

La canzone urbana di Shkodër e il canto epico del nord: un incontro con Ramadan Sokoli nel luglio del 1999

The urban singing in Shkodra and the epic songs of Northern Albania. Minutes from a meeting with Ramadan Sokoli in July 1999

Abstract: *Ten years after his decease, prof. Radaman Sokoli seems to be one of the most important founding fathers of the tradition of ethnomusicological studies, despite his difficult relationship with the Communist regime in Albania.*

The article revisits the most salient periods of his activity. Then follows the transcription of a conversation of author Scaldaferrì with prof. Sokoli on two important topics of urban music in northern Albania. First, the urban song from Shkodër and singer Bik Ndoja – nicknamed the nightingale of Shkodër. The second topic the article revolves around is the singing performed with the lute, in the mountains in the north. Sokoli clarifies the key aspects of performance and of cultural connotations of both topics.

Ramadan Sokoli (Shkodër 14 giugno 1920 - Tirana, 12 marzo 2008) è stato musicista, compositore, scrittore; ma soprattutto è stato il fondatore della ricerca etnomusicologica in Albania. A quasi un decennio dalla sua scomparsa, con una distanza temporale che consente ormai di osservare con distacco la sua vicenda scientifica ed umana, va crescendo la consapevolezza del ruolo cruciale ricoperto dal suo operato nella definizione dei metodi di studio delle musiche tradizionali albanesi.

Sokoli nasce in una famiglia di fede mussulmana di nobili origini che avrebbe conosciuto la repressione del regime di Hoxha. Inizia gli studi da ragazzo nella sua città natale; tra il 1940 e il 1944 sarà in Italia, presso il conservatorio di Firenze, dove compie studi di flauto e composizione. Tra i suoi maestri di quegli anni ci sarà uno dei protagonisti della stagione creativa italiana del '900, il compositore Luigi Dallapiccola.

Rientrato in Albania, durante i primi anni del regime di Hoxha, Sokoli viene incarcerato e trascorre cinque anni in prigione; sorte condivisa da molti che avevano trascorso dei periodi all'estero. Nel 1952 si stabilisce a Tirana, come insegnante di musica presso *Liceu artistik*. Sarà questa per anni la sua attività ufficiale e non gli verrà mai data la possibilità di lavorare a livello accademico.

Nonostante una posizione defilata sul piano istituzionale, Sokoli con la sua attività didattica, le sue ricerche e le sue pubblicazioni svolgerà un

ruolo decisivo nelle vicende dell'etnomusicologia albanese. Inoltre avrà un ruolo cruciale nelle due spedizioni etnomusicologiche sul campo realizzate in collaborazione con studiosi stranieri: nel 1957 con gli studiosi della Germania dell'Est (vi prenderanno parte Erich Stockmann e il linguista Wilfried Fiedler) e un anno dopo con studiosi della Romania.

Sokoli anche negli anni successivi continuerà a restare ai margini del filone ufficiale delle ricerche sul terreno; queste si svolgeranno soprattutto nel quadro di *Instituti i Folklorit* prima e *Instituti i Kultures Popullore* successivamente, e troveranno una saldatura importante con le attività di politica culturale degli anni del regime, a cominciare dai festival folklorici.

Autore di numerosi testi dal valore pionieristico sul folklore musicale albanese, Sokoli utilizza un approccio sia descrittivo che analitico relativo a diverse pratiche musicali del territorio albanese; giunge anche a importanti lavori di sistematizzazione e stabilisce dei modelli che diventeranno un riferimento costante per i successivi studiosi, nonostante i difficili rapporti con il potere. I suoi testi e le sue idee educeranno due generazioni di musicologi albanesi, inclusi gli studiosi e i ricercatori del Kosovo.

Nel contempo Sokoli, seguendo la scia dei suoi molteplici interessi, si occupa anche di fenomeni più vasti relativi alla storia e cultura, nonché di figure importanti per l'identità albanese.

Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo innanzitutto la monografia *Folklori muzikor shqiptar: Morfologjia*; da segnalare come il dattiloscritto originale, donato dall'autore alla biblioteca di albanologia dell'università della Calabria nei primi anni 2000, reca il titolo *Folklori muzikuer shqiptar* ed è scritto in geg; il linguaggio viene poi "normalizzato", in base alla lingua ufficiale che si andava codificando, nella versione data alle stampe a Tirana nel 1965. Da menzionare anche lavori come *Figura e Skënderbeut në Muzike* (1978), *Gjurmime folklorike* (1981), e *Veglat muzikore te Popullit shqiptar* (1991, quest'ultimo in collaborazione con Pirro Miso).

Negli anni '90 del secolo scorso, dopo la morte di Hoxha e nel contesto della nuova situazione politica, l'importanza dell'attività di Sokoli inizia ad essere apertamente riconosciuta; momenti simbolicamente rilevanti sono certamente la direzione che gli viene affidata del primo festival nazionale di folklore successivo all'epoca di Hoxha (che vedeva la sua celebrazione nel festival con cadenza quinquennale di Gjirokaster) svoltosi a Berat nel 1995, e il conferimento del titolo di professore. Nel 2002 riceve anche l'onorificenza di *Mjeshtër i Madh i Punës*.

Negli ultimi anni della sua attività, Sokoli svolge anche molta divulgazione sui media locali, con la realizzazione di trasmissioni radiofoniche e televisive su importanti figure della musica e della cultura albanese e arbëreshe, tra i quali ricordiamo qui i documentari su Jan Kukuzeli, Anselmo Lorecchio e Lorenzo Tardo.

Il suo lavoro di ricercatore si combina con quello di compositore, con l'intento esplicito di costruire uno stile musicale albanese; in questo, segue esempi che per lui sono stati dei riferimenti da un punto di vista sia scientifico che artistico, come le figure del rumeno Constantin Brăiloiu, e degli ungheresi Béla Bartók e Zoltán Kodály; con quest'ultimo in particolare Sokoli aveva avuto anche contatti personali.

Di tutta la sua multiforme attività, la parte che oggi risulta ancora pressoché sconosciuta riguarda quella di compositore, che resta un campo ancora tutto da esplorare.

Tra il 1998 e il 2000, durante le attività di ricerca condotte in Albania nell'ambito del percorso di dottorato all'università di Bologna, ho avuto la fortuna di beneficiare di un'intensa frequentazione con Ramadan Sokoli; le sue indicazioni hanno avuto un ruolo importante nel farmi mettere a fuoco gli obiettivi di ricerca e le situazioni da indagare sul terreno, soprattutto nel contesto assai complesso e confuso dell'Albania di fine anni '90. Nello stesso periodo, è stato possibile invitarlo in Italia per delle conferenze presso le università di Bologna e Ravenna, che costituirono per lui l'occasione di entrare in un contatto personale con i principali esponenti della musicologia italiana.

Per quanto riguarda le ricerche che stavo svolgendo in Albania con la sua preziosa collaborazione, un iniziale interesse era stato quello per le aree polifoniche del sud e in particolare per la musica dei Çam, anche sulla scia della monografia, pubblicata dai soli studiosi tedeschi (Doris e Erich Stockmann e Wilfried Fiedler) nel 1965, scaturita dalla spedizione del 1957.

Successivamente mi sarei concentrato soprattutto su alcune pratiche musicali del nord. Questo avrebbero portato nell'immediato a diversi progetti musicali; tra questi, alcuni concerti organizzati in Italia con musicisti dell'Albania, e la realizzazione del CD musicale *Bik Ndoja. Urban Songs from Shkodra*, con materiali d'archivio della radio di Shkodër, curato con la collaborazione di Zef Çoba e Paç Alimhilli. Ne sarebbe poi scaturito un progetto di lungo corso relativo alle tradizioni epiche del nord che ha portato poi ad approfondire soprattutto le pratiche delle zone di Rugova, in Kosovo, abbinate a uno studio di archivio sui materiali della Milman Parry Collection of Oral Literature conservati presso la Harvard University.

Alcune delle conversazioni che ho avuto con Sokoli alla fine degli anni '90, su alcuni aspetti particolari della sua esperienza e ricerca, sono state registrate, in forma di interviste.

Nel luglio 1999, avevo effettuato un soggiorno a Shkodër e Koplik, assieme ai colleghi Stefano Vaja, Nina de Manincor e con la preziosa collaborazione locale di Zef Çoba. In quell'occasione avevamo registrato delle esecuzioni musicali di Bik Ndoja e del *lahutar* Januz Delaj. Al rientro a Tirana, dall'ascolto dei materiali assieme a Sokoli, è scaturita una conversazione, che è stata registrata, e di cui compare di seguito la

trascrizione dei punti più significativi. Come spesso accadeva con Sokoli, era difficile intavolare un vero dialogo; a qualche semplice curiosità che gli veniva posta ne seguiva una vera e propria lezione, capace di illuminare aspetti importanti dei fenomeni in oggetto.



Università degli studi di Bologna, sede di Ravenna, 1999.
Da sinistra: Roberto Leydi, Franco Alberto Gallo, Ramadan Sokoli e Pietro Sassu.
Foto di Nicola Scaldaferri

Ramadan Sokoli, Tirana luglio 1999

1. Mi fa molto piacere che siete stati a Shkodër, il mio luogo di nascita!

Senza dubbio Shkodër è stato uno dei luoghi principali per la fioritura dell'arte e della cultura albanese. (...) La musica albanese si presenta nel suo insieme come un fenomeno unitario, caratterizzato tuttavia da una grande ricchezza e varietà locale a seconda delle situazioni.

Da questa prospettiva Shkodër costituisce davvero come un caso singolare; la musica della città presenta delle differenze rispetto a quella del circondario.

Non è facile parlare di questa città. Provo a fare un paragone prendendo in considerazione i costumi popolari albanesi: se in alcuni luoghi e alcune aree noi troviamo due o tre costumi popolari, a Shkodër arriviamo a trovarne addirittura quaranta. Questo in parallelo ci può far intuire anche la ricchezza di altri aspetti culturali.

La sua situazione geografica, così come le vicende storiche, ha fatto sì che vi siano giunte varie influenze. La città presenta una grande ricchezza etnoculturale; alcune situazioni sono uniche, altre sono condivise con diversi luoghi. E' uno dei luoghi dell'Albania settentrionale - ci sono anche luoghi significativi, oltre il confine, come Ulqin e Tivar, caratterizzate da analoghe

situazioni - che presentano ad un tempo elementi comuni e tratti unici.

La musica urbana differisce molto dalla musica del mondo rurale, per quanto i due fenomeni abbiano un fondo comune. In città quelli che svolgevano il ruolo dei musicisti erano principalmente cantanti e strumentisti semiprofessionisti. Essi non vivevano infatti solo di quell'attività. La musica era solo una parte della loro professione; per il resto svolgevano anche altri lavori, come il mestiere di sarto, di orafo, o altre attività artigianali. Potevano prendere parte all'attività artistica sia a pagamento che in forma gratuita. Essi avevano tuttavia un repertorio musicale assai ricco, che differiva anche dal repertorio tradizionale domestico, di pertinenza soprattutto femminile. Questi musicisti semiprofessionisti venivano chiamati con un termine specifico: *ahengxhi*, che deriva da *aheng*, una parola che abbiamo preso in prestito dall'oriente.

Il loro repertorio era organizzato e codificato secondo dodici gruppi, che loro chiamavano *makam*, oppure *perde*, in base a strutture scalari non di tipo tonale ma modale. (...)

Uno degli interpreti migliori dell'ultima generazione della musica urbana di Shkodër è senza dubbio Bik Ndoja (Ludovik Ndoj Gjergji, Shkodër 11 novembre 1923 - 27 dicembre 2015) soprannominato l'usignolo di Shkodër. Ed è un usignolo per davvero!

Il suo repertorio di canzoni è assai ricco, integro, non contaminato. (...) Esso si estende dai canti di contenuto lirico, fino a quelli di carattere storico o leggendario. Un repertorio così ricco che non può essere certo racchiuso in un'audiocassetta o descritto solo nel corso di un'intervista.

Bik è un interprete caratteristico della canzone urbana di Shkodër, in particolare del repertorio delle canzoni *jare*. Il gruppo delle canzoni *jare* è uno dei dodici gruppi del *maqam*.

Si tratta di una tipologia di canzoni liriche; sono caratterizzate dalla presenza all'inizio di un vocalizzo sulla parola *jare*. Anche in questo caso abbiamo a che fare con una parola orientale, che indica l'oggetto amato; infatti sono soprattutto canti d'amore.

Però gli ascoltatori non sono più in grado di capire oggi il significato di questa parola; anche quelli che la cantano non la capiscono. Siamo stati per cinque secoli sotto un dominio orientale; cinque secoli non certo facili da dimenticare e lasciano le loro impronte.

Molti di coloro che avevano composto queste canzoni erano stati in Armenia, Turchia, Arabia; avevano preso degli elementi da quei luoghi, così come sicuramente ne hanno anche lasciati. Così funzionano infatti gli scambi: non c'è mai solo il prendere, ma c'è anche il dare.

Bik appartiene al gruppo degli interpreti più autentici della tradizione di Shkodër; per quanto la sua famiglia fosse originaria del circondario di Shkodra, della Mirdita, si era inserita assai bene nel contesto locale. (...)

L'orchestra dell'*aheng* di Shkodër consisteva in un quartetto o un quintetto. Innanzitutto, in passato, ci stava il flauto obliquo, *kaval*, successivamente sostituito dal clarinetto; questo è accaduto nel corso dell'Ottocento, per via della maggior presenza sonora di quest'ultimo.

Ci stava il *saz* a dodici corde, della famiglia dei liuti a manico lungo, con le corde raggruppate in diversi cori. C'era poi il violino, che si suonava tenuto in posizione verticale appoggiato sul ginocchio, con un'accordatura diversa rispetto dunque al violino classico occidentale (...). C'era il tamburo a cornice (*dajre*, *def*). E il cantante. Talvolta, ma non sempre, poteva suonare anche le castagnette metalliche (*zyle*, *çapare*), naturalmente per accentuare il ritmo.

Questa era la formazione tipica. Più tardi si è aggiunto l'armonium, con il mantice, suonato con una sola mano e senza i bassi. Questo strumento non ha avuto tuttavia una larga diffusione; poche persone lo suonavano ed è stato presente fino agli anni '50 del Novecento.

Poi successivamente sono entrati anche altri strumenti come la fisarmonica, il contrabbasso, la chitarra; naturalmente sono strumenti che segnano anche un passaggio all'armonia tonale. (...)

2. Da Koplik inizia Malësia e Madhe, poi ci sono Dukagjini, Malësia e Pukës; c'erano in passato diversi *bajrak*, che erano la vecchia struttura organizzativa. Sono zone con importanti tradizioni, in particolare con la presenza della *lahuta*. Uno strumento che presso la nuova generazione tende a cadere in disuso. Per un canto con *lahuta* ci vuole almeno un'ora; le dinamiche del nostro tempo non tollerano più questo genere di durate.

Cambia molto ascoltare un *lahutar* nella *kulla*, in montagna, dal sentirlo in scena durante uno spettacolo; non ti fa lo stesso effetto.

Lahuta è uno strumento con una corda, che si tiene in posizione verticale sulle ginocchia. La corda non viene schiacciata dall'alto come nel violino, ma sfiorata di lato con quattro dita [senza l'uso del pollice]. La mano che sfiora le corde non si muove ma sta ferma in quella posizione; lo strumento dunque è in grado di eseguire melodie che si muovono in una struttura di tipo pentacordale, prodotte dalle quattro dita utilizzate e dalla corda vuota.

E' della stessa tipologia dello strumento usato nelle zone dinariche, a iniziare da Bosnia-Herzegovina, dove viene chiamato col termine slavo *gusle*. Noi lo chiamiamo *lahuta* e ne abbiamo anche una variante con tre corde, chiamato *lauri*. Si tratta di strumenti della stessa famiglia del violino: questi strumenti sono in pratica i suoi bisnonni. (...)

Lahuta non è uno strumento temperato; accompagna il cantante, in uno stile omofonico con anche delle eterofonie. Inizia con l'eseguire dei preludi, esegue degli interludi per intercalare i versi, e conclude l'esecuzione con dei postludi.

Con *lahuta* si cantano solo canti epici, storici oppure leggendari, in particolare i canti dei *Kreshnik* presenti in quelle zone. Non accompagnava mai canti lirici o d'amore, e veniva suonato esclusivamente dagli uomini.

Poteva essere suonato da qualche donna, ma si trattava in questi casi delle *burrnisha*: donne amazzoni che non si sposavano e si vestivano con abiti maschili. Loro avevano diritto di poter suonare lo strumento. *Lahuta* veniva fortemente rispettato, come un qualcosa di sacro, legato ai valori della tradizione. Non era uno strumento per intrattenimento, bensì qualcosa che ha educato le nostre generazioni.

(...) La presenza di un *lahutar* in una famiglia era considerata una grande ricchezza. *Lahutari* si esibiva ogni volta che se ne offriva l'occasione. Quando giungeva un ospite che era anche lui *lahutar*, lo strumento veniva prima offerto all'ospite; in presenza di più di un *lahutar*, lo strumento passava dunque di mano in mano.

Nella *kullë*, in montagna, era soprattutto presente la *lahuta*. Anche *çifteli* trovava largo impiego, soprattutto per l'accompagnamento dei canti lirici. Invece *lahuta* era legata ai canti epici storici e leggendari e per questo dunque meritava un maggior rispetto. Nei tempi più recenti i due strumenti nel loro uso sono stati in parte mescolati.

Lahuta si presenta collegata anche alle armi e allo spirito epico; per questo il popolo rispetta quello strumento, soprattutto se usato sui monti, nella *kullë*.

Tra i *lahutar* non vi erano professionisti che si esibivano per un compenso; in questo differivano dagli slavi delle zone dinariche, tra i quali potevano esserci anche cantori ciechi che chiedevano dei soldi. Anche Omero secondo la tradizione era un cantore cieco, ma da noi questa non era considerata una caratteristica importante del *lahutar*.

Da noi venivano invitati ad esibirsi in momenti di ritrovo; prendevano parte anche alle feste dei villaggi, o quando si tosavano le pecore, che era occasione di grande festa.

L'attività del *lahutar* non si presentava legata alla fede religiosa. Nelle zone di montagna abitavano sia popolazioni cattoliche che mussulmane. Questo si capisce bene se osserviamo i contenuti dei canti, confrontandoli con quanto accade tra i cantori slavi. Per esempio consideriamo il ciclo dei *Kreshnik*, che abbiamo sia noi che i bosniaci e i serbi. Osservando i diversi testi notiamo questo cambiamento: i personaggi che tra gli albanesi sono i protagonisti, e sono cantati da *lahutar* sia cattolici che mussulmani, diventano invece gli antagonisti per i *guslar* serbi [che sono cristiani ortodossi]. Le figure dei protagonisti cantate dai *guslar* bosniaci, che sono mussulmani, sono simili a quelle cantate dai *lahutar* albanesi, e dunque sono gli antagonisti dei *guslar* serbi.

La guerra che ha investito quelle zone ha riguardato scontri non solo di

natura politica ma anche religiosa; queste cose non si sono mai verificate da noi. In Albania non c'è mai stato nessuno scontro su base religiosa. Il nostro popolo ha mostrato sempre molta tolleranza e rispetto per le tutte fedi.

Riferimenti bibliografici

- Minga Mikaela. 2015. *Ramadan Sokoli - In Memoriam*, "Kultura Popullore" 1-2, pp. 327-331.
- Munishi Rexhep. 2008. *Ramadan Sokoli, muzikologu i parë shqiptar i patejkalueshëm*, in <http://www.forumishqiptar.com/threads/3637-Ramadan-Sokoli?p=2758117#post2758117>.
- Neziri U. Zymer - Scaldaferri Nicola. 2016. *From the Archive to the Field: New Research on Albanian Epic Songs*. Classics@14, in <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6701>.
- Pistrick Eckehard. 2017, *Academic Collaboration in Ideological Frameworks behind the Iron Curtain: the German-Albanian Milestone Expedition of 1957*, "Ethnologie Française", XLVII, 2, pp. 241-252.
- Scaldaferri Nicola, with Z. Çoba and P. Alimhillaj (edited). 2002. *Bik Ndoja. Urban Songs from Shkodra*. CD. Udine: Nota.
- Shupo Sokol (a cura). 2005. *Bibliographical dictionary of Balkan Composers*, Tiranë: ASMUS, pp. 568-570.
- Stockmann Doris - Fiedler Wilfried - Stockmann Erich. 1965. *Albanische Volksmusik 1, Gesänge der Çamen*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Tole Vasil S. 2001, *Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare*, Tiranë: Ilar, pp. 244-246.