



FEDERICO SPINETTI

INTRODUZIONE:  
 TRAIETTORIE FRA ITALIA E TURCHIA  
 IN MUSICA E IN ETNO/MUSICOLOGIA

Per tutti coloro che sono lontani da casa, per il dolore e la bellezza che hanno incontrato.

Li miei concitadini non potranno dimenticare che nel 1808 l'ex Regno d'Italia abbisognando di soldati, il Governo ordinò una coscrizione forzata, per il quale decreto, coscritti attivi e di riserva tutti dovettero [...] partire; io pure fui uno di quelli disgraziati che strappato dal seno de miei genitori, dovetti partire, ed abbandonare la carriera che da dieci anni avevo già incominciata la quale per me non era priva di speranze di ottima riuscita [...] abbandonata l'arte musicale, ed abbracciata per forza l'arte militare dimanderò alli miei concitadini per chi io esposi la vita? Quale ne fu la mia ricompensa? Per la Patria e per il Re io fui sacrificato; il Re non è più! La Patria ricusa un'educazione al figlio mio; e ciò in ricompensa di averla fedelmente servita!

(Giuseppe Donizetti, Costantinopoli 25 febbraio 1830).

Presa dimora sulle rive del Bosforo nel 1828, Giuseppe Donizetti, fratello maggiore di Gaetano (il «fratello turco», come il grande compositore lo chiamava), fu per ventotto anni Istruttore Generale delle Musiche Imperiali presso la corte dei sultani di Istanbul. Insignito, ormai al termine della sua carriera, del titolo onorifico di Pascià, fu colui che per primo introdusse la musica classica europea nel cuore dell'impero ottomano, avviandone la duratura tradizione in Turchia. Numerosi musicisti, compositori, direttori d'orchestra turchi sarebbero sorti da questa fondante esperienza e vicenda storica, e la stessa musica tradizionale turca ne sarebbe stata influenzata in modo significativo. Nonostante tale ruolo di rilievo i contributi allo studio

della vita e dell'attività didattico-compositiva di Giuseppe Donizetti nell'ambito della musicologia italiana e internazionale sono esigui. Alcuni brevi studi, principalmente di carattere biografico, comparvero tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in Italia e in Francia,<sup>1</sup> ma bisognerà giungere a tempi recenti per assistere ad un più approfondito interesse per la figura alquanto ignorata del fratello maggiore di Gaetano, grazie all'attuale intensa attività documentaria e di ricerca della Fondazione Donizetti di Bergamo, di cui questo volume fa parte. Ben altra l'attenzione mostrata dalla letteratura musicologica in Turchia, che ha annoverato ininterrottamente Giuseppe Donizetti fra le figure note, rilevanti e consolidate della storia musicale turca. Di particolare rilievo, a questo proposito, è la recentissima pubblicazione, da parte dello studioso e compositore turco Emre Aracı, della prima monografia interamente dedicata a Giuseppe Donizetti.<sup>2</sup> In questo contesto, il presente volume si propone di fornire un contributo unico ed importante nel panorama degli studi musicali italiani e internazionali. L'obiettivo preminente è quello di recuperare e celebrare la figura di Giuseppe Donizetti Pascià evidenziando quanto la sua vita e la sua opera abbiano costituito lo snodo di intrecci culturali, storici e musicali tra l'Italia e la Turchia. Al contempo, questa vuole essere un'occasione di scambio, di conoscenza e, soprattutto, di collaborazione tra studiosi e musicisti italiani ed internazionali. Oltre a sottolineare l'importanza per la storia musicale sia turca che italiana della rivisitazione della figura di Giuseppe Donizetti, l'intento è quello di accogliere e di valorizzare con particolare enfasi il contributo che studiosi internazionali, sia turchi che esperti di musica turca, offrono alla conoscenza e all'approfondimento della storia bergamasca ed italiana.

1. Per una lista completa di tali contributi, si vedano le indicazioni bibliografiche nei contributi di Fornoni (note 1 e 2), Aracı (nota 6) e Aksoy (nota 14) in questo volume.

2. EMRE ARACI, *Donizetti Paşa. Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006. Cfr. anche ID., *A Levantine Life: Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court*, «The Musical Times», 143, autunno 2002, pp. 49-56. Per una panoramica delle fonti turche su Giuseppe Donizetti si rimanda al saggio dello stesso autore nel presente volume.

Il presente volume prende le mosse dal Convegno internazionale di studi *Giuseppe Donizetti Pascià: una vita levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul*, realizzato dalla Fondazione Donizetti a Bergamo il 4 dicembre del 2007. Il successo dell'evento ha incoraggiato la Fondazione ed i partecipanti al convegno a sviluppare questo, più compiuto, progetto di pubblicazione. Il libro si compone di tre parti: la Parte I, con gli apporti di Emre Aracı, John Morgan O'Connell e Ruhi Ayangil, è dedicata al contributo e all'eredità musicali di Giuseppe Donizetti in Turchia, sia per il suo ruolo nella diffusione della musica europea a Istanbul, sia per la sua influenza nella trasmissione, nella teoria musicale e nella pratica della musica d'arte turca, ai cui sviluppi tra tradizione e modernizzazione alcuni degli autori dedicheranno particolare attenzione; la Parte II, nei capitoli di Bülent Aksoy, Claudio Toscani e Owen Wright, contestualizza storicamente l'operato di Donizetti Pascià, esplorando da una parte un ventaglio più ampio ed articolato di relazioni musicali, culturali, politiche e commerciali tra Europa e Turchia, prestando attenzione, dall'altra, alle dinamiche di rappresentazione non solo della musica turca, ma anche del mondo ottomano nella musica, nelle arti e nella letteratura europee in particolare tra XVIII e XIX secolo; la Parte III, con i capitoli di Federico Fornoni e di Antonio Carocchia, fornisce un importante contributo alla ricerca documentaria donizettiana, nonché a quella biografica su Giuseppe Donizetti, corredato dalla trascrizione delle lettere autografe di quest'ultimo depositate presso l'Archivio storico della Fondazione Donizetti e presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Il volume è completato dalla registrazione del concerto tenutosi al Teatro Donizetti di Bergamo il 4 dicembre del 2007 nell'ambito del Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti a conclusione del convegno internazionale. Essa comprende composizioni della tradizione d'arte turco-ottomana per lo più risalenti al tempo del soggiorno di Giuseppe Donizetti a Istanbul eseguite dal gruppo di musicisti diretto da Ruhi Ayangil, e musiche composte e importate da Giuseppe Donizetti per la corte ottomana, eseguite dall'Orchestra del Bergamo Musica Festival diretta da Emre Aracı. In quest'ultimo repertorio sono presenti anche brani di altri compositori italiani attivi a Istanbul nel XIX secolo e di compositori turchi contemporanei di Giuseppe Donizetti.

## GIUSEPPE DONIZETTI E LA VITA MUSICALE AD ISTANBUL

Giuseppe Donizetti nacque a Bergamo in Borgo Canale il 6 o forse il 9 novembre 1788, da Andrea Donizetti, portinaio del Monte di Pietà, e Domenica Nava, tessitrice. Istruito dapprima come sarto, fu iniziato allo studio della musica da suo zio, certo Corini, e frequentò diciannove lezioni di musica con Giovanni Simone Mayr, in seguito maestro anche di Gaetano. Nel 1806 si recò in Piemonte dove fu reclutato come musicista nel Settimo Reggimento Fanteria dell'esercito del Regno d'Italia, partecipando alle campagne di Austria e di Spagna. Dopo lo scioglimento dell'armata del regno, entrò come flautista nel Battaglione della Guardia Imperiale dell'Isola d'Elba e seguì Napoleone nella marcia verso Parigi e nelle lotte dei Cento Giorni, senza tuttavia prendere parte alla battaglia di Waterloo. Nel 1815, con la Restaurazione, fu al servizio dell'esercito di Sardegna in qualità di maestro di banda di vari reggimenti, fino a quando la sua vita, già alquanto avventurosa fino a quel momento, lo condusse verso altri, al tempo inconsueti, lidi (cfr. tav. 1).

Ad Istanbul, il sultano ottomano Mahmud II (nato nel 1785 e regnante dal 1808 al 1839) perseguiva il suo celebre e imponente disegno di riforma e di modernizzazione dell'amministrazione, degli apparati militari e del sistema giudiziario dell'impero. Noto come *Tanzimat* ('riorganizzazione'), tale disegno fu da lui iniziato, ma venne continuato e ultimato dai suoi successori. Dopo aver sciolto il corpo militare dei giannizzeri – custodi dell'arte della musica militare ottomana – poiché oppositori alle forze riformatrici dell'impero e paladini della conservazione dei privilegi dell'aristocrazia militare, Mahmud II intendeva dotare il nuovo esercito ottomano di musiche forgiate sull'esempio delle bande militari europee. Interpellò a questo proposito la Legazione Sarda a Costantinopoli al fine di individuare e richiedere un maestro che fosse italiano. Su segnalazione di Torino, l'ambasciatore sabaudo fece il nome di un bergamasco che già si era distinto nei ranghi militari come musicista e maestro di banda. Accettato l'invito, Giuseppe Donizetti si imbarcò alla volta del Bosforo nel 1828 su un bastimento a vela dello stato. A Istanbul fu accolto trionfalmente dal sultano e fu investito dell'incarico di riorganizzare e dirigere le musiche militari con il titolo

di Istruttore Generale delle Musiche Imperiali Ottomane (*Osmanlı Saltanat Müzikalarının Baş Ustakarı*). Con tale compito si occupò dell'istruzione musicale delle nuove reclute dell'esercito del sultano, così come della creazione e supervisione di bande musicali che emulassero i modelli europei sia per strumentazione che per repertorio. Giuseppe Donizetti ebbe così un ruolo fondamentale nell'introdurre, insegnare e diffondere la musica, la notazione musicale e i metodi didattici europei in Turchia, incentivando altresì un'intensa attività di importazione di strumenti di fabbricazione italiana. Inoltre, la sua influenza non si limitò alla formazione di musicisti nell'ambito militare: egli si occupò anche di introdurre agli studi musicali europei membri dell'alta società ottomana e in particolare della famiglia imperiale, di impartire lezioni di musica nell'*harem* del sultano, di fare gli onori di casa in occasione di visite da parte di importanti musicisti europei, di allestire esibizioni liriche e concerti sia a corte, sia nell'allora quartiere cristiano di Istanbul, Pera, dove risiedeva al tempo un'ampia comunità di italiani levantini. Primo tra i musicisti, compositori e direttori italiani che approdarono nel corso del XIX secolo alla corte di Istanbul (tra cui Angelo Mariani, Luigi Arditi, Callisto Guatelli, Bartolomeo Berti Pisani), Giuseppe Donizetti compose marce cerimoniali in onore dei due sultani delle cui corti fece parte, come la *Marcia Mahmudiye* dedicata a Mahmud II – che verrà scelta, all'inizio del XX secolo, come inno nazionale ottomano – e la *Marcia Mecidiye* dedicata al sultano Abdülmecid (regnante tra il 1839 e il 1861). In riconoscimento dei servizi prestati alla corte e all'impero, Giuseppe Donizetti fu insignito dei titoli onorifici di Pascià, di Colonnello Onorario della Guardia Imperiale Ottomana e di Generale di Brigata. Morì il 12 febbraio 1856 a Istanbul, dove è sepolto presso la Cattedrale di Santo Spirito nell'antico quartiere di Pera, oggi chiamato Beyoğlu (cfr. tav. 2).

Il contributo di Giuseppe Donizetti Pascià alla crescita della tradizione musicale classica europea e alla diffusione della notazione e dei metodi didattici europei in territorio ottomano si innestò in un panorama di ricche pratiche musicali locali. Nell'ambito in cui Giuseppe Donizetti operò, ovvero il contesto urbano di Istanbul e in particolare della corte e dell'apparato militare dei sultani, la musica d'arte o musica classica turco-ottomana costituiva la forma espressiva più prestigiosa ed annoverava tra i suoi più il-

lustrî compositori anche alcuni sultani, come il celebre Selim III (regnante tra il 1789 e il 1807, cfr. tav. 3) e lo stesso protettore di Giuseppe Donizetti, Mahmud II. Storicamente connessa ad altre musiche d'arte del Vicino e Medio Oriente, come la musica d'arte araba, quella arabo-andalusa e quella persiana, la tradizione turco-ottomana aveva elaborato, a partire perlomeno dalla metà del XVII secolo, caratteristiche altamente distintive ed aveva sempre avuto come fulcro la città di Istanbul. In altri centri urbani del vastissimo impero ottomano, quali Damasco, Baghdad o Il Cairo, prevalentemente arabe, fiorirono musiche d'arte che, sebbene sensibili all'influenza della tradizione turco-ottomana, si distanziarono significativamente da essa in virtù di propri percorsi di sviluppo. La musica d'arte turca era coltivata anche dall'ordine mistico mussulmano dei *Mevlevi* – spesso pubblicizzati nel circuito internazionale odierno con il nome di Dervisci Rotanti e noti al pubblico europeo prevalentemente grazie alle loro esibizioni di danza sacra – le cui cerimonie musicali (*ayin* o *sema*) appartengono allo stesso universo stilistico e formale della musica classica profana sviluppatasi all'ombra della corte ottomana. Anche la musica delle bande militari del corpo dei giannizzeri, nota come *mehter*, sebbene utilizzasse una strumentazione diversa incentrata su tamburi, cembali e varie tipologie di oboi e trombe, era significativamente legata alla tradizione d'arte quanto a forme e linguaggio musicali. Tale musica militare soffrì un drastico declino a causa della soppressione dei giannizzeri operata dal sultano Mahmud II – e della conseguente adozione delle bande militari istituite da Giuseppe Donizetti – pur divenendo oggetto, nel corso del XX secolo, di un *revival* che le ha permesso di sopravvivere in forma cerimoniale fino ad oggi.<sup>3</sup> Sebbene varie tipologie di notazione compaiano nella storia musicale turca, è principalmente attraverso la trasmissione orale e la memorizzazione che, fino a un'epoca relativamente recente, i musicisti hanno preservato e consegnato, di

3. È nota l'influenza della musica dei giannizzeri sulla formazione delle bande militari europee a partire in particolare dal XVIII secolo. Si vedano in questo volume i contributi di Araci (p. 4), Toscani (pp. 79-80), Wright (pp. 116-117) e le relative indicazioni bibliografiche. Altre influenze ottomane riguardano per esempio l'adozione a Venezia di strumenti musicali quali il colascione, tipo di liuto di chiara derivazione anatolica. Si vedano i saggi di Aksoy (pp. 63-64) e Wright (p. 116) in questo volume.

generazione in generazione, il *corpus* di composizioni della musica d'arte. La notazione occidentale, apparsa sporadicamente già nel XVII secolo, ma presto abbandonata, ricevette nuova attenzione grazie all'influente attività di Giuseppe Donizetti. Essa venne diffusa e adottata su larga scala nel corso del XX secolo, con l'apporto di modifiche e segni aggiuntivi, resi necessari per la trascrizione degli intervalli microtonali. La musica d'arte turca ha attraversato significativi mutamenti espressivi, formali e di contesto nel corso dei secoli senza smarrire, tuttavia, la propria identità e coerenza artistica. Fasi di innovazione e riaggiustamento dei canoni stilistici e compositivi si sono susseguite in epoca ottomana, mentre l'influenza dei modelli europei si è fatta particolarmente pervasiva nel campo della didattica e delle modalità di esecuzione (attraverso, per esempio, la formazione di orchestre) a partire dalla fondazione della Repubblica Turca nel 1923. Con la scomparsa della corte ottomana, le esecuzioni nelle sale da concerto e la diffusione attraverso i *mass media* hanno acquisito un ruolo primario.<sup>4</sup>

4. La letteratura accademica sulla musica d'arte turca è vasta. Tra i numerosi contributi in lingue europee si possono menzionare İLKER EVRİM BİNBAŞ, *Music and Samâ' of the Mevlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual and Formation*, in *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, a cura di Anders Hammarlund, Tord Olsson e Elisabeth Özdalga, London - New York, Routledge, 2001 («Swedish Research Institute in Istanbul Transactions», 10), pp. 67-79; WALTER FELDMAN, *Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire*, «Asian Music», xxii/1, 1990-1991, pp. 73-111; ID., *Ottoman Sources on the Development of the Taksîm*, «Yearbook for Traditional Music», 25, 1993, pp. 1-28; ID., *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996 («Intercultural Music Studies», 10); ID., *Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The Case of the Third Selâm*, in *Sufism, Music and Society in Turkey* cit., pp. 49-65; LESLIE HALL, *The Turkish Fasil: Selected Repertoire*, Toronto, University of Toronto, tesi di dottorato, 1989; RALF MARTIN JÄGER, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach, K.D. Wagner, 1996 («Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster», 7); JOHN MORGAN O'CONNELL, *Alaturka Revisited: Style as History in Turkish Vocal Performance*, Los Angeles, University of California Los Angeles, tesi di dottorato, 1996; GÜLTEKİN ORANSAY, *Die traditionelle türkische Kunstmusik*, Ankara, Kuğ-Veröffentlichung, 1964; KARL L. SIGNELL, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle, Asian Music Publications, 1977; OWEN WRIGHT, *Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire*, «Musica Asiatica», 5, 1988, pp. 1-108; ID., *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, I: Text*, London, School of Oriental and African Studies, 1992; ID., *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, II: Commentary*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2000.

## LA MUSICA D'ARTE OCCIDENTALE IN TURCHIA

Le riforme dell'ordinamento amministrativo, militare e giuridico dell'impero ottomano avviate da Mahmud II – a cui si aggiunsero quelle sul piano culturale, artistico e dei costumi – rappresentarono il tentativo di rispondere ai crescenti segnali di indebolimento dell'impero di fronte all'affermazione sempre più decisa e diligente della supremazia militare, tecnologica e politica europea.<sup>5</sup> Già la campagna napoleonica nell'Egitto ottomano (1798-1801) aveva rivelato la fragilità dell'impero rispetto alle mire espansionistiche delle potenze europee. Tale fragilità non cessò di palesarsi negli anni successivi, innanzitutto con la quasi defezione dell'Egitto che, sebbene rimasto nominalmente sotto il controllo di Istanbul, si rese di fatto indipendente sotto la guida del comandante albanese Muhammad 'Alī (regnante tra il 1805 e il 1848), e in seguito con le rivolte autonomiste serbe del 1804 e del 1815. Ulteriori e indelebili sintomi di debolezza, proprio nei primi anni di permanenza di Giuseppe Donizetti a Istanbul, furono la guerra d'indipendenza greca (1821-1829) e l'occupazione francese dell'Algeria (1830), seguite più tardi dall'indipendenza di Bulgaria, Serbia, Romania e Montenegro (1878) al termine della guerra turco-russa, e dalla conquista, sempre francese, della Tunisia (1881). Presagi questi di una disgregazione a cui i sultani di Istanbul pensarono di porre rimedio innanzitutto emulando ed adottando modelli europei sia nell'organizzazione dello stato e delle istituzioni militari e politiche, che in campo giuridico, nel sistema bancario e nell'ambito dei diritti civili. Le riforme toccarono anche aspetti della vita culturale e dell'educazione, ed è in questa dimensione che si situa il patrocinio da parte della corte ottomana delle attività innovatrici di Giuseppe Donizetti

5. Sulla 'riorganizzazione' (*Tanzimat*) dell'impero ottomano iniziata dal sultano Mahmud II e continuata dai suoi successori cfr., oltre al contributo di Emre Araci in questo volume (pp. 4-6), HALİL İNALCIK, *Application of the Tanzimat and its Social Effects*, «Archivum Ottomanicum», 5, 1973, pp. 97-128; BERNARD LEWIS, *The Emergence of Modern Turkey*, London-Toronto, Oxford University Press, 1961; *An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300-1914*, a cura di Halil İnalcık e Donald Quataert, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1994, parte IV; MOSHE MA'OZ, *Ottoman Reform in Syria and Palestine, 1840-1861: The Impact of the Tanzimat on Politics and Society*, Oxford-London, Clarendon Press, 1968.

nella sfera musicale oltre che strettamente militare. La cultura e l'arte europee acquistarono un valore simbolico importantissimo in quanto percepite come emblemi della modernità e del progresso, come indici di riferimento di un rinnovamento culturale che riscosse la crescente attenzione soprattutto delle classi dominanti e degli strati più facoltosi e cosmopoliti della società ottomana. Nonostante la Turchia – a differenza di altre ampie aree del vasto impero ottomano – non sia mai stata direttamente soggetta al regime coloniale, essa è stata indubbiamente pervasa dall'influenza egemonica europea, e ben prima di altre aree del Vicino Oriente. A questo riguardo è utile ribadire che il processo storico dell'affermazione dell'egemonia europea non si dipanò soltanto attraverso la dominazione diretta e l'instaurazione degli apparati coloniali, ma anche attraverso l'adozione volontaria di modelli socio-culturali europei da parte dei settori dominanti sia nelle società colonizzate, sia in quelle, come la turca, non sottoposte all'amministrazione coloniale. In questo senso si può parlare propriamente di egemonia nel significato definito da Antonio Gramsci, laddove per influenza egemonica si intende una supremazia ottenuta attraverso il consenso, ovvero una 'leadership' che non si esaurisce nell'imposizione militare, nell'esercizio della legge o nel controllo politico – e che addirittura non richiede necessariamente tali forme di dominazione diretta – ma che si traduce soprattutto negli orientamenti ideologici, negli assetti etico-politici, nei valori, nelle forme culturali e di pensiero, nelle arti.<sup>6</sup>

6. Si vedano i numerosi passi dedicati all'elaborazione del concetto di egemonia in ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, I-IV, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2001. La fortuna del pensiero di Gramsci negli ambienti intellettuali internazionali, soprattutto anglosassoni, è notevole ed ha attraversato svariati ambiti disciplinari, dagli studi di critica letteraria e i 'cultural studies' britannici (cfr. RAYMOND WILLIAMS, *Marxism and Literature*, London - New York, Oxford University Press, 1977; STUART HALL, *Culture, the Media and the Ideological Effect*, in *Mass Communication and Society*, a cura di James Curran, Michael Gurevitch e Janet Woollacot, Beverly Hills - London, Sage Publications, 1979, pp. 315-348; ID., *Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity*, «Journal of Communication Inquiry», x/2, 1986, pp. 5-27; ID., *The Problem of Ideology - Marxism without Guarantees*, ivi, pp. 28-44), agli studi post-coloniali (cfr. EDWARD W. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978), alla sociologia (cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Culture as Praxis*, London - Thousand Oaks [CA], Sage Publications, 1999), agli studi storici (cfr. ERIC J. HOBSBAWM, *Worlds of Labour: Further Studies in the History of Labour*, London, Weidenfeld &

Nel campo musicale vediamo chiaramente che la vicenda turca non è affatto isolata. Mentre nei territori colonizzati, come ad esempio l'Africa subsahariana o l'Indonesia, la musica occidentale fu iniettata nelle culture locali direttamente dall'amministrazione coloniale o attraverso l'attività missionaria delle chiese,<sup>7</sup> nel Medio e Vicino Oriente assistiamo piuttosto a paradigmi di penetrazione simili o addirittura identici a quelli riscontrati nella Turchia ottomana. In Egitto, fu su iniziativa dello stesso comandante albanese e vicerè ottomano Muhammad 'Alì (Kavalalı Mehmet Ali Paşa) che la musica militare occidentale fu inserita nel *curriculum* delle accademie militari, iniziativa che fu parte integrante di un vasto programma di modernizzazione e di riforma dello stato. Tra il 1824 e il 1834 furono fondate cinque scuole di musica militare in Egitto con istruttori per lo più italiani. A ciò si aggiunse nel 1869, anno del completamento del canale di Suez, l'inaugurazione del Teatro d'Opera del Cairo, che avrebbe ospitato numerose stagioni d'opera e di musica sinfonica con la partecipazione di compagnie ed orchestre sia straniere che locali. Le scuole militari e il teatro continuarono ad operare e ad influire significativamente nella vita musicale egiziana nel corso dei secoli XIX e XX.<sup>8</sup>

Nicolson, 1984). In etnomusicologia cfr. per esempio THOMAS TURINO, *Moving away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993; DONNA A. BUCHANAN, *Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*, «Ethnomusicology», XXXIX/3, autunno 1995, pp. 381-416; FEDERICO SPINETTI, *Music, Politics and Nation Building in Post-Soviet Tajikistan*, in *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*, a cura di Laudan Nooshin, Farnham (Surrey) - Burlington (VT), Ashgate, 2009, pp. 115-142.

7. Cfr., tra altri, KOFI AGAWU, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York - London, Routledge, 2003, pp. 1-22; ID., *Effetti del colonialismo sulla musica africana*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, V: *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 5-31; SUMARSAM, *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1995, pp. 63-76 e 102-113.

8. Cfr. SALWA EL-SHAWAN, *Western Music and its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985): The Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment*, «Asian Music», XVII/1, autunno-inverno 1985, pp. 143-145. Sull'introduzione e l'uso della notazione musicale e del solfeggio occidentali in Egitto a partire dagli anni Venti dell'Ottocento, cfr. SCOTT LLOYD MARCUS, *Arab Music Theory in the Modern Period*, Los Angeles, University of California Los Angeles, tesi di dottorato, 1989, pp. 123-160.

In Tunisia, l'istituzione di un'accademia militare sul modello europeo avvenne nel 1840 sotto il Bey di Tunisi Ahmad I Ibn Mustafa, appartenente alla dinastia husaynita di origine cretese che, al tempo, era anch'essa ormai solo nominalmente alle dipendenze di Istanbul. Anche qui l'accademia militare fu accompagnata dalla creazione di una banda di ottoni e di fiati sotto la direzione musicale e didattica di maestri europei.<sup>9</sup> Alla luce di questi esempi, è del tutto evidente che l'esercito fu il canale privilegiato della penetrazione iniziale della musica occidentale in gran parte del Vicino Oriente. Non è dunque sorprendente che si assista a sviluppi molto simili nella sfera militare anche in Iran. Nonostante una banda militare di matrice europea sembra che fosse stata istituita già da Mohammad Shâh Qâjâr (regnante tra il 1834 e il 1848), fu principalmente grazie all'impeto riformatore di Nâser al-Dîn Shâh Qâjâr (regnante tra il 1848 e il 1896) che la musica occidentale si insediò permanentemente nell'ambiente di corte e dell'esercito. Qui troviamo l'esatto corrispettivo di Giuseppe Donizetti nel francese Alfred Jean-Baptiste Lemaire (1842-1909), che fu invitato in Iran nel 1868 per coprire la carica di istruttore della musica militare e per dirigere la sezione musicale del Dar al-Funun, la prima istituzione scolastica fondata da Nâser al-Dîn Shâh su prototipi europei. Come Donizetti Pascià, Lemaire non si limitò all'attività didattica e di direzione (dal 1886 egli fu anche a capo dell'orchestra imperiale persiana), ma compose su commissione anche un inno nazionale per lo scîa e svariati arrangiamenti per pianoforte ispirati alla tradizione di musica d'arte persiana.<sup>10</sup>

9. Cfr. RUTH F. DAVIS, *Ma'lûf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*, Lanham (Maryland) - Toronto - Oxford, The Scarecrow Press, 2004, p. 52.

10. Su Alfred Jean-Baptiste Lemaire e la sua attività in Iran, cfr. HORMOZ FARHAT, *Western Musical Influences in Persia*, «Muzikološki zbornik / Musicological Annual», 27, 1991, pp. 87-89; HOUCANG CHEHABI, *From Revolutionary Tasnif to Patriotic Surud: Music and Nation-building in Pre-World War II Iran*, «Iran», 37, 1999, p. 144; OWEN WRIGHT, *Touraj Kiaras and Persian Classical Music: An Analytical Perspective*, Farnham (Surrey) - Burlington (VT), Ashgate, 2009, («SOAS Musicology Series»), pp. 2-4. Molte delle composizioni di Lemaire su impianti melodici della tradizione musicale classica persiana sono state pubblicate di recente nel CD *Âvâz et tasnif persans / Persian Songs, Arranged for the Piano by Alfred Jean-Baptiste Lemaire, Edited and Performed by Manuchehr Sabbâ'î*, Tehran, Mahoor Cultural Institute, 2003.

Nella Turchia ottomana, come in tutti gli altri contesti or ora menzionati, non vi è dubbio che nel corso del XIX secolo e nei primi decenni del XX, la musica d'arte occidentale fu espressione di una cultura minoritaria e rimase per lo più appannaggio delle *élites* di corte e dei segmenti delle classi facoltose ad essa più vicini, così come delle comunità europee residenti nell'impero.<sup>11</sup> Ciò non ostacolò, tuttavia, il graduale radicamento della musica occidentale nella società turca con la crescita progressiva di un sempre più ampio bacino sociale e cosmopolita che ad essa rivolse il proprio interesse e con il lento consolidamento di un lignaggio locale di musicisti e compositori. È noto come tale radicamento e tale consolidamento ricevettero in Turchia l'impulso più deciso e più influente in epoca repubblicana, attraverso l'impeto riformatore e modernizzatore del fondatore della Repubblica Turca Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938). Ma gli antecedenti pre-repubblicani, a partire dal contributo di Giuseppe Donizetti, testimoniano con chiarezza come la musica d'arte occidentale fosse già stata introdotta nella prassi musicale locale in periodo ottomano e fosse stata investita delle stesse valenze simboliche legate alla modernizzazione che saranno in seguito fortemente incentivate da Atatürk. Questo suggerisce una situazione di sostanziale continuità tra impero e repubblica.<sup>12</sup> Non è pertanto azzardato, a questo proposito, considerare Giuseppe Donizetti come l'iniziatore, in Turchia, di una vicenda storica e musicale che si è protratta ininterrottamente dal suo insediamento a Istanbul fino all'epoca attuale.

11. Sull'aspetto della distribuzione sociale della musica occidentale in Turchia ed in altri paesi del Nord Africa e del Vicino Oriente nel corso dell'Ottocento, oltre ai contributi di Aksoy (pp. 74-75) e Wright (p. 104) in questo volume, cfr. METİN AND, *Opera and Ballet in Modern Turkey*, in *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*, a cura di Günsel Renda e C. Max Kortepeter, Princeton, Kingston Press, 1986, p. 71; NAMIK SINAN TURAN - AYŞEGÜL KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic: The Western Music Tradition and the Perception of Opera*, «International Journal of Turcologia», II/3, 2007, p. 11-12; WRIGHT, *Touraj Kiaras and Persian Classical Music* cit., p. 3; EL-SHAWAN, *Western Music and its Practitioners in Egypt* cit., pp. 144-145.

12. Cfr. i contributi di Aksoy (pp. 73-75) e O'Connell (pp. 21, 22, 29, 34) in questo volume. Dello stesso avviso sono TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., pp. 5-29.

Come accennato in precedenza, l'attività del Donizetti turco non si limitò all'istruzione musicale e all'introduzione sistematica del solfeggio e della notazione nell'ambito dell'esercito, ma fu anche centrale sul piano istituzionale, contribuendo alla creazione, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, di nuove strutture quali la Scuola Imperiale di Musica (Muzika-i Hümayun Mektebi) e la Scuola di Musica Militare di Palazzo (Saray Mıktız Mektebi).<sup>13</sup> Più in generale, l'operato di Donizetti, sia nel campo della didattica che in quello della direzione e dell'organizzazione di eventi musicali, ebbe ampia risonanza, soprattutto durante il sultanato di Abdülmecid, tra i notabili e gli ufficiali di palazzo, nell'aristocrazia ottomana e nell'*harem* di corte, così come nella popolosa comunità cristiana di Istanbul, composta da italiani, da altri europei levantini, ma anche da armeni, greci e siriani. Giuseppe Donizetti contribuì indubbiamente anche all'affermarsi della dicotomia tra musica occidentale e musica d'arte tradizionale (dette rispettivamente *alafranga* e *alaturka*) che avrebbe caratterizzato la scena musicale turca anche nel periodo repubblicano, quando tale dicotomia assunse accentuate connotazioni ideologiche e divenne manifestazione, nel campo musicale, di una più ampia contrapposizione tra le istanze modernizzanti sostenute dal governo – e associate strettamente al progetto di occidentalizzazione da esso promosso – e gli aspetti socio-culturali tradizionali legati al passato ottomano, compresa la musica d'arte turca, considerati retrogradi e inadatti al sorgere di una moderna cultura nazionale. Negli anni di poco successivi alla morte di Donizetti Pascià, la polarità *alafranga / alaturka* si era già insediata, per esempio, nell'*harem* di corte. Secondo la testimonianza della musicista e compositrice turca Leyla Saz (1850-1936), che fu educata alla musica e alle arti nell'ambiente dell'*harem*, quest'ultimo esibiva la coesistenza sia della musica d'arte turca che della musica occidentale strumentale e lirica, eseguita da un'apposita orchestra femminile. Queste due espressioni erano però tenute manifestamente distinte e si differenziavano nitidamente per metodi di apprendimento – l'una fondata sulla notazione,

13. Sulla formazione della Muzika-i Hümayun, cfr. JOHN MORGAN O'CONNELL, *In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse*, «Ethnomusicology», XLIX/2, 2005, pp. 185, 198.

l'altra sulla trasmissione orale –, per strumentazione e per tecniche esecutive.<sup>14</sup> Non sono tuttavia da ignorare esempi che suggeriscono come le due tradizioni musicali cominciassero anche ad intrecciarsi nel periodo ottomano. Già Giuseppe Donizetti aveva mostrato interesse nell'avvalersi di motivi della musica d'arte turca per armonizzazioni e composizioni originali fondate sul linguaggio tonale, un fenomeno questo che verrà sviluppato più compiutamente dal suo successore alla carica di Istruttore Generale delle Musiche Imperiali, il parmense Callisto Guatelli Pascià (1819-1900). Guatelli, che godette di celebrità a Istanbul durante il suo servizio presso la corte e che pare avesse abbracciato la fede mussulmana, applicherà l'armonia tonale a brani sostanzialmente di fattura tradizionale sia per impianto modale che per struttura formale, ed impiegherà composizioni della musica d'arte turca come ossatura melodica per le proprie composizioni, tra cui le numerose ed apprezzatissime marce militari e cerimoniali.<sup>15</sup> Nel contempo, i metodi didattici e l'impiego della notazione musicale introdotti da Donizetti e sostenuti dai suoi successori – tra cui, oltre a Guatelli Pascià, va menzionato anche un altro italiano, Bartolomeo Berti Pisani (1811-1876) – cominciarono, seppure timidamente, a varcare il recinto relativamente ri-

14. Oltre al saggio di Ruhi Ayangil in questo volume (p. 44), cfr. LEYLA (SAZ) HANIMEFENDİ, *The Imperial Harem of the Sultans: Daily Life at the Çırağan Palace during the 19th Century*, Istanbul, Peva Publications, 1994, pp. 128-146; KATHRYN WOODARD, *Western Music in Turkey from the Nineteenth Century to the Present*, «New Music Connoisseur», XI/1, 2003, <http://www.newmusicon.org>; TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., p. 11. Sulla polarità *alafranga / alaturka* cfr., in aggiunta ai contributi di O'Connell (pp. 19-20), Aksoy (p. 73) e Wright (p. 103) in questo volume, JOHN MORGAN O'CONNELL, *From Empire to Republic: Vocal Style in Twentieth Century Turkey*, in *The Garland Encyclopedia of World Music*, VI: *The Middle East*, a cura di Virginia Danielson, Scott Marcus e Dwight Reynolds, New York, Garland, 2002, p. 782; ID., *In the Time of Alaturka* cit., pp. 177-205; AHMED ERGUNER, *Alla Turca – Alla Franca: Les enjeux de la musique turque*, «Cahiers de musique traditionnelles», 3, 1990, pp. 45-56.

15. Cfr. i contributi di Aracı (pp. 8, 14) e di Aksoy (pp. 67-68) in questo volume. Un campione significativo delle composizioni e degli arrangiamenti di Callisto Guatelli Pascià è incluso nel CD realizzato da Emre Aracı con l'Orchestra Sinfonica da Camera di Praga *Boğaziçi Mehtapları'nda Sultan Portreleri / Bosphorus by Moonlight*, Istanbul, Kalan Müzik Yapım, 2004; cfr. anche il CD, sempre realizzato da Aracı, *Osmanlı Sarayı'ndan Avrupa Müziği / European Music at the Ottoman Court*, Istanbul, Kalan Müzik Yapım, 2000.

stretto dei circoli dediti alla musica occidentale, e ad attrarre gradualmente l'attenzione dei musicisti e dei teorici di musica d'arte turca.<sup>16</sup>

Fatto sta che nella seconda metà dell'Ottocento la scena musicale ottomana si arricchì di una vivace attività concertistica e lirica. In aggiunta agli spettacoli organizzati nelle ambasciate europee e nelle dimore dei sultani, Istanbul si dotò di svariati teatri e sale da concerto.<sup>17</sup> Il teatro forse più prolifico, durante un periodo relativamente breve di attività (1840-1870), fu quello fondato dall'italiano Bosco e successivamente ceduto all'impresario cattolico siriano Tütüncüoğlu Mihail Naum Efendi. Il Teatro Naum, sostenuto da un ingente contributo finanziario elargito dallo stesso sultano Abdülmecid, beneficiò della licenza esclusiva di ingaggiare musicisti italiani – tra cui personalità di spicco come i direttori d'orchestra e compositori Angelo Mariani (1821-1873) e Luigi Arditi (1822-1903) – e promosse un'intensa produzione di stagioni d'opera a partire dal suo esordio nel 1844 con *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti.<sup>18</sup> A seguito della revoca da parte di Mahmud II del divieto di allestire spettacoli pubblici a Istanbul, sempre più numerose furono le compagnie d'opera e le orchestre europee, spesso italiane, invitate ad esibirsi nella capitale ottomana in tutta la seconda metà dell'Ottocento, così come le visite di eminenti musicisti del tempo quale, per esempio, quella

16. Nel suo contributo a questo volume, O'Connell (p. 28) menziona, per esempio, l'adozione del solfeggio da parte del teorico Haşim Bey già nel 1864. Cfr. anche il saggio di Ruhi Ayangil (pp. 43-48).

17. Come segno del suo apprezzamento per l'opera, specialmente italiana, il sultano Abdülmecid – a cui Giuseppe Donizetti aveva dedicato una delle sue composizioni più riuscite, l'*Inno Popolare di Sua Maestà Imperiale il Sultano Abdul Medgid Kan*, su testo in turco ottomano (incluso nel CD di accompagnamento a questo volume) – fece costruire nel 1858 un teatro lirico all'interno del suo nuovo palazzo Dolmabahçe, dotandolo di un organico stabile di musicisti, di cantanti e di attori turchi (cfr. TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., p. 14, e il contributo di Aracı in questo volume, p. 13). Sulle compagnie d'opera e i teatri attivi ad Istanbul in tutta la seconda metà dell'Ottocento, cfr. METİN AND, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara, Forum Yayınları, 1963-1964, pp. 65-78 e 111-114.

18. Cfr. ARACI, *A Levantine Life* cit., pp. 53-54; TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., p. 12.

di Franz Liszt nel 1847.<sup>19</sup> Difatti, appare con chiarezza che Istanbul era sorprendentemente al passo con gli sviluppi musicali che avvenivano in Europa – grazie anche all'intensa importazione di partiture avviata già da Giuseppe Donizetti – tanto che opere che erano nuove in Europa venivano spesso allestite ed eseguite, da orchestre locali o straniere in visita, poco tempo dopo il loro debutto europeo.<sup>20</sup> Contemporaneamente si assiste sia al sorgere delle prime composizioni di opera lirica in suolo ottomano, generalmente realizzate da espatriati europei su libretto e temi turchi,<sup>21</sup> sia al formarsi della primissima generazione di compositori turchi, o comunque ottomani, di musica d'arte occidentale, quali Yesârizade Necib Paşa (1815-1883), Mehmed Ali Bey (1840-1895) e Notacı Hacı Emin (1845-1907).<sup>22</sup> Una menzione particolare deve essere riservata al compositore armeno Dikran Çuhacıyan Efendi

19. Cfr. EMRE ARACI, *Franz Liszt at the Ottoman Court*, «International Piano Quarterly», inverno 2001, pp. 14-19; AND, *Opera and Ballet in Modern Turkey* cit., pp. 70-71; ID., *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, «İtalyan Filolojisi», 1-2, 1970, pp. 127-142; ID., *Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi*, «Tiyatro Araştırmaları Dergisi», 2, 1971, pp. 72-102; MAHMUT R. GAZİMİHAL, *Türkiye-Avrupa Müziği Münasebetleri*, parte I, İstanbul, Nümune Matbaası, 1939. Per la presenza di orchestre europee in visita presso i sultani di Istanbul tra i secoli XVI e XVIII, cfr. anche TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., pp. 8-10 e il contributo di Aksoy in questo volume (pp. 63-66).

20. Per esempio il *Belisario* di Gaetano Donizetti, che debuttò al Teatro La Fenice di Venezia nel 1836, venne proposto ad Istanbul nel 1840 e ancora nel 1844, sia al palazzo imperiale Valide Sultan che al Teatro Naum. Svariate opere di Verdi figurano nel programma del Teatro Naum in strettissima prossimità rispetto al loro debutto in Europa. Tra queste *Ernani* (1844, allestita al Naum nel 1846), *Macbeth* (1847, allestita nel 1848), *Il trovatore* (1853, allestita al Naum nello stesso anno), *La traviata* (1853, allestita nel 1856), *Un ballo in maschera* (1859, allestita nel 1862). Cfr. REFİK AHMET SEVENGİL, *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımızı*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1959, p. 30; AND, *Opera and Ballet in Modern Turkey* cit., p. 71; WOODARD, *Western Music in Turkey* cit.; TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., p. 12; ARNOLD REISMAN, *Post-Ottoman Turkey: Classical European Music and Opera*, Charleston (South Carolina), BookSurge Publishing, 2008, pp. 8-9; e il contributo di Aksoy in questo volume (p. 69).

21. Come ad esempio l'opera intitolata *Giselda* di un certo Lombardi o *L'assedio di Silistra* di Giacomo Panizza, messe in scena al Teatro Naum rispettivamente nel 1851 e nel 1855. Cfr. AND, *Opera and Ballet in Modern Turkey* cit., pp. 72-73, ID., *Türkiye'de İtalyan Sahnesi* cit., pp. 59-68, e il saggio di Aksoy in questo volume (p. 71).

22. Cfr. GÜLTEKİN ORANSAY, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdarı*, Ankara, Küğ Yayınları, 1965; ID., *Music in the Republican Era*, in *The Transformation of Turkish Culture* cit., p. 198.

(1836-1898) – primogenito del mastro orologiaio del sultano Abdülmecid, Gevork Efendi – che fu il primo ottomano a cimentarsi nella musica per teatro, nell'opera e nell'operetta, spesso utilizzando impianti melodici strettamente aderenti all'idioma modale della musica d'arte turca. Formatosi al Conservatorio di Milano probabilmente tra il 1862 e il 1866, Çuhacıyan diresse la compagnia d'opera Opera Tiyatrosu e realizzò vari lavori, tra cui l'opera *Arif'in Hilesi* (*Lo stratagemma di Arif*), ispirata al pezzo teatrale satirico *L'ispettore generale* di Nikolaj Gogol, l'opera semiseria *Zemire* e l'operetta *Leblebici Horhor Ağa* (*Il venditore signor Horhor*), lavori pionieristici presentati sui palcoscenici di Istanbul negli ultimi trent'anni dell'Ottocento, a cui si accompagnarono altri importanti composizioni di musica strumentale.<sup>23</sup>

Questi sviluppi si protrarranno senza soluzione di continuità attraverso la seconda era costituzionale dell'impero iniziata nel 1908, quando non solo si infoltirà la schiera dei compositori e dei musicisti operanti a Istanbul, ma sorgeranno insieme a periodici dedicati all'educazione, alla cronaca e alla critica musicali anche numerosi ed importanti centri didattici, dedicati sia alla musica d'arte turca – insegnata qui con l'ausilio del solfeggio e della notazione occidentale introdotti inizialmente da Donizetti Pascià – sia alla musica occidentale, come il primo conservatorio di Istanbul, il Darüelhan.<sup>24</sup> È

23. Su Dikran Çuhacıyan cfr. AND, *A History of Theatre* cit., p. 113; WOODARD, *Western Music in Turkey* cit.; TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., p. 15. Çuhacıyan è considerato come il fondatore della tradizione operistica anche in Armenia. La sua opera *Arshak II*, su libretto in armeno, fu allestita per la prima volta nella sua interezza a Yerevan nel 1945 e riproposta al Teatro d'Opera di San Francisco nel 2001 (cfr. DONALD JAY GROUT - HERMINE WEIGEL WILLIAMS, *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 529).

24. Tra i lavori operistici apparsi in questo periodo si possono annoverare *Mireh* (1909) di Paul Mercier, *Kenan Çobanları* (1916) del libanese Wadi Sabra (1876-1952) su libretto della scrittrice e femminista turca Halide Edip Adıvar (1884-1964), *Ihtiyar* (1920) di Nurullah Bey, ma anche i lavori di poco precedenti di due maestri italiani del Conservatorio di Istanbul, *Claudia* (1902) di Giovanni Avolio e *Amore occulto* (1904) di Vittorio Radeaglia. Altri compositori dell'epoca furono Mehmet Zati Arca (1863-1951), Mustafa Rahimi Otman (1877-1941), Edgar Manas (1875-1964), İsmail Zühdü Kuşçuoğlu (1877-1924), Osman Zeki Üngör (1880-1958). Cfr., oltre al contributo di Aksoy (p. 71) in questo volume, AND, *Opera and Ballet in Modern Turkey* cit., p. 72; TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., p. 16-17; ORANSAY, *Music in the Republican Era* cit., p. 198.

tuttavia con l'instaurazione della Repubblica nel 1923 che assistiamo ad un'accelerazione ed un'intensificazione decise e radicali della penetrazione della musica d'arte occidentale in Turchia, sulla spinta del progetto nazionalista di modernizzazione e di occidentalizzazione pianificata che divenne centrale nella trasformazione culturale, istituzionale e politica della Turchia realizzata da Atatürk e teorizzata dall'ideologo Ziya Gökalp (1876-1924).<sup>25</sup> Numerose nuove istituzioni vennero fondate nel volgere di pochissimi anni, tutte incentrate sullo studio della musica d'arte occidentale e fermamente collocate tra le priorità della politica culturale kemalista. La Muzika-i Hümayun di donizettiana memoria fu trasferita ad Ankara, la nuova capitale. Già rinominata Orchestra Sinfonica di Palazzo (Saray Senfoni Orkestrasi) negli ultimi anni dell'impero, essa fu smembrata e trasformata da una parte nell'Orchestra Presidenziale – a cui si applicarono progressivamente varie denominazioni quali Orchestra Presidenziale della Repubblica (Riyaseti Cumhur Orkestrasi), Orchestra Filarmonica Presidenziale (Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrasi) e Orchestra Sinfonica Presidenziale (Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrasi) – dall'altra nell'Orchestra di Musica Militare – nota a partire dagli anni Sessanta del Novecento come Orchestra di Musica Militare del Comando di Terra della Repubblica Turca. Il Conservatorio Darülelhan di Istanbul, già fondato nella seconda era costituzionale ottomana, fu riaperto dopo tre anni di inattività come Conservatorio Municipale di Istanbul (İstanbul Belediye Konservatuarı) nel 1923, mentre

25. Nello stesso periodo, tale intensificazione ed accelerazione caratterizzarono anche la vita culturale ed artistica iraniana, trascinata da simili istanze modernizzanti e nazionalistiche con l'avvento al potere nel 1925 di Rezâ Shâh Pahlavi. Un ruolo centrale nella diffusione della musica occidentale e, soprattutto, nell'adozione di metodi didattici, esecutivi e teorici occidentali nell'ambito della musica classica persiana ebbe il colonnello, musicista e grande riformatore della musica 'Ali Naqi Vaziri (1887-1979). Cfr. MOJTABA KHOSHZAMIR, *Ali Naqi Vaziri and his Influence on Music and Music Education in Iran*, Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, tesi di dottorato, 1979; BRUNO NETTL, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*, London, Macmillan, 1985, pp. 72-75, 79-83, 110-113; FARHAT, *Western Musical Influences in Persia* cit., pp. 89-92; CHEHABI, *From Revolutionary Tasnif to Patriotic Surud* cit., pp. 146-148. Per simili sviluppi nella storia musicale libanese, cfr. CHRISTIAN POCHE, *Vers une musique libanaise de 1850 à 1950*, «Les cahiers de l'Oronte», 7, 1969, pp. 77-100.

ad Ankara comparve nel 1924 il suo corrispettivo, la Scuola per Istruttori di Musica (Musiki Muallim Mektebi), inizialmente diretta da Zeki Üngör, direttore d'orchestra e compositore dell'inno nazionale turco. Questo processo di trasformazione istituzionale fu pilotato direttamente dall'esecutivo. Esso era volto non soltanto ad insediare istituzioni musicali di alto profilo che fornissero allo stato una presenza sonora di grande impatto simbolico e che canalizzassero gli orientamenti artistici dell'alta borghesia urbana, riformatrice e cosmopolita turca, ma anche a diffondere capillarmente le riforme culturali e musicali perseguite da Atatürk nell'ambito di settori sempre più vasti della popolazione – attraverso istituzioni culturali statali come le Case del Popolo (Halkevleri), sparse in gran numero sul territorio – di pari passo con la promozione dell'allargamento della sfera pubblica e dell'affermarsi della cultura di massa come condizioni fondanti della modernità e della nuova vita nazionale. Trasportato sull'onda degli ideali repubblicani e nazionalisti, questo processo non fu certo senza alti costi sociali e culturali, dal momento che non si risparmiò forme decisamente autoritarie. Mentre la musica europea veniva insediata come riferimento centrale per lo sviluppo della cultura musicale turca, si imposero dure restrizioni alla pratica della musica d'arte tradizionale, poiché associata direttamente a quel passato ottomano che l'instaurazione repubblicana intendeva contrastare.<sup>26</sup> La musica d'arte turca, pertanto, non fu solo considerata decadente e stantia, ma fu vista anche come il frutto ed il relitto della cultura ibrida (noi diremmo, più positivamente, multietnica e multiculturalmente) caratteristica dell'impero ottomano, risultante dalla convergenza di elementi turchi, persiani, curdi, arabi, ma anche greci ed armeni. Questa era poco confacente, nella prospettiva kemalista, alla formazione di una cultura nazionale. Ad essa vennero preferite le musiche popolari e rurali dell'Anatolia e della costa Egea, elevate nella politica culturale dello stato – spesso anche grazie ad interpretazioni faziose, se non a manipolazioni – a simbolo di una cultura musicale puramente turca che, affinata e riformata

26. Paradossalmente furono rigettate come appartenenti al passato ottomano anche le marce cerimoniali e gli inni di Giuseppe Donizetti utilizzati dai sultani fin dopo la Grande Guerra (cfr. il contributo di Araci in questo volume, pp. 9-10).

attraverso la combinazione con le tecniche esecutive e compositive occidentali, avrebbe fornito l'assetto fondamentale e la sorgente della nuova cultura repubblicana. L'approccio ostile nei confronti della musica d'arte turca si concretizzò con la chiusura, per esempio, della Sezione di Musica Orientale (Doğu Müzigi Şubesi) del Conservatorio Darüelhan e, in sinergia con una vigorosa campagna di secolarizzazione, con l'ordinanza di soppressione, nel 1926, delle logge (*tekke*) e delle confraternite (*tarikât*) mistiche mussulmane (*Sufi*), tra cui quelle, come i *Mevlevî*, legate tradizionalmente al culto della musica d'arte.<sup>27</sup>

27. L'occidentalizzazione nel campo della musica non si limitò all'adozione di forme e generi, tecniche compositive ed esecutive, e metodi didattici. Essa si manifestò anche nell'adozione di un approccio scientifico ed etnologico alle musiche popolari e rurali, comprendente la loro documentazione, classificazione e notazione. Ciò andò di pari passo con la raccolta di materiale musicale popolare ad uso di composizioni erudite e con l'applicazione di tecniche di arrangiamento occidentali, inclusa l'armonizzazione, a brani della musica popolare o rurale negli istituti scolastici e di formazione come nelle istituzioni culturali e, successivamente, nei media di stato. È noto come tutti questi aspetti fecero parte dell'edificazione delle culture nazionali e della definizione nazionalista dei patrimoni culturali in Europa a cavallo tra XIX e XX secolo, e fu esattamente questo precedente che servì come prototipo per il governo repubblicano. La musica d'arte turca, sebbene fosse guardata con freddezza o addirittura con aperta avversione nella prima fase repubblicana, non fu cancellata, ma fu anzi anch'essa coinvolta in un processo di riforma e di dialogo con la musica occidentale, fino a riemergere pienamente sulla scena culturale pubblica nel secondo dopoguerra. Tale processo, come abbiamo visto, era in parte già stato avviato dai tempi di Giuseppe Donizetti ed era destinato in epoca repubblicana ad aprire aree di sempre maggiore contatto con la musica occidentale sia sul piano teorico che didattico, grazie in particolare al contributo di musicisti, pedagoghi e musicologi quali Rauf Yektâ Bey (1871-1935), Suphi Ezgi (1869-1962) e Sadettin Arel (1880-1955). A questo proposito si vedano i saggi di Ayangil e O'Connell in questo volume. Per l'approccio riformatore di Mustafa Kemal Atatürk e dell'ideologo del nazionalismo turco Ziya Gökalp, cfr. ZIYA GÖKALP, *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, originale del 1923 tradotto in inglese da Niyazi Berkes, London, Gorge Allen and Unwin, 1959; DONALD EVERETT WEBSTER, *The Turkey of Atatürk: Social Process in the Turkish Reformation*, New York, AMS Press, 1973; *Atatürk and the Modernization of Turkey*, a cura di Jacob M. Landau, Boulder (Colorado) - Leiden, Westview Press - E.J. Brill, 1984; TOURAJ ATABAKI - ERIK J. ZÜRCHER, *Men of Order: Authoritarian Modernization under Atatürk and Reza Shah*, London - New York, I.B. Tauris, 2004. Sul significato e sulle implicazioni delle riforme repubblicane e kemaliste all'interno della vita musicale e del mondo delle arti, cfr. GÖKALP, *Turkish Nationalism and Western Civilization* cit., pp. 105-106, 268, 272-273, 299-301; ADNAN

Nel frattempo numerosi studenti turchi furono sovvenzionati per recarsi presso le scuole di musica e i conservatori più prestigiosi d'Europa, un'esperienza dalla quale sbocciò la prima generazione di compositori turchi di musica occidentale dell'epoca repubblicana, in particolar modo i cinque – noti come *Türk Beşleri*, 'I cinque turchi' – che di essa divennero gli esponenti più emblematici: Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991, cfr. tav. 4), Necil Kâzım Akses (1908-1999). Questi compositori, celeberrimi in Turchia, integrarono in molti dei loro lavori ispirazioni tratte da materiali musicali tradizionali turchi, principalmente dall'ambito popolare e rurale in consonanza con l'orientamento della po-

SAYGUN, *Atatürk ve Musiki*, Ankara, Ajans - Türk Matbaacılık, 1965; GÜLTEKİN ORANSAY, *Atatürk ile Kuğ*, Izmir, Kuğ Yayını, 1985<sup>2</sup>; ID., *Music in the Republican Era* cit., pp. 198-205; AND, *Opera and Ballet in Modern Turkey* cit., pp. 74-78; *The Transformation of Turkish Culture* cit.; ORHAN TEKELİOĞLU, *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music*, «Middle Eastern Studies», xxxii/2, 1996, pp. 194-216; ID., *Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s*, «Turkish Studies», ii/1, 2001, pp. 93-108; O'CONNELL, *From Empire to Republic* cit., pp. 781-787; ID., *In the Time of Alaturka* cit., pp. 188-189; ID., *Sound Sense: Mediterranean Music from a Turkish Perspective*, in *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, a cura di David Cooper e Kevin Dawe, Lanham (Maryland) - Toronto - Oxford, The Scarecrow Press, 2005, pp. 3-25; KATHRYN WOODARD, *Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun*, «Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East», xxvii/3, 2007, pp. 442-462; TURAN - KOMSUOĞLU, *From Empire to the Republic* cit., pp. 5-7, 17-23. In specifico sulla politica culturale in relazione alle tradizioni popolari e rurali, e sulla loro istituzionalizzazione, cfr. İLHAN BAŞGÖZ, *Folklore Studies and Nationalism in Turkey*, «Journal of the Folklore Institute», ix/2-3, 1972, pp. 162-176; MARTIN STOKES, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford - New York, Clarendon Press - Oxford University Press, 1992, pp. 20-49; ARZU ÖZTÜRKMEN, *Folklore and Nationalism in Turkey*, University of Pennsylvania, tesi di dottorato, 1993, in particolare il capitolo II; KORAY DEGİRMENCİ, *In the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», xxxvii/1, 2006, pp. 47-65. A fini comparativi con gli interventi di conservazione, modernizzazione e notazione della musica tradizionale in Tunisia, in particolar modo nell'ambito delle attività dell'Istituto Rahidiyya fondato a Tunisi nel 1934, cfr. RUTH DAVIS, *The Effects of Notation on Performance Practice in Tunisian Art Music*, «The World of Music», xxxiv/1, 1992, pp. 85-114; ID., *Ma'lûf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia* cit., pp. 41-70.

litica musicale kemalista, ed alcuni tra loro, come Erkin e Saygun, parteciparono attivamente anche alla raccolta di canzoni e motivi musicali delle comunità rurali. In questo panorama si situa il primo significativo lavoro per teatro d'opera della Repubblica, *Özsoyü*, composto da Adnan Saygun su libretto di Münir Hayri Egeli e commissionato dallo stesso Atatürk in occasione della visita in Turchia dello scià di Persia Rezâ Pahlavi nel 1934.<sup>28</sup> Dal 1932, allo scopo di coadiuvare la fondazione e l'organizzazione di istituti musicali così come la formazione di musicisti, direttori e compositori, cominciarono ad essere invitati in Turchia esperti, maestri e produttori europei di musica, di teatro e di balletto, quali Paul Hindemith (1895-1963), Béla Bartók (1881-1945), Ernst Praetorius (1880-1946), Carl Ebert (1887-1980), Eduard K. Zuckmayer (1890-1972) e Dame Ninette de Valois (1898-2001).<sup>29</sup> Gli anni Trenta e tutto il periodo della presidenza del successore di Atatürk, Mustafa İsmet İnönü (in carica dal 1938 al 1950), suggellarono l'entrata, ormai a pieno titolo, della Turchia nel panorama internazionale della musica classica occidentale. Numerosi ed importanti lavori di compositori turchi si succedettero sui palcoscenici locali ed internazionali, tra cui l'oratorio *Yunus Emre* di Adnan Saygun (composto nel 1942 su versi del poeta mistico del Trecento Yunus Emre e riproposto a Parigi nel 1947) così come, dello stesso au-

28. Cfr. EMRE ARACI - JOHN MORGAN O'CONNELL, *Forging an Alliance: A Turkish Opera on a Persian Theme*, «The World of Music», in corso di pubblicazione. Su Adnan Saygun, che tra i compositori turchi dell'epoca fu quello forse più ricettivo dell'ideale kemaliano di edificare una musica nazionale, cfr. EMRE ARACI, *Reforming Zeal*, «The Musical Times», CXXXVIII/1854, settembre 1997, pp. 12-15; ID., *Abmed Adnan Saygun: doğu-batı arası müzik köprüsü*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001; KATHRYN WOODARD, *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*, Cincinnati, University of Cincinnati, tesi di dottorato, 1999; EAD., *Western Music in Turkey* cit.; EAD., *Music Mediating Politics in Turkey* cit.; REISMAN, *Post-Ottoman Turkey* cit., pp. 73-84.

29. Cfr., tra altri, REISMAN, *Post-Ottoman Turkey* cit., pp. 23-72. Per l'apporto di Béla Bartók, particolarmente significativo nel campo della raccolta, della trascrizione e classificazione, e dell'istituzionalizzazione delle musiche popolari e rurali in Turchia, cfr. ADNAN SAYGUN, *Bartók in Turkey*, «The Musical Quarterly», 37, 1937, pp. 337-346; BÉLA BARTÓK, *Halk Müziği Hakkında Üç Konferans*, Ankara, Halkevi Neşriyatı - Ar Şubesi, 1937; ID., *Turkish Folk Music from Asia Minor*, a cura di Benjamin Suchoff, Princeton, Princeton University Press, 1976.

tore, l'opera *Kerem* (che inaugurò il Nuovo Teatro d'Opera di Ankara nel 1948) e il Concerto per pianoforte (eseguito nel 1963 a Mosca); il *Concerto chromatique* e il Quartetto d'archi di Cemal Reşit Rey (entrambi dati a Vienna nel 1935); il Concerto per pianoforte e il Quartetto d'archi di Ulvi Cemal Erkin (dati rispettivamente a Berlino nel 1943 e a Praga nel 1947); i lavori orchestrali *Sinfonia di danza "Çiftetelli"* (debutto a Praga nel 1934), *Poema per violoncello e orchestra* (debutto ad Ankara nel 1946 e riproposto a Roma nel 1950) e *Ballata* (debutto ad Ankara nel 1948) di Necil Kâzım Akses. Negli anni Cinquanta saranno fondati l'Opera di Stato e il Balletto di Stato, che avvieranno artisti di fama internazionale del calibro del soprano Leyla Gencer (1928-2008), celeberrima per le sue interpretazioni donizettiane, del soprano Suna Korat (1935-2003) e del basso Ayhan Baran (nato nel 1929). Successive generazioni di compositori d'opera turchi includono Nevit Kodallı (1924-2009) di cui vanno ricordati *Van Gogh*, eseguita nel 1956 ad Ankara, e *Gilgamesh*, prodotta dalla Compagnia d'Opera Turca nel 1965; Ferit Tüzün (1929-1978) tra i cui numerosi lavori di rilievo spicca *Kıral Midas (Il re Mida)* del 1977; e Okan Demiriş (nato nel 1942) la cui opera *Dördüncü Murad (Il Sultano Murad IV)* è stata prodotta nel 1980. A questi si affiancano i lavori maturi di compositori storici come, per esempio, Adnan Saygun, la cui opera *Koroğlu*, basata sull'omonimo ciclo epico tradizionale turco e centro-asiatico, appare nel 1973. Infine la traiettoria storica qui delineata giunge ai compositori contemporanei, dalla musica seriale e aleatoria di İlhan Usmanbaş (nato nel 1921), a quella elettronica di İlhan Kemal Mimaroğlu (nato nel 1926, la cui musica compare nel film *Satyricon* di Federico Fellini), a quella post-minimalista di Kamran İnce (nato nel 1960).

#### TRAIETTORIE DI STUDIO...

È evidente come la musica d'arte occidentale abbia messo profonde radici in Turchia e sia divenuta, lungo la traiettoria storica iniziata da Giuseppe Donizetti Pascià, parte integrante della vita culturale e musicale turca. È una situazione, questa, ben lontana dall'essere isolata, ma che è al contrario ampiamente condivisa da molti paesi al di fuori dell'Europa e del Nord

America.<sup>30</sup> Di fronte a questo processo di radicamento, comprendente ad un tempo l'internazionalizzazione, la localizzazione e la diversificazione della musica classica occidentale a livello pressoché globale, si deve tuttavia registrare la vistosa esiguità di studi approfonditi in proposito nel panorama accademico internazionale. Ciò che in particolare non ha ricevuto a tutt'oggi un'attenzione adeguata è la dimensione socio-culturale del ruolo consistente che la tradizione classica occidentale ha acquisito nella storia e nella prassi musicali di paesi comunemente considerati non occidentali, dal momento in cui tale tradizione è divenuta effettivamente locale o perlomeno espressione di ampi segmenti cosmopoliti in tali società.<sup>31</sup> Altrettanto sot-

30. Per un resoconto generale sulle tradizioni di esecuzione e composizione di musica d'arte occidentale, compresi i relativi sviluppi istituzionali e del panorama artistico pubblico, in Egitto e in Iran cfr. EL-SHAWAN, *Western Music and its Practitioners in Egypt* cit., pp. 145-149; ID., *Egypt II.4. Western Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, New York, Grove's Dictionaries, 2001<sup>2</sup>; FARHAT, *Western Musical Influences in Persia* cit., pp. 92-95. Sulla diffusione della musica occidentale in Libano fin dall'epoca ottomana, e sulla sua fiorente tradizione di compositori ed esecutori durante la dominazione francese e dopo l'indipendenza, cfr. ALI JIHAD RACY, *Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes*, «Ethnomusicology», xxx/3, autunno 1986, pp. 415-416; ID., *Lebanon. IV. Modern Developments. 1. Western-Based Classical Repertoire and Music Education*, in *The New Grove Dictionary* cit. Per l'Africa sub-sahariana post-coloniale cfr. AKIN EUBA, *Traditional Elements as the Basis of New African Art Music*, «African Urban Notes», v/4, 1970, pp. 52-56; BODE OMOJOLA, *Nigerian Art Music, with an Introductory Study of Ghanaian Art Music*, Ibadan, Institut Français de Recherche en Afrique, 1995; ID., *African Pianism as an Intercultural Compositional Framework: A Study of the Piano Works of Akin Euba*, «Research in African Literatures», xxxii/2, 2001, pp. 153-174; JOHNSTON AKUMA - KALU NJOKU, *Art-Composed Music in Nigeria*, in *The Garland Encyclopedia of World Music*, I: *Africa*, a cura di Ruth M. Stone, New York, Routledge, 1997, pp. 232-252. Per la Cina, cfr. RICHARD CURT KRAUS, *Pianos and Politics in China: Middle Class Ambitions and the Struggle over Western Music*, New York, Oxford University Press, 1989.

31. Ovviamente, in questo contesto, 'Occidente' non rappresenta una nozione strettamente geografica, ma socio-culturale. Anche in questa accezione, tuttavia, è utile sottolineare che la presente discussione si fonda su una lettura critica del concetto di Occidente o di cultura occidentale, ed interpreta pertanto tale concetto come un costruito arbitrario e soggettivo – o meglio come il risultato di un processo di affermazione di soggettività storiche, visioni del mondo storicamente e socialmente localizzate e parziali. In altre parole, la dinamica tra unità e frammentazione, tra condivisione e diversità insite nel concetto di 'Occidente' – sia rispetto alle proprie parti costituenti, sia in relazione all'esterno, a ciò

tovalutate sono le implicazioni di questa diffusione e di questo radicamento, da un parte, per la definizione e la comprensione delle dinamiche interne di culture musicali locali; dall'altra, per il rinnovamento dei parametri entro i quali la musica classica occidentale è generalmente pensata e collocata sul piano delle affiliazioni etniche, sociali e culturali su scala planetaria.<sup>32</sup> Si può suggerire che le dinamiche di pensiero sottese a questa disattenzione se-

verso cui esso viene contrapposto e che viene perciò qualificato come 'altro' – si formula sulla base di complessi, ma nel contempo specifici interessi storici, contingenti e variabili. Il cristallizzarsi di tali soggettività storiche in visioni del mondo definite – ovvero in formulazioni ideologiche come, nel nostro caso, la distinzione tra 'occidentale' e 'non occidentale' – segnala il passaggio dalla parzialità soggettiva all'oggettività, il proporsi dell'interpretazione soggettiva come visione oggettiva capace di riscuotere ampio consenso e di affermarsi come dominante. Cfr. GRAMSCI, *Quaderni del carcere* cit., pp. 466-467, 874-875, 1048-1049, 1415-1416, 1418-1420.

32. Non è sorprendente che gli studi sulla musica occidentale prodotta localmente siano invece numerosi in Turchia come in altri paesi non occidentali. Essi tuttavia possiedono generalmente una risonanza internazionale piuttosto limitata ed hanno contribuito finora solo marginalmente alle rappresentazioni, sia delle culture musicali locali che della storia della musica classica occidentale, codificate nell'ambito della musicologia e dell'etnomusicologia internazionali, ancora fortemente influenzate dalle istituzioni e dalle produzioni accademiche europee e nord americane. Tale limitata risonanza è indice degli orientamenti prevalenti e della ristretta permeabilità degli studi musicali euro-americani in questo ambito specifico. Per gli studi in lingua inglese sulla musica occidentale in Turchia, i riferimenti bibliografici relativamente modesti contenuti in questa introduzione sono da considerarsi altamente rappresentativi (si potrebbero ben dire delle eccezioni). È anche sintomatico che lavori enciclopedici capitali come *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (del 2001, a cura di Stanley Sadie) o *The New Grove Dictionary of Opera* (1992, sempre a cura di Stanley Sadie), sebbene includano voci dedicate a svariati compositori non europei, si concentrino prevalentemente sulla loro biografia e sul loro profilo artistico, senza un approfondimento del contesto culturale e storico in cui hanno operato. Nel contempo, laddove compaiono sottocapitoli riguardanti le 'influenze occidentali' nelle voci riservate ai paesi dell'Asia o dell'Africa, l'attenzione dedicata a questo aspetto è decisamente esigua e spesso non commisurata all'effettiva importanza della musica occidentale in tali paesi. In italiano, si veda per esempio l'*Enciclopedia della musica* cit., fra le cui centinaia di capitoli tematici solo tre sono dedicati alla musica classica occidentale non euro-americana: uno nel volume I, *Il Novecento* (JUSTINIAN TAMUSUZA, *La musica contemporanea in Africa*, pp. 1153-1165), e due nel volume V, *L'unità della musica* (FRANÇOIS PICARD, *Il trapianto della musica europea in Asia orientale e i suoi sviluppi*, pp. 92-115, e GÉRARD H. BÉHAGUE, *Conquista coloniale e trapianto della musica europea in America latina*, pp. 116-137).

guano percorsi solo in apparenza diversi tra musicologia ed etnomusicologia. In musicologia, la fondamentale invisibilità della musica classica occidentale non euro-americana<sup>33</sup> – soprattutto per quanto concerne le sue implicazioni sul piano socio-culturale accennate in precedenza – ha a che fare o con una visione sostanzialmente tradizionale e sigillata del canone della musica d'arte, oppure, anche laddove tale canone viene rivisitato alla luce di una prospettiva postmoderna e dunque più flessibile, essa si ancora ad una persistente definizione o percezione di appartenenza geoculturale della musica classica occidentale che, sebbene storicamente motivata, appare acritica e fuori sincrono rispetto agli sviluppi globali dell'età moderna e contemporanea.<sup>34</sup> Dal canto suo, l'etnomusicologia, che pur si è da tempo emancipata dal ventaglio piuttosto angusto di priorità che la definivano in

33. Il mio uso dell'ossimoro 'musica occidentale non euro-americana' è intenzionalmente volto ad esporre e denudare la problematicità e la paradossalità delle strutture di linguaggio e concettuali che ereditiamo dalla tradizione musicologica ed etnomusicologica, così come l'impraticabilità dei loro assunti ideologici di fronte all'avvento di nuove, attive soggettività. La mia critica di fondo si può forse riassumere in una domanda: a chi appartiene oggi e dalla confluenza – consonante o dissonante – di quali complesse e variegata formazioni sociali e culturali è costituito ciò che si continua a chiamare 'cultura occidentale'? A mio giudizio, il campo degli studi musicali si trova in una posizione delicata a questo proposito e richiede una riflessione aperta e profonda, con un'urgenza che non credo sia egualmente condivisa in altri ambiti delle arti, come la letteratura o il cinema. Il romanzo, per esempio, nonostante si sia diffuso storicamente come forma letteraria a livello planetario con modalità molto simili a quelle della musica d'arte occidentale – ovvero sull'onda dell'influenza egemonica culturale europea – non è generalmente caratterizzato nella percezione comune e negli studi accademici da parametri geoculturali altrettanto demarcati come in musica. Soprattutto, tali parametri geoculturali, quando pertinenti, non hanno prodotto distinzioni disciplinari così delineate come quella tra musicologia ed etnomusicologia. In fondo il premio Nobel per la letteratura Orhan Pamuk è noto come scrittore, non come scrittore di romanzi occidentali.

34. Per un esame critico dell'edificazione del canone della musica classica occidentale e delle sue implicazioni storiche ed ideologiche, cfr. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, a cura di Katherine Bergeron e Philip V. Bohlman, Chicago, University of Chicago Press, 1992; WILLIAM WEBER, *History of Musical Canon*, in *Rethinking Music*, a cura di Nicholas Cook e Mark Everist, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 336-355. Al fine di constatare la quasi invisibilità dei contributi mondiali nella definizione dominante dell'ambito di studio della musicologia, è istruttivo esaminare alcuni dei manuali contemporanei di storia della musica classica occidentale più diffusi e venduti, come J. PETER BURKHOL-

passato – ovvero lo studio delle musiche d'arte tradizionali, delle tradizioni orali e delle musiche popolari – non ha ancora offerto uno spazio significativo allo studio della musica classica occidentale non euro-americana. L'etnomusicologia è stata finora più interessata ad analizzare la presenza della musica occidentale in termini di influenza ed impatto sulle musiche non occidentali, con prospettive variamente contornate da preoccupazione

DER - DONALD JAY GROUT - CLAUDE V. PALISCA, *A History of Western Music*, New York - London, W. W. Norton, 2010<sup>8</sup>; *Music in the Western World: A History in Documents*, a cura di Piero Weiss e Richard Taruskin, Belmont (California), Thomson-Schirmer, 2008<sup>2</sup>; DOUGLASS SEATON, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, New York - Oxford, Oxford University Press, 2010<sup>3</sup>. Sebbene in tutti questi casi il canone classico della storia musicale sia stato sottoposto ad una riflessione critica importante e si sia pertanto arricchito di un'attenzione al jazz, alla *popular music*, alla musica pop e leggera, alla fusione e giustapposizione tra musica d'arte occidentale e musiche non-occidentali, il ruolo conferito alle tradizioni di musica occidentale non euro-americane, sia in termini di contributo compositivo ed esecutivo, sia in termini di sviluppi storici del bacino culturale e di pubblico della musica occidentale, rimane decisamente minimo e non oltrepassa la menzione alquanto fugace di pochi eminenti compositori, come il giapponese Tōru Takemitsu. Leggermente più inclusivo è GROUT - WILLIAMS, *A Short History of Opera* cit., che fornisce una panoramica selettiva di tradizioni compositive in paesi come l'Armenia, la Turchia, il Brasile o il Messico. Tra i manuali di storia della musica classica occidentale in lingua italiana, si veda per un esempio di concezione del canone alquanto conservatrice MARIO BARONI - ENRICO FUBINI - PAOLO PETAZZI - PIERO SANTI - GIANFRANCO VINAY, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1995<sup>2</sup>. È interessante mettere a confronto questa generale disattenzione con la realtà di molte scuole di musica, di conservatori e di dipartimenti universitari di musica in tutta Europa e in Nord America, dove si registra una sempre maggiore affluenza di studenti intercontinentali, specialmente dall'Asia Orientale. Esistono prevedibilmente alcune eccezioni in musicologia, per esempio JAMES PARAKILAS - ATSUKO HIRAI, *1870s to 1920s: The World's the Limit*, in *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*, a cura di James Parakilas, New Haven - London, Yale University Press, 1999, pp. 224-261, ma appare sintomatico che uno studio musicologico e culturale importante come KRAUS, *Pianos and Politics in China* cit., sia stato condotto da un sociologo e politologo piuttosto che dai ranghi della musicologia. Per un esempio di manuale turco di storia della musica classica occidentale, chiamata qui «musica polifonica», cfr. İLKE BORAN - KAVILCIM YILDIZ ŞENÜRKMEZ, *Kültürel Tarih İçerisinde Çoksesli Batı Müziği*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, dove una periodizzazione strettamente tradizionale della storia musicale è completata da un capitolo finale sui suoi sviluppi in Turchia. Nonostante questa prevedibile aggiunta, sono anche qui completamente ignorate altre tradizioni compositive ed esecutive su scala mondiale.

per l'integrità di tali musiche o, più recentemente, da un'ottica post-coloniale e postmoderna.<sup>35</sup> Questo approccio è stato tradizionalmente accompagnato dall'ammirevole proposito di conferire legittimità, nel panorama degli studi, a tradizioni culturali e musicali che si discostano dalla prospettiva etnocentrica ed egemonica rilevante a norma di valore l'assetto teorico e pratico della musica d'*élite* occidentale – comprendente aspetti come la scrittura musicale, la polifonia e l'armonia, la proprietà individuale della composizione.<sup>36</sup> Ciò è stato accompagnato dall'affermarsi della centralità metodologica del comprendere e del rappresentare tradizioni e modi di vivere la musica 'altri' nei propri termini e secondo le proprie regole e modalità teoriche e di esperienza. Questa preoccupazione tuttavia ha avuto anche il risultato di escludere altre dimensioni della vita musicale delle culture tradizionalmente studiate dagli etnomusicologi, dimensioni come la musica occidentale non euro-americana che sono spesso tacitamente sospettate di rappresentare un'imposizione snaturante, segni così chiari dell'egemonia e del colonialismo europei da risultare ingombranti e scomodi. Una preclusione, questa, che, sebbene giustificata da un atteggiamento genuinamente critico verso l'esperienza coloniale, trascura come la musica d'arte occidentale appartenga ormai effettivamente a tutte le culture musicali in cui si è da tempo insediata, e che rischia di oscurare attraverso

35. Si vedano indicativamente NETTL, *The Western Impact on World Music* cit.; BONNIE C. WADE, *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*, New York - Oxford, Oxford University Press, 2009<sup>2</sup>, pp. 164-194.

36. Nessuno di questi aspetti può considerarsi esclusiva caratteristica della musica occidentale. Tuttavia è proprio la loro centralità in questa tradizione che, in etnomusicologia, è stata storicamente messa in luce per demarcare la specificità e per condurre l'attività di legittimazione di tradizioni che, per contrasto, enfatizzano l'oralità della trasmissione del sapere musicale, la memorizzazione, le dinamiche partecipatorie di composizione o di improvvisazione musicali. Il punto delle mie considerazioni qui, come evidenzierò anche in seguito in questa introduzione, è proprio quello di sottolineare come la definizione della nozione di differenza culturale, e la capitalizzazione su di essa, siano state e continuino ad essere fondanti dell'identità e dell'operato dell'etnomusicologia. Si vedano a questo proposito le critiche affilate di AGAWU, *Representing African Music* cit., pp. 151-171, e di MARTIN RUDOY SCHERZINGER, *Music, Spirit Possession and Copyright Law: Cross-Cultural Comparisons and Strategic Speculations*, «Yearbook for Traditional Music», 31, 1999, pp. 102-125.

un'operazione selettiva voci significative che da tempo si esprimono in questo idioma musicale.<sup>37</sup>

Comune alla musicologia e all'etnomusicologia è stata una crescente attenzione al tema della rappresentazione, nella musica occidentale, delle musiche 'altre', e dunque la crescente importanza degli studi sull'esotismo musicale e sulle dinamiche di potere e di controllo insite nella sua prassi di stereotipizzazione, prospettive queste spesso innescate dalla riflessione post-coloniale di Edward Said.<sup>38</sup> Un altro aspetto che ha attraversato entrambe le discipline – e che, a mio avviso, è da considerarsi particolarmente importante per la presente discussione – è costituito dalla ormai consolidata apertura degli studi alla *popular music*, comprendente il vasto ventaglio di musiche comunemente dette di massa, dal jazz al rock, dalla musica pop o leggera alla musica etnica commerciale. Valicando precedenti preoccupazioni a riguardo di un possibile azzeramento della creatività e del valore artistico della musica attraverso la mercificazione e la massificazione –

37. In riferimento alle traiettorie musicali tra Italia e Turchia esplorate in questo volume, è interessante constatare la pressoché totale assenza della musica classica occidentale negli studi etnomusicologici di recente pubblicazione sull'area musicale mediterranea. Cfr. *Antropologia della musica e culture mediterranee*, a cura di Tullia Magrini, Bologna, Il Mulino, 1993; *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, a cura di Tullia Magrini, Chicago, Chicago University Press, 2003; *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds*, a cura di Goffredo Plastino, New York, Routledge, 2003; *The Mediterranean in Music* cit.

38. Cfr. *Orientalism* cit. Sull'esotismo in musica si vedano i contributi di Toscani e Wright (pp. 118-120) in questo volume, e le relative indicazioni bibliografiche. Si possono qui segnalare alcuni volumi di riferimento ormai classici: MIRIAM K. WHAPLES, *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*, Bloomington, Indiana University, tesi di dottorato, 1958; THOMAS BETZWIESER, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber, Laaber Verlag, 1993; *The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston, Northeastern University Press, 1998; *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s: Portrayal of the East*, a cura di Martin Clayton e Bennett Zon, Aldershot-Burlington (VT), Ashgate, 2007; CLAIRE MABILAT, *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Arts*, Aldershot-Burlington (VT), Ashgate, 2008. Per studi che includono anche discussioni sulla *popular music*, cfr. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, a cura di Georgina Born e David Hesmondhalgh, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 2000; TYMOTHY D. TAYLOR, *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham-London, Duke University Press, 2007.

preoccupazioni formulate nel modo più incisivo ed influente da Theodor Adorno – la musicologia ha assistito attraverso questa apertura ad una riddiscussione del canone musicale tradizionale, sottoposto ora ad una pressione centrifuga che ne sfida e ne mette in discussione i confini.<sup>39</sup> Parallelamente, questa volta valicando precedenti preoccupazioni a riguardo di un possibile annichilimento delle musiche tradizionali e della diversità musicale attraverso l'omologazione prodotta dall'espansione della tecnologia e della musica di massa occidentali – preoccupazioni manifestate memorabilmente da Alan Lomax – l'etnomusicologia si è rinnovata, sia sul piano teorico che su quello etnografico, attraverso una crescente attenzione alla diffusione globale della *popular music*, al suo insediamento in contesti musicali non occidentali – o, forse più appropriatamente, non anglo-americani – e alla dialettica di appropriazione, ricontestualizzazione e trasformazione estetica e semantica che l'ha accompagnata in questo processo.<sup>40</sup> Non si è mancato di registrare l'impatto profondo e sistemico – non solo sotto il profilo estetico ma anche culturale e sociale – dell'uso e dell'appropriazione attiva della tecnologia contemporanea in vasti ambiti del far musica nel mondo. Questo ha attivato un'importante riflessione critica e ridirezione teorica e metodologica, che non solo tende ad insidiare l'onorata centralità delle musiche tradizionali negli studi – grazie anche alla

39. Emblematici ed influenti a questo riguardo, ma lungi dall'essere isolati, sono i contributi di RICHARD MIDDLETON (cfr. per esempio *Articulating Musical Meaning / Re-constructing Musical History / Locating the 'Popular'*, «Popular Music», 5, 1985, pp. 5-43, e *Studying Popular Music*, Milton Keynes - Philadelphia, Open University Press, 1990) e di JOHN SHEPHERD (cfr. per esempio *Popular Music Studies: Challenges for Musicology*, «Stanford Humanities Review», III/2, 1993, pp. 17-35). Si vedano anche le riflessioni di REGULA BURCKHARDT QURESHI, *Other Musicologies: Exploring Issues and Confronting Practice in India*, in *Rethinking Music* cit., pp. 311-314.

40. La letteratura etnomusicologica a questo riguardo è vasta. Si vedano indicativamente alcuni testi ormai classici: PETER MANUEL, *Popular Musics of the non-Western World: An Introductory Survey*, New York, Oxford University Press, 1988; ID., *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993; TONY MITCHELL, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania*, London - New York, Leicester University Press, 1996; TIMOTHY D. TAYLOR, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York - London, Routledge, 1997.

sempre più chiara consapevolezza di come le musiche tradizionali stesse siano sempre maggiormente parte di contesti tecnologici, mediatici e socio-politici contemporanei – ma che contribuisce anche a scardinare alcuni presupposti della distinzione ideologica tra Occidente e il resto del mondo, così come quelli che hanno a lungo presieduto alla distinzione tra etnografo/a e studioso/a da una parte, e informatori/trici o soggetti di ricerca dall'altra sulla base di supposte, ma oggi non necessariamente vere o per lo meno non totalizzanti, differenze quanto ad accesso alla tecnologia, a capacità e a possibilità di produrre attivamente rappresentazioni e testi, ad interesse nell'utilizzare tali tecnologie, rappresentazioni e testi per finalità proprie e variamente consonanti o dissonanti rispetto a quelle dei ricercatori e delle ricercatrici (siano questi/e occidentali o meno).<sup>41</sup>

#### ... E STRATEGIE CONTRO-EGEMONICHE

Si può dunque suggerire che l'approccio innovatore spalancato in particolare dagli studi di *popular music* e dagli studi culturali della musica – che hanno posto al centro della propria indagine la critica delle nozioni di autenticità e di identità e, più in generale, alle semplificazioni della relazione tra identità culturali e generi, tradizioni e stili musicali – possa rafforzarsi conferendo maggiore importanza negli studi accademici alla musica classica occidentale non euro-americana, attualmente invece pressoché esclusa da un dibattito che per altri versi sta indicando una sempre più attiva convergenza tra musicologia ed etnomusicologia.<sup>42</sup> Tale riluttanza ad occuparsi

41. Cfr. RENÉ T. A. LYSLOFF - LESLIE C. GAY JR., *Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century*, in *Music and Technoculture*, a cura di René T. A. Lysloff e Leslie C. Gay Jr., Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2003, pp. 1-22; *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and beyond*, a cura di Walter Armbrust, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2000. Per una discussione critica pertinente e incisiva in antropologia, cfr. GEORGE E. MARCUS, *Critical Anthropology now: An Introduction*, in *Critical Anthropology now: Unexpected Contexts, Shifting Constituencies, Changing Agendas*, a cura di George E. Marcus, Santa Fe (New Mexico), School of American Research Press, 1999, pp. 3-28.

42. Cfr., per esempio, *The Cultural Studies of Music: A Critical Introduction*, a cura di Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton, New York - London, Routledge, 2003.

della musica occidentale non euro-americana non è stata necessariamente frutto di premeditazione e tanto meno è stata teorizzata. Come già suggerito, essa può considerarsi dovuta da una parte all'importanza conferita alla musica classica nel rappresentare e catalizzare il discorso di identità in Occidente, come funzione del processo di definizione dell'Occidente stesso; dall'altra, specialmente in etnomusicologia, alla consapevolezza che la presenza della musica classica occidentale al di fuori dei suoi più tradizionali confini geoculturali ha rappresentato il risultato della dominazione coloniale, di campagne di conversione religiosa o, più in generale, di rapporti egemonici. È noto come la diffusione della musica occidentale e dell'occidentalizzazione musicale in gran parte delle società del mondo coloniale e non sia stata accompagnata e facilitata dall'assunzione e dalla condivisione, da parte di vasti settori di quelle società, della proposizione orientalista secondo la quale le culture locali sarebbero manchevoli e arretrate rispetto a quella occidentale, e dunque bisognose di riforma, se non di riformulazione. Ovvero, gli assunti etnocentrici propri dell'ideologia colonialista sono stati storicamente proiettati dagli 'orientalizzati' sulla propria cultura di appartenenza, come in uno specchio.<sup>43</sup> Questo tipico paradigma egemonico è stato fondante nell'edificazione e definizione della polarità *alaturka / alafanga* in Turchia, dove la differenza tra i due termini si è appuntata su un giudizio di valore.<sup>44</sup> Ci si deve tuttavia domandare se nel contrastare la storica disparità di giudizi di valore che ha caratterizzato il rapporto tra musica occidentale e le musiche 'altre' siano da minimizzare – o addirittura da bollare *tout court* come coloniali o egemonici – sviluppi contemporanei di condivisione, compartecipazione e indigenizzazione, come la musica occidentale non euro-americana, risultanti da intrecciate storie culturali. Gli studi musicali hanno qui un ruolo da svolgere, a mio modo di vedere, nel leggere e concepire tali sviluppi come un effettivo passaggio dalla fase coloniale/orientalista a quella post-coloniale di attiva proposizione. Mi riferisco, in altre parole, alla formulazione della filosofa, critica letteraria e femminista indiana Gayatri Chakravorty Spivak, che ha parlato dell'espe-

rienza coloniale come di una «violenza abilitante», nella misura in cui gli strumenti, i linguaggi e i concetti tratti da quella esperienza sono impugnati dai colonizzati o dagli egemonizzati per le proprie rivendicazioni e per dar forma alla propria voce.<sup>45</sup> Si tratta dunque di contribuire, attraverso la decostruzione e la scomposizione di nozioni cristallizzate nell'ambito degli studi musicali, a mettere in discussione le relazioni di potere insite in tali nozioni. Porre l'accento sulla dimensione storica dei rapporti di potere in musica e sull'importanza dell'emanciparsi dai giudizi di valore invocati pro o contro la presenza della musica occidentale fuori dell'Europa e del Nord America, è, a mio avviso, un'importante condizione per una strategia contro-egemonica. Si tratta di arrivare ad una lettura storica che, per lo meno in riferimento a gran parte del XX secolo e alla contemporaneità, concepisca la musica classica occidentale in Turchia non solo come effettivamente turca, ma anche come pertinente all'idea che l'Occidente ha di sé e della cultura internazionale di cui è parte. Si tratta, insomma, di aprire le porte.<sup>46</sup>

Di fatto, la musica occidentale non euro-americana giace quasi per definizione in una zona d'ombra, non coperta da due discipline che si sono demarcate principalmente lungo i binari della presunta appartenenza geo-

45. Cfr. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Bonding in Difference: Interview with Alfred Arteaga (1993-1994)*, in *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, a cura di Donna Landry e Gerald MacLean, New York, Routledge, 1996, p. 19.

46. Se la posizione della musica occidentale non euro-americana è sicuramente dibattuta nei paesi dove si è radicata sia come forma sostanzialmente locale che come interfaccia con l'Occidente (ovvero, il più delle volte, come espressione di classi sociali benestanti e cosmopolite), e se la sua rilevanza per le nozioni di cultura e di identità nazionali non è certamente percepita uniformemente, ciò non fa che fornire una prova aggiuntiva di come essa sia coinvolta pienamente nelle locali dinamiche sociali e di dibattito culturale, artistico e ideologico. Come significativo parallelo, nei paesi del Vicino Oriente si deve notare che anche la musica Sufi o mistica, prontamente associata da osservatori esterni alla cultura 'autentica' di tali paesi, non è certo sottoposta a minor dibattito interno, essendo spesso oggetto di discordanti interpretazioni a riguardo della cultura nazionale ed essendo anch'essa spesso appannaggio di minoranze che vanno dai mistici praticanti, agli eruditi appassionati di antichità, agli studiosi, ai turisti, ai musicisti professionisti che si propongono sul mercato internazionale (cfr. per esempio JONATHAN H. SHANNON, *Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage*, «American Anthropologist», CV/2, 2003, pp. 266-277).

43. Cfr. ad esempio QURESHI, *Other Musicologies* cit., pp. 319-320.

44. Cfr. O'CONNELL, *In the time of Alaturka* cit., in particolare pp. 177-178.

culturale del loro oggetto di studio. La nozione di differenza culturale è stata fondamentale nella formazione sia della musicologia che dell'etnomusicologia, ognuna seguendo proprie traiettorie. La capitalizzazione di tale nozione di differenza culturale rimane centrale nella loro prassi odierna.<sup>47</sup> È di conseguenza necessario alla luce della presente discussione scomporre ed ispezionare questo assunto, e sottoporlo a critica.<sup>48</sup> E – si può argomentare – è proprio attraverso i problemi posti dall'atteggiamento incerto verso la musica occidentale non euro-americana che intravediamo una spia importante dell'operato della nozione di differenza culturale e dei suoi limiti. Uno sguardo interpretativo di fronte a tali problemi può contribuire, continuando sulla linea di indagine affermatasi con il criticismo in antropologia, negli studi letterari e nelle discipline musicologiche, alla disgregazione critica del concetto di alterità. Il problema di fondo che desidero rilevare è che la differenza culturale, che costituisce oggi l'ossatura della percezione di alterità, è in molti casi presupposta. Una presunzione di alterità, si potrebbe definire. Essa, come mostrano il tema di questo volume e le sue implicazioni generali implicite, si scontra con un dato empirico tutto sommato evidente: che la frammentazione e la diversità coesistono con una molteplicità di condivisioni storiche, culturali e pratiche parimenti reali e sostanziali. Sul piano teorico – ma non per questo politicamente irrilevante – si deve constatare che l'ideologia della differenza ha avuto e continua ad avere un influsso pluralista e democratizzante, soprattutto laddove si pone come uno strumento di legittimazione delle istanze plurime di soggetti storicamente oppressi, identificantisi variamente lungo binari etnici e linguistici, di genere, di classe sociale ed economica, di predilezione sessuale. Tuttavia, quando traslata in una percezione di alterità

47. Come riconosciuto da più parti. Cfr. ad esempio BRUNO NETTL, *The Institutionalization of Musicology: Perspectives from a North American Ethnomusicologist*, in *Rethinking Music* cit., pp. 287-310; QURESHI, *Other Musicologies* cit., pp. 311-335. Per una critica sferzante si rimanda di nuovo ad AGAWU, *Representing African Music* cit., pp. 151-171.

48. Cfr. WEBER, *History of Musical Canon* cit.: «If we are to understand the canon historically, we must become sceptical of it, and free ourselves of its authority, its ideology, and the whole manner of speech that surrounds it. Only by questioning this tradition can we understand either its musical or its social foundations» (p. 337).

cristallizzata e presupposta, questa stessa nozione di differenza diviene un ostacolo al riconoscimento di condivisioni empiriche e al potenziamento delle opportunità da esse offerte per una giustizia sociale, e può invece prestarsi a sostegno ideologico di politiche di frammentazione, di esclusione, di contrapposizione socio-culturale, neo-colonialiste e neo-orientaliste. Si vede bene dunque come il discorso musicologico ed etnomusicologico rifletta, si relazioni e possa dunque contribuire a formazioni ideologiche e a problematiche socio-politiche più ampie. Il suo compito critico si fa particolarmente urgente ed importante oggi, quando il discorso della differenza ha raggiunto picchi di intensità sul piano politico e sociale nazionale ed internazionale allarmanti.

A mio modo di vedere, criticare la nozione di differenza culturale significa in primo luogo ribaltarne i presupposti. Significa innanzitutto, come già il criticismo culturale indica, emanciparsi dalla preoccupazione di conservare l'autenticità sia del sé che dell'altro, e dall'interesse ad accondiscendere alle rappresentazioni di tale autenticità. Ciò comporta il riconoscimento della legittimità dell'altro nell'edificazione e nella percezione del sé e, inoltre e più provocatoriamente, l'ammissione nel cerchio della cultura cosiddetta occidentale di ciò e di coloro che ci si ostina a rappresentare come 'altri'. E *vice versa*. Insomma si può proporre, sulla falsa riga di Kofi Agawu,<sup>49</sup> di sostituire la presunzione di alterità – che non di rado si traduce in una volontà di alterità – con una presunzione di similarità – che possa anch'essa essere sostenuta all'occorrenza da una volontà di similarità. Tale presunzione di similarità può elevare a proprio principio reggente la possibilità di interazione e di condivisione tra umani, fondata non su modalità e contenuti certi o a priori – come invece presuppone l'universalismo illuminista – ma sulla basilare capacità di tutti/e di creare cultura in relazione dialettica con proprie e/o comuni condizioni materiali, sociali e spirituali. Dunque la condizione di tutti/e è di essere in costante movimento e trasformazione. In questa luce, similarità non equivale affatto ad assimilazione. Qui non si tratta di azzerare o di negare differenze, ma di collocarle in un ambito dinamico e attivo, non fondato su presupposizioni o essenzialismi. Differenze

49. Cfr. AGAWU, *Representing African Music* cit., pp. 64, 168-171.

sono individuabili, ma provvisorie; esse sono esperibili, ma non statiche né prive di contraddizioni; sono semanticamente riscontrabili e vere, ma provviste anche di aree di indeterminatezza e fluidità.<sup>50</sup>

Si può arguire che la musica occidentale non euro-americana sia percepita negli studi musicali come un 'altro' difficile da accogliere, poiché si allaccia al cuore dell'identità occidentale in modo così diretto da risultare intrusivo, sia per il canone musicologico che per quello etnomusicologico – per opposti ma convergenti motivi, come si è visto. Come un simile che non ci si attendeva di incontrare, essa forza l'identità a ripensarsi e ad allargarsi. Una critica radicale della nozione di differenza – e delle modalità con cui essa è stata posta al centro della visione del mondo sottesa alle distinzioni disciplinari e al loro universo linguistico, concettuale e metodologico – può contribuire ad una concezione della musica che non solo tenga conto in sempre maggior misura dell'intreccio, della convergenza e della similarità di una pluralità di soggetti e di prospettive storiche, socio-culturali, artistiche, ma che le legittimi anche pienamente. Cosicché una diversa percezione dell'identità si faccia strada, non solo composita e frammentaria al suo interno, ma anche consciamente aperta, propositivamente indefinita, fattivamente dialogica. E visto che questa operazione, per lo meno a riguardo della musica occidentale non euro-americana, mira al cuore della definizione e della demarcazione del genere di musica che più è stato investito di valore emblematico nella formulazione dell'identità occidentale, l'approccio critico qui proposto in via sperimentale si carica di valenze contro egemoniche, io credo, evidenti. La presunzione di similarità, come risorsa strategica per l'indebolimento dell'egemonia (sia essa orientalista, modernista, neo-colonialista, nativista o crudamente razzista), invita non solo a dar voce

50. Faccio qui riferimento alla lettura post-strutturalista del concetto di differenza elaborata da JACQUES DERRIDA (cfr. *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967; *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967). Per un'applicazione alquanto pionieristica del concetto derridaiano di differenza in etnomusicologia, cfr. JOHN MORGAN O'CONNELL, *Sustaining Difference: Theorizing Minority Music in Badakhsban*, in *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*, a cura di Ursula Hemetek, Gerda Lechleitner, Inna Naroditskaya e Anna Czekanowska, London, Cambridge Scholars Press, 2004, pp. 1-19; ID., *In the Time of Alaturka* cit., pp. 177-205.

a chi è escluso, ma anche a considerare e a trattare tale voce alla pari, ad ammettere l' 'altro' a pieno titolo nella sfera del proprio e del familiare. Il punto, in conclusione, non è quello di auspicare che lo studio della musica ignori le diversità o non ne riconosca la ricchezza, ma quello di riconoscere innanzitutto l'arbitrarietà e la provvisorietà della demarcazione di differenza in musica – *in primis* quella relativa alla biforcazione tra Occidente e non Occidente – e la natura sostanzialmente ideologica di abitudini di pensiero e di uso del linguaggio che ci fanno credere che si sappia per certo che cosa si intende per musica occidentale. Si potrà forse così fare un passo avanti verso l'obiettivo di Said – o forse il suo era più un augurio? – di depennare l'Oriente e l'Occidente, e con essi le strutture di potere sottese alla loro edificazione.<sup>51</sup> Faccio infine mie le parole pronunciate da Emre Aracı in chiusura della *performance* da lui diretta delle musiche di Giuseppe Donizetti al Teatro Donizetti: «We live unfortunately in an age where East and West are in problems, but I think that the universal language of music shows that we really ought to know our similarities more than our differences».

\* \* \*

Seguendo questa linea di pensiero, il presente volume, attraverso lo studio della figura e del contributo di Giuseppe Donizetti Pascià, si pone l'obiettivo di mettere in luce un incontro di traiettorie musicali e umane nel loro contesto storico, e nel contempo di intavolarle e ricrearle nella contemporaneità. Innanzitutto, si vuol evidenziare come la memoria di Giuseppe Donizetti e la vicenda musicale e storica da lui avviata appartengano di diritto sia all'Italia che alla Turchia, sia a Bergamo che a Istanbul, come cifre di una convergenza culturale. Inoltre, le discussioni dedicate in questo volume all'esotismo e alle dinamiche di rappresentazione dell'identità e della diversità in musica, forniscono una chiave non solo per comprendere come le

51. A riguardo della sua ricerca sull'orientalismo, Said scrive: «If this stimulates a new kind of dealing with the Orient, indeed if it eliminates the 'Orient' and the 'Occident' altogether, then we shall have advanced a little in the process of what Raymond Williams has called the "unlearning" of "the inherent dominative mode"» (SAID, *Orientalism* cit., p. 28). Cfr. RAYMOND WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950*, London, Chatto & Windus, 1958, p. 376.

culture italiana, europea e turca si siano relazionate all'«altro» nel passato – una relazione fatta di curiosità e di interesse così come di malintesi e di strumentalizzazioni – ma anche per individuare la persistenza o meno di simili modalità di sguardo nel presente.<sup>52</sup> Infine, se nel caso di Donizetti Pascià la direzione di influenza andò chiaramente dall'Italia alla Turchia, riflettendo la posizione egemone della cultura europea nel XIX secolo, si vuole cogliere in questo volume anche l'opportunità di poter indurre un plausibile contrappeso a tale egemonia culturale. L'apporto attivo di studiosi internazionali, provenienti dalla Turchia o esperti di musica turca, favorisce qui in modo determinante una comprensione più approfondita della storia e della musica italiana.<sup>53</sup> Soprattutto per Bergamo, ascoltare Istanbul può costituire un prezioso contributo alla conoscenza di se stessa.

#### RINGRAZIAMENTI

Agli autori di questo volume per aver contribuito al dialogo di studi sia in occasione del convegno internazionale, sia lavorando ai presenti capitoli. La loro pazienza nei tre anni di gestazione di questo libro è degna di grande apprezzamento. Agli amici e collaboratori della Fondazione Donizetti per il loro sostegno, la loro lungimiranza e la loro straordinaria professionalità; in particolare a Paolo Fabbri, Francesco Bellotto e Livio Aragona. Un ringraziamento speciale va a Federico Fornoni per essere stato un sostegno

52. Si veda per esempio l'articolo pubblicato su «L'eco di Bergamo», il maggior quotidiano locale d'ispirazione cattolica, il 6 dicembre 2007, pochi giorni dopo il concerto *Giuseppe Donizetti Pascià* al Teatro Donizetti, durante il quale alle composizioni del nostro si affiancò una *performance* di musica d'arte turca. L'articolo in questione porta il titolo *Nenie orientali per ricordare il «fratello turco»*. Al di là del giudizio estetico più o meno condivisibile, ma comunque legittimo, espresso dall'autore, il termine «nenia» usato per la tradizione secolare di musica d'arte turca non solo è derisorio e squalificante, ma stabilisce anche una distanza pressoché incolmabile tra chi legge, presumibilmente di Bergamo, e un universo orientale presentato come pigro e noiosamente incomprensibile. Insomma siamo di fronte ad una tipica e ben nota formula orientalista.

53. L'apertura a musicologie «altre» e verso «coloro che le creano e le usano» è individuata come strategia riflessiva critica e contro-egemonica in QURESHI, *Other Musicologies* cit., pp. 312-313.

indispensabile nel lavoro che ha condotto a questa pubblicazione. A Meera Varghese e a Melaena Grierson per l'aiuto offerto nell'edizione dei testi inglesi; a Özgecan Karadağlı per le traduzioni in turco e l'assistenza nella ricerca bibliografica per il mio capitolo; a Emre Aracı per le preziose revisioni finali dei testi in turco; a Luciana Locatelli per gli utilissimi commenti sui testi in italiano. E a te, Giuseppe, per aver portato la tua città nel mondo, e perché la tua città, oggi, sappia accogliere il mondo.

## ABSTRACT

*Introduction: Tracing Relationships Between Italy and Turkey in Music and Ethno/Musicology*  
The influential activities of Giuseppe Donizetti at the Ottoman court between 1828 and 1856 testify to the important role played by the arts in the social and cultural transformations taking place in 19th century Turkey, and also highlight the ways in which music, in particular, came to be used as a carrier of ideological values. The introduction of European music in Turkey was part of a wider process of consolidation of European hegemonic influence, which made initial inroads in the Ottoman Empire thanks to the modernizing thrust of Sultan Mahmud II, and resulted in the reorganization of the legal and military systems as well as in reformist initiatives in the domains of expressive culture and traditional customs. Elsewhere, such hegemony had been and would continue to be imposed by Europe through the exercise of military, political or economic power. After situating Giuseppe Donizetti against this historical and political background, my introduction outlines the development of western art music practice and composition in Turkey during the Ottoman and republican periods. I highlight the paucity of international musicological and ethnomusicological studies with regard not only to this tradition but also to the nearly global presence of what could be tentatively labeled non-Euro-American western art music, with the exception of scholarly contributions from the very countries where this music has taken root. I suggest that such neglect has to do with theoretical and ideological issues. I argue that, in musicology and ethnomusicology, there exists a certain uneasiness and ambiguity towards the study of non-Euro-American western art music traditions. These, I contend, lie in a grey area or zone of avoidance in both disciplines, largely due to a persisting presumption of cultural difference between the West and the rest. Drawing on post-colonial and post-structuralist perspectives, I bring in sharp relief how a presumption of similarity or sameness, and the notion of dynamic difference may provide useful alternatives to this impasse and contribute to a counter-hegemonic strategy. In this line of thought, I offer one possible key to understanding the significance of the present volume. The study of Giuseppe Donizetti Pasha provides a unique opportunity to define research themes that are of great interest to both Turkish and Italian music scholarship, and to trace aspects of a common and interconnected cultural history. Furthermore, the international dimension of this book, combining contributions from Italy, Turkey, the United Kingdom and Canada, is an aspect worth emphasizing. In this respect, this book may reasonably be viewed as a site of musicological collaboration that undermines the hegemonic relations discussed above, with the active contribution of international scholars and musicians, whether from Turkey or specializing in Turkish music, coming to play a crucial role in understanding Italian history and music. Bergamo, in particular, may have here an opportunity to know herself better by listening carefully to Istanbul.

## ÖZET

*Giriş: İtalya ve Türkiye'nin müzik ve etnomüzikoloji açısından ilişkilerinin izini sürmek*  
Giuseppe Donizetti'nin Osmanlı sarayında 1828 ve 1856 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu etkili işler sanatın 19. yüzyılda Türkiye'de meydana gelen toplumsal ve kültürel dönüşümlerde oynadığı önemli rolü gösterdiği gibi, özellikle müziğin ideolojik değerleri taşıma için kullanım biçimlerinin de altını çizer. Avrupa müziğinin Türkiye'ye tanıtılması, Avrupa'nın hegemonik etkisinin pekiştirildiği daha geniş bir sürecin parçasıydı. Böylelikle, Sultan II. Mahmut'un modernleşme hamleleri sayesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun da bu yönde yolu açılmış oldu ve bu gelişme yasal ve askeri sistemlerin yeniden düzenlenmesi ile dışavurumcu kültür ve geleneksel alışkanlık alanlarında da reformcu girişimlerin oluşması ile sonuçlandı. Bu hegemonya, Avrupa tarafından başka yerlerde de askeri, siyasi ve ekonomik uygulamalarla dayatılmaya devam etti. Giriş yazımda, Giuseppe Donizetti'yi bu tarihi ve siyasi arkaplana karşı konumlandırdıktan sonra, Osmanlı ve cumhuriyet dönemlerinde Türkiye'de batı sanat müziği uygulamaları ve bestecilik gelişimini özetleyeceğim. Sadece bu gelenekle ilişkili olarak değil, geçici olarak Avrupa-Amerikalı olmayan batı sanat müziği olarak adlandırılabilir türün neredeyse küresel varlığı ile de ilgili müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışmalarının yetersizliğinin altını çizmek istiyorum. Bunu yaparken, bu tür müziğin kök saldığı ülkelerden gelen akademik katkıları dışarıda bırakıyorum. Bu tür ihmallerin kuramsal ve ideolojik meselelerle ilişkili olduğunu düşünüyorum. Müzikoloji ve etnomüzikolojide, Avrupa-Amerikalı olmayan batı sanat müziği alanındaki çalışmalara yönelik belli bir tedirginlik ve belirsizlik olduğunu savunuyorum. Bu durumun iki disiplinin de kaçındığı belirsiz bir bölgeye tekabül ettiğini ve bunun büyük ölçüde Batı ile dünyanın geri kalanı arasında kültürel farkların olduğuna dair inatla sürdürülen varsayımdan kaynaklandığını iddia ediyorum. Post-kolonyel ve post-yapısalcı bakış açılarını kullanarak, gönül rahatlığıyla, bir benzerlik veya aynılık varsayımı ile dinamik farklılık kavramının bu açmaz durum için faydalı seçenekler sağlayabileceğini ve hegemonya karşısı bir stratejiye katkıda bulunabileceği önermesini yapıyorum. Bu düşünce hatında, bu cildin öneminin kavranmasına yönelik bir anahtar sunuyorum. Giuseppe Donizetti Paşa üzerine yapılacak çalışma hem Türk hem de İtalyan akademisyenlerin ilgisini çekecek araştırma temalarının tanımlanması, ortak ve birbirine bağlı bir kültürel geçmişin izlerinin sürülmesi için eşsiz bir imkân sağlayacaktır. Ayrıca, bu kitabın İtalya, Türkiye, İngiltere ve Kanada'dan yapılan katkıları birleştiren uluslararası boyutu da vurgulanması gereken bir yönüdür. Bu bakımdan, bu kitap Türkiye'den veya Türk müziğinde uzmanlaşan uluslararası akademisyenlerin katkıları ile yukarıda bahsedilen hegemonik ilişkilerin altını oyan ve İtalyan tarihi ve müziğinin kavranmasında önemli rol oynayacak müzikolojik bir işbirliği alanı olarak görülebilir. Özeldir, Bergamo da, İstanbul ve tarihini dikkatlice dinleyerek kendisini daha iyi tanıma olanağı bulacaktır.