema</i> ) Teologo, studioso del Corano e dell'Islam cui viene riconosciuta l'autorità di pronunciare sentenze.
<i>wajd</i>	Estasi. E' lo stato di ebbrezza spirituale cui aspira il <i>sūfī</i>

<i>wasla</i>	(pl. <i>wasalāt</i> ) Suite di brani vocali e strumentali affermatasi in Egitto all'epoca della <i>Nahda</i> . E' la forma musicale classica per eccellenza dell'epoca moderna specie in Egitto e nel <i>Mashreq</i>
<i>wazn</i>	Ritmo. nella musica araba esistono decine di ritmi diversi, classificati secondo formule precise che ne stabiliscono gli accenti e il carattere (ritmi in 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19 tempi, ecc.). Rispetto al ritmo della musica occidentale che si dice "divisivo" (che ragiona cioè per frazioni: 1/4, 2/4, 3/4 ecc.), il ritmo della musica araba (come del resto la musica indiana e gran parte delle musiche di tradizione orale) si dice "additivo" in quanto risulta dalla somma di brevi incisi ritmici (4+2+3; 3+6+4; ecc.)
<i>zajal</i>	(pl. <i>azjāl</i> ) Forma strofica di poesia per musica scritta in linguaggio colloquiale o dialettale. Di origine medioevale, è tuttora adottata sia nella musica religiosa sia in quella profana.
<i>zakharaḥa</i>	(pl. <i>zakhārif</i> ) L'ornamentazione della melodia. La padronanza di quest'arte distingue il cantante e lo strumentista di valore.
<i>Zyriab</i>	Figura quasi leggendaria di musicista, vissuto nel IX secolo. A causa dei contrasti con l'ambiente musicale di Baghdad, lasciò la città e si trasferì a Cordoba forse nell'822, dove fondò la scuola che diede origine alla <i>mūsīqa al-andalusiyya</i> .

# ANTOLOGIA AUDIO

Lista degli ascolti previsti dal programma del II modulo  
con relativi dati discografici e annotazioni.  
2 compact disc (C - D)

Abbreviazioni: n.d. = non disponibile - n.i. = non indicato  
Di alcuni brani viene fornita la classificazione riportata da *All Music Guide* (AMG) all'indirizzo:  
[www.allmusic.com](http://www.allmusic.com).

## C

traccia durata	Dati	identificativi
C-01 02:33 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album:  Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>tartil</i> (recitazione del Corano) Siria Shaykh Hamza Shakkûr <i>Tartil du Coran</i> - chapitre de la Génisse, II, 1-5 [sura II, "della vacca"] <i>Hamza Shakkûr &amp; Ensemble al-Kindi. Takasim &amp; Sufi Chants from Damascus</i> , WDR/Westdeutscher Rundfunk (Christian Scholze, Jean Trouillet) SWF-Studio Schlossbergsaal, Feiburg, 26-27 ottobre, 1992 World Network-WDR - 56.985, Francoforte, 1994
Vedi note d'ascolto al § II.05		
C-02 02:58	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>adhan</i> (appello alla preghiera) Turchia Dogan Dikmen <i>Ezanrı Muhammedi</i> [tradizionale] <i>Tasawuf Musikisi/Sufi Müzik</i> [cassetta] n.i. n.i. Minareci Müzik Kasetleri - 4436, München, Germania, s.d.
Vedi note d'ascolto al § II.06		
C-03 00:56 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>adhan</i> Aleppo (Siria) Sabri Mudallal [ <i>adhan</i> , tradizionale] <i>Muezzins d'Alep/Chants religieux de l'Islam</i> (direction: Pierre Toureille) n.i. [Ocora 558 567] ora in: Ocora - C 580038, Parigi, 1992
Vedi note d'ascolto al § II.06		

C-04	Genere:	<i>adhan</i>
	Luogo:	Damasco (Siria)
00:49	Interprete:	Suleyman Dâwûd
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	[ <i>adhan</i> , tradizionale]
	Titolo dell'album:	<i>Chants d'extase en Syrie. Suleyman Dâwûd &amp; ses fils</i>
	Produttore:	Michel Pagiras
	Luogo e data registraz.:	Damasco, moschea al-Buzûri, 14 aprile 1995
	Etichetta e pubblicaz.:	al Sur / Média 7 - ALCD 141, Nanterre, Francia, 1995
Vedi note d'ascolto al § II.06		

C-06	Genere:	<i>inshad</i> (innodia religiosa islamica)
	Luogo:	Damasco (Siria)
08:26	Interprete:	Suleyman Dâwûd e figli
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Suite sacrée (Nawba) de la Grande Mosquée des Omeyyades à Damas:</i> a) <i>Muwashshah "Sarâ min Makkatin"</i> [Sa'id Farhât]
	Titolo dell'album:	<i>Chants d'extase en Syrie. Suleyman Dâwûd &amp; ses fils</i>
	Produttore:	Michel Pagiras
	Luogo e data registraz.:	Damasco, moschea al-Buzûri, 14 aprile 1995
	Etichetta e pubblicaz.:	al Sur / Média 7 - ALCD 141, Nanterre, Francia, 1995
Vedi note d'ascolto al § II.07		





C-12	Genere:	<i>ughniyya</i>
	Luogo:	Egitto
05:35	Interprete:	Asmahan
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Ya Habibi Taala</i> [??]
	Titolo dell'album:	<i>Asmahan</i>
	Produttore:	n.i.
	Luogo e data registraz.:	n.i. [1944]
	Etichetta e pubblicaz.:	[Baidaphon, 1944?] Asmahan Records - ASMCD 601, Grecia, 1992 (prodotto su licenza Ets. H.Baida, Beirut, Libano)

C-13	Genere:	ughniyya
	Luogo:	Egitto
08:50	Interprete:	Muhammad 'Abd al-Wahhab (Abdel Wahab)
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Marreyt Ala Beyt el Habayeb</i> [ 'Abd al-Wahhab - Safouan]
	Titolo dell'album:	<i>Colours from Abdel Wahab Melodies</i>
	Produttore:	n.i.
	Luogo e data registraz.:	n.i.
	Etichetta e pubblicaz.:	Voice of Lebanon - produced by Robert Khayat & Co. - VLCD 545, Beirut, Libano, 1993 (fabbricato e distribuito su licenza da: Digital Press Hellas, Grecia)

C-14	Genere:	<i>ughniyya</i>
	Luogo:	Egitto
05:27	Interprete:	'Abd al Halim Hafiz (Abdel Halim Hafez)
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Oulli Haga</i> [M- Abdel Wahab - H. El Sayed]
	Titolo dell'album:	<i>Zay El Hawa</i>
	Produttore:	[executive producer for EMI: John G. Deacon]
	Luogo e data registraz.:	n.i., 1961
	Etichetta e pubblicaz.:	[Soutelphan (Emi Arabia), Cairo, 1961] ora in: Emi Arabia - 0946 310518-2 1, Dubai, 1996

# D

traccia durata	Dati	identificativi
D-01 3:05 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya</i> (monologo) Egitto Umm Kulthum <i>En kont assameh (In Kunt Asaamih)</i> [M. al-Qasabji - A. Rami] [??] <i>Omme Kolsoum - La diva III</i> n.d. [??, 1927] [Gramophone 72-13, 1927] ora in: EMI Arabia, EMI 0946310957-2 4, Dubai, 1998
Vedi note d'ascolto al § II.15		
D-02 08:44 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya</i> Egitto Umm Kulthum <i>Ana Fe Entezarak (Ana fi-ntizaarak)</i> [Z. Ahmad - B. al-Tunisi] <i>Ana Fe Entezarak</i> n.d. [??, 1943] [Sono Cairo - SC-22144] ora in: Sonodisc SONO 117, Francia, 1989? (prodotto e distribuito su licenza Sono Cairo)
Vedi note d'ascolto e traduzione con testo a fronte al § II.17		
D-03 05:52 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya (qasida)</i> Egitto Umm Kulthum <i>Ela Arafat Allah (Ila 'Arafati Illah)</i> [R. al-Sunbati - A. Shawqi] [??] <i>Ela Arafat Allah</i> n.d. [??, 1955] [Sono Cairo - SC-22161] ora in: SIDI - SONOCD 233, Saudi Arabia, 1996? (prodotto e distribuito su licenza Sono Cairo)
Vedi note d'ascolto al § II.17		
D-04 17:24 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya ("canzone lunga")</i> Egitto Umm Kulthum <i>Anta Oumri (Inta 'Umri)</i> <i>Anta Oumri</i> n.i. [??, 1964] [Sono Cairo - SC-22104] ora in: Sonodisc - SONO 102, Francia, 1989? (prodotto e distribuito su licenza Sono Cairo)
Vedi note d'ascolto e traduzione con testo a fronte al § II.17		

D-05	Genere:	<i>ughniyya</i>
	Luogo:	Libano
06:25	Interprete:	Fairuz
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Beirut Hal Zarafat</i> [A. Rahbani-M.Rahbani - el-Khoury],
	Titolo dell'album:	<i>The Legendary Fairuz</i>
	Produttore:	n.i.
	Luogo e data registraz.:	n.i.
	Etichetta e pubblicaz.:	Emi Arabia - EMI 7243 8 23572 3, UK, 1997
Vedi note d'ascolto al § II.18		
D-06	Genere:	<i>shaabi (sha'bi)</i>
	Luogo:	Egitto
02:51	Interprete:	Ahmed Adawiya (Adaweya, Adawiyyah)
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Slametha om Hasan (Salamitha ummu Hassan)</i> [???
	Titolo dell'album:	<i>The Very Best of Adawiyyah</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	???, Egitto, ??? [file audio scaricato da: <a href="http://www.cairovoice.com">www.cairovoice.com</a> ]
Vedi note d'ascolto al § II.18		
D-07	Genere:	<i>rai</i>
	Luogo:	Algeria-Francia
04:10	Interprete:	Cheb Mami
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Haoulou</i>
	Titolo dell'album:	<i>Let Me Rai</i>
	Produttore:	Hilton Rosenthal
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	[varie: Rhythm Safari, Totem Records/Virgin, 1990] ora in: Virgin (EMI) - CD 00015 2
Vedi note d'ascolto al § II.18		
D-08	Genere:	<i>shaabi</i>
	Luogo:	Egitto
05:06	Interprete:	Amr Diab
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Wala ala baloh</i> [M. Raheem - M. Refa'ay]
	Titolo dell'album:	<i>Aktar Wahed</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	Alam el Phan (EMI Arabia) - CD ad05, 2001 [file audio scaricato da: <a href="http://www.cairovoice.com">www.cairovoice.com</a> ]
Vedi note d'ascolto al § II.18		
D-09	Genere:	<i>shaabi</i>
	Luogo:	Egitto
03:38	Interprete:	Aida el Ayoubi
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Mesabarni</i> (Missabarni) [???
	Titolo dell'album:	<i>Min Zaman</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	???, Egitto, ??? [file audio scaricato da: <a href="http://www.cairovoice.com">www.cairovoice.com</a> ]
Vedi note d'ascolto al § II.18		

D-10	Genere:	<i>worldbeat</i> [AMG: electronica, ambient/techno, club/dance]
	Luogo:	indefinibile (Belgio-Marocco-Egitto-Usa...)
03:57	Interprete:	Natacha Atlas
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Duden</i> [Ahlan/Atlas/Count Dubulah/Mantu]
	Titolo dell'album:	<i>Diaspora</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	Beggars Banquet Records (MCA) - MCAD-11548, Usa, 1995
Vedi note d'ascolto al § II.18		

D-11	Genere:	<i>shaabi</i>
	Luogo:	Egitto
03:30	Interprete:	Mohamed Mounir
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>El Nawasy</i>
	Titolo dell'album:	<i>Ana Qalbi Msaken Shaabia (Ana Alby Masaken Shabiya)</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	Free Music - ???, Egitto, 2001
		[file audio scaricato da: <a href="http://www.cairovoice.com">www.cairovoice.com</a> ]
Vedi note d'ascolto al § II.18		

D-12	Genere:	<i>world fusion</i> (AMG: world, nubian)
	Luogo:	Egitto (Nubia)
03:34	Interprete:	Ali Hassan Kuban
	Titolo del brano [e autore]:	<i>Esmahana</i>
	Titolo dell'album:	<i>Real Nubian</i>
	Produttore:	Bibi Hammond (postproduzione: Cairo - Berlin)
	Luogo e data registraz.:	El Araby Studio, Cairo; On Air Studio, Berlin; 1997-1999
	Etichetta e pubblicaz.:	Piranha - CD-PIR 1575, Germania, 2001
Vedi note d'ascolto al § II.18		

D-13	Genere:	<i>shaabi</i>
	Luogo:	Egitto
03:08	Interprete:	Shaaban 'Abd al-Rahim
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Akrah Israel (Bakrah Israel)</i>
	Titolo dell'album:	<i>Ma Tekdarsh</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	???, Egitto, ??? [file audio scaricato da: <a href="http://www.cairovoice.com">www.cairovoice.com</a> ]
Vedi note d'ascolto al § II.18		

D-14	Genere:	<i>shaabi</i>
	Luogo:	
03:40	Interprete:	Hakim
(estratto)	Titolo del brano [e autore]:	<i>Tameny Alyk (Tamminy Aleek)</i>
	Titolo dell'album:	<i>Tameny Alyk</i>
	Produttore:	n.d.
	Luogo e data registraz.:	n.d.
	Etichetta e pubblicaz.:	???, Egitto, 2001 [file audio scaricato da: <a href="http://www.cairovoice.com">www.cairovoice.com</a> ]
Vedi note d'ascolto al § II.18		

# Riferimenti bibliografici d'esame

Le seguenti indicazioni bibliografiche sono limitate ai testi previsti dal programma d'esame per il II MODULO

(il numero a fianco di ciascun titolo corrisponde alla numerazione progressiva del programma d'esame)

- DANIELSON Virginia, *The Arab Middle East*, in MANUEL Peter, *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford University Press, New York, 1988, pp. 141-160 # 12
- DANIELSON Virginia, *New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt since the 1970s*, «Popular Music», XV/3, 1996, pp. 299-312 # 13
- DANIELSON Virginia, *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1997, capp. 1, 6, 7 # 6
- LANGLOIS Tony, *The Local and Global in North African Popular Music*, «Popular Music», XV/3, 1996, pp. 259-273 # 11
- TOUMA Habib Hassan, *La musica degli arabi*, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 5-27; 73-135 # 4

\*\*\*\*\*