

**Fabrizio Gnan**

**La tradizione dei  
Tamburi a Calice  
in Turchia**

**TESI DI LAUREA IN ETNOMUSICOLOGIA**

**A.A. 2002/2003**

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO**

**ORIGINE DEL NOME**

Non è facile, all'interno della famiglia dei tamburi a calice, distinguere chiaramente ogni strumento ed assegnargli un nome inequivocabile: a causa dello sviluppo musicale su due fronti ben distinti (popolare e "colto") spesso lo stesso strumento assume due nomi distinti e – probabilmente – di diversa derivazione.

Esistono inoltre diverse teorie circa l'origine di ciascun termine ed una possibilità di individuare punti di contatto tra i vari nomi confrontati.

Il nome *darbuka*, ad esempio, potrebbe avere origine dal termine turco-ottomano *darbe* (colpo, percussione), quindi dal verbo *darbetmek* (colpire, percuotere); il termine ciononostante sembra essere stato adottato recentemente in Turchia, mentre ad esempio è un termine radicato in Egitto. Farmer notò una possibile menzione del *darbuka* in "Le Mille e una Notte"<sup>1</sup>, testo scritto nel XIII secolo, citato all'interno del testo con il termine *darbala*. Da questo potrebbe derivare il nome attuale dello strumento, a causa della medesima radice *darb...*; Farmer<sup>2</sup> nota inoltre che il termine *darbala* potrebbe essere un errore dell'autore che probabilmente avrebbe voluto indicare col termine sopraccitato il nome persiano *danbala*, anch'esso indicante un tipo di strumento a percussione. Consideriamo quindi la possibilità d'interscambio, erroneo o radicato, tra la N persiana e la R araba: da qui una possibile derivazione persiana o pahlavi del termine a causa di una comune struttura consonantica D\*N\*B\*K.

Nonostante ciò la derivazione del nome dal termine arabo *darbe* sembra essere la più probabile.

Ricordiamo che il termine *darbuka*, almeno in Anatolia, può essere considerato – e lo è stato almeno fino agli anni '70 di questo secolo – il termine "colto" per definire lo strumento in questione: i nomi più comuni, e conosciuti da più tempo per i tamburi a calice in Anatolia (*dümbek*, *dünbek*, *dünbelek*, *dümbelek*, *deblek*) possono essere facilmente riferiti alla struttura consonantica persiana e più specificamente ai termini persiani (indicanti tutti strumenti a percussione) *dunbal*,

---

<sup>1</sup> "Le Mille e una Notte" è una collezione di racconti tradizionali persiani, arabi ed indiani trasmessi nel corso dei secoli. Non esiste un testo definitivo ma molte varianti. Fonte: <http://www.arabiannights.org/index2.html> - <http://www.crock11.freemove.co.uk/arabian.htm>.

<sup>2</sup> L.PICKEN, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press. Pag. 116

*danbāl*, *dunbak* e *dunbalāk* o al termine pahlavi *dumbalak*. Già Farmer<sup>3</sup> indicava la possibilità che il suffisso *-ak* fosse un diminutivo per indicare gli strumenti di piccole dimensioni; conosciamo inoltre la radicata affermazione dei termini *dunbal* o *danbāl*, già popolari nel XVI secolo. Il preciso equivalente del *darbuka* turco nell'organologia persiana è il *tumbak* (termine pahlavi, probabilmente in origine *tumbalak*) o *dunbak*, *tunbak*, *tanbik*, *tunbūk* (termini persiani).

Ricordiamo inoltre che il termine *tumbak* viene utilizzato per indicare un altro tamburo a calice, lo *zarb* il quale a sua volta prende il proprio nome dal medesimo termine turco-ottomano *darbe* sopraccitato; poiché nelle lingue del ceppo arabo la D si pronuncia come il TH anglosassone, possiamo comprendere la diffusione del termine *zarb* al posto di *darb*.

Data qualche contaminazione con i diminutivi, tutte le forme anatoliche possono derivare da questi termini pahlavi o persiani, incluso, per contrazione, *deblek* e i suoi relativi. Picken<sup>4</sup> indica come strumento che mantiene tuttora le forme "originali" dei tamburi a calice dell'area mediorientale l'iraniano *dumbak*, ma il suo impiego nella pratica musicale odierna in Iran differisce dal *darbuka* turco o egiziano<sup>5</sup>. Molti dei moderni nomi turchi, come *dümbelek* e *dömbelek*, richiamano il termine *dunbalak* presente nel "Seyâhatnâme" di Evliya Çelebi<sup>6</sup> (1611 – 1679) con il significato generale di "tamburi" (Çelebi cita nel caso specifico il CHÜMLAK DUNBALAKĪ – Çömlek Dümbeleği). Il termine *dumbek* può nascere come riproduzione dei suoni fondamentali emessi dallo strumento – e da gran parte degli strumenti a percussione -, *dum* e *tak*.

Che il termine *darbuka* sia quasi estraneo per la maggior parte della Turchia almeno fino al 1975 lo dimostra la cartina e l'elenco sottostante pubblicati all'interno del testo "Folk Musical Instruments of Turkey" da Laurence Picken<sup>7</sup>:

---

<sup>3</sup> L.PICKEN, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press. Pag. 116

<sup>4</sup> L. PICKEN, op. cit., pag. 116

<sup>5</sup> In Iran i tamburi a calice sono parte integrante dell'organico della musica d'arte, al contrario della Turchia e dell'Africa del Nord dove gli stessi strumenti appartengono chiaramente all'area popolare e coreutica.

<sup>6</sup> Evliya Celebi fu un instancabile viaggiatore e raccolse le proprie memorie di viaggio nel testo "Seyâhatnâme", riconosciuto tuttora come il primo ed il più grande diario di viaggio della letteratura turca.

<sup>7</sup> Pag. 117, 118



13 Pottery Goblet Drum: *Darbuka, Dümbelek, Dümbelek, Deblek*—Names, Use in Ensemble

| PLACE            | LOCAL NAME  | AUTHORITY                       | USED IN ENSEMBLE IN COMBINATION WITH:             | PASTED, TIED AND BRACED?                | SNARE(S) AND PELLET-BELLS present + absent — |
|------------------|---|---------------------------------|---|---|--|
| Ankara           | <i>dümbelek</i>                                     | N.Y.1967                        |   |   |  |
| Antalya          | <i>deblek</i>                                       | Ş.Y.1968                        |   |   |  |
| Aydın            | <i>deplek</i><br><i>debülbelek</i><br><i>dümbek</i> | H.B.Y.                          |   |   |  |
| Balkesir         |   | H.B.Y.(138)*1959                | <i>ut, keman, saz, cura, tef, düdüük, kemançe</i> |   |  |
| Dursunbey        | <i>darbuka</i>                                      | L.E.R.P.1961                    | <i>cura, bağlama, kaşık, zilli maşa</i>           | pasted and braced                       |  |
| Edremit          | <i>darbuka</i>                                      | H.B.Y.(142)1959                 | <i>bağlama</i>                                    |   |  |
| Bitlis           | <i>dümbelek</i>                                     | L.E.R.P.1966                    |   | small, pasted; large, pasted and braced |  |
| Bodrum           | <i>dümbek</i>                                       | H.B.Y.(148)1959                 | <i>kemane</i>                                     |   |  |
| Bolu             | <i>dümbek</i>                                       | L.E.R.P.1966                    |   |   |  |
| Mudurnu          | <i>dümbelek</i>                                     | L.E.R.P.1966                    |   |   |  |
| Bursa            | <i>dümbelek</i>                                     | H.B.Y.1967                      |   |   |  |
| Çankırı          | <i>tesdümbek</i>                                    | Ş.Y.1968                        |   |   |  |
| Denizli          | <i>darbuka</i>                                      | L.E.R.P.1962                    |   | pasted                                  | —  |
| Edirne           | <i>dabruka</i>                                      | L.E.R.P.1966                    |   | pasted                                  | —  |
| Elâzığ           | <i>dömbek</i>                                       | L.E.R.P.1966                    |   | pasted                                  | —  |
| Eskişehir        | <i>dümbelek</i><br><i>dümbek</i><br><i>dümbelek</i> | H.B.Y.(99)1944<br>Ş.Y.1967      |   |   |  |
| Gaziantep        | <i>darbuka</i><br><i>deblek</i><br><i>deplek</i>    | L.E.R.P.1962<br>Ş.Y.1968        |   | small, pasted; large, braced            | —<br>—                                       |
| Hatay            |   |                                 |   |   |  |
| Reyhan (Türkmen) | <i>dümbek</i><br><i>deblek</i>                      | H.B.Y. (private communication)  |   |   |  |
| İzmir            |   |                                 |   |   |  |
| D.K. 986         | <i>darbuka</i>                                      | M.S.1962                        |   | tied and pasted                         | + 3 pellet-bells                             |
| Kars             | <i>dömbek</i>                                       | K.Ç.1950                        |   |   |  |
| Kırklareli       | <i>dabruka</i>                                      | L.E.R.P.1966                    |   | pasted                                  | —  |
| Kırşehir         | <i>dümbelek</i>                                     | Ş.Y.1968                        |   |   |  |
| Konya            | <i>dümbelek</i>                                     | Ş.Y.1967                        |   |   |  |
| Kütahya          | <i>dümbek</i>                                       | H.B.Y.(112)1938<br>L.E.R.P.1961 |   | pasted and tied                         | —  |
| Manisa           | <i>dümbelek</i>                                     | H.B.Y.(143)1959                 | <i>def, voice</i>                                 |   |  |
| Soma             | <i>dümbek</i>                                       |                                 | <i>def, cura, zilli maşa</i>                      |   |  |
| Tarhala K.       |   |                                 |   |   |  |
| Muş              | <i>damburka</i>                                     | L.E.R.P.1966                    |   |   |  |
| Niğde            | <i>deblek</i>                                       | H.Ü.1966                        |   |   |  |
| Seyhan           |   |                                 |   |   |  |
| Adana            | <i>darbuka</i>                                      | L.E.R.P.1966                    |   | pasted                                  | —  |
| Trabzon          | <i>tarbuka</i>                                      | H.B.Y.(77)1946                  |   |   |  |
| Türkmen          | <i>deblek</i>                                       | A.R.Y.1940                      |   | pasted and braced                       | +  |
| Zonguldak        | <i>darbuka</i>                                      |                                 |   |   |  |
| Ereğli           | <i>dömbek</i><br>(old name)                         | L.E.R.P.1966                    |   |   |  |

| PLACE      | LOCAL NAME                 | AUTHORITY                  | USED IN ENSEMBLE IN COMBINATION WITH: | PASTED, TIED AND BRACED? | SNARE(S) AND PELLET-BELLS present absent — |
|------------|----------------------------|----------------------------|---------------------------------------|--------------------------|--|
| Safronbolu | <i>küp</i>                 | S.Y.A.1938<br>L.E.R.P.1966 | <i>bağlama, düdük<br/>zilli maşa</i>  | pasted                   | —  |
| Urfa       | <i>deplike<br/>darbuka</i> | A.S.1967                   |                                       |                          |  |
| Yozgat     | <i>deblek<br/>deplek</i>   | Ş.Y.1968                   |                                       |                          |  |

\* Figures in brackets are page-references to H. B. Yönetken, 1966  
 Key to initials (informants and sources in alphabetical order):  
 S.Y.A. = Sadi Yaver Ataman  
 K.Ç. = Kemal Çilingiroğlu  
 A.S. = Abdurrahman Sarıgül  
 M.S. = Muzaffer Sarısözen  
 H.Ü. = Harun Ünlener  
 A.R.Y. = Ali Rıza Yalgın  
 N.Y. = Nur Yalman  
 Ş.Y. = Şemsi Yastıman  
 H.B.Y. = Halil Bedî Yönetken

Prendiamo come esempio la zona di Safranbolu: qui il termine *Küp* indica tutte le percussioni in terracotta, ceramica o terraglie, a pelle singola aperte sul fondo, mentre il termine *darbuka* sta ad indicare le percussioni a calice costruite in città in modo industriale in alluminio o rame, importati da altre province (come ad esempio Ankara o Istanbul) (fonte: Mustafa Bakkal, 1966).<sup>8</sup>

Secondo il compositore, musicologo e musicoterapista turco Olaç Guvenç<sup>9</sup>, il termine *darbuka* è recente in Turchia e sta ad indicare l'intera famiglia di percussioni a calice il cui corpo è rigorosamente in metallo e dotata di chiavi per l'accordatura; chiama invece *dumbek* o *dumbelek* (i due nomi più diffusi in Anatolia) tutte le percussioni a calice in legno, ceramica, terracotta o terraglie, a pelle incollata e quindi non accordabile per mezzo di chiavi ma esclusivamente riscaldando o inumidendo la pelle. Guvenç dice inoltre che quest'ultima è certamente la forma più antica, e tuttora più diffusa, in tutta la Turchia al di fuori dei centri urbani. Nelle città, ed in particolare ad Istanbul, lo strumento più diffuso

<sup>8</sup> L. PICKEN, *Folk Musical Instruments of Turkey*; 1975, Oxford University Press, pag.117

<sup>9</sup> Istanbul, 2003, comunicazione personale.

è certamente quello in metallo: sia lo strumento dal corpo in alluminio o rame, sottile e leggero, con le chiavi d'accordatura poste attorno al corpo, sia il tipico *darbuka* egiziano, quindi con il corpo in metallo spesso, il cerchio arrotondato e i tiranti della membrana posti all'interno del medesimo. Alcuni musicisti turchi utilizzano un *darbuka* egiziano per la loro performance considerando quest'ultimo lo strumento professionale e l'altro sopra descritto una sorta di strumento di second'ordine, quasi un giocattolo o un souvenir per turisti<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>In particolare per quanto concerne gli strumenti in alluminio, sicuramente meno pregiati per le qualità sonore. Ciononostante Istanbul costituisce un caso a sé stante poiché, a differenza del resto della Turchia, vi è la possibilità di reperire ogni tipo di strumento, qualunque sia la sua provenienza, a partire dagli strumenti tipici della musica delle più disparate regioni (non è raro trovare nei vari negozi posti nella strada che porta dal ponte Galata alla Galata Tower strumenti provenienti dall'Uzbekistan come dall'Egitto, etc...), fino alle chitarre vintage americane.

## CONTESTUALIZZAZIONE STORICA E GEOGRAFICA

Il territorio dell'attuale Turchia ha vissuto nel corso dei secoli l'incursione di nuove culture e religioni; per quanto riguarda la musica, e, in particolare in questo lavoro, per quanto riguarda i tamburi a calice, la storia risale a molto prima di quell' XI secolo che vide i Selgiuchidi di Sulaimān conquistare le coste del Mediterraneo. Per risalire alla storia ed al percorso che questi strumenti hanno affrontato nel tempo è necessario seguire le tappe ed i percorsi che hanno portato alle soglie dell'Europa questo popolo. Risalendo indietro nella storia riconosciamo questa popolazione come una delle 24 tribù Ghuzz in cui, secondo il geografo persiano del X secolo Mahmud Kashgari, erano divisi i nomadi turchi che vivevano ai confini con l'Afghanistan. Alcuni studiosi ritengono di poter identificare questi Ghuzz con gli Hiung-nu, che già dal 1200 a. C. avevano occupato le province occidentali della Cina; o nei loro successori Hunnu che furono cacciati dai Cinesi nel 215 d. C. quando si spinsero ad occidente e corsero l'Europa dove furono conosciuti come Unni. Quei Ghuzz che rimasero in Asia si moltiplicarono e prosperarono. Al tempo dell'invasione araba, vale a dire agli inizi dell' VIII secolo, divennero noti come turchi. Sappiamo che, tra il 920 e il 960, avvenne la conversione dei Selgiuchidi all'Islam, abbandonando le religioni che a partire dalle leggende di Salgiuq (presunto capostipite della tribù) avevano contaminato la popolazione, quali lo sciamanesimo, quindi il giudaismo e il buddismo, a partire dal III secolo d. C. fino al VII – VIII secolo (epoca in cui cominciarono a subire le influenze dei commercianti arabi che penetravano in Asia sempre più numerosi con lo scopo di raggiungere la Cina); poi giunsero i manichei, e i cristiani li seguirono poco dopo. E' probabile che ogni gruppo riuscisse a convertire una parte della tribù nomade, mentre i cristiani non riuscirono mai ad avere una grande influenza.

Abbiamo parlato del passaggio dei commercianti dalla Cina al porto di Costantinopoli: questa città era una vera e propria finestra verso l'Europa avida di spezie e tessuti pregiati, provenienti dall'Estremo Oriente lungo la cosiddetta "via della seta"; lungo la strada esistevano delle vere e proprie zone di sosta, o caravanserragli, nei quali si incontravano culture e religioni differenti,

commercianti, viaggiatori e uomini di cultura; questi luoghi di incontro lungo il cammino ebbero un ruolo fondamentale per la diffusione della cultura, dell'arte e della musica dall'Asia Centrale e dall'Estremo Oriente alle coste del Mediterraneo<sup>11</sup>.

Furono quindi i selgiuchidi di Rum, cioè della Roma orientale (per usare il nome con cui li conobbero i loro contemporanei), a portare insieme al proprio dominio il proprio bagaglio culturale. Soprattutto nelle arti figurative e nella musica, possiamo notare ancora oggi l'influenza di questo popolo il cui dominio durò meno di duecento anni (dal 1071 al 1300 d. C.) ed il cui territorio si estese per tutto il territorio dell'attuale Turchia (escluse Tracia ed Anatolia sotto il possesso dell'Impero Bizantino le quali subirono ciononostante l'influsso delle popolazioni dell'Asia centrale già a partire dall' XI secolo). L'egemonia culturale dell'Oriente si ebbe senza soluzione di continuità a partire da Sulaimān, fondatore del sultanato di Iconio (Konia), nominato governatore di Rum nel 1077/78 (il quale proprio in quegli anni offrì il proprio appoggio a Niceforo III<sup>12</sup>), fino alla fine della prima guerra mondiale, ovvero alla caduta dell'Impero Ottomano; la tradizione infatti dice che "la tribù turca degli Osman dovette il suo primo possesso territoriale in Asia Minore alla gratitudine di uno degli ultimi sultani selgiuchidi di Rum. Fu da questo piccolo caposaldo anatolico che gli Ottomani avanzarono più tardi verso Occidente, diffondendosi vittoriosamente su gran parte dell'Europa, e fondando in Costantinopoli un impero di importanza mondiale. Ci si potrebbe chiedere, quale sarebbe stata la situazione, se i Selgiuchidi non avessero loro concesso un feudo?"<sup>13</sup>

Dalla fine dell'Impero Bizantino, e quindi dall'inizio del periodo aureo dell'Impero Ottomano, la diffusione dell'Islam nelle sue forme raggiunse il suo apice: troviamo, infatti, ancora oggi nel flamenco dell'Andalusia evidentissimi rimandi alla musica araba<sup>14</sup>, questo per quanto concerne l'Europa Occidentale; dall'altro versante

---

<sup>11</sup> G. MANDEL KÄHN, *Storia del Sufismo*. Rusconi Editore

<sup>12</sup> Niceforo Botoniate. Fonte: *L'Impero Bizantino*; F. G. MAIER, a cura di; Storia Universale; II ed.; Feltrinelli Editore, 1980.

<sup>13</sup> T. TALBOT RICE ; *I Selgiuchidi in Asia Minore*. Thames & Hudson, London, 1961

<sup>14</sup> Per quanto riguarda i tamburi a calice in Spagna, viene spesso utilizzata una *darbuka* egiziana quasi esclusivamente nel contesto della cosiddetta *Rumba Gitana*. Esistono testimonianze della presenza della musica araba nella penisola iberica, ad esempio il cantante Ziryab della corte di Harun ar-Rashid, il quale nel IX secolo lasciò Bagdad in seguito ad un contrasto con il proprio maestro Ishaq al-Mausili ed emigrò in Andalusia, fondando una scuola di musica a Cordoba. Fonte: H. H. TOUMA, *La musica degli arabi*. Firenze, Sansoni Editore, 1982.

dell'Europa l'influenza del vicino Oriente è anche più forte, almeno per quanto riguarda l'ambito che concerne più strettamente questa dissertazione: la diffusione dei tamburi a calice si estende dall'India alle coste del Mar Adriatico quasi senza soluzione di continuità: India (soprattutto nella regione del Kashmir – *tumbaknari*), Thailandia (*thon, thon-ramana*), Malesia (*gedombak*), Azerbaijan, Afghanistan (*zirbaghali*), Albania (*darabuke*), Bulgaria (*darabuka, darambuka, tarambuke, tarambuka*), Egitto (*darabukka, derabucca, darbuka*), Libano e Siria (*derbekki, drbekki, drbakka*), Iran (*darb*), Iraq (*dumbuk, tabla, ĥb*), Iran (*dunbal, danbal*), Marocco e Algeria (*darboka*), Grecia (*toumbelek*), Macedonia (*tarabuka*), Persia (*tombak, dumbal, zarb-e-zourkhaneh*), Tajikistan (*tablak*), Turchia (*dumbek, dumbelek, darbuka, küp*) e Jugoslavia (*darbuk*)<sup>15</sup>, incorporano nei propri organici i tamburi a calice. Guardando ai termini che designano questo strumento, possiamo notare molto spesso una radice comune nella maggior parte dei nomi, dalla Malesia (*gedombak*) alla Turchia (*dumbek*); possiamo ipotizzare quindi che i termini adottati in Turchia per indicare questi strumenti a percussione trovino origine anch'essi nelle tribù nomadi che estesero la propria area d'influenza in un territorio vastissimo.

In Turchia la svolta definitiva si ebbe dopo il primo ventennio del XX secolo: al termine della Prima Guerra Mondiale il Trattato di Sèvres decretò la fine dell'Impero Ottomano e la divisione dei suoi territori. A capo dello stato che si estendeva in Anatolia, Tracia e Cappadocia (e che si impadronì con la forza dell'Armenia e di parte del Kurdistan)<sup>16</sup> era il dittatore Mustafa Kemal "Ataturk" il quale, fortemente innovatore, fu promotore di quella mentalità laica e occidentalizzata che vide il rifiorire di una nuova identità nazionale, in parte ex novo. Non fu impassibile a questo anche il mondo della musica, inteso in questo caso come il mondo della musica d'arte o musica colta.

"Attorno al 1930 un manipolo di musicisti turchi forma la prima generazione di compositori, fin dalle loro prime creazioni intenzionati ad aprire un nuovo sentiero in una vecchia concezione dell'arte che perdurava ormai da molti secoli.

---

<sup>15</sup> Fonte : PEYMAN NASEHPOUR - <http://www.donbak.co.uk/Articles/AResearchforDifferentNamesofTonbak.htm> ; per l'Iraq: S.Q. HASSAN, *Les instruments de musique en Irak : et leur rôle dans la société traditionnelle*. Cahiers de l'Homme. Paris, Mouton Editeur,

<sup>16</sup> Il trattato prevedeva l'indipendenza dell'Armenia e l'autonomia del Kurdistan seppur con la possibilità di scegliere l'indipendenza.

Possiamo definirlo un audace salto da una civiltà ad un'altra; audace poiché non solo gli aspetti esterni di questa musica sono differenti da quelli precedenti, ma anche il metodo di questa concezione e realizzazione necessita di un nuovo approccio.

Inoltre in ogni lavoro, considerando la loro forma e categoria, si sarebbe dovuta usare una nuova tecnica e nuove forme espressive. Così questa giovane generazione di compositori prese in considerazione tutta la scena musicale contemporanea invece di ubbidire, come nella passata tradizione, alle idee e alle regole di una limitata cerchia musicale e alle dure restrizioni di un'inamovibile tradizione Ottomana. Per comprendere interamente il musicista del passato Ottomano, è necessario comprendere il suo ambiente artistico e sociale, le sue mire nei confronti della sua stessa creazione artistica, la sua personalità, i suoi doveri auto-imposti.

Per definire l'artista del periodo Ottomano faremo luce sul compositore turco contemporaneo, che è il nuovo prodotto di due disparate culture.

L'arte nel periodo Ottomano è come un immenso fiume, che scorre gradualmente e uniformemente, ben saldo nel suo letto, senza rapide, senza cascate, al quale affluiscono piccoli e modesti torrenti; un fiume che nutre tutto ciò che lo circonda, ma ignorando le sue stesse origini. Questo maestoso fiume dell'est, causa di tante trasformazioni della nuova società nella quale scorre, ha cominciato a cambiare direzione, quindi anche il suo stesso carattere, per guadagnare un'identità universale durante gli anni '30.

Cos'è il mondo orientale? Chi è l'artista orientale? L'Oriente è un bozzolo completamente avvolto in se stesso. Gli ultimi mille anni in Anatolia, crogiolo di molte civiltà, mostrano il vero segno di una civiltà orientale, con i suoi punti di forza e le sue debolezze. E' come una visione della vita che combina l'idea di una dogmatica vita immortale con quella di un passato facilmente dimenticabile.

L'artista d'Oriente vede se stesso come una debole, inutile goccia in un grande oceano."<sup>17</sup>

Da questo testo comprendiamo il ruolo nella società del musicista sotto l'Impero Ottomano; per forza di cose il mutamento del clima sociale da un Impero ad una

---

<sup>17</sup> da "*Music Composition In Contemporary Turkey*" PROF. ILHAN USMANBAS ; Mimar Sinan University.

dittatura "illuminata", l'apertura all'Occidente del XX secolo, rende gli ambienti di cultura più dinamici e votati alla creazione di una forte caratterizzazione nazionale, seppur nel rispetto del proprio passato. Da qui, infatti, l'introduzione dei tamburi a calice all'interno dell'organico della musica d'arte, o meglio, l'allargamento della concezione di musica colta. Essendo quest'ultima fortemente legata alla musica religiosa, alla produzione dei Sufi di musica per le danze rituali<sup>18</sup> o di *maqamat* (anche per le pratiche musicoterapiche), ed essendo l'apparato religioso una delle istituzioni meno dinamiche in assoluto, fu molto difficile superare la concezione secondo la quale gli strumenti della musica classica debbano necessariamente rimanere immutati nel corso degli anni; la musica religiosa non prevede, infatti, tuttora l'utilizzo di uno strumento a percussione al di fuori di *bendir*, *kudum*, *def* e talvolta di una o più coppie di piccoli cembali. Fu il merito di questa casta di musicisti quello di porre qualche linea di demarcazione tra la musica religiosa e la musica laica d'arte. Venne preso, infatti, come esempio della passata musica d'arte, oltre al già citato apparato della musica sacra, quell'impianto musicale che dal Medioevo si rifà alla tradizione (peraltro anche europea) dei cantastorie, dei giullari, quindi fortemente legato alla storia della lingua e della letteratura turca. "Il suo sviluppo – infatti- fu parallelo all'emergere dell'arte ottomana e della letteratura *divan*"<sup>19</sup>.

Al giorno d'oggi in Turchia è possibile ascoltare una grande varietà di musica: a fianco del genere classico sono chiaramente distinguibili i seguenti generi musicali: folk, popolare, semi-classico, religioso e sufi. Ad ogni estensione queste categorie si sovrappongono, seppur ognuna con il proprio stile, forme e strumenti. Tutti questi generi sono distinti dalla musica classica ma sono in stretta relazione con essa.

Per quanto riguarda la musica folk, sappiamo che in origine era sinonimo di musica di villaggio: gli archetipi sono per l'appunto i pastori tra le montagne mentre suonano il proprio *kaval* (flauto), la donna contadina che canta una ninnananna ai propri figli, e i musicisti zingari che suonano ad un matrimonio. All'interno di questa categoria distinguiamo i seguenti generi: *Uzun hava*, una

---

<sup>18</sup> Come ad esempio il caso dei Sufi Mevlevi (dell'ordine Mevlana), i Derwishi Rotanti i quali eseguono la propria danza caratteristica ed entrano in una sorta di stato di trance anche grazie alla timbrica degli strumenti usati (in particolare il Ney è considerato lo strumento musicale simbolo del sufismo).

<sup>19</sup> Fonte: <http://www.mfa.gov.tr/grupc/cj/cja/cjab> . Del genere citato, il *fasl*, parleremo più avanti.

forma epica per voce sola, quasi improvvisata, *oyun havasi*, una melodia per la danza, mentre la canzone folk per eccellenza va sotto il nome di *türkü*. Ogni regione della Turchia ha le sue varianti all'interno di queste forme. La musica folk incorpora una grande varietà di strumenti musicali, tra i quali i più comuni sono: *davul* e *zurna* (tamburo cilindrico bipelle e oboe), *bağlama sazi* (liuto dal lungo manico), *kemençe* (viella a tre corde) e *darbuka*.

Negli ultimi anni si è sviluppato uno stile musicale che potremmo definire neo-folk, di consumo urbano, caratterizzato da un'impostazione corale fortemente eterogenea la quale utilizza la lettura da notazione, condotta da un direttore e accompagnata da un'orchestra di strumenti della tradizione popolare. I principi fondamentali della musica classica e folk sembrano essere simili, se non identici, ma alcuni studi su quest'argomento sono tuttora in corso.

Il termine musica popolare è spesso usato come categoria onnicomprensiva per la musica che si può sentire per la strada di fronte ad un negozio di musica, in un *dolmuş* (taxi...) dall'autoradio del conducente, o in un locale notturno. Il cuore della musica popolare è l'industria discografica turca e le registrazioni di questo tipo possono includere canzoni folk di tradizione turca (spesso armonizzate o "abbellite" secondo i canoni della produzione discografica), musica araba importata e numerosi stili ibridi. Molte forme di musica popolare possono utilizzare varianti del sistema modale classico o alcuni strumenti dell'organico della musica "colta", ma lo stile è molto differente (includerei in questa categoria la produzione locale di musica leggera finalizzata al mercato turco).

Un altro genere musicale è quello che si interpone tra la musica popolare e la musica classica, ovvero, uno stile che utilizza la forma della musica orientale per eccellenza, il *maqam*, ma che si allontana dalle sale di concerto per entrare nelle case e, di conseguenza, nella cultura popolare.

Possiamo considerare come forma più nobile e perfetta di *maqam* il cosiddetto "*Al-maqam al-'iraqi*", originario dell'Iraq, come indica il nome stesso; questo genere di *maqam* è interpretato da un cantante chiamato *qari'* e da tre strumentisti che suonano rispettivamente cetra a percussione, violino e tamburo a calice<sup>20</sup>. Questa formazione musicale è chiamata *jlaghi-baghdadi* (dalla città di

---

<sup>20</sup> Talvolta a questi strumenti si aggiunge un tamburo a cornice.

provenienza); l'accompagnamento ritmico di questa forma musicale può essere mantenuto dall'inizio alla fine come nel *maqam sighah* oppure può essere inserito solo a tratti, come avviene nel *maqam rast* o *saba*. Un concerto di *maqam* si chiama *fasl*: un *fasl* è composto da un numero di *maqam* in successione fissa e prende il nome dal primo *maqam* della serie. L'esecuzione di un intero *fasl* dura circa tre o quattro ore e, nonostante ciò, era pratica diffusa, un tempo, eseguire diversi *fasl* nella stessa serata.

“Lo stile *fasl* può essere descritto come una versione da nightclub della musica classica turca”<sup>21</sup>; questa affermazione può sembrare dispregiativa nei confronti di questo genere musicale<sup>22</sup>, ma probabilmente rende al meglio l'idea del rapporto tra il *fasl* e la musica classica nelle sue forme unanimemente considerate tali; all'interno di questo genere si può riconoscere uno stile a sé stante da parte delle formazioni zingare, per la forma (ad esempio la forma d'improvvisazione *çiftetelli*), l'intonazione, gli ornamenti e lo strumentario: gli strumenti predominanti sono *klarinet* (clarinetto), *keman* (violino), *'ud* (liuto) o *cümbüs* (moderno strumento a corda che utilizza una cassa di risonanza in metallo e come tavola armonica una membrana, molto simile al banjo), *kanun* (cetra), *darbuka* e *yayli tanbur* (simile al *cümbüs* ma dal lungo manico arcuato). Molto meno presenti sono gli strumenti della musica classica tradizionale, come *ney*, *kemençe* e *tanbur*.

---

<sup>21</sup> K. L. SIGNELL, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. New York, Da Capo Press, 1986. Pag. 11 : “The *Fasil* genre can be described as a nightclub version of classical Turkish music. [...]”

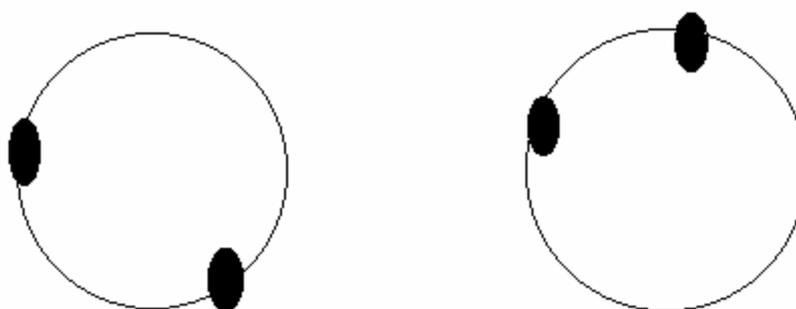
<sup>22</sup> Si tratta di un testo il cui soggetto è la musica classica turca, di conseguenza era prevedibile una tale presa di posizione, seppur veritiera a seconda dei punti di vista.

## IMPOSTAZIONE TECNICA

Come per ogni strumento la tecnica del darbuka è ricca di impostazioni diverse, alcune generiche ed alcune specifiche per ogni stato; in Turchia le differenze maggiori si hanno da regione a regione. I suoni prodotti dallo strumento sono all'incirca gli stessi ovunque, la differenza maggiore sta nella tecnica di produzione dei suoni stessi.

In città, ad esempio, la tecnica esecutiva è molto simile alla tecnica utilizzata in Egitto e nel Mahgreb in genere, sia per posizione delle mani sia per utilizzo delle dita (nella mano sinistra – mano destra per i musicisti mancini - le dita che colpiscono la pelle generalmente sono il medio e l'anulare)<sup>23</sup>.

Molti musicisti suonano lo strumento in posizione eretta<sup>24</sup> e senza l'ausilio di alcuna tracolla o di altri dispositivi per sorreggere lo strumento: quest'ultimo è infatti mantenuto sotto il braccio e sospeso grazie alla sola pressione del gomito, mantenendo comunque la mano sinistra al di sopra della circonferenza della membrana, oppure appoggiato all'avambraccio sinistro, con la mano sinistra quindi al di sotto del diametro orizzontale della zona percussiva:



Posizione delle mani con il musicista in posizione eretta e senza dispositivi di sospensione

<sup>23</sup> Esistono delle eccezioni: Kana Salih, percussionista della formazione musicale *Darbukater Kana Salih ne saz ant badasi*, la quale si esibisce stabilmente in un locale del quartiere Çemberlitaş di Istanbul, utilizza la tecnica "orientale", quindi lo schiocco delle dita per eseguire il *tek*.

<sup>24</sup> In particolare nei centri urbani è un'esigenza quella di poter suonare stando in piedi poiché è pratica diffusa quella di suonare negli esercizi pubblici (ristoranti, bar...) spostandosi di tavolo in tavolo per ricevere le offerte dei turisti. E' una pratica diffusa in particolare tra i Rom, maestri indiscussi in questo tipo di esibizione.

## TECNICA FONDAMENTALE

### Dum

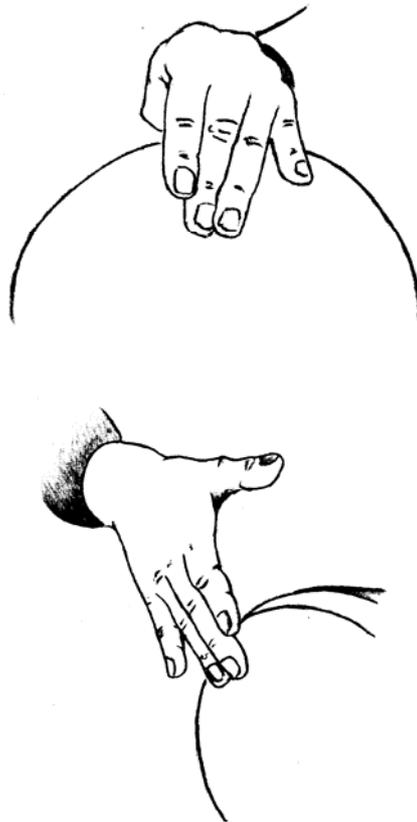


Colpo grave, relativamente lungo marca il tempo forte (o i tempi forti nel caso in cui siano più di uno), all'inizio o all'interno della figurazione ritmica. Il colpo è dato dalla mano che raggiunge con l'estremità delle dita il centro della pelle, con le dita unite le quali si sollevano immediatamente dopo aver colpito la membrana; la zona del palmo della mano più vicina alle dita si appoggia al bordo dello strumento mentre il pollice rimane sempre sollevato; nel darbuka turco spesso il palmo della mano non si appoggia al bordo dello strumento ma partecipa anch'esso alla percussione o rimane sollevato in modo da permettere alle dita di colpire liberamente la pelle.

Se il *dum* principale descritto viene sempre suonato dalla mano destra, una successione più o meno prolungata di *dum* richiederà l'intervento della mano sinistra, in particolare nell'esecuzione di rulli rapidi di tonalità grave. In questo caso la mano deve necessariamente portarsi al centro della pelle determinando il movimento di tutto l'avambraccio e del gomito, il quale si solleverà dalla sua posizione portandosi in avanti verso la membrana. Esiste inoltre la possibilità di suonare il *dum* con il pollice: non è un colpo appartenente alla tecnica fondamentale ma è piuttosto usuale nella tecnica popolare. L'effetto è quello di un *dum* più smorzato; il bordo esterno della prima falange del pollice destro è proiettata verso il centro della pelle per mezzo della semplice torsione del polso,

l'articolazione della base del pollice resta fissa e non partecipa al movimento; viene usato come variante in alcune ritmiche popolari, in particolare nell'improvvisazione.

### Tek



Il colpo acuto nelle tecniche analizzate può essere dato sia dalla mano destra che dalla mano sinistra, a differenza del *dum* che in genere è prerogativa della mano destra. Intendiamo qui per *tak* la percussione esercitata in prossimità del bordo della zona percussiva e con la pelle libera di vibrare.

Per quanto riguarda la mano destra, i polpastrelli del medio e dell'anulare sono proiettati verso il bordo della membrana e lo raggiungono con un colpo secco e generalmente energico; nessun altro punto della mano è a contatto con lo strumento.

Le maggiori differenze tecniche si hanno nell'utilizzo della mano sinistra: nella tecnica mahgrebina la mano sinistra viene utilizzata per il *tak* esclusivamente con

due dita, l'anulare e il medio, che colpiscono simultaneamente la pelle con i polpastrelli dell'indice e del pollice a contatto; il colpo non viene dato da un movimento del polso ma dall'escursione dell'avambraccio che fa cadere il palmo della mano in prossimità della membrana. Nella tecnica turca (e spesso generalmente mediorientale) il *tak* viene dato dallo schiocco delle dita, in genere dell'anulare, in prossimità del bordo della percussione: il pollice, infatti, funge da elemento oppositore in modo da liberare il colpo con un'escursione minima di movimenti e con un ottimo risultato sonoro; ciononostante la tecnica nordafricana viene utilizzata dai musicisti turchi i quali alternano spesso le due tecniche o utilizzano esclusivamente l'una o l'altra. Possiamo dunque sostenere che la tecnica turca risente maggiormente della tecnica percussiva tipica dell'Asia minore, quindi della tecnica dello *zarb* iraniano (altra percussione a calice) e delle percussioni irachene e afgane, mentre la tecnica nordafricana, pur utilizzando all'incirca il medesimo strumento, risente delle influenze dell'Africa Subsahariana, quindi è sicuramente più vicina alla tecnica del *djembè* dell'Africa nera. Si tratta di due tecniche che hanno origine da strumenti evidentemente di dimensioni e di utilizzo differente: la tecnica del *djembè* utilizza prevalentemente la mano come elemento percussivo a causa delle dimensioni e delle capacità sonore dello strumento: la percussione è, infatti, di dimensioni maggiori e dotata di una membrana più spessa, in genere di vitello; a causa di ciò le possibilità sonore dello strumento permettono un'emissione maggiore di suono quanto più è energica l'azione delle braccia. Gli strumenti del Medio Oriente, in genere, sono dotati di pelli più sottili, corpi generalmente di metallo o terracotta e sono spesso di dimensioni più ridotte: hanno quindi una membrana più sensibile alla percussione, un corpo con maggiore risposta sonora e minore capacità fonoassorbente, e dimensioni che spesso non permettono l'utilizzo dell'intera mano; si è sviluppata a causa di ciò una tecnica che dà maggiore libertà di movimento alle dita ma che perde, per quanto riguarda la mano sinistra, quasi completamente l'utilizzo del polso e dell'avambraccio i quali hanno spesso la sola funzione di sostenere lo strumento.

## Bloccaggio della membrana

Quello che in lingua araba è chiamato il *Tukûk Maqfûla* è un dispositivo sonoro che decreta l'intervento di diversi movimenti, della mano o delle dita, per bloccare la vibrazione della pelle in certi punti ben precisi e, di conseguenza, per modificare il timbro; è necessario dire che il bloccaggio non interviene mai da solo ma serve esclusivamente a modificare il timbro di un *tak*, e, nella tecnica turca, rigorosamente un *tak* della mano sinistra.

Il bloccaggio può avvenire prima dell'accento oppure i due movimenti possono essere eseguiti in modo simultaneo: tra i cosiddetti "bloccaggi anticipati" il più utilizzato è il bloccaggio del pollice: la faccia esterna della prima falange del pollice si appoggia sulla membrana (provocando un suono molto flebile) a circa un quarto del diametro verticale nella zona superiore; questo movimento è seguito da uno o più *tak*; è possibile, muovendo il pollice lungo il diametro verticale, eseguire effetti di glissando, molto usati dai virtuosi dello strumento.

Per quanto riguarda invece quelli che sono definiti i "bloccaggi simultanei" possiamo considerare i due casi più usuali: con il palmo della mano e con l'indice; per il primo caso la tecnica più usata vede l'utilizzo della mano destra leggermente incurvata e con il palmo rivolto verso l'alto; la mano approssimandosi alla membrana entra in contatto con essa esclusivamente con le estremità del mignolo e dell'anulare formando con il piano della pelle un angolo di circa 30°. Muovendo la mano in senso longitudinale è possibile ottenere effetti di glissando allo stesso modo sopra descritto per il pollice. Per quanto riguarda l'indice notiamo che nel momento in cui l'indice della mano destra si posa sulla membrana (contemporaneamente alla percussione della mano sinistra) nessun altro punto della mano è in contatto con la membrana; quest'ultimo metodo di bloccaggio è utilizzato nel caso in cui si debbano succedere una serie repentina di movimenti diversi, poiché permette una maggiore rapidità di movimenti rispetto alla rotazione del polso e al movimento dell'avambraccio, necessari per l'utilizzo del bloccaggio effettuato dal palmo della mano.

## DESCRIZIONE FISICA

Consideriamo vera per questa sezione, esclusivamente per una questione terminologica, la distinzione tra *darbuka* e *dumbek* proposta da Guvenç<sup>25</sup>, ovvero consideriamo come *darbuka* tutti i tamburi a calice il cui corpo è costruito prevalentemente in metallo e come *dumbek* gli strumenti con il corpo in altro materiale, quindi legno, ceramica, terracotta e terraglie; analizzeremo di seguito le differenze e i punti di contatto tra i due strumenti.

### DARBUKA



Figura 1: tratta dal sito <http://hometown.aol.com/psyche25/turkdrm.html> . Esempio di membrana decorata all'hennè.

I tamburi a calice il cui corpo è prevalentemente in metallo<sup>26</sup> sono, come è già stato detto sopra, di origine recente e quasi esclusivamente presenti nei centri urbani. Anche all'interno di questa famiglia di strumenti è necessario fare alcune suddivisioni: il primo spartiacque si presenta considerando il *darbuka* di chiara ed

---

<sup>25</sup> Istanbul, 2003; comunicazione privata.

<sup>26</sup> Prevalentemente in metallo in quanto esistono alcuni esemplari, in genere provenienti dall'area Nord-africana ma ciononostante utilizzati in Turchia, i quali, pur possedendo uno scheletro in metallo presso-fuso, mantengono un rivestimento interno in ceramica (per migliorare la qualità del suono) e, questo semplicemente per un fattore estetico e decorativo, un rivestimento esterno in madreperla.