

Recensioni & Approfondimenti

Teoria e pratica della musica classica del Mediterraneo e del Vicino e Medio Oriente

A cura di Mariano Paternoster

Il testo si propone di illustrare l'esperienza didattica sperimentale svoltasi presso il Conservatorio 'U. Giordano' di Foggia durante l'a.a. 2021-2022 definita dalla realizzazione di un laboratorio di 30 ore di carattere teorico-pratico incentrato sulla teoria della musica classica del Mediterraneo e del Vicino Oriente (in particolare sull'esecuzione su accordature antiche dei maqamat e degli iqaat).

Obiettivo è quello di illustrare lo svolgimento di un'attività sperimentale nell'ambito dei Conservatori che comprenda da un lato la ricerca attiva, dall'altro il potenziamento di un lavoro di squadra pratico e trasversale che non consista esclusivamente in un laboratorio di musica d'insieme in senso tradizionale, ma in un luogo di produzione artistico in cui la ricerca attiva che comprenda la scelta dei repertori, la comprensione di sistemi musicali diversi da quello occidentale, l'analisi, la trascrizione, l'improvvisazione e l'arrangiamento sulla base di stili e metodologie alternative rispetto a quelle convenzionali siano il focus dell'intero percorso. Il risultato sarà quello di riflettere sulla formazione musicale come strumento ideale per potenziare il concetto di intercultura e di riflettere su quanto nuovi metodi di affrontare la musica in contesti in cui la partitura o la definizione a priori di un qualche arrangiamento scritto svolgano un'importanza secondaria rispetto alla pratica dell'imitazione e dell'ascolto attivo, e di come ciò sia in grado di arricchire le competenze globali dello studente.

Introduzione – Il ruolo degli strumenti ad arco nella musica del Vicino e Medio Oriente

L'uso degli strumenti ad arco nella musica del Vicino e Medio Oriente riveste un ruolo centrale nell'articolazione timbrica ed espressiva delle pratiche esecutive tradizionali e colte. In particolare, strumenti come il *kamancheh*, la *rabab* e il violino "arabizzato" (ossia intonato secondo i microtoni propri dei *maqamat*), sono impiegati non solo per accompagnare il canto, ma anche per esprimere, tramite lunghi melismi, vibrati ampi e glissandi raffinati, il contenuto emozionale del *maqam* e il *tarab*.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

L'arco, con la sua capacità di sostenere il suono e di modellarne finemente le inflessioni, è lo strumento privilegiato per la realizzazione dell'eterofonia e per la produzione di quegli abbellimenti ornamentali che caratterizzano l'esecuzione della musica araba, turca e persiana. In questo contesto, il contributo degli archi occidentali, riadattati mediante nuove accordature e pratiche intonative, risulta determinante per la costruzione di linguaggi musicali ibridi capaci di fondere tradizione e sperimentazione.

Alla luce dei cambiamenti geopolitici, della globalizzazione e degli sviluppi tecnologici, e in controtendenza con una certa opinione pubblica che tende a chiudere in modo irreversibile le barriere tra le culture, imponendo di fatto confini, muri e nette classificazioni tra le discipline, penso sia necessario affrontare in maniera scientifica anche nelle Istituzioni di Alta Formazione Artistica, oltre che nelle Facoltà Universitarie, il tema del *glocale*, inteso come inclusione di culture tradizionali nell'ambito di un contesto mondializzato, come proposta di pensiero che integri la formazione e la produzione creativa delle nuove generazioni di artisti.

La realizzazione di un laboratorio di Teoria e Prassi della Musica del Vicino Oriente è stata una proposta didattica e culturale a carattere scientifico e innovativo che si è posta come obiettivo primario quello di partire da un Conservatorio di Musica per poi essere replicabile in tutti i Conservatori italiani ed europei con la finalità di divulgare sì le tradizioni locali e quelle dei Paesi e sistemi culturali lontani dai nostri, ma anche e soprattutto di sviluppare competenze trasversali, far porre importanti interrogativi di carattere estetico e culturale e promuovere la contaminazione dei linguaggi artistici in quanto inesauribile fonte di arricchimento umano e creativo.

La musica è, infatti, un mezzo per comprendere la relazione tra le culture e la diversità intesa come ricchezza, e lo studio delle culture musicali diverse da quelle native e un approccio ibrido e multiculturale arricchiscono la formazione dello studente, specie se lo studio teorico viene coadiuvato dalla pratica collettiva.

In effetti la musica, come la cultura, le arti visuali, il design, i linguaggi coreutici e drammaturgici, esattamente come e forse ancor più delle lingue, è soggetta per sua stessa natura a influenzarsi vicendevolmente e a creare nuovi presupposti, paradigmi e prodotti artistici di qualità che superino la semplice giustapposizione delle parti. In tutto ciò una tecnologia sempre più sviluppata e un sempre più agevole accesso alle fonti di informazione contribuiscono a facilitare l'approccio sia dello studente sia del docente che in questo modo è stimolato a superare i paradigmi di una metodologia didattica anacronistica di tipo esclusivamente accademico e cattedratico. Considerando quindi il valore della didattica collaborativa e dell'ausilio della tecnologia al fine di ottenere agevolmente risultati di qualità, sarebbe interessante estendere la proposta di cui il Conservatorio di Foggia si è fatto promotore, non soltanto ai Conservatori italiani ed europei, ma anche ad istituzioni extraeuropee (scuole di formazione musicale del Nord Africa, dei Paesi del bacino del Mediterraneo e del Vicino Oriente...) intercettabili tramite progetti di collaborazione e scambio come Erasmus+. E certamente la stessa progettualità andrebbe estesa anche alle altre istituzioni AFAM.

Per via della mia formazione linguistico-politologica, parallela a quella musicale da compositore, didatta e musicista elettronico, per diversi anni mi sono occupato dello studio delle lingue, delle culture e delle letterature serbo-croata, romani e araba, le quali mi hanno stimolato a studiare e ad approfondire sia sul piano teorico che pratica creativa il mondo dei *maqamat*, degli *iqaat* (ritmi e melodie) e del cosiddetto “sistema musicale arabo-turco-persiano”.

Ciò mi ha indotto a portare avanti una critica alla dilagante tendenza all’etnocentrismo, alla filologia e al “purismo” sterile, e sviluppare una ricerca più orientata alla sperimentazione, all’ibridazione e alla fusione linguistica. Da questo presupposto si sviluppa l’intero percorso del laboratorio.

Caratteristiche culturali delle musiche del Vicino e Medio Oriente

Per musica araba si intende quel repertorio vocale e strumentale eseguito prevalentemente da strumenti di tradizione araba, turca e persiana. Alcuni teorici considerano repertori orientali (ovvero basati sul sistema del *maqam*) anche alcune produzioni tradizionali balcaniche. Per la verità, data la posizione geografica dei Paesi balcanici, seppure sia facilmente individuabile l’influenza turca, la presenza costante della dominazione degli Imperi centrali e in particolare di quello austroungarico ha trasformato radicalmente nel tempo, a causa dell’uso degli strumenti polifonici, l’assimilazione del *maqam* in modi occidentali, venendo in questo modo meno la possibilità di considerare le musiche serbe, albanesi, greche o bulgare, parti dell’insieme. Per “musica classica araba”, invece, intendiamo la musica prodotta dopo la standardizzazione avvenuta con la Conferenza del Cairo del 1932.

Le caratteristiche del repertorio codificato dall’inizio del XX Secolo fino agli anni’70 del ’900 sono individuabili nei seguenti punti:

- * Gli strumenti sono un’estensione della voce umana;
- * I cicli ritmici (*iqaat*) sono successioni di colpi prevalentemente costituiti da due toni (*dum-tak*) che accompagnano una melodia monodica;
- * L’improvvisazione prevale sulla codificazione scritta, basandosi sulla ornamentazione di un *maqam* (scala);
- * L’eterofonia sostituisce la polifonia;
- * Il sistema del *maqam* è la base della teoria musicale;
- * Le forme strumentali ottomane (*sama’i*, *bashraf*, *longa*), derivano da forme improvvisative standardizzate.

Dal punto di vista storico possiamo individuare vari periodi che hanno contribuito a conservare e a trasformare il repertorio sulla base dei mutamenti culturali e storici dell’area avvenuti per cause esogene ed endogene. È interessante ricordare che la

lingua araba non ha una parola per definire la musica, pertanto la indica con la parola greca arabizzata (*musiqā*). Diversamente utilizza termini come *wazn* per indicare il ritmo (che letteralmente significa “peso” o “misura”) e *maqam* che significa posizione (delle dita sull’*oud*).

- * All’origine di tutto individuiamo nella poesia preislamica della *Shu’ara al Jahiliya* (la cosiddetta “Età dell’Ignoranza”) l’origine della *qasida*, ovvero il componimento poetico di ambiente beduino (V-VII secolo d.C.)
- * Successivamente nel Primo Periodo Islamico (801-1252) emergono Al Kindi, Al Farabi, Abu-l- Faraj, ovvero i teorici pitagorici della musica del mondo arabo
- * Con il fiorire del Califfato in Europa (X secolo) individuiamo il cosiddetto “Periodo Al Andalus” che vede con la conquista dell’Andalusia da parte di Tariq Ibn Ziyad e lo sviluppo del Califfato di Cordoba, il massimo splendore dell’interculturalità, e con esso la diffusione degli strumenti musicali che hanno dato origine ai manufatti di liuteria moderni e delle pratiche musicali che hanno influenzato i repertori trobadorici dell’Europa Occidentale.
- * Alla fine del XIII secolo individuiamo il Periodo d’oro della cultura islamica con Al Ghazali, Safi al Din
- * Il passaggio successivo è segnato dalla Caduta di Granada (1492)
- * E poi ancora l’inizio dell’Epoca ottomana (XVI - XIX Secolo)
- * I primi tentativi di standardizzazione risalgono a Mikhail Mishaqah (1800 - 1889)
- * Solo con la Conferenza del Cairo (1932) ha origine la standardizzazione ufficiale del sistema di intonazione basato sulla suddivisione dell’ottava (1932)
- * Come conseguenza della standardizzazione ha origine la cosiddetta Epoca d’Oro, segnata da nomi come Sayed Darwish, Abdel Wahab, Umm Kultum. Con essa vengono introdotti gli strumenti occidentali e la musica araba entra nel repertorio del mercato discografico mondiale (1930 - 1970)

Analogie e differenze tra musica occidentale e musica orientale

La produzione musicale medioevale vede numerose analogie con i repertori orientali, anche per via dell’influenza storica del Califfato di Cordoba nel resto d’Europa. Ma è utile individuare anche alcune differenze sostanziali.

Musica medioevale occidentale e musica classica orientale condividono:

- * un sistema modale basato sulla combinazione di due moduli (tetracordi nel sistema occidentale) e di due o più moduli (*ajnas* nel sistema arabo);
- * L’uso della monodia;
- * Una forma strofica in alcuni generi.

Tuttavia differiscono nei seguenti punti:

- * Uso estetico della musica nel mondo arabo solo a partire dal XVIII secolo;
- * Trasmissione prevalentemente orale della musica araba;
- * Scale non temperate con la presenza del quarto di tono in alcuni modi;
- * Eterofonia;
- * Uso di modelli ritmici a bitonali standardizzati (*iqaat*);
- * Ipergrafia melodica;
- * Presenza di quarti di tono;
- * Partecipazione attiva del pubblico;
- * Approssimazione della trascrizione.

Gli strumenti melodici

Gli strumenti musicali nel mondo arabo generalmente accompagnano il cantante nella stimolazione del *tarab* (emozione), eseguendo il *tarjama* (lett. “traduzione”, accompagnamento eterofonico). Non è un caso che la parola per indicare il cantante solista in lingua araba sia *mutrib*, ovvero “colui che fa suscitare emozioni”. Si evince che tutto il repertorio si ponga come obiettivo quello di diversificare la rappresentazione delle emozioni umane attraverso la pratica dell’improvvisazione sulle “scale”, ognuna delle quali suscita una sfumatura emozionale distinta e viene scelta in base alle potenzialità espressive del *mutrib* e degli strumenti che lo accompagnano. In particolare gli strumenti melodici seguono in eterofonia la linea del canto e si distinguono in *naqqr*, ovvero strumenti percussivo-melodici (a pizzico come l’*oud*, il *qanun*, il *buzuq* e gli archi pizzicati) e in *sahb*, ovvero strumenti che sostengono la melodia vocale (violini, viole, violoncelli, flauti). Nei grandi ensembles a volte vengono inseriti altri strumenti di accompagnamento che sostengono nei ritmi e nei toni le percussioni (violoncelli, contrabbassi, pianoforti e sintetizzatori a intonazione fissa).

Gli strumenti a percussione

Gli strumenti a percussione mediano tra voce e strumenti melodici, scandendo la velocità della melodia. Annunciano il cambio di ritmo, di tempo, di dinamica e il cambio di strumento. Generalmente si suonano in coppia alternandosi o suonando insieme. In particolare sono di uso comune il *riqq* (tamburello a sonagli di 9 pollici) e la *tabla* (darabuka). La funzione del primo è quella di controllare la velocità dell’intero brano; il secondo, invece, produce una serie di altri suoni con toni diversi, arricchendo la struttura del ciclo.

Ornamentazione

L'ornamentazione è una pratica indispensabile nella performance e viene appresa oralmente con l'ascolto, l'imitazione e la tecnica strumentale. Lo stile varia da regione a regione.

Il compositore compone simultaneamente su due livelli sovrapposti: una linea melodica di base e una linea con le ornamentazioni. La combinazione crea una situazione di eterofonia. Ornamentare significa utilizzare abbellimenti, aggiungere patterns melodici tipici, sincopati e ribattuti con gli strumenti a pizzico, larghi e lenti vibrati con gli archi, tremoli con entrambi i gruppi di strumenti, rfrasare le note dei frammenti con ritmi diversi, rinchiuderli in terzine, eseguire trilli e glissati con archi e flauti tradizionali (*nay*), ma soprattutto enfatizzare le note perno del maqam.

Ritmi

Nella musica araba il ritmo è scandito da un pattern che, come più volte è stato detto, prende il nome di *iqa'a* o *usul* in lingua turca. Non è parte della struttura del *maqam*, ma indirettamente ne determina velocità e accenti, adattandosi al testo. Gli *iqa'at* (plurale di *iqa'a*) si distinguono in pari e dispari, semplici e complessi. Trattandosi non propriamente di indicazioni di tempo alla maniera occidentale spaziano dal 2/4 a cicli di 17/8 e più. A differenza di quanto avviene nella musica classica occidentale, esiste un numero sterminato di cicli ritmici ognuno dei quali ha un nome che lo definisce e noto all'interprete.

Sistemi di intonazione

Il sistema musicale della musica araba è basato sull'intonazione pitagorica, sebbene con l'avvento degli "strumenti arabizzati" non sia raro imbattersi in esecuzioni "temperate". Pertanto, essendo l'intera scala basata sull'accordatura di *quarte e quinte* (3/2 e 4/3), risulta molto pratica per gli strumenti ad arco, nonostante generi scale con terze quasi dissonanti (in rapporto 81/64). Ciò rende il sistema pitagorico particolarmente adatto ai passaggi microtonali (es. da *nahawand*, a *rast* ad '*ajam*, ovvero da terza minore, a terza maggiore, passando per la terza neutra, a metà tra il bemolle e il bequadro). Ragion per cui, di volta in volta, l'intonazione della nota *sikah*, viene "negoziata" nel gruppo.

Ajnas e maqamat. Il contenuto emotivo della musica, ovvero il tarab

Un *maqam* non è propriamente una "scala". Tuttavia ha una sua struttura interna che comprende la successione di due o più unità melodiche di base: il *jins* (dalla parola "genus", tetracordo, plurale, *ajnas*). Si tratta di un frammento costituito da 3 a 6 note, la cui ultima nota, a differenza di quanto avviene nel sistema dei tetracordi greci, coincide con la prima (*qadar*) del *jins* successivo. Al proprio interno esso può presentare le seguenti relazioni intervallari tra gradi: 1 tono, $\frac{3}{4}$ tono, $\frac{1}{2}$ tono, 1 tono e $\frac{1}{2}$. In pratica

ogni *jins* corrisponde a una specifica emozione (*tarab*). Gli *ajnas* principali (ovvero i mattoncini costitutivi della melodia araba, turca o persiana) sono i seguenti: *'ajam*, *bayati*, *rast*, *hijaz*, *kurd*, *nahawand*, *nikriz*, *saba*, *sikah*.¹

Il passaggio da un *jins* all'altro genera nell'ascoltatore e nell'esecutore un forte cambio emozionale. Due o più *ajnas* costituiscono il sistema *maqam*, che costruisce un percorso nel quale si sviluppano e si alternano gli *ajnas* che lo compongono. Il percorso modulante prende il nome di *sayir*.

I sama'yat analizzati ed eseguiti nell'ambito del laboratorio

Durante il laboratorio sono stati eseguiti brani di tradizione strumentale, corrispondenti agli studi strumentali della musica occidentale, nei *maqamat* più importanti. Successivamente sono state elaborate trascrizioni e sono stati proposti cenni di armonizzazione sulla scala, come esercizio di contaminazione linguistica. In particolare sono stati approfonditi i seguenti *samayat* e *dawalib* (plurale di *doulab*): "*Samaii Rast Tatios*", "*Samaii Bayat*", "*Samaii Bayati Qadim*", "*Samaii Saba*" come esercizi propedeutici ed eseguiti alcuni brani di Ziyad Rahmani interpretati storicamente da Fayrouz Qasaed e Umm Kultum ("*Saaluni el-nass*", "*Amara Ya Amara*", "*Bint el-Shalabiya*" e l'introduzione strumentale della nota canzone "*Elf Leyla wa Leyla*").

Laboratorio di prassi esecutiva e improvvisazione sui repertori del Vicino e Medio Oriente

All'apertura dell'Anno Accademico 2021-2022 ho presentato al Conservatorio Umberto Giordano di Foggia, in cui sono titolare della Cattedra di Teoria, Ritmica e Audiopercezione, una proposta didattica di n. 30 ore dal titolo "Una teoria musicale tra Oriente e Occidente - Laboratorio di teoria della musica classica araba". Il corso è stato realizzato all'interno del mio stesso monte ore e articolato in tre moduli didattici. Si è trattato di un'attività teorico-pratica con vari obiettivi didattici disciplinari sia specifici che trasversali, e che intende sviluppare nello studente abilità e competenze che vanno molto oltre la semplice conoscenza nozionistica dei repertori musicali in questione.

Lo studio degli aspetti teorici della musica araba apre al musicista di formazione occidentale l'affinamento di abilità musicali trasversali come, ad esempio: un maggiore affinamento dell'intonazione finalizzato al riconoscimento e alla riproduzione dei microintervalli; un maggiore affinamento nel riconoscimento dei vari sistemi di intonazione; una maggiore consapevolezza nell'individuazione dei cicli ritmici, ponendo attenzione, oltre che alla scansione metrica, anche alla corrispondenza tra il tono e l'accento; un miglioramento dell'ascolto attivo del gruppo; un potenziamento della capacità di riprodurre e imitare frammenti melodici all'ascolto; un miglioramento della capacità di "sintetizzare" in tempi rapidi una melodia con le ornamentazioni dovuto alla pratica dell'eterofonia (assente nella prassi occidentale); un miglioramento

¹ *'ajam* – do re mi fa sol; *bayat* – re miq fa sol; *rast* – do re miq fa sol; *hijaz* – re mib fa# sol; *kurd* – re mib fa sol; *nahawand* – do re mib fa; *nikriz* – do re mib fa# sol; *saba* – re miq fa solb la sib; *sikah* – miq fa sol.

nella capacità di anticipare la lettura musicale; un affinamento nel gusto dell'ornamentazione estemporanea; un maggiore distacco dallo spartito a favore di un'esecuzione guidata dall'orecchio e dal gusto e infine un potenziamento della capacità di cantare in mente la linea melodica da eseguire, se non anche un fruttuoso tentativo di acquisire uno stile esecutivo diverso da quello a cui si è abituati.

Samai Sakil Rast Tattios



Fig. 1 – Samai Sakil Tattios – forma strumentale in maqam rast

Samaii bayat



Fig. 2 – Samai Bayat – forma strumentale in maqam bayat

Samaii Saba Ré

The musical score for 'Samaii Saba Ré' is written in a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece consists of 16 measures. The first measure is a repeat sign. The melody is composed of eighth and quarter notes. There are first and second endings at measures 8-9 and 16-17. The piece ends with a triplet of eighth notes.

Fig. 3 – Samaii Saba – forma strumentale in maqam saba

Alf layla wa layla

The musical score for the 'muqaddima' of 'Alf Layla wa Layla' is written in a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece consists of 28 measures. The melody is composed of quarter and eighth notes. There are first and second endings at measures 9-10 and 14-15. The piece ends with a triplet of eighth notes. The word 'Violino' is written above the staff at measure 24.

Fig. 4 – La celebre introduzione strumentale (muqaddima) della canzone *Elf Layla wa Layla* interpretata da Umm Kultum.

Il corso, aperto a tutti gli studenti accademici di qualsiasi disciplina musicale di I° e II° Livello, e a chiunque voglia partecipare come corso libero, si articola in tre moduli di 10 ore ciascuno. Il primo di essi riguarda la teoria e comprende i seguenti punti:

- * Aspetti storici e caratteristiche generali della musica classica araba (con cenni di cultura e storia del mondo arabo e islamico);
- * Strumenti melodici e strumenti armonici “arabizzati”;
- * Strumenti a percussione;
- * Ensembles vocali e strumentali.

Il secondo modulo riguarda più nello specifico l’analisi dei repertori individuando nell’arrangiamento e nella trascrizione a partire dall’ascolto delle prassi scelte l’esercizio pratico attraverso gli strumenti a disposizione degli studenti e sviluppa i seguenti punti:

- * La struttura della canzone;
- * Forme strumentali e vocali;
- * Tecniche di analisi, trascrizione, arrangiamento a partire dall’ascolto di tracce audio;
- * Teoria e tecniche dell’improvvisazione e dell’imitazione a partire da esercizi pratici di ascolto esecutivo reciproco;
- * Composizione di brevi melodie strumentali in stile *sama’i* a partire dai *maqamat* principali.

La parte teorica del terzo modulo, infine, ha trattato i seguenti punti:

- * Sistema tonale, accordature tradizionali, *ajinas* (“tetracordi”), analisi e individuazione all’ascolto dei *maqamat* del repertorio dell’*Epoca d’Oro*;
- * Abbellimenti, stili e tecniche di ornamentazione;
- * Ritmi e *Iqa’at*;
- * Modulazione e *sayir* (giro melodico intorno al *maqam*);
- * Notazione.

Nello specifico sono stati trattati i seguenti argomenti:

- * La musica araba – aspetti storici;
- * Gli strumenti tradizionali del mondo arabo (comprendendo anche quelli occidentali arabizzati);
- * Stili esecutivi e parametri interpretativi;
- * L’*iqa’a* e il pattern ritmico;
- * Forme e generi musicali: forme strumentali (*samaai*, *bashraf*, *doulab*, *muqaddima*); forme della canzone (*qasida*, *muwashah*, *qadd*, *dawr*, *taqtuqa*, *wasla*);
- * Trascrizione e arrangiamento;
- * Il sistema di intonazione;
- * *Ajnas*, *maqamat*, modulazione e *sayir*;
- * Improvvisazione vocale e strumentale (il *taqsim*).

Le fonti di riferimento sono per lo più tratte dai miei scritti, oggetto di prossima pubblicazione, e frutto dei miei studi sul campo, delle elaborazioni di fonti da me tradotte dall'arabo, dal turco, dall'inglese e da altre lingue, e individuate negli anni precedenti presso le Università di Istanbul, del Cairo, di Beirut e di Rabat. Si tratta per lo più di riviste nazionali che presentano trascrizioni di repertori tradizionali e di autore, riflessioni sui mood delle canzoni presentate, analisi dei testi e specifiche riflessioni sui sistemi di intonazione, in particolare sulle differenze tra il sistema di intonazione della musica turca e quello del Nord Africa o quello levantino (Iraq, Siria, Libano, Egitto).

Alla fine di ogni modulo sono stati preparati ed interpretati in stile orientale 10 brani tratti dal repertorio del cosiddetto "Periodo d'oro" della musica classica araba, raccolti sul campo e riscritti per strumenti occidentali.

Si sono iscritti al corso 20 partecipanti tra cui violinisti, violoncellisti, due percussionisti a cui è stato richiesto di suonare il *riqq* e la *tabla* da me forniti, un musicista elettronico, tecnici del suono, una cantante turca individuata tra gli studenti del Progetto Erasmus+, due clarinettisti, un fisarmonicista e due pianisti. A seguito della partecipazione attiva degli studenti ho richiesto anche l'acquisto di un theremin e di un *oriental keyboard*² con la finalità di arricchire la timbrica dell'ensemble che ho strutturato durante le lezioni.

La maggior parte degli studenti proveniva dagli strumenti ad arco, tenendo soprattutto conto dell'importanza che questi strumenti svolgono all'interno del *takht* (ensemble) mediorientale. La composizione dell'organico ha stimolato, infine, il gruppo a studiare nuovi e interessanti equilibri negli arrangiamenti dei repertori.

Per quanto riguarda il supporto degli strumenti elettroacustici, il musicista elettronico Feliciano Chiriaco ha sopperito alla mancanza dell'*oud* e del *qanun* progettando e realizzando un software, che ha chiamato "*Pythagabender*", realizzato interamente in ambiente Max/MSP e successivamente depositato. La creazione dello strumento dimostra come competenze informatiche e matematiche con l'ausilio delle tecnologie siano d'aiuto alla ricerca e allo studio della tradizione, e come esse contribuiscano appieno a sviluppare nuove sonorità e soluzioni tecniche funzionali nell'alveo di quanto esposto in precedenza.

La funzione fondamentale dell'applicazione digitale è stata dunque, oltre a quella di inserire le timbriche di strumenti estranei alla tradizione occidentale (come l'*oud*, il *bouzouq* e il *nay*) attraverso un collegamento diretto con le librerie suoni di *Kontakt*, quella di impostare l'accordatura pitagorica agli strumenti ad arco, di accordarli secondo la tradizione araba, di gestire l'intonazione, ruolo che solitamente negli ensembles orientali assume l'*oud*, e infine di intonare le cosiddette "note *sikah*", ovvero

² L'*oriental keyboard* è una tastiera munita di quattro bottoni che, all'occorrenza, aumentano di un quarto di tono le note si bemolle, la bemolle, mi bemolle e fa diesis, al fine di poter eseguire (con un sistema temperato a radice ventiquattresima di 2) tutti gli *ajnas* più importanti. Non essendo a disposizione il tradizionale *'oud* che negli ensemble mediorientali sorregge l'intonazione del gruppo, si è pensato, dunque, di fornire un sintetizzatore con una più precisa intonazione di riferimento, al quale legare di conseguenza l'intonazione dei violini e dei violoncelli.

alterate di un quarto di tono sulla base del *maqam* (“scala”) di riferimento. Lo strumento, eseguito da un pianista dell’ensemble tramite un controller MIDI ha svolto perfettamente il suo compito.

In base alle alterazioni di una certa scala il software, infatti, è in grado di “stonare” il si bemolle, il fa, il la bemolle e il mi bemolle, rendendosi in questo modo uno strumento ideale per accordare gli strumenti ad arco dell’ensemble e la voce. Esso, inoltre, è anche in grado di costruire accordature e *maqamat* particolari in cui sono presenti toni con alterazioni anche più piccole del quarto di tono, e con le quali è possibile regolare al cent l’intonazione, al fine di rendere credibile l’esecuzione di certi particolari repertori che altrimenti risulterebbero inesequibili con gli strumenti occidentali. Va ricordato, infatti, che certi particolari *maqamat* risulterebbero inesequibili anche con il più tradizionale oriental keyboard.

Ai tecnici del suono è stato dato, invece, il compito di registrare con le strumentazioni a disposizione del Conservatorio, l’esecuzione live dell’ensemble, rispettando le disposizioni di presa del suono ispirate alle disposizioni visibili nei video e individuabili nelle registrazioni delle esecuzioni messe in onda dalla TV egiziana dagli anni ’50 in poi, e di proporre, quindi, sulla base delle proprie esperienze di studio, una disposizione microfonica adeguata agli spazi di prova e alla struttura dell’ensemble composto dai partecipanti.

Inoltre tra i molteplici risultati conseguiti a conclusione del corso che prevedeva un esame di merito, una studentessa violoncellista, alla luce dell’esperienza acquisita con il laboratorio, ha deciso di presentare, al termine del suo corso di laurea triennale, una tesi sull’orientalismo in C. Saint Saens, articolando un’analisi e un arrangiamento per takht arabo della “Danza araba” per orchestra sinfonica tratta dall’opera *Sanson et Dalila*.

In conclusione, alla luce di questo piccolo esempio, possiamo affermare che questo tipo di approccio didattico innovativo e trasversale, multietnico, tecnologico e tradizionale allo stesso tempo possa essere indirizzato a tutto il comparto AFAM, al fine di favorire il dialogo inter-istituzionale e con il territorio attraverso scambi, bandi pubblici, Associazioni culturali private e di volontariato, fondazioni, Regioni e Comuni, Istituzioni straniere e Istituti di Cultura. Esso avrebbe anche la potenzialità di promuovere nuove e spendibili competenze atte a innovare l’offerta formativa per sviluppare varie abilità specifiche e trasversali generali educando nello stesso tempo all’interculturalità, sviluppando la curiosità nello studente occidentale e l’interesse nei confronti delle culture e delle musiche diverse dalla propria e al di fuori della propria comfort zone, nelle tradizioni, nelle culture extraeuropee e in tutti quei territori del sapere di confine generalmente ignorati dalla cultura accademica. È in grado, inoltre di sviluppare il pensiero creativo dello studente favorendo il desiderio di esplorare le contaminazioni linguistiche e musicali, di superare il paradigma etnocentrico, di promuovere il lavoro di squadra, l’innovazione e la sperimentazione artistica e tecnologica sulla base di una progettazione che parta da un compito pratico allo stesso tempo creativo ed esecutivo.

Circa le competenze specifiche, gli studenti hanno imparato a riconoscere gli *ajnas* (i “tetracordi”) e i *maqamat* più semplici, le potenzialità espressive dei percorsi modulanti

(*sayir*), le formule ritmiche più comuni presenti nei repertori vocali e strumentali mediorientali più importanti, l'esecuzione delle note *sikah* (o quarti di tono), la tecnica dell'ornamentazione araba e l'esecuzione in eterofonia.

Per quanto riguarda, infine, le competenze musicali trasversali il laboratorio, come ci eravamo prefissi in fase di programmazione, ha permesso di potenziare nei partecipanti l'ascolto attivo, la memorizzazione delle linee melodiche, l'imitazione degli strumenti e dei melismi del canto, l'esercizio di trascrizione, il gusto per l'ornamentazione, l'attenzione alla microintonazione, la conoscenza delle accordature non temperate, il senso del ritmo tramite il riconoscimento e la riproduzione dei cicli (gli *iqaat*) attraverso la scomposizione e ricomposizione dei patterns e il gusto per l'arrangiamento sulla base dell'organico a disposizione, facendo di necessità virtù.

Riferimenti bibliografici

J. FARRAJ & S. A. SHUMAYS, *Inside Arabic Music – Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*, Oxford University Press, New York 2019.

S. A. SHUMAYS, *Music, Theory, Spectrum*, XXXV, 2, Fall, Oxford University, New York 2013.

S. A. SHUMAYS, *Microtones in Arabic Music*, Podcast, 2007.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.