CULTURE SONORE

Leonardo D'Amico

Il Mediterraneo offre un patrimonio musicale estremamente articolato e diversificato in una moltitudine di generi, forme, stili e repertori musicali assai diversi tra loro: la musica turco-ottomana, il *fado* portoghese, la musica arabo-andalusa (*nawba*), il *rebetiko* greco e la *tammurriata* vesuviana appartengono a tradizioni lontane e differenti tra loro, sia dal punto di vista stilistico e formale, sia per il percorso storico, sociale e culturale che li ha generati.

Le riflessioni che seguono sono orientate alla definizione di una *"musicalità mediterranea"*, nonostante la varietà e la diversità delle culture (musicali) dei paesi che si affacciano nel bacino del Mediterraneo.

A questo proposito, l'etnomusicologia, come disciplina che si colloca tra la musicologia e l'antropologia culturale (o etnologia), può offrire importanti indicazioni nella definizione di un'identità musicale "mediterranea".

Il concetto di "Mediterraneo"

Per definire una "musicalità" del Mediterraneo, dobbiamo partire dal concetto stesso di "Mediterraneo". Il Mediterraneo è qui inteso non come "area culturale" (come proponeva quarant'anni fa Conrad Arensberg), caratterizzata da omogeneità e unicità (concetto all'insegna dell'"unità nella diversità"), anche se è evidente che le diverse sponde e i diversi paesi del Mediterraneo possiedono molti tratti culturali simili, che li accomunano tra loro e al contempo li distinguono da altre aree antropologiche (l'Africa Nera o sub-sahariana, il Nord Europa, ecc.). Il Mediterraneo va qui inteso come *melting pot* (come sostiene John Davis), un'area di intensa interazione tra popoli e culture *diverse,* come *luogo di interazione e di scambi* in cui "confluiscono" tradizioni musicali diversificate. Basta guardare la carta geografica per rendersi conto di come il Mediterraneo appaia come un grande "lago" sulle cui rive si affacciano popoli diversi e nel quale "affluiscono" le rispettive tradizioni artistiche e culturali.

L'uso del termine "Mediterraneo" si deve al santo cristiano Isidoro Di Siviglia (570-636 d.C.) per indicare il mare che, partendo da Occidente bagna la terra circostante fino ad Oriente, dividendo Africa, Asia ed Europa (visione medievale rappresentata dalla famosa "carta T").

Ma il Mediterraneo non va considerato come un mare che *divide* le terre che lo circondano, ma che, al contrario, tende ad

unirle. Nonostante le contrapposizioni culturali della storia (Oriente/Occidente, Cristianesimo/Islam, Nord/Sud, ecc.) il bacino Mediterraneo è stato il luogo di contatti e di scambi (anche di "prodotti culturali", oltre che materiali). Per questa ragione è un luogo ideale per studiare quei processi di adattamento, prestito, appropriazione e trasformazione, che rappresentano processi importanti della creatività sociale umana.

Come ha scritto Tullia Magrini, "il Mediterraneo è l'immagine vivente di una serie infinita di scambi e mutamenti attuati nel corso dei seimila anni della sua storia, esso è anche il luogo in cui convivono culture musicali che hanno saputo mantenere la propria identità pur aprendosi all'interazione con l'altro"[1]. In questo senso, la musica, o meglio *le* musiche del Mediterraneo sono il prodotto di molteplici interrelazioni e interscambi.

Nel lungo processo storico che ha portato alla conformazione delle civiltà mediterranee, le correnti e le onde hanno trasportato suoni, canti, strumenti (persino alcuni prototipi narrativi, vedi le storie di Giofà, rintracciabili sia nel Sud Italia che in altri paesi del Mediterraneo). Gli "oggetti per fare musica" costituiscono di fatto delle tracce di quella cultura materiale con cui è possibile "leggere" un percorso storico, artistico, sociale e culturale di una civiltà. Non a caso, André Schaeffner -il padre dell'etnomusicologia francese- a proposito della migrazione del genere umano e dei suoi strumenti (musicali), affermava che "*Nessuno strumento dell'orchestra classica è 'autoctono' europeo (ma derivanti dall'Africa e dall'Asia)*"[2].

Gran parte degli strumenti in uso attualmente in Europa sono penetrati in epoca medievale e rinascimentale dal Vicino Oriente e dal Nord Africa:

- il *liuto* (dall'arabo *al 'ud*: "legno") arriva in Europa attraverso la Spagna (*laùd*) nel XIII secolo; da questo avranno origine i liuti rinascimentali (tiorba, arciliuto e chitarrone) e poi mandole e mandolini della tradizione popolare italiana. Nell'antica Grecia, il liuto era chiamato *pandoùra*, dal sumerico *pan-tur* "arco piccolo" (oggi, nel Vicino e Medio Oriente è chiamato 'tanbura') (Foto 1);
- il *violino* (la cui invenzione è attribuita a Gaspare da Salò) deriva dalla fidula araba *rebab* o *al-rabat* (passando dal *rabel* o ribeca medievale); il violino poi "torna" nel Maghreb nella musica arabo-andalusa che si sviluppò nei maggiori centri dell'impero islamico (particolarmente nelle capitali del califfato: Damasco, Baghdad e Cordoba) e nel Rinascimento "sbarca" a Creta al seguito dei Veneziani (dove viene adottata per accompagnare i balli popolari) (Foto 2).

L'isola di Creta, grazie alla sua posizione geografica, rappresenta un caso emblematico di *metissage* tra le culture delle due sponde del Mediterraneo: Il *laouto* è stato portato a Creta

[1] Magrini T., *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna, 1993, p.23.
[2] SchaeffnerA., *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1987 (ed.or.1936).

dai Crociati all'inizio del XII secolo, il violino dai veneziani nel 1250 e la *lyra* dai mussulmani nel 1723. Per quanto riguarda la lyra cretese, sono molti i Cretesi che continuano a identificarlo quale unico vero autentico strumento cretese, negando addirittura l'evidenza della sua presenza in diverse zone del Mediterraneo pur con le ovvie varianti locali (la *lijerica* in Croazia, la *gudulka* in Bulgaria)[3].

- Il *salterio* (da *al santur*), cetra derivata dal *santur* persiano e dal *qanun* arabo (*qanun*, "regola", "legge") da cui deriva il *cannone* medievale, e dal quale nasceranno la spinetta, il clavicordo, il clavicembalo e, da ultimo, il pianoforte (il forte-piano ideato da Bartolomeo Cristofori).
- La *lira*[4] ha viaggiato dalla Mesopotamia (la lira sumera di Ur -2.700-2500 a.C.- ritrovata nelle tombe reali di Ur nell'attuale Iraq) attraversando la Palestina (la lira ebraica *kinnor* conosciuta come la lira del re David) fino alla Grecia e al Corno d'Africa (la *baganna* dell'Etiopia).

Un'altra isola mediterranea, la Sicilia, rappresenta perfettamente, anche sul piano geografico, la contiguità tra civiltà greco-latina, arabo-islamica e turco-islamica. La dominazione degli Arabi in Sicilia, durata circa due secoli (690-1072) fino all'avvento dei Normanni (Ruggero tolse la Sicilia ai saraceni nel 1090), ha inciso profondamente nelle culture locali[5], nelle attività di sussistenza[6], nell'architettura[7], nella gastronomia[8], e quindi anche nelle tradizioni musicali locali, in particolare nella *vocalità*.

Nei paesi islamici, l'*adhan*, la preghiera cantata del *muezzin*, che dall'alto del minareto della moschea richiama il fedele alla preghiera (*salat*), risuona quotidianamente per cinque volte al giorno. Era inevitabile che l'emissione melismatica della cantillazione avesse dei riflessi nell'attività musicale, lasciando tracce indelebili nei canti monodici di tradizione orale dell'Italia meridionale e della Spagna. Gli "arabeschi" vocali (dette anche "fioriture vocali" o melismatiche) trovano rispondenza nel decorativismo tipico dell'arte islamica (e nel gusto del riem-

[3] Nella foto 3: il violinista Nikolaos Charchalis (1882-1973, nato in Kisamos) e il suonatore di *laouto* Gheorghios Koutsourelis (1914-1994, nato in Kastelli) [foto:Leydi]. Nella foto 4: Thanasis Skordalós, noto suonatore di *lyra*, indossando il costume cretese come simbolo dell'apparenenza alla tradizione locale.

[4] La lira si compone di una cassa di risonanza da cui lateralmente spuntano due braccia che sostengono una barra trasversale (il giogo) alla quale sono fissate le corde che si dipartono dalla cassa di risonanza.

[5] La dominazione araba ha lasciato molte tracce in Sicilia. Molti nomi di città siciliane, ad esempio, iniziano con il prefisso "calt": "kalt", in arabo significa "Fortezza" (Caltanissetta significa "Fortezza delle vergini", Caltagirone "Fortezza di El Geluno"). Altri toponimi arabi in Sicilia sono: Alcantara (*al-kantara*: il ponte) e Marsala (*mars*, porto e Allah).

[6] Nella tonnara: la madraga è in arabo l'*almazraba*, la cinta; il canto che saluta l'entrata dei tonni, la "scialoma", è il saluto *salam*; il capo della pesca è chiamato "raìs" nome che nell'Islam designa i capitani di mare.

[7] Vedi S. Giovanni degli Eremiti a Palermo.

[8] Vedi il marzapane dall'arabo *mauthab_n*.

pitivo: *l'horror-vacui*). Le fioriture melismatiche[9] appaiono in tutta la loro evidenza nei canti dei carrettieri siciliani che accompagnavano le lunghe ore trascorse sul carro da un paese all'altro[10] (così come del *cante hondo andaluso*)

La cantillazione nell'Islam (così come nel Giudaismo) non è considerata "musica", ma un semplice "richiamo" alla preghiera (*adhan*) e una "lettura", quella delle *sura* del Corano. Nella sua opera intitolata *Kit_b al-'Ibar* (*Libro dei Precetti*) del 1406, lo storico e filosofo arabo Ibn Khaldun (1332-1406), inserisce una dissertazione sull'Arte del canto nella *al-Muqaddima* (Introduzione alla Storia) in cui scrive: "l'arte della musica non ha niente in comune con il Corano"[11]. Eppure, la vocalità espressa nelle forme praticate da alcuni ordini mistici islamici ed in contesti sinagogali presenta forti analogie con le tradizioni prettamente "musicali" (ossia profane). Questo fenomeno testimonia la frequente interazione tra musica religiosa e musica d'arte attraverso i secoli, nonostante l'opposizione delle autorità religiose estremiste.

Ma ciò che emerge nel trattato di Ibn Khaldun è l'importanza dell'unione tra musica e poesia non solo perché questa unione rende più efficace toccare l'animo umano e trasmettere delle emozioni, ma anche in quanto forma poetico-lirica di trasmissione orale della memoria storica e culturale di un popolo: "Gli Arabi -scrive Ibn Khaldun- si espressero attraverso la poesia che ebbe presso di loro, una fortuna e una dignità superiori ad ogni altra forma di espressione, per la specificità di quei rapporti proporzionali inerenti ai versi. Essi ne fecero il *diwan* ['registro', 'raccolta'] della loro storia, delle loro vicende politiche e della loro nobiltà; ne fecero un mezzo per gareggiare nell'espressione dei pensieri e nell'eccellenza dello stile. E da allora hanno continuato a seguire questa via"[12].

La vocalità come forma privilegiata di espressione musicale

Possiamo affermare che, a grandi linee, il "filo rosso" che lega le culture musicali mediterranee è il privilegio della vocalità, ossia della voce rispetto allo strumento che, il più delle volte, cerca di "imitare" le inflessioni vocali. Il concetto stesso di "musica" nelle civiltà mediterranee include il "canto".

Nell'antica Grecia, il termine *mousikè* -o *mousikè teknè* ("l'arte delle Muse")- dal quale è derivato il nome stesso di "musica", era un concetto che includeva il canto, la danza, la poesia e il suonare uno strumento.

La musica significa per gli Arabi innanzitutto canto (*ghina*),

[9] I melismi vocali si ricollegano anche alle "modulazioni" (*nabarat*) del canto arabo-persiano.

[10] I canti vengono interpretati sia durante i lunghi viaggi che la sera nei *funnachi* (dall'arabo *funduq*, "alloggiamento per mercanti"), sorta di caravanserragli dove i carrettieri trovano riparo per la notte.

[11] Ibn Khaldun (a cura di Amine El Afrahani), "l'arte del canto" in *Avidi Lumi*, Quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo, anno I, n. 0, giugno 1997, pp. 25-29.

[12] Ibid.

mentre usano il termine "*musiqa*" (adottato dal greco) per i trattati di teoria musicale, sistemi tonali, strumenti ed estetica musicale. "Quindi -scrive Hassan Touma- *ghina* e *tarab* (canto e gioia) definiscono la vita e la cultura musicali dalle origini fino ai giorni nostri"[13].

Le tradizioni musicali mediterranee condividono la concezione dell'inscindibilità del nesso parola/musica; le inflessioni vocali e le sfumature timbriche diventano riflesso dei movimenti dell'anima, in grado di generare sentimenti ed emozioni. Potremmo avanzare l'ipotesi che la civiltà musicale araba, persiana, turca, ebraico-sefardita, gitana-andalusa, euro-mediterranea siano tutte imperniate sul canto e sull'arte vocale.

La penisola italiana, proprio per la sua conformazione geografica e per il suo passato storico, è stata il *trait-d'union* tra l'Europa continentale e il Mondo arabo e islamico. Non è, quindi, un caso che l'immagine dell'Italia sia associata al lirismo; sia nelle forme del patrimonio folklorico (canti popolari) che nella musica d'arte (l'opera lirica) l'aspetto vocale è preponderante su quello strumentale (privilegiato dalle culture nordiche). Inoltre, è il canto monodico, a voce sola (al contrario delle tradizione nordiche, vedi la polifonia fiamminga in ambito colto o, in ambito folklorico, le culture musicali alpine con il canto polifonico per terze e seste parallele) ad essere esplorato ed evidenziato nelle sue potenzialità espressive.

Canto come forma espressiva e comunicativa

Un altro elemento significativo che lega le civiltà musicali mediterranee è la concezione del canto come forma espressiva e comunicativa primaria dell'attività musicale, soprattutto come "memoria orale".

Nell'Antica Grecia, le forme epiche erano declamate e cantate: le peregrinazioni di Ulisse nell'Iliade e l'Odissea appartengono alla tradizione musicale orale codificata da Omero[14]. Nel Medio Evo europeo, le *ballade* e i *roundeaux* diffuse in Francia e in Italia dai Trovatori (1050) e Trovieri (1170-1300), bardi erranti e principi-poeti, traggono spunto dalle liriche amorose arabo andaluse (*zejél* e *jaryas*) dell'XI secolo. Oggi sono ancora diffusi nell'area mediterranea i bardi o "cantastorie": gli *'asheq* turchi, i *beytbig* kurdi, i *guslari* balcanici, i cantastorie e i cuntastorie (eredi degli antichi "orbi") in Sicilia.

La globalizzazione

Oggi, il processo di globalizzazione in atto impone delle riflessioni sugli effetti dell'omologazione culturale sulle (sulla) identità culturale mediterranea. Il fenomeno recente della *world music* si pone all'interno di una dialettica tra "localizzazione" e "globalizzazione", ossia tra una ricerca di una propria identità etnica, sociale e culturale locale e la "contaminazione" dei linguaggi.

[13] Hassan Touma H., *La musica degli Arabi*, Sansoni, 1982 (ed.or.1975), p. 23.
[14] A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1960.

L'industria discografica internazionale (le cosiddette *majors*) tendono ad attivare un processo di omologazione o standardizzazione dei linguaggi musicali, che si traduce nell'armonizzazione e nell'orchestrazione, immettendo sul mercato un prodotto con un'etichetta totalizzante e generica: "musica orientale", "musica africana", "musica caraibica" e "musica mediterranea", per soddisfare strategie di marketing. Entità uniformate ma in realtà vuote ed inesistenti. In questo modo, il mercato della 'musica del mondo' rischia di generare percezioni distorte delle realtà musicali locali.

È vero che il rischio di un rigore filologico troppo stretto ai dettami della tradizione può comportare un irrigidimento delle forme musicali e dell'espressività. Ma innovazione e creatività artistica si conciliano con la pratica tradizionale in quanto questa in genere permette un margine di improvvisazione o variazione all'interno di una struttura formale (si prenda ad esempio i *taksim* eseguiti sul liuto arabo *'ud* o le sonate delle *launeddas*).

La tradizione è viva quando riesce a rinnovarsi continuamente, ma *dal dentro*, in seno alla comunità che ne è allo stesso tempo fruitrice e produttrice, e non indotta dall'esterno.

Conclusioni

Il Mediterraneo *non* è un'area culturale omogenea. E se non esiste una "cultura mediterranea" non c'è neppure una "musica mediterranea". Non possiamo parlare di una 'koiné' mediterranea. Nel Mediterraneo si affacciano popoli e culture tra loro distinti, ognuno con una propria identità sociale e culturale, a cui corrispondono altrettante tradizioni musicali differenziate, che hanno conservato alcuni tratti comuni, somiglianze e analogie stilistiche, formali, timbriche, che da un prospettiva "etica" (dal fuori) e non "emica" (dal dentro) possono risultare come una realtà compatta e unitaria.

La storia musicale dell'area mediterranea è caratterizzata da processi di innovazione, acculturazione, trasformazione in cui si possono cogliere i tratti comuni di stili e generi diversi che sono nati e si sono sviluppati (o hanno avuto una gestazione) in uno stesso "liquido amniotico": il Mediterraneo. Questo lento e continuo processo millenario di interscambi e interazioni tra culture diverse ha portato alla comparsa di sorprendenti similitudini ed analogie tra le varie tradizioni musicali mediterranee. Sono queste le "sonorità mediterranee" che riconosciamo come familiari, vicine a noi, al nostro modo di sentire.

CULTURES SONORES

Leonardo D'Amico

La Méditerranée offre un patrimoine musical extrêmement articulé et diversifié dans une multitude de genres, formes, styles et répertoires musicaux: la musique turco-ottomane, le fado *portugais, la musique arabo-andalouse (*nawba*), le* rebetiko *grec et la* tammuriata *du Vésuve appartiennent à des traditions lointaines et différentes entre elles, aussi bien du point de vue stylistique et formel, que du parcours historique, social et culturel qui les a engendrés.*

*Les réflexions qui suivent visent à définir une "*musicalité méditerranéenne*" malgré la variété et la diversité des cultures (musicales) des pays qui bordent le bassin de la Méditerranée.*

A ce propos, l'ethnomusicologie comme discipline qui se situe entre la musicologie et l'anthropologie culturelle (ou ethnologie), peut offrir d'importantes indications dans la définition d'une identité musicale "méditerranéenne".

Le concept de "Méditerranée"

Pour définir une "musicalité" de la Méditerranée, nous devons partir du concept même de "Méditerranée". On ne considèrera pas ici la Méditerranée comme une "zone culturelle" (comme le proposait il y a quarante ans Conrad Arensberg), caractérisée par l'homogénéité et l'unicité (concept à l'enseigne de "l'unité dans la diversité"), bien qu'il soit évident que les différentes rives et les différents pays de la Méditerranée possèdent beaucoup de traits culturels semblables, qui les rapprochent et en même temps les distinguent d'autres zones anthropologiques (l'Afrique Noire ou subsaharienne, l'Europe du Nord etc.). La Méditerranée doit être ici considérée comme un creuset, un melting pot *comme dit John Davis, une zone d'interaction intense entre peuples et cultures* différentes, un lieu d'interaction et d'échanges *dans lequel confluent des traditions musicales diversifiées. Il suffit de regarder la carte géographique pour se rendre compte que la Méditerranée ressemble à un grand "lac", sur le contour duquel vivent des peuples différents et vers lequel "affluent" les traditions artistiques et culturelles qui leur appartiennent.*

L'emploi du terme "Méditerranée" est dû au saint chrétien Isidore de Séville (570-636 après J.C.) pour indiquer la mer qui, en partant de l'Ouest baigne la terre environnante jusqu'à l'Est, en divisant l'Afrique, l'Asie et l'Europe (vision médiévale représentée par la fameuse "carte en TO").

Mais la Méditerranée ne doit pas être considérée comme

une mer qui divise *les terres qui l'entourent, au contraire elle tend à* les unir. *Malgré les oppositions culturelles de l'histoire (Orient/Occident, Chrétienté/Islam, Nord/Sud, etc.) le bassin Méditerranéen a été un lieu de contacts et d'échanges (de produits culturels également, outre que matériels). Voilà pourquoi c'est un lieu idéal pour étudier les processus d'adaptation, de prêt, d'appropriation et de transformation, qui représentent des processus importants de la créativité sociale humaine.*

Comme l'a écrit Tullia Magrini, "la Méditerranée est l'image vivante d'une série infinie d'échanges et de changements accomplis au cours des 6000 ans de son histoire, celle-ci est aussi le lieu où cohabitent des cultures musicales qui ont su conserver leur propre identité tout en s'ouvrant à l'interaction avec l'autre"[1]. *Dans ce sens la musique, ou plutôt* les *musiques de la Méditerranée sont le produit de multiples relations et échanges réciproques.*

*Dans le long processus historique qui a conduit à la conformation des civilisations méditerranéennes, les courants et les vagues ont transporté sons, chants, instruments (et même certains prototypes narratifs, les histoires de Giofà par exemple que l'on retrouve aussi bien dans le sud de l'Italie que dans d'autres pays de la Méditerranée). Les "objets pour faire de la musique" représentent de fait des traces de cette culture matérielle grâce à laquelle on peut "lire" un parcours historique, artistique, social et culturel d'une civilisation. D'ailleurs André Schaeffner -le père de l'ethnomusicologie française- à propos de la migration du genre humain et de ses instruments musicaux déclarait que "*Aucun instrument de l'orchestre classique n'est "autochtone" de l'Europe (mais de l'Afrique et de l'Asie)"[2].

Une grande partie des instruments utilisés actuellement en Europe ont pénétré au Moyen Age et à la Renaissance en provenance du Moyen Orient et d'Afrique du Nord:

- *Le* luth *(de l'arabe* al 'ud*: "bois") arrive en Europe à travers l'Espagne (*laùd*) au XIII siècle; de celui-ci découlent les luths de la Renaissance (théorbe, archiluth et chitarrone) et puis mandoles et mandolines de la tradition populaire italienne. Dans la Grèce antique, le luth s'appelait* pandoùra, *du sumérien* pan-tur *"petit arc" (aujourd'hui, au Moyen et au Proche Orient on l'appelle "tanbura") (Photo 1).*
- Le violon *(dont l'invention est attribuée à Gaspard de Salò) dérive du* rebab *arabe (ou* al-rabat*) en passant par le* rabel *ou* rebec *médiéval); le violon ensuite "revient" au Maghreb dans la musique arabo-andalouse qui se développa dans*

[1] Magrini T., *Anthologie de la musique et de la culture méditerranéenne*, ed. Il Mulino, Bologna, 1993, p.23.
[2] Schaeffner A., *Origine des instruments de musique*, ed. Sellerio, Palermo, 1987 (ed. or. 1936).

les principaux centres de l'empire islamique (en particulier dans les capitales du califat: Damas, Bagdad et Cordoue) et à la Renaissance il "débarque" à Crète à la suite des Vénitiens (où il est adopté pour accompagner les danses populaires) (Photo 2).

L'île de Crète, grâce à sá position géographique, représente un cas emblématique de métissage entre les cultures des deux rives de la Méditerranée: le laouto *a été apporté à Crète par les Croisés au début du XII siècle, le violon par les Vénitiens en 1250 et la* lyre *par les musulmans en 1723. en ce qui concerne la lyre crétoise, il y a beaucoup de Crétois qui continuent à l'identifier comme le seul véritable instrument crétois, en niant même l'évidence de sa présence dans différents endroits de la Méditerranée, bien qu'avec d'évidentes variantes locales (la* lijerica *en Croatie, la* gudulka *en Bulgarie)*[3].

- *Le psaltérion (de* al santur*), cithare dérivant du* santur *persan et du* qanun *arabe (qanun, "règle", "loi") d'où provient le* canon *médiéval, et duquel naîtront l'épinette, le clavicorde, le clavecin et, en dernier, le piano (le forte-piano inventé par Bartolomeo Cristofori).*
- *La* lyre[4] *a voyagé de Mésopotamie - la lyre sumérienne d'Ur (2.700-2.500 avant J.C.) retrouvée dans les tombes royales d'Ur dans l'Irak d'aujourd'hui- en traversant la Palestine (la lyre sémitique kinnor connue sous le nom de lyre du roi David) jusqu'à la Grèce et la Corne de l'Afrique (la* baganna *d'Ethiopie).*

Une autre île méditerranéenne, la Sicile, représente parfaitement, au plan géographique également, la contiguïté entre les civilisations gréco-latine, arabo-islamique et turco-islamique. La domination des arabes en Sicile, qui a duré deux siècles (690-1072) jusqu'à l'avènement des Normands (Roger prit la Sicile aux Sarrazins en 1090), a profondément marqué les cultures locales[5]*, les activités vivrières*[6]*, l'architecture*[7]*, la gastronomie*[8]*, et enfin les traditions musicales locales, en particulier* les chants.

[3] Photo 3: le violoniste Nikolaos Charchalis (1882-1973, né à Kisamos) et le joueur de *laouto* Gheorghios Koutsourelis (1914-1994, né à Kastelli) [photo:Leydi]. Photo 4: Thanasis Skordalos, célèbre joueur de lyre, portant le costume crétois, symbole de son appartenance à la tradition locale.

[4] La lyre se compose d'une caisse de résonance d'où sortent deux bras qui soutiennent une barre transversale (le joug) à laquelle sont fixées les cordes qui partent de la caisse de résonance.

[5] La domination arabe a laissé de nombreuses traces en Sicile. Beaucoup de noms de villes siciliennes, par exemple, commencent par le préfixe "calt": "*kalt*", en arabe, signifie "Forteresse" (Caltanissetta signifie "Forteresse des vierges", Caltagirone "Forteresse d'El Geluno"). D'autres toponymes arabes en Sicile sont: Alcantara (*al-kantara*: le pont) et Marsala (*mars*, port et Allah).

[6] Dans le thonaire: la *madraga* est en arabe l'*almazraba*, l'enceinte; le chant qui salue l'entrée des thons, la *scialoma*, est le salut *salam;* le chef de la pêche est appelé le "*rais*", nom qui dans l'Islam désigne les capitaines des bateaux.

[7] Voir San Giovanni degli Eremiti à Palerme.

[8] Voir le massepain (*marzapane*) de l'arabe *mauthaban*.

*Dans les pays islamiques, l'*adhan, *la prière chantée par le* muezzin, *qui du haut du minaret de la mosquée invite le fidèle à la prière (*salat*), résonne quotidiennement cinq fois par jour. Il était inévitable que l'émission de mélismes de la cantilation se reflète dans l'activité musicale, en laissant des traces indélébiles dans les chants monodiques de la tradition orale de l'Italie du Sud et de l'Espagne. Les "arabesques" vocales (appelées aussi "fioritures vocales" ou mélismes) trouvent une correspondance dans le "décorativisme" typique de l'art islamique (et dans le goût du remplissage: l'*horror vacui*). Les fioritures des mélismes*[9] *apparaissent dans toute leur évidence dans les chants des charretiers siciliens qui accompagnaient les longues heures passées sur leur charrette d'un village à l'autre*[10] *(comme le* cante hondo andaluso*).*

*La cantilation dans l'Islam (comme dans le judaïsme) n'est pas considérée comme une "musique" mais comme un simple "appel" à la prière (*adhan*) et une "lecture" celle des sura du Coran. Dans son œuvre intitulée* Kitab al-'Ibar *(*Livre des préceptes*) de 1406, l'historien et philosophe arabe* Ibn Khaldun *(1332-1406), inclut une dissertation sur l'Art du chant dans l'*al-Muqaddima *(Introduction à l'histoire) dans laquelle il écrit: "l'art de la musique n'a rien en commun avec le Coran"*[11]*. Pourtant le vocalisme exprimé sous les formes pratiquées par certains ordres mystiques islamiques et dans des synagogues, présente de fortes analogies avec les traditions strictement "musicales" (ou profanes). Ce phénomène témoigne de la fréquente interaction entre la musique religieuse et la musique d'art à travers les siècles, malgré l'opposition des autorités religieuses et extrémistes.*

Mais ce qui ressort du traité d'Ibn Khaldun est l'importance de l'union entre musique et poésie, non seulement parce que cette union touche plus efficacement l'âme humaine et transmet mieux les émotions, mais aussi en tant que forme poético-lyrique de transmission orale de la mémoire historique et culturelle d'un peuple: "Les Arabes -écrit Ibn Khaldun- s'exprimèrent à travers la poésie qui eut auprès d'eux une fortune et une dignité supérieures à tout autre forme d'expression, à cause de la spécificité de ces rapports proportionnels inhérents aux vers. Ils en firent le diwan *["registre", "recueil"] de leur histoire, de leurs affaires politiques et de leur noblesse; ils s'en servirent* pour rivaliser *dans l'expression des pensées et dans l'excellence du style. Et depuis ils ont continué à suivre cette voie"*[12]*.*

[9] Les mélismes vocaux se rattachent aussi aux "modulations" (*nabarat*) du chant arabo-persan.

[10] Les chants sont interpretés pendant les longs voyages ainsi que le soir dans les *funnachi* (de l'arabe *funduq* qui vent dire "logement poour les marchands"), sorte de caravansérail ou la charretiers s'abritaient pendant la nuit.

[11] Ibn Khaldun (direction Amine El Afrahani), "l'art du chant" in *Avidi Lumi, Quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo, anno I, n.0, juin 1997, pp. 25-29.*

[12] Ibid.

Le vocalisme comme forme privilégiée d'expression musicale

Nous pouvons affirmer que, dans les grandes lignes, le fil rouge qui unit les cultures musicales méditerranéennes est le privilége du vocalisme, c'est à dire de la voix, par rapport à l'instrument qui, le plus souvent, essaie d' "imiter" les inflexions vocales. Le concept même de "musique" dans les civilisations méditerranéennes inclut le "chant".

Dans la Grèce antique, le terme de mousiké *-ou* mousiké tekné *("l'art des muses")- d'où provient le nom même de "musique", était un concept qui comprenait le chant, la danse, la poésie et le fait de jouer d'un instrument.*

*La musique signifie avant tout pour les Arabes le chant (*ghina*), alors qu'ils emploient le mot "*musiqa*" emprunté du grec, pour les traités de théorie musicale, les systèmes tonaux, les instruments et l'esthétique musicale. "Donc -écrit Hassan Touma-* ghina *et* tarab *(chant et joie) définissent la vie et la culture musicales des origines jusqu'à nos jours"*[13].

Les traditions musicales méditerranéennes partagent la conception que paroles et musique sont inséparables; les inflexions vocales et les nuances du timbre deviennent les reflets des états d'âme, en étant aptes à engendrer sentiments et émotions. Nous pourrions émettre l'hypothèse que la civilisation musicale arabe, persane, turque, juive-séphardite, gitane-andalouse, euro-méditerranéenne, sont toutes fondées sur le chant et sur l'art vocal.

La péninsule italienne, à cause justement de sa conformation géographique et son passé historique, a servi de trait d'union entre l'Europe occidentale et le monde arabe et islamique. Ce n'est donc pas un hasard que l'image de l'Italie soit associée au lyrisme; aussi bien sous forme de patrimoine folklorique (chants populaires) que dans la musique d'art (l'opéra lyrique) l'aspect lyrique l'emporte sur l'aspect instrumental (privilégié par les cultures nordiques). De plus, c'est le chant monodique, à voix unique (contrairement aux traditions nordiques, comme la polyphonie flamande dans la musique cultivée, ou bien dans la musique folklorique, les cultures musicales alpines avec le chant polyphonique par tierces et sixtes parallèles) qui est exploré et mis en valeur dans tout son potentiel expressif.

Chant comme forme expressive et communicative

Un autre élément significatif unissant les civilisations musicales méditerranéennes est la conception du chant comme forme d'expression et de communication fondamentale de l'activité musicale, surtout comme "mémoire orale".

Dans la Grèce Antique, les formes épiques étaient déclamées et chantées: les pérégrinations d'Ulysse dans l'Iliade et l'Odyssée appartiennent à la tradition musicale orale codifiée par Homère[14]*. En Europe au Moyen-Age les ballades et les rondeaux répandus en France et en Italie par troubadours (1050) et trouvères (1170-1300), bardes errants et princes-*

[13] Hassan Touma H., *La musique des Arabes,* ed. Sansoni, 1982 (ed.or.1975). p. 23.
[14] Lord A.B., *The Singer of Tales,* Harvard University Press, Cambridge-London, 1960.

poètes, tirent leur inspiration des chants amoureux arabo-andalous (zejél et jaryas) du XI siècle. Aujourd'hui encore on retrouve sur le pourtour méditerranéen les bardes ou "cantastorie": les "asheq turcs, les beytbig kurdes, les guslar des Balkans, les "cantastorie" et les "cuntastorie" en Sicile héritiers des anciens "orbi".

La mondialisation

Aujourd'hui le processus de mondialisation en cours impose que l'on se penche sur les effets de l'homologation culturelle sur l'identité culturelle méditerranéenne. Le phénomène récent de la world music se situe à l'intérieur d'une dialectique entre le "local" et le "mondial", c'est à dire entre une recherche d'une identité propre au plan ethnique, social et culturel local et la "contamination" des langages.

L'industrie discographique internationale (les dénommées "majors") tendent à enclencher un processus d'homologation ou de standardisation des langages musicaux, qui se traduit dans l'harmonisation et l'orchestration, en mettant sur le marché un produit avec une étiquette totalisante et générique "musique orientale", "musique africaine", "musique des caraïbes" et "musique méditerranéenne", afin de satisfaire les stratégies de marketing; entités uniformisées mais en réalité vides et inexistantes. De cette façon, le marché de la "musique du monde" risque d'engendrer des perceptions déformées des réalités musicales locales.

Il est vrai que le risque d'une rigueur philologique trop près des traditions peut comporter un raidissement des formes musicales et de l'expressivité. Mais innovation et créativité artistique se conjuguent avec la pratique traditionnelle dans la mesure où celle-ci en général permet une marge d'improvisation ou de variation à l'intérieur d'une structure formelle (prenons par exemple les taksim exécutés sur le luth arabe 'ud ou les sonates des launeddas).

La tradition est vivante quand elle arrive à se renouveler continuellement, mais du dedans, au sein de la communauté qui en est à la fois le public et la productrice, et pas induite de l'extérieur.

Conclusions

La Méditerranée n'est pas une zone culturelle homogène. Il s'il n'existe pas de "culture méditerranéenne" il n'y a pas non plus de "musique méditerranéenne". Nous ne pouvons pas parler d'une "koinè" méditerranéenne. Le pourtour méditerranéen est peuplé de personnes distinctes, ayant chacune sa propre identité sociale et culturelle, à laquelle correspondent autant de traditions musicales différenciées, qui ont conservé quelques traits communs, des ressemblance et des analogies de style, de forme et de timbre, qui d'un point de vue "éthique (du dehors) et pas "émique" (du dedans) peuvent ressembler à une réalité compacte et unie.

L'histoire musicale de la zone méditerranéenne se caractérise par des processus d'innovation, d'acculturation

de transformation dans lesquels on peut saisir les traits communs de styles et genres différents qui sont nés et se sont développés (ou ont eu une gestation) dans un même "liquide amniotique": le bassin Méditerranéen. Ce lent et graduel processus millénaire d'échanges et d'interactions entre cultures différentes a conduit à l'apparition de surprenantes ressemblances et analogies entre les différentes traditions musicales méditerranéennes. Ce sont les fameuses "sonorités méditerranéennes" que nous reconnaissons comme familières, proches de nous et de notre façon de sentir les choses.