

La musica d'arte (*maqom*) tra Herat, Bukhara e Kashgar

Giovanni De Zorzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Central Asian Art music (*maqom*) transcends nowadays national borders and belongs to a larger musical area where Art music was (and still is) called *maqām*. After a discussion on the many meanings of such a term and on the theoretical works of the so called first Arab-Islamic musicology, the present paper moves to the key figure of systematist musicologist and composer 'Abd ul-Qādir ibn Ghaybi Marāghī (1360?-1435), who lived part of his life in Herat: from there, through disciples and sons his work, he influenced *maqām* concept and practice both in the West, in the Ottoman lands, and in the East. In particular, from the 16th century, a musical tradition called Shash Maqom – which arrived to Uyghur's six town oasis (*altishahr*), where the musical tradition called On Ikki Muqam grew – flourished in the Uzbek/Tajik region once called by Greeks Transoxiana, between the cultural centres of Bukhara and Samarkand.

Keywords Arab Islamic Art Music. Central Asian Art Music. Maqām. Shash Maqom. On Ikki Muqam. al-Kindī. al-Fārābī. 'ibn-Sinā. Safī al-Dīn. Abd ul-Qādir ibn Ghaybi Marāghī. Baghdad. Herat. Timurid Culture Bukhara. Samarkand. Khiva. Kashgar.

Sommario 1 Introduzione: note per un paesaggio sonoro. – 2 *Maqām, mugham, maqom, muqam*. – 3 Sulla Modalità in musica e sui significati del termine *maqām*. – 4 Note per una storia del *maqām*. – 5 'Abd ul-Qādir Marāghī sulle Vie della seta. – 6 Musica e musicisti nell'Herat timuride. – 7 Musica e musicisti tra Herat e il khanato di Bukhara. – 8 *Maqom* e nazionalismo nel XIX secolo. – 9 Il *maqom* centroasiatico oggi.



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 12

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-340-3 | ISBN [print] 978-88-6969-341-0

Peer review | Open access

Submitted 2019-03-19 | Accepted 2019-07-03 | Published 2019-07-12

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-340-3/011

1 Introduzione: note per un paesaggio sonoro

Se la definizione più diffusa oggi riduce l'area centroasiatica alle cinque repubbliche resesi indipendenti dall'URSS agli inizi del 1990, culturalmente, e quindi musicalmente, la koinè centroasiatica è ben più vasta. Resettiamo tutto, lasciamo che sia il suono a guidarci: proviamo a chiudere gli occhi e ad *ascoltare*, ed ecco che nella fonosfera si staccano nettamente due lingue, quelle del gruppo indoeuropeo e quelle del gruppo turco, che sono associate a due stili di vita radicalmente differenti, rispettivamente quello delle genti sedentarie e nomadi. Queste differenze si traducono in musica: in linea di massima, le musiche dei nomadi sono prevalentemente solistiche, il ritmo è libero (*accelerando* o *rallentando* a piacimento, come in una cavalcata), non vi è accompagnamento di strumenti a percussione, non vi è danza (tranne che nei riti sciamanici) e l'estensione si limita a un intervallo di sesta o di ottava. Nelle musiche delle genti sedentarie, invece, le composizioni presentano un ritmo regolare, scandito su di uno strumento a percussione; l'estensione della melodia può arrivare alle due ottave, molto spesso salendo dal grave per arrivare a toccare un apice detto, con un termine persiano, *awj (oj)* e molti episodi, soprattutto i più movimentati, verso il *finale* di una suite musicale, sono danzati.¹

Ebbene, tra le musiche suonate, cantate e danzate da genti sedentarie e parlanti lingue del gruppo indoiranico, in queste pagine mi occuperò della particolare, sofisticata, tradizione di musica d'arte, colta, classica - nata tra le corti, le dimore dei nobili musicofili e i centri sufi - che viene detta *maqom*, dall'antico termine arabo *maqām*.

2 *Maqām, mugham, maqom, muqam*

Già di per sé un termine come *maqām* (pronunciato *mugham* nell'accezione persiana, azera e armena; *maqom*, nella nostra area centroasiatica; *muqam* nell'attuale Xinjiang) ci fa uscire dall'angusta mappa delle cinque repubbliche ex sovietiche di cui sopra, e ci conduce, invece, in un'area più vasta e più antica, che comprende la Cina occidentale, l'India nordorientale, il Pakistan, l'Afghanistan, l'Iran, l'Azerbaijan e la Turchia. Nei millenni l'area fu sempre collegata da quella rete di vie carovaniere dette da Ferdinand Von Richtofen, nel 1877, 'Vie della seta' (*Seidenstraßen*), lungo le quali non circolavano solo merci ed eserciti, ma anche strumenti, canzoni, poesie, danze, trattati, teorie, cicli ritmici, miti, idee.

¹ Sulla distinzione tra gruppi linguistici, tradizioni nomadi, sedentarie e rispettive culture musicali si veda During 1998, 19-23.

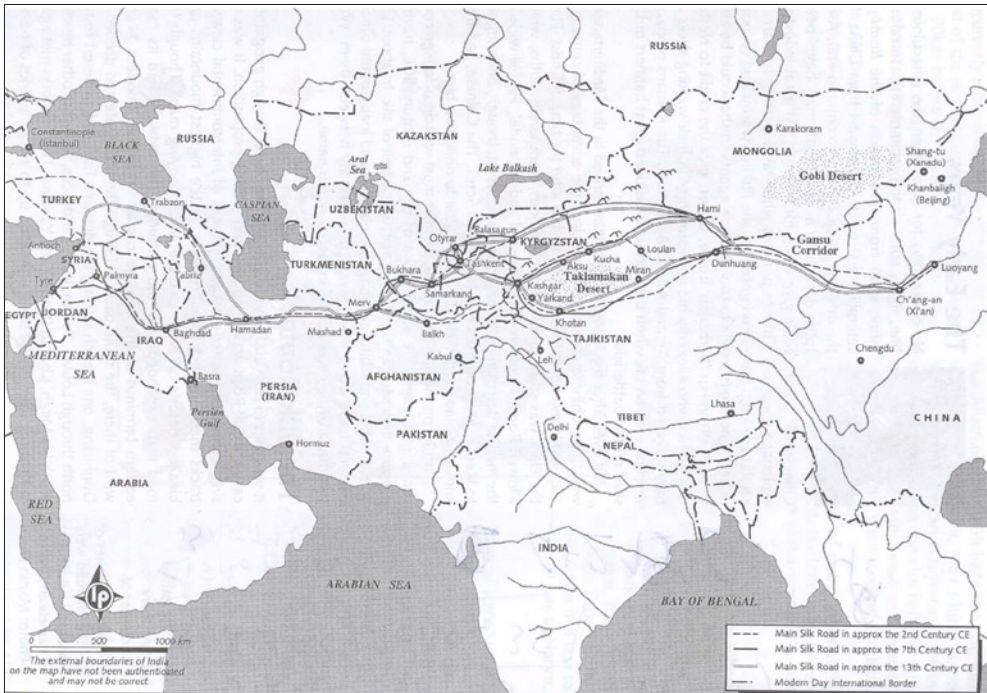


Figura 1 La rete delle vie della seta

Complessivamente, di là dalle sue pronunce locali, *maqām* designa tradizioni di musiche d'arte, colte, classiche che risuonano in un arco spaziale e storico-culturale che va dall'Andalusia all'attuale Cina occidentale, accomunate da numerose caratteristiche quali la storia, le teorie, le forme, i generi e le funzioni. Di là dalle parole, gli stessi strumenti musicali del *maqām* sono testimoni e attori di scambi e incontri e hanno numerose storie da raccontare, che purtroppo non potremo ascoltare qui per ragioni di spazio.

Per comprendere il senso di una simile vastità geo-culturale non sembra inutile ricordare come l'Islam ebbe una rapida diffusione che dal VII secolo lo portò a espandersi su di un'area vastissima che, nel tempo, venne poi uniformandosi seguendo analoghi principi amministrativi, politici, burocratici, religiosi e culturali in centri anche molto distanti tra loro quali furono, per la musica, in ordine di apparizione, Damasco, Baghdad, Cordoba, Granada, Costantinopoli, Bukhara, Samarcanda, Herat, il Cairo, nei quali era attivo il circolo di un determinato maestro o la corte dove era patrocinata una data attività, in una vera e propria rete di centri culturali distribuiti su di un'area molto vasta. Se i centri erano distanti tra loro, il retroterra cultura-

le di riferimento era però condiviso e accomunava artisti, scienziati e letterati che si esprimevano in arabo e in persiano riferendosi, anche in musica, a testi e maestri comuni.

La consapevolezza di una *koinè* si interruppe con la fine degli imperi e la nascita dei moderni stati-nazione, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, quando, d'un tratto, ogni singolo apporto culturale (e musicale) diventò turco, siriano, iraniano, libanese, egiziano, marocchino, algerino, tunisino, uzbeko, tagiko o, addirittura, cinese. Di recente, tra la fine del XX e gli inizi del XXI secolo, una simile 'nazionalizzazione' di una tradizione musicale è stata rinforzata dall'UNESCO Intangible Heritage.

Sia come sia, di là dalle rivendicazioni nazionalistiche, va notato come nel tempo e nello spazio le singole tradizioni del *maqām* si svilupparono autonomamente e come oggi effettivamente presentino ognuna caratteristiche proprie.

3 Sulla Modalità in musica e sui significati del termine *maqām*

Applicando una metafora che potremmo definire 'dell'armadio e dei suoi cassetti', il *maqām* è uno dei tanti sistemi musicali sorti sul pianeta che si fondano sul comune principio generale della Modalità (armadio). Secondo Maurizio Agamennone:

La Modalità costituisce un sistema complesso di norme e comportamenti concernenti l'organizzazione delle altezze nel tempo, secondo criteri specifici, localmente determinati, e costituisce, quindi, un paradigma mentale e culturale per l'organizzazione della melodia nel corso di azioni performative prevalentemente estemporanee, all'interno di culture a prevalente tradizione orale/aurale. [...] La Modalità, come sistema generale astratto, è tipica di tutte le musiche che non risultano essere subordinate alla armonia tonale di matrice europea (Agamennone 1991, 153)

Muovendo da questo significato complessivo, vanno individuati specifici sistemi modal (i cassetti dell'armadio) che sono sorti in varie culture musicali del pianeta: si pensi al sistema modale giapponese, cinese, coreano, giavanese, indiano, ottomano, arabo, persiano, bizantino, così come si pensi al Gregoriano in Europa, di riferimento sino al Rinascimento inoltrato nella musica colta, oppure ai molti micro-sistemi modal tipici delle tradizioni folkloriche locali, ad esempio quella sarda oppure ungherese.

Dopo queste necessarie premesse, focalizziamoci sullo specifico sistema modale detto *maqām*: il termine arabo letteralmente significa 'luogo'; secondo un'interpretazione letterale che mette, però, in

primo piano il fattore umano, *maqām* può alludere a un luogo fisico simile a un palco o a una pedana, capace di riunire e porre gli interpreti poco sopra l'audience, di solito tradizionalmente seduta su tappeti, cuscini o stuoie. Va notato come la presenza di una piattaforma/pedana/stage implichi di per sé la presenza e l'azione di interpreti che in quel luogo sono autorizzati a salire e a suonare, cantare e danzare in qualità di 'esperti'.

Secondo un'interpretazione più musicologica, il significato di 'luogo' implica quello di 'posizione', sia sullo strumento sia su di una scala modale: con Owen Wright va notato come questo sia piuttosto evidente in modi musicali che iniziano con un numerale persiano come *yegāh* (letteralmente 'posizione uno'), *dōgāh* (letteralmente 'posizione due'), *segāh* ('posizione tre'), *chahārgāh* ('posizione quattro') e *panjgāh* ('posizione cinque') codificati e catalogati già in un trattato degli inizi del XIII secolo come il *durrat al-tāj* di Qoṭb al-Din Shirāzi (?-1311), e arrivati sino ai giorni nostri.²

Entrando sempre più nel dettaglio, la musica del *maqām* è 'microtonale', si basa, quindi, su intervalli inferiori o superiori a quelli detti 'tono' e 'semitono', temperati in Occidente nella prima metà del XVIII secolo. Essa è, invece, composta da intervalli 'più piccoli', o 'più grandi', derivati dalle elaborazioni del mondo greco-ellenistico e da numerose tradizioni locali. Questa caratteristica dona una grande ricchezza di colori, sfumature e *nuances* e, insieme, porta all'esistenza di numerosissimi modelli scalari.

La musica del *maqām* è poi 'monofonica', essa si affida, cioè, a un'unica linea melodica (dal greco *mono* + *foné*) e non sono previste sovrapposizioni simultanee di più suoni di altezze diverse, i cosiddetti 'accordi', né una loro relativa concatenazione nel tempo: quindi il concetto occidentale di 'armonia', che ne deriva, non sussiste, così come non sembrano essere diffuse pratiche di combinazione polifonica, strumentali o vocali.

La musica del *maqām* è 'eterofonica' (da *étero* + *foné*), l'esecuzione delle singole linee melodiche viene quindi affidata a più strumenti *diversi* che suonano all'unisono: grazie alla diversità timbrica degli strumenti, ai diversi registri impegnati (con strumenti più gravi o più acuti suonati simultaneamente) e alle procedure di ornamentazione (non simultanee) dei suonatori, si realizza l'eterofonia.

Dal punto di vista ritmico, la musica del *maqām* si basa su cicli ritmici piuttosto complessi che sembrano derivare dalla metrica poetica: i contrasti tra sillabe lunghe e brevi sembrano essere, infatti, all'origine dei cicli ritmici musicali. O viceversa, come sostiene provocatoriamente il musicista e musicologo tagiko Abduvali Abdurashidov, sarebbero i cicli ritmici musicali ad aver influito su quelli poetici.

² Più in dettaglio, Powers 1989, 40-85; Wright 1990, 224-44; Feldman 1992, 480-509.

Infine, un significato implicito nel termine *maqām*, che ha assunto un'importanza fondamentale in area centroasiatica, è quello di 'forma ciclica', di 'suite': in una performance non vengono eseguiti brani isolati, sparsi, ma piuttosto viene proposta una successione di brani collegati fra loro, pur se di forma e ritmo differenti, perché composti in un unico modo musicale, o in modi vicini, parenti. In linea di massima, si inizia con un preludio lento, solenne, si continua con brani strumentali, si arriva a una sezione centrale cantata e si conclude con brani movimentati, molto ritmati, spesso collegati alla danza.

4 Note per una storia del *maqām*

Come si sa, già nel IX secolo d.C. iniziava la traduzione in arabo delle principali opere dei maggiori filosofi e, nella nostra prospettiva, musicologi/musicografi greci. Di questa primissima fase della teoria e musicologia islamica è esemplare il caso di Baghdad, sede della *Bayt al-Ḥikma* ('la casa della sapienza'), la biblioteca fondata dal quinto califfo abbaside Hārūn al-Rashīd (766-809) e diretta poi dal figlio al-Ma'mūn (786-833). A titolo di esempio, basterà ricordare qui alcune traduzioni effettuate in quel IX secolo, come il *Timeo* di Platone, tradotto per due volte di seguito in arabo, nel quale la questione della musica occupa un grande spazio, oppure i *Problēmata* (Προβλήματα) di Aristotele, che presentano ampie sezioni sulla musica, così come le traduzioni di molti autori greci 'minori' che trattano del suono e della voce, tra cui il pitagorico Aristosseno, vissuto nel IV a.C., Eratostene, vissuto tra II e I a.C., e due dei primi direttori della biblioteca d'Alessandria, Didimo e Tolomeo, entrambi vissuti nel I a.C.

Testi simili furono di riferimento per al-Kindī (ca. 801-864/866), considerato il primo grande teorico e musicologo della tradizione islamica e, dopo di lui, per al-Fārābī (m. 950), autore del fondamentale trattato *Kitāb al-Musīqī al-Kabīr* ('Grande libro sulla musica'), filosofo decisamente ellenizzante ma, allo stesso tempo, profondamente radicato nell'Islam. Fārābī isola e definisce un tetracordo elementare che chiama, in arabo, *jins* traducendo così il greco *genos*: potremmo definire questo come il concetto che sta alla base di ogni successiva elaborazione scalare avutasi nel mondo mediorientale sino a oggi. Chiude questa primissima triade di autori Ibn-Sinā, più noto in Occidente come Avicenna (m. 1037): in questi tre primi filosofi, la musica è certamente un'arte del *Quadrivium*, insieme ad aritmetica, geometria e astronomia, e gli autori si preoccupano di intessere relazioni astratte tra note, corde del liuto, umori, pianeti, segni zodiacali.

La relazione tra l'eredità greco-classica e il mondo del *maqām* è bene espressa dalla ricorrente presenza mitizzata di Pitagora: sembra significativo come il suo nome altisonante ricorra in molte storie della musica, o genealogie di musicisti, da maestro a discepolo, co-

me accade, ad esempio, nell'attuale Xinjiang cinese, dove il suo nome compare tra i primi anelli della catena di discendenza di una data scuola di musicisti in un trattato del XIX secolo scritta in turco *chagatay* (Sumits 2016, 130).

Di là dagli apporti dell'eredità greco classica, va però rilevato come nel mondo islamico esista una visione più in linea con le tradizioni religiose monoteistiche abramitiche, secondo la quale il fondatore dell'arte musicale sarebbe piuttosto il profeta Davide (*David, Daūd*)³ al cui canto, e al suono della cui cetra, si com/muovono ancor oggi gli esseri nei vari mondi.

Tornando a terra, la triade dei primi musicologi del mondo islamico, formata da al-Kindī, al-Fārābī e Ibn-Sinā, verrà ampliata da Safī al-Dīn al-Urmawī (1230-1294): il suo fondamentale *kitāb al-adwār* (Libro dei circoli), composto verso il 1235-36, affronta modi e cicli ritmici dimostrandoli su di un cerchio, o ciclo, o diagramma circolare (sing. *dawr*, pl. *adwār*) inaugurando così un modello che verrà seguito per secoli, sino all'avvento del sistema eurocolto. Safī al-Dīn viene considerato il fondatore della cosiddetta 'scuola Sistemataista' che affronta le questioni musicali con un approccio meno astratto: nelle sue opere, egli si dedica ai cicli ritmici *īqā'* (plurale *īqā'āt*), classifica i modi musicali, che dipendono dalla combinazione di vari tipi di tricordi, tetracordi e pentacordi e nomina (se non descrive) gli strumenti musicali.

Nel più tardo Qoṭb al-Din Shirāzi (m. 1311), infine, compare per la prima volta il termine *maqām*, che verrà consolidato e usato dal pilastro della scuola Sistemataista, il musicista, compositore e musicologo 'Abd ul-Qādir Marāghī, fulcro e punto di svolta di questo nostro viaggio.

5 'Abd ul-Qādir Marāghī sulle Vie della seta

'Abd ul-Qādir ibn Ghaybi Marāghī (1360?-1435) fu allo stesso tempo un polistrumentista, un compositore e un musicologo di importanza fondamentale, considerato il quinto grande teorico della musica arabo-islamica.

La storia della sua vita può forse far intuire al lettore la vastità dello spazio culturale nel quale si muoveva un artista all'epoca. Egli nacque nella seconda metà del XIV secolo, forse nel 1360, nella città di Maragha, attuale Azerbaijan meridionale, all'epoca sotto la dominazione turco-mongola dei Gialaridi. In giovane età si trasferì a Ta-

³ Piace notare come, nella tradizione ottomano-turca, al suo nome sia associato il registro di *Davūd*, che parte dal fa eurocolto posto sotto al rigo, e che una voce bassa sia detta *davudī*.

briz, presso il sultano Gialaride Uways: qui egli divenne celebre per aver composto un'opera (*Nubat-i Muretteb*) che comprendeva una composizione per ogni giorno del mese di *ramadan*. La pace a Tabriz non durò a lungo e la città venne conquistata da Timūr, meglio noto in Occidente come Tamerlano (1336-1405): per sfuggire all'attacco, Marāghī si rifugiò a Baghdad insieme al sultano Ahmad. La loro fuga, però, durò ben poco perché Baghdad cadde nel 1393. Nei massacri che seguirono la presa della città Marāghī fu risparmiato, così come lo furono tutti gli altri artisti e intellettuali della città, e venne inviato a Samarcanda, la capitale di Timūr; qui Marāghī fu ricevuto con grande rispetto e durante la sua vita a corte fu sempre trattato con tutti gli onori, prima da Timūr e poi dai suoi figli. Nel 1407 il figlio di Timūr, Shahrūkh (1377-1447), prese il posto del padre alla guida dell'impero e spostò la capitale da Samarcanda a Herat, nell'attuale Afghanistan: anche questa volta Marāghī venne portato nella nuova capitale insieme a tutta la cerchia di artisti e intellettuali che vivevano a corte. Qui egli compose il suo *Jāmi' al-Alhān* (Raccolta di melodie) che dedicò al sultano Shahrūkh. Nel 1435, infine, Marāghī fu vittima della peste che colpì la città.

Nei suoi scritti Marāghī consolidò l'uso del termine *maqām*, introdotto da Qoṭb al-Din Shirāzi, ma ne sistematizzò anche la teoria, ripartendo i modi musicali in tre categorie principali: dodici *maqām*, sei *āvāz* e ventiquattro *shu'ba* e va notato di sfuggita come la classificazione dei modi rimarrà un tema di tutti i trattati composti sino al XVII secolo. Oltre che per la sua attività di compositore, musicista e musicologo Marāghī rimane fondamentale per la sua opera di organologo: nel suo *Jāmi' al-Alhān* egli si sofferma sugli strumenti musicali e, da uomo di grande apertura intellettuale, tratto tipico di chi opera sulle Vie della seta, descrive allo stesso modo la cetra su tavola a ponticelli mobili *jatghan* dell'area sud siberiana così come la ghironda europea.

Per quanto riguarda la delicata questione della sua eredità musicale e della trasmissione delle sue composizioni va notato come l'opera di Marāghī fosse soprattutto teorica, come si usava allora: la musica si suonava *par coeur*, e non andava scritta. Nonostante ciò, si trasmise nel mondo ottomano-turco un nocciolo di brani musicali attribuiti a Marāghī composti soprattutto nel genere vocale e strumentale detto *kār* (in persiano 'opera, lavoro, capolavoro'), genere 'alto', 'solenne' cantato in persiano, che vennero trascritti da fonti orali in notazione occidentale da musicologi turchi intorno agli anni Venti-Trenta. Plausibili o meno, queste trascrizioni moderne sono la fonte di riferimento per ogni rivisitazione della sua opera, anche di parte persiano/iraniana com'è accaduto di recente.⁴ I brani potrebbero

⁴ Penso al lussuoso e iranizzante doppio CD *Showqānāme, Compositions Attributed to Marāqī*, a cura di Mohammad Reza Darvishi, Teheran, 2011, Barbad Music inc.

essere ricondotti a figli, allievi o compositori anonimi che attribuiscono un dato brano a Marāghī come forma di stima e rispetto per il maestro, secondo una consuetudine assai diffusa in area orientale.

Di là dalle trascrizioni dei musicologi turchi novecenteschi, lo studioso, cantore e suonatore di *'ūd* greco Kyriakos Kalaitzidis ha scoperto di recente un brano intitolato *Tasnif Persikon* e ne ha trattato in una sua monografia sui testi d'epoca post-bizantina come fonti per le musiche d'arte del mondo ottomano e mediorientale (Kalaitzidis 2012): il brano sarebbe stato trascritto nel 1572 dallo ieromonaco Gabriel e ascritto a Marāghī; se questo fosse corretto, esso si porrebbe come l'antenato con maggiori titoli di autenticità rispetto a quel discutibile nocciolo di brani attribuiti a questo autore.⁵

Sia come sia, l'opera musicologica di Marāghī e della scuola Sistematista si propagarono allo stesso modo a Oriente e a Occidente da Herat, la capitale culturale del mondo timuride: nel 1422 il suo trattato *Maqāsīd al-Alhān* (I significati delle melodie) venne portato dal più giovane dei suoi figli, Abdūlaziz, al sultano Murad II con una carovana che da Herat raggiunse Bursa, allora la sede della corte ottomana: ebbene, questo omaggio viene unanimemente percepito dalla tradizione ottomano-turca come l'atto fondatore, l'inizio simbolico della propria musica classica, testimoniato già dagli esponenti della tradizione musicale ottomana incontrati da Cantemir (ca. 1700), Fonton (ca. 1750) e Toderini (*ante* 1787).

Secondo uno schema ricorrente in area ottomana e centroasiatica (ma anche europea), un musicista/musicologo componeva un trattato che dedicava a un mecenate e questi lo ricompensava: in questo senso il giovane Abdūlaziz resterà alla corte di Mehmed II 'Fetih' (r. 1451-1481), per il quale compose il *Neqāvat al-Advār* (La purezza dei Circoli) mentre suo figlio, Derviş Mahmūd bin Abdūlkadirzāde, nipote, quindi, di nonno 'Abd ul-Qādir ibn Ghaybi Marāghī, sarebbe stato anch'egli musicista e musicologo e avrebbe donato il suo trattato, *al-Maqāsīd al-Advār* (Il significato dei Circoli) al sultano Beyazid II (1467-1512).

L'opera di Marāghī e l'impatto della scuola Sistematista si propagarono allo stesso modo a Oriente e a Occidente: dopo aver accennato agli esiti più occidentali, torniamo a Herat, la città dell'attuale Afghanistan nella quale visse Marāghī, capitale del mondo culturale timuride.

VT1104190-92 (voce solista: Hodayun Shajarian).

⁵ MS Leimonos 259, ff. 184r-185v, trascritto dallo ieromonaco Gabriel, con dicitura «Tasnif Persikon di 'Abd ul-Qādir Marāghī». Il lettore curioso può ascoltarlo in un concerto del gennaio 2012 tenutosi alla Philharmonie de Paris ora online in: <https://live.philharmoniedeparis.fr/concert/0980046/1/en-chordais-kyriakos-kalaitzidis-maria-farantouri-kudsi-erguner.html> (2019-08-30).

6 Musica e musicisti nell'Herat timuride

Com'è noto, l'epoca timuride fu una stagione luminosa per la cultura, l'architettura, la musica e le belle arti. Di là dalla sua area geo-culturale di riferimento immediato, posta tra Khorasan e Asia centrale, i capolavori timuridi seppero influenzare allo stesso modo la Persia Safavide, le nascenti corti Moghul così come i centri culturali dell'impero ottomano, su tutti Costantinopoli.⁶ Tra le molte cause che portarono a una simile fioritura culturale vi fu il fenomeno del mecenatismo culturale: seguendo l'esempio dato dallo stesso Timūr, molti dei nobili timuridi furono essi stessi mecenati di artisti figurativi, musicisti e poeti. Le ragioni di un simile mecenatismo vanno forse cercate nello stesso sistema socioeconomico timuride, e, più in particolare, nelle sovvenzioni a favore della terra (*soyūrghāl*) e nelle varie forme di immunità fiscale. Queste concessioni di terre e di benefici economici permisero a poeti e musicisti di spicco di diventare molto ricchi e in molti casi questa loro ricchezza fu generosamente condivisa tra i loro colleghi artisti e musicisti. Il celebre poeta 'Alī Shīr Navā'ī (1441-1501), ad esempio, convertì in *waqf* (lasciti pii) i terreni che gli erano stati concessi, nei quali insegnanti e studenti avrebbero potuto continuare a coltivare le loro arti.

Di là dalla storia economica, l'emblema di quella stagione fu certo la corte di Herat, nell'attuale Afghanistan, governata fra 1470 e 1506 dal sultano Husayn Bāyqarā (1438-1506), definita da studiosi e storici come sede del "rinascimento timuride" per le molte opere che si ebbero in poesia, musica, miniatura, calligrafia, architettura. Tra i protetti di Husayn Bāyqarā vanno ricordati il poeta, musicista, teorico e musicologo di lingua persiana Nur ad-Dīn Abd ar-Rahmān Jāmī (1414-1492), che, nella nostra prospettiva, va ricordato come autore di una fondamentale opera come la *Risāla-i Mūsīqī* ("Epistola sulla musica"); il suo più giovane amico 'Alī Shīr Navā'ī (1441-1501) che in questo periodo compose molte opere in turco *chagatay*, ma che fu anche incaricato di sovrintendere all'edificazione di opere pubbliche, quali moschee, madrase e caravanserragli, così come alla costruzione del mausoleo del poeta sufi di lingua persiana Farid ud-Dīn 'Attār (1140-1230) a Nishapur. Va poi ricordato come alla corte di Husayn Bāyqarā operasse il grande imam Husseyn Va'iz-i Kashifī (1426-1504). Lo stesso Husayn Bāyqarā, infine, fu calligrafo e musicista e gli viene attribuita una composizione in *maqām* Nevā intitolata *Nol'd Bu Gōnlum* sul testo del grande poeta sufi di Ankara Hacı

⁶ Su questo tema è di riferimento il doppio CD book: Ensemble Bīrūn, dir. Kudsi Erguner (2017). *Musiche delle corti da Herat a Istanbul, Music of the Courts from Herat to Istanbul*. 2 CD. Libretto scientifico a cura di Giovanni De Zorzi; testi di Kudsi Erguner e Giovanni De Zorzi. Testi poetici tradotti da Giampiero Bellingeri e Stefano Pelò. Udine: Nota Edizioni, 2017.

Bayram Veli (1352-1429)⁷. In questo panorama composito, come vedremo, occupa un posto a sé Khoja Shihābiddin 'Abdullah Marvārīd (?-Herat, 1516) ministro e segretario di Bāyqarā.

Ovviamente, l'Herat di Bāyqarā era una roccaforte della scuola musicologica Sistemata, tratto che non stupisce se si pensa che Marāghī vi operò dal 1407, circa, sino al 1435. Complessivamente le fonti che ci permettono di ricostruire la vita musicale nell'Herat timuride, risalenti tutte alla prima metà del XVI secolo, analizzate nel poderoso lavoro di William Sumits⁸, sono il *Badāyi' al-Waqāyi'* di Zayniddin Mahmūdī Vāsifī, il *Tuhfa-i Sāmī*, di Sam Mirza Safawi, il *Bābūr Nāma* del condottiero Babūr (1483-1530), che vedremo fra poco, la fondamentale *Tārīkh-i Rashīdī* di Mirzā Muhammad Haydar Dughlat Begh (1499/1500-1551), la *Tazkira-i Shu'āra* di Davlatmand Samarqandī, il più tardo e fondamentale *Tuhfa as-Surūr* di Darvish 'Alī Changī (fine XVI-inizi XVII) oltre a diversi accenni presenti nelle opere letterarie di 'Alī Shīr Navā'ī.

In questi testi i musicisti e musicologi più citati sono senz'altro Jāmī e Navā'ī, che gli orientalisti considerano solo in quanto poeti e letterati, e Shihābiddin 'Abdullah Marvārīd; se il primo fu anche autore della fondamentale *Risāla-i Mūsīqī*, e se nell'opera del secondo vi sono numerosissimi accenni che dimostrano le sue conoscenze musicali e musicologiche, ecco che di Marvārīd vengono invece "solo" ricordate le doti di *musico pratico*, in quanto solista di cetra su tavola pizzicata *qānūn*. Va notato però, con William Sumits, che molti musicisti e cantori che operavano a corte non ebbero il riconoscimento che meritano:

As poets, Navā'ī and Jāmī were inescapably tied to the musical activities of the time, the names of many lesser-known singers and instrumentalists of the time have also been preserved in biographical dictionaries, political histories, poetic works, and later musical treatises. Many of these musicians also played an important role in the musical life of the late Timurid court of Husayn Bāyqarā and have not yet received the credit they deserve. Musicians such as Khoja Yusuf Burhān, Ustād Shādī, Zayn al-Ābidīn Husaynī, Pahlivān Muhammad, and Sāhib Balkhī are a few of the musicians whose names stand out as having been indispensable to the musical life at the court of Husayn Bāyqarā. Furthermore, it is these musicians from Bāyqarā's court that acted as the transmitters of musical knowledge, passing the science and practice of music on to later generations of musicians. (Sumits 2012, 51-2)

⁷ Si ascolti il brano 8 del CD 1 del doppio CD book citato più sopra.

⁸ William Sumits, *The Evolution of the Maqām Tradition in Central Asia: From the Theory of 12 Maqām to the Practice of Shashmaqām*, University of London, School of Oriental and African Studies (SOAS), Department of Music, PhD Thesis, 2012 (unpublished):

Il grande condottiero Bābur (1483-1530), fondatore della dinastia Moghul, nel suo *Bābūr Nāma* (Il libro di Babūr), si trattiene a lungo sulla corte di Bāyqarā a Herat, elencandone i principi, i ministri, gli studiosi, i poeti, gli artisti e, infine, i musicisti e i cantori, a proposito dei quali osserva:

Un altro (musicista) era Qul Muhammad ‘ūdī. Suonava bene anche la viella *ghiççäk* e aggiunse tre corde allo strumento. Tra i cantori (*ahl-i naḡhmāh*) e gli strumentisti (*ahl-i saz*) nessuno compose tanti e tali *pešrāv*. Un altro ancora era Şayixî Nāyi, che suonava bene anche l’‘ūd e il *ghiççäk* ma che sembra suonasse bene il flauto *nay* già a dodici o tredici anni. Di lui si dice che un tempo all’assemblea (*suhbāt*) di Badīuzzāman Mirza egli suonò un *kār* meravigliosamente. Qul Muhammad, invece, non fu capace di eseguirlo sul *ghiççäk* perché, a suo dire, questo era uno strumento difettoso. Şayixī, allora, prese lo strumento dalle mani di Qul Muhammad e lo suonò perfettamente sul *ghiççäk*. Di lui raccontano anche che era così esperto nelle melodie (*naḡhamāt*) che ogniqualvolta ascoltava una melodia (*naḡmah*) qualsiasi riconosceva: «questo è il tale brano nel tale modo» (*fālāninin fālan pārdāsi munga aḡāngdur*). Ciononostante, non compose molti *kār* mentre gli si attribuiscono un paio di *nāqs*.

Un altro (musicista) era Şāh Kulu Ghiççäki (suonatore di *ghiççäk*). Era nativo d’Iraq. Giunse nel Khorasan per studiare lo strumento (*saz māşq qilib*) e divenne piuttosto bravo. Egli compose molti *nāqs*, *pešrāv* e *kār*.

Un altro era Husein ‘ūdī. Sapeva suonare squisitamente il liuto a manico corto ‘ūd e cantare brani meravigliosi.

Un altro dei compositori (*musānnif*) era Ghulām Şādī. Era figlio di Şādī il cantante (*xānandā*). Benché suonasse diversi strumenti (*āḡār saz çalur edi*) non suonava al livello degli strumentisti (*sazāndā*) di cui sopra. Sono rimasti pregevoli *sāvt* e *nāqs* composti da lui. A quel tempo nessuno sapeva comporne di simili.

Un altro era Mīr Arzū: non suonava alcun strumento (*saz çalmās edi*) ma era un compositore (*musānnif*). Benché abbia composto pochi *kār*, questi sono squisiti (Feldman 1996, 41).

Tralasciando questa osservazione sulla figura di tale Mīr Arzū, un compositore che può persino permettersi di non suonare uno strumento, osservazione di primaria importanza per l’estetica complessiva ottomana e centroasiatica, la connessione tra la corte di Herat e la Costantinopoli ottomana appare evidente nelle vicende umane di un musicista: quel viellista Şāh Kulu descritto da Babūr più sopra, compare, infatti, nel *Cema’at-i mutribān* (L’assemblea dei musicisti), registro dei musicisti stipendiati alla corte di Costantinopoli, datato 1525, come ‘suonatore di *kemânçe*’. Il documento precisa (Feldman 1996, 111) come egli fosse giunto a corte dopo la presa di Tabriz del 1514, al seguito del trionfante sultano Yavuz Selim (1470-1520).

Infine, di là dalla sola musica, è esemplare l'opera del miniaturista Kamāl ud-Dīn Behzād (Herat, ca. 1450-ca. 1535) che fu di riferimento per l'India Moghul così come per la Costantinopoli ottomana.⁹

7 Musica e musicisti tra Herat e il khanato di Bukhara

Secondo il musicologo uzbeko Alexandre Djumaev, ci sarebbero prove che indicano come uno dei musicisti di spicco nella corte di Bāyqarā, quel Khoja Yūsuf Burhān ricordato più sopra da Sumits, sarebbe stato uno studente diretto di Marāghī. In questo senso Djumaev traduce un significativo passaggio dal *Khadā'iq al-Naghamāt* (MS Vve 114, Bursa):

it is not a secret that the noble Bukharan Mavlānā Kavkabi was a disciple of Khoja Yūsuf Burhān, who was himself a disciple of Khoja 'Abd al-Qādir. (1997, 27-37)

Khoja Yūsuf Burhān sarebbe stato, insomma, insegnante del musicista e musicologo bukhariota Kavkabi (?-m. 1535), autore di una *Risāla-i Mūsīqī* (Epistola sulla musica) che ricorda sin dal titolo l'opera di Jāmī.

Il collegamento, piuttosto mitizzato, tra i tre maestri, Marāghī > Khoja Yūsuf Burhān > Kavkabi, porta qui in primo piano il collegamento geoculturale tra Herat e Bukhara e, quindi, la millenaria rete di vie attraversate da popolazioni indoiraniche che collegavano la Transoxiana e l'India, ma implica anche un passaggio di consegne musicali tra l'Herat timuride e il khanato di Bukhara: il XVI secolo, infatti, segnò la fine della dinastia dei timuridi in Asia centrale e nel Khorasān. Nel 1506 Herāt passò sotto il dominio di Muhammad Shaybāni (r. 1500-1510) che, prima di prenderla, aveva già conquistato Samarcanda e Bukhara. La dinastia che da lui prese vita amministrò il khanato di Bukhara per quasi un secolo (1500-1599). Lo spostamento del potere politico, dalla dinastia timuride a quella Shaybānide, ebbe però una notevole ripercussione sulla vita culturale della regione, il cui risultato più evidente fu, secondo Sumits, la netta diminuzione del mecenatismo e del sovvenzionamento di artisti e musicisti.

Di là dalle ripercussioni politiche ed economiche, è importante notare come l'asse Bukhara/Samarkand tornò a essere, come in passato, il fulcro culturale dell'area centroasiatica: nel dialogo tra i due centri del khanato di Bukhara si formò l'immenso corpus musicale della tradizione detta *Shash Maqom* (Sei maqom), in un'area di lingua

⁹ La figura di Behzād e della scuola miniaturistica di Herat aleggia nel romanzo di Orhan Pamuk. *Il mio nome è rosso*. Torino: Einaudi, 2001. Su Behzād è incentrato Kemal Basu. *The Miniaturist*. London: Phoenix, 2003.

e cultura persiana, che si trasmise oralmente da maestro ad allievo (*ustod-shagird*) sino al XX secolo. La circolazione di musica, musicisti, strumenti e trattati lungo la via carovaniere centrale, mediana, che attraversava la Transoxiana, arrivava sino ai margini del deserto dei Gobi, sulla rete delle cosiddette sei città-oasi (*altishahr*) e influì direttamente sulle forme, gli strumenti e i repertori più occidentali dell'*On Ikki Muqam* (Dodici muqam) nato fra gli uiguri sui territori dell'attuale Xinjiang.

8 *Maqom* e nazionalismo nel XIX secolo

Dato il contesto nel quale si sta scrivendo, e i possibili interessi del lettore, sembra notevole soffermarsi su alcuni aspetti della trasmissione del monumentale corpus orale dello *Shash Maqom*: il giovane Abdurrauf Fitrat (1886-1938), letterato e riformista *jadid* attivo tra Istanbul e la Russia, una volta divenuto ministro della cultura della Buxoro Xalq Sovet Respublikasi (Repubblica popolare sovietica di Bukhara), chiese al brillante etnomusicologo russo Viktor Aleksandrovich Uspensky (1879-1949) di trascrivere per la prima volta lo *Shash Maqom* di Bukhara. Di fronte ai primi esempi di trascrizione Fitrat fu, però, contrariato nel constatare che i testi cantati, accuratamente raccolti sul campo da Uspensky tra vari esponenti della tradizione musicale, erano tutti in persiano (*tajik*) e prevalentemente di argomento amoroso/spirituale, secondo i canoni della tradizione *sufi*. Entrambe caratteristiche disdicevoli se si tiene conto dell'ateismo tipico dello spirito dell'epoca (*zeitgeist*) e se si pensa che nel 1921 Fitrat aveva disposto che il Turki divenisse prima lingua dell'istruzione e poi lingua ufficiale tout court di Bukhara, solo qualche anno prima che Stalin ridisegnasse i confini dell'area e includesse Bukhara nel neonato Uzbekistan, proclamando l'uzbek lingua nazionale. In una lettera di Uspensky all'amico Viktor Belyayev, ritrovata da Alexandre Djumaev (Levin 1996, 90), questi scrive esplicitamente che Fitrat gli proibì di trascrivere i testi in *tajik*. La prima edizione dell'opera titanica uscì dunque nel 1924 (Uspensky 1924) priva dei testi cantati, muta, ridotta alle sole melodie. Una trentina d'anni più tardi uscì una nuova versione, alla quale lavorò un altro etnomusicologo russo, Viktor Mikhaylovich Belyayev (1888-1968), l'amico di Uspensky destinatario della lettera di cui sopra, stavolta completa dei testi in *tajik* (Belyayev 1962-63). La replica uzbeka venne da Yunus Rajabi (1897-1976) che modificò interamente lo *Shash Maqom* di Bukhara, troppo 'persiano', aggiungendovi dei brani provenienti dal *maqom* del Fergana, più tipicamente uzbeki (ma 'purgati' dai canti di carattere *sufi*) in una edizione in sei volumi, integrata, tra il 1966



Figura 2 Maestri dello *Shash Maqom*. In prima fila, Alimkōmilov, cetra su tavola percossa *tchang*. In seconda fila, a sinistra Abdulqōdir flauto traverso *nay*, a destra Tokhtasin Jalilov, viella *ghijak*. In terza fila la danzatrice Tamara Khānum (1906-1991). Archivi di Yunus Rajabi, Tashkent, circa 1930

e il 1975 dal nipote Is'haq Rajabi.¹⁰ Fu così che il patrimonio dello *Shash Maqom* non fu solo preservato, ma addirittura 'raddoppiato'.

9 Il *maqom* centroasiatico oggi

Di là dai nazionalismi politico-culturali novecenteschi, così come dai trattati del XVI secolo, volgiamoci al presente: il corpus del cosiddetto *Shash Maqom* (Sei modi) uzbeko-tagiko, si è trasmesso oralmente/auralmente tra Bukhara e Samarkand dal 1500 ad oggi, arrivando a comprendere circa 256 brani vocali e strumentali suddivisi in sei modi musicali principali che sono: *Buzruk*, *Rost*, *Navo*, *Dugoh*, *Segoh*, *Iroq*. Ai sei modi principali se ne aggiungono alcuni secondari, nei quali si modula muovendo dalle parti vocali principali (*nasr*). Una performance di *Shash Maqom* si realizza in una suite che prende il nome dal modo musicale iniziale. In linea di massima si ha la seguente ripartizione del materiale:

1. una successione di brani strumentali intitolata *mushkilot* (difficoltà), su cicli ritmici differenti;
2. una lunga parte vocale, quindi cantata, detta *nasr*, che può essere suddivisa in due o tre sezioni: la prima sezione principa-

¹⁰ L'opera di Yunus Rajabi, venne pubblicata in due serie (1959 e 1966-75).

- le è articolata nelle sottosezioni (*shu'ba*) dette *sarakhbôr* e *nasr*, composte nei cicli ritmici *talqîn* e *ufar*. Complessivamente questa prima sezione comprende i brani più elaborati e difficili e rappresenta lo stile 'alto', 'classico' e il cuore dello specifico *maqom*;
3. la seconda e le eventuali altre sezioni (*shu'ba*) comprendono dei canti più 'leggeri' e meno difficili, detti *savt* e *mugulcha*;
 4. concludono queste sezioni principali della suite delle arie di danza, solo strumentali oppure strumentali e vocali, spesso in tempo ternario di tono animato, gioioso.

Lo *Shash Maqom* usbeco-tagico, sviluppatosi tra Bukhara e Samarkand, non è l'unico corpus nato nell'area: presso le vicine corti del Khwarezm, Khiva tra tutte, si è sviluppata una variante, fissata alla metà del XIX secolo, detta *Altiyarim Maqôm* (Sei *maqom* e mezzo) che contiene gli stessi *maqom* dello *Shash maqom* di Bukhara, ma aumentati di *Panjgoh*, inserito in *Rost*. La tradizione di Khiva, inoltre, presenta delle forme e dei cicli ritmici specifici, come il *pishrov*, oltre a brani il cui nome compare anche nello *Shash maqom* di Bukhara ma che sono differenti dagli omologhi bukharioti.

La tradizione classica del Fergana, poi, sviluppatasi presso la corte di Khokand, è composta, invece, di quattro sole suites autonome, e per questo motivo essa viene detta: *Chahôr Maqom* (Quattro *maqom*), che sono Bayot, Chahorgoh, Dugoh-Husayni, Gulyor-Shahnoz. In ognuno di questi quattro modi principali si inanellano le forme seguenti:

- *Mugulcha* (5/4);
- *Talqincha* (3/8 + 3/4);
- *Qashqartka* (4/4);
- *Soqinoma* (4/4);
- *Ufar* (6/8).

Proseguendo da Occidente verso Oriente lungo la via carovaniera mediana, Bukhara-Samarkand-valle del Fergana, si giunge a Kashgar e alla rete delle cosiddette sei città-oasi (*altishahr*) che attorniano il deserto dei Gobi: qui si è sviluppata una tradizione classica in dodici modi, o suites modali, dette per questo motivo *On Ikki Muqam* (Dodici *muqam*) nei quali si hanno le stesse forme, gli stessi strumenti e gli stessi poeti autori dei testi che compaiono in Transoxiana. Complessivamente l'*On Ikki Muqam* è composto di dodici modi musicali: *Rak*, *Chäbbiyat*, *Mushaviräk*, *Charigah*, *Pänjigah*, *Özhal*, *Äjäm*, *Oshaq*, *Bayat*, *Nava*, *Segah*, *Iraq*.

Così come accade a Bukhara e Khiva, anche presso i centri di Kashgar e di Yarkend con il termine *muqam* si indica l'ordinamento di diversi brani di ritmo differente in suites modali che perlopiù sono suddivise in tre sezioni principali. Naturalmente, come in Transoxiana, una lunga suite non viene mai suonata tutta di seguito, per



Figura 3 Musicisti uiguri con, in primo piano, un tamburo a cornice *dap* e due liuti a manico lungo *tanbūr*. Foto di anonimo. Archivi di Yunus Rajabi, Tashkent

intero, ma ne viene proposta una selezione.

Le similitudini tra la Transoxiana e l'area detta per secoli, significativamente, 'Kashgaria', probabilmente erano ancor più forti in passato e si sono allentate in seguito all'acculturazione cinese, dando vita, però, a una commistione che mi sembra unica e affascinante, nella quale l'ascoltatore riconosce gli elementi 'centroasiatici', arricchiti da un gusto davvero 'orientale'. Questa particolarità dell'*On Ikki Muqam* deriva dal suo essere fondamentalmente diatonico ed eptatonico ma, *contemporaneamente*, pentatonico o esatonico, di qui il gusto tutto orientale. In pratica, nel corso di un'esecuzione un brano può partire in un modo diatonico eptatonico per poi aprirsi a modulazioni su modi cromatici, pentatonici o esatonici, che conferiscono all'*onikki muqam* una fluidità modale unica in tutto l'Oriente musicale.

Nello Xinjiang esistono altre tradizioni dette *muqam*: nella regione Ili Ghulja a nord, nella regione di Qumul a est, così come presso l'etnia Dolan che vive ai margini del deserto: di là dal nome, esse sono però radicalmente diverse da quelle della Transoxiana. Poco più oltre inizia un'area musicale che è tutt'altra e sulla soglia della quale ci si ferma, rispettosamente, salutandolo per il tratto di strada condiviso.

Bibliografia

- Agamennone, Maurizio (1991). «Modalità/Tonalità». Agamennone, Maurizio; Facci, Serena; Giannattasio, Francesco; Giuriati, Giovanni, *Grammatica della musica etnica*. Roma: Bulzoni Editore, 145-200.
- Belyayev, Viktor M. (1962-63). *Ocherki po istorii muziki narodov SSSR*. Moskva.
- Djumaev, Alexander (1997). «Najm al-Din Kaukabi Bukhari and the Maqam Theory in the 16th to 18th Centuries». Elsner, Jürgen; Pennanen, Risto Pekka (eds), *The Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*. Tampere: University of Tampere, 27-37.
- During, Jean (1998). *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
- Feldman, Walter (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Feldman, Walter (1992). «Segāh: An Historical Outline». Elsner, Jürgen; Jähnichen, Gisa (eds), *Regionale maqām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqām" des International Council for Traditional Music vom 23. bis 28. März 1992 in Gosen bei Berlin*. Berlin, 480-509.
- Kalaïtzidis, Kyriakos (2012). *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. Würzburg: Ergon-Verlag GMBH.
- Levin, Theodore (1996). *The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Powers, Harold (1989). «International' *segāh* and its nominal equivalents in Central Asia and Kashmir». Elsner, Jürgen (Hrsg.), *Maqam – Raga – Zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion. Materialien der 1. Arbeitstagung der Study Group "maqām" beim International Council for Traditional Music vom 28. Juni bis 2. Juli 1988 in Berlin*. Berlin: Nationalkomitee DDR des International Council for Traditional Music in Verbindung mit dem Sekretariat Internationale Nichtstaatliche Musikorganisationen, 40-85.
- Rajabi, Yunus (1959). *Özbek Xalq Musikasi*. A cura di I.A. Akhbarov. Tashkent.
- Rajabi, Yunus (1966-75). *Shash maqām*. A cura di F.M. Karomatov. Tashkent.
- Sumits, William (2012). *The Evolution of the Maqām Tradition in Central Asia: from the Theory of 12 Maqām to the Practice of Shashmaqām* [PhD dissertation]. London: University of London, School of Oriental and African Studies SOAS, Department of Music.
- Sumits, William (2016). «*Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*: The 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan According to a 19th Century Chaghatai Treatise from Eastern Turkestan». *RTM Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéenne*, 10, 127-200.
- Uspensky, Viktor A. (1924). *Shashmakom*. Moskva.
- Wright, Owen (1990). «Çargāh in Turkish Classical Music: History Versus Theory». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 53(2), 224-44.