

Musica folklorica maltese: la Bormliza

È affascinante lo studio della cultura musicale in un'isola piccola come Malta. L'obiettivo del presente articolo è di spiegare ai non addetti il canto nel registro acuto, meglio conosciuto come *ghana la Bormliza* oppure *l-ghana fil-gholi*. Si tratta di uno dei quattro tipi principali di *ghana*.¹

Il modo di eseguire *l-ghana la Bormliza* è impressionante. Viene detto anche *l-ghana tan-nisa* (lett. 'canto di donna') poiché è molto difficile da cantare per gli uomini, a meno che essi non utilizzino il registro vocale sovracuto. Ciò si oppone allo *spirtu pront* (*ghana* improvvisato) o al *fatt* (ballata). Il cantante fa uso di una grande forza vocale e respiratoria, di un notevole controllo sul fiato e sulla voce, e di un magnifico suono pieno atto a sostenere i complicati melismi nel presentare le lunghe frasi musicali, obbligatorie di questo genere. Nonostante la sua facile dizione, il canto di *la Bormliza* richiede una profonda conoscenza delle sue regole complesse.

Nessuno studio o analisi realmente affidabile è stato ancora intrapreso per discutere in maniera adeguata le caratteristiche di questo sottogenere di *ghana* (e nemmeno degli altri sottogeneri) a Malta, a Gozo ed in Australia. Fino adesso sono state tracciate tre teorie che riguardano le sue origini: 1) origine ispanico-siciliana (e inesistenza di alcun'altra musica folklorica maltese); 2) simbiosi arabo-europea; 3) origine autoctona.

Joseph Vella, nel suo contributo *L-identità Kulturali Maltija - Il-Muzika* [L'identità culturale maltese. La musica] (1989)² esclude del tutto la possibilità che una forma indigena di musica folklorica sia esistita, e arriva a definire i brani esistenti quali «melodie pseudo-folkloriche»:

Contrariamente a quanto si è detto (e ancora si dice) con insistenza, la musica folklorica indigena è rara, praticamente inesistente, io direi. L'apparizione - in certi contesti straordinari - di numerose melodie pseudo-folkloriche a Malta negli ultimi 30-40 anni, è il risultato di esigenze totalmente diverse da quelle per cui si crea e si concreta una forma pura. Tale fenomeno può essere invece attribuito ad interessi individuali e nazionali, quale esito - ad esempio - dello sviluppo dell'industria turistica, per cui il cibo locale e la musica indigena vengono considerati dal turista come parte integrante del suo soggiorno nelle nostre isole.³



© George Mifsud-Chircop

Vella definisce qui la musica folklorica maltese del dopoguerra quale 'folklorismo'. Asserisce che - a causa delle dimensioni geografiche ridotte delle isole maltesi - i nostri antenati (inclusi quelli del periodo pre-bellico) non sentirono la necessità di creare una musica propria.⁴ I loro costanti rapporti culturali con la musica d'arte (religiosa) neutralizzarono ogni energia musicale interiore e li resero esecutori passivi e non attivi.⁵ Inoltre, l'*ghana* - la più forte e autentica espressione della musica folklorica maltese - è principalmente testuale e non musicale, e la sua origine 'spirituale' sarebbe ispanico-siciliana.⁶

La tripartita teoria di Vella è diacronica: mentre c'è ancora spazio per discutere e

¹ Per uno studio introdotto sul canto folklorico maltese o *ghana*, cfr. George Mifsud-Chircop, *Ghana: una tradizione maltese sempre viva*, *Avidi Lumi*, anno III, n. 6, giugno 1999, pp. 35-40.

² Vella, Joseph, *L-identità Kulturali Maltija - Il-Muzika*, [L'identità culturale maltese - Musica] in *L-identità Kulturali ta' Malta*, [L'identità culturale maltese], Toni Cortis, ed., Malta, 1989, pp. 35-58.
³ *Ibidem*, p. 37.

⁴ «...nel corso dei secoli pochi furono quei Maltesi che si sentirono talmente isolati da provare il bisogno impellente di creare un'espressione musicale propria» (*Ibidem*).

⁵ «Le chiese maltesi ebbero sempre la doppia funzione di servire da sale da concerto, in cui ognuno poteva assistere - senza pagare - a servizi religiosi musicali di alto livello: tali servizi si possono considerare come dei concerti veri e propri. Per la gente di Malta questo fu allo stesso tempo un vantaggio e uno svantaggio. Un vantaggio perché la cultura e il gusto musicali crebbero e si consolidarono nel tempo. (Nel passato non era una rarità che un carpentiere, un imbianchino, o altri abili lavoratori manuali, cantassero o fischiettassero melodie di opere italiane invece che melodie popolari mentre erano al lavoro). Lo svantaggio deriva dal fatto che questa situazione generò un pubblico colto ma musicalmente passivo» (*Ibidem*).

⁶ «Il canto popolare è la migliore (e sotto molti aspetti l'unica vera) espressione della musica folklorica maltese. Tuttavia, nonostante ciò, il principale interesse artistico dell'*ghana* non è musicale, ma letterario. Nell'*ghana* si incontra un esiguo numero di melodie - o per meglio dire di forme melodiche - le quali consentono all'esecutore di improvvisare i suoi versi rimati (i cosiddetti *ghana spirtu pront*), oppure di narrare un racconto preesistente secondo un preciso schema metrico (ballata) [...]. Come si può notare, in entrambi i

Mikiel Cumbo, soprannominato *L-Izzej*, il principale esecutore di *la Bormliza* a Malta

Mikiel Cumbo, nicknamed *L-Izzej*, the foremost *Bormliza* singer in Malta

ميكييل كومبو، المسمى ليّزجي، أكبر عازي بورمليزة في مالطا

casi, l'elemento musicale è comunque secondario, mentre il testo prevale nettamente [...]. Sebbene questo campo sia ancora da indagare, suggerirei che l'origine spirituale dell'*ghana* come lo conosciamo oggi è da ricercare nella costa meridionale della Spagna, e che tale influsso ci raggiunse tramite la Sicilia. Chiunque abbia ascoltato i canti tradizionali di queste regioni noterà immediatamente le somiglianze nella struttura e nell'esecuzione, e l'utilizzo della chitarra come strumento accompagnatore nella prima di esse è pure un elemento molto rilevante a questo proposito» (*Ibidem*, p. 38).

7 Badger, George Percy, *Description of Malta and Gozo*, Malta, 1838, pp. 82-92.

8 Cassar-Pullicino, Guzè e Charles Camilleri, *Maltese Oral Poetry and Folk Music*, Malta, 1998, pp. 1-3.

9 Badger, *op. cit.*, p. 84.

10 Mifsud-Chircop, George, *Ghana: una tradizione maltese sempre viva*, *Avidi Lumi*, anno III, n. 6, giugno 1999, pp. 35-40.

11 Cfr. Marcia Alice Herndon, *Singing and Politics. Maltese Folk Music and Musicians*, Ph.D. thesis, USA: Tulane University, 1971, pp. 16, 308.

12 Cassar-Pullicino, Guzè e Charles Camilleri, *Maltese Oral Poetry and Folk Music*, p. 87. Tali osservazioni concordano perfettamente con quelle della musicologa Marcia A. Herndon. Ad esempio: «*La Bormliża*, un canto melismatico improvvisato su un poema simile all'*haiku*, è una delle più antiche forme di musica maltese, secondo gli informatori. La sua antichità è inoltre supportata dalle caratteristiche sicuramente arabe, come il melisma, il contorno melodico, il tipo di vocalità, che fanno pensare ad una tradizione risalente forse all'occupazione araba delle isole.» (*op. cit.*, p. 78; cfr. anche pp. 307-308). Per un esempio musicale di *Bormliża* trascritto da Camilleri, *op. cit.*, pp. 87-89; si veda l'esempio musicale sulla destra.

13 Sant-Cassia, Paul, "L-Ghana: Bejn il-Folklor u l-Habi", p. 87.

14 Scarnecchia, Paolo, "L-Ghana, il canto a chitarra di Malta", in *Ittirimi '99 - il canto delle isole, la voce del mare*, a cura di Paolo Scarnecchia, Ittiri 4-7 agosto 1999, p. 20.

15 Cfr. George Mifsud-Chircop, *op. cit.*, p. 36.

indagare sulla presunta origine ispanico-siciliana dell'*ghana*, la sparsa documentazione pubblicata da George Percy Badger⁷ nel 1838 (151 anni prima del Vella!) e da Guzè Cassar-Pullicino⁸ dimostra che egli si sbagliò per i primi due argomenti: i nostri avi furono bensì esecutori attivi! Badger fa esplicito riferimento all'*ghana* nelle città e i villaggi del suo tempo:

Sono stato spesso ad ascoltare persone che - sedute sopra due alberi vicini, o alle prese con qualche occupazione manuale - si rispondevano cantando per le rime, senza alcuna premeditazione. Questo è chiamato *tagbeel* dagli indigeni. Gli argomenti cambiano a seconda delle circostanze: talvolta assumono lo spirito della poesia epica, talvolta invece della satira, a proposito dei difetti e il carattere di ognuno dei partecipanti.⁹

Godfrey Wettinger - cita da Cassar-Pullicino - fornisce documenti che risalgono addirittura alla seconda metà del XV secolo, quando il canto folklorico era già associato almeno alle feste di nozze della nobiltà: gli esecutori affrontano la sfida diretta lanciata dai vicini e vengono ricompensati per il loro doppio ruolo di musicisti e cantanti. Fra gli strumenti musicali compare la tromba, la viola e il liuto. Come ho recentemente affermato altrove: «L'*ghana* era parte integrante e legittima della cultura maltese a più livelli sociali, non escluse le donne. Nella Malta del XVII secolo alcuni gruppi di persone ignoravano i divieti delle autorità, sicché i suonatori di liuto ed altri rimasero, e gli era permesso solo di accompagnare gli sposi alla porta della chiesa»,¹⁰ per non parlare dell'abitudine persistente di raccogliersi in grandi gruppi ed ascoltare i canti accompagnati dalla chitarra ed assistere alle danze.

La teoria predominante è che l'*ghana*, e in particolar modo la *Bormliża*, sia una singolare fusione di caratteristiche arabe ed europee.¹¹ Citerò Charles Camilleri, compositore maltese egli stesso, dalla sua recente opera in collaborazione con Guzè Cassar-Pullicino:

Lo stile del canto *Bormliża* è uno dei più antichi esempi di forme musicali delle isole maltesi. Esso si avvicina alla musica araba e il suo stile vocale si sviluppò presumibilmente durante l'occupazione araba delle isole maltesi fra il IX e l'XI secolo.

L'accompagnamento di chitarra fu probabilmente aggiunto molto dopo e provocò l'estinzione del concetto originario.

Le sue particolarità musicali sono le seguenti:

- (a) Il tipo melismatico, ovvero l'utilizzo di numerosi toni sopra un'unica sillaba del testo.
- (b) Un'ampia varietà di tonalità non-occidentali, sonorità dissonanti e intense, *glissandi* e ornamentazioni.
- (c) Il tipo melodico delle frasi (melodia) generalmente scivola da una nota acuta a una grave.
- (d) Il divieto di arrestarsi sulla 'tonica' (nota fondamentale) finché non sia trascorso un considerevole lasso di tempo in cui ci si ferma invece sul tono immediatamente superiore.¹²

The image shows a musical score for the song 'Bormliża'. It consists of three systems of notation. The top system is labeled 'Voice' and shows a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 6, 3, 2). Below it is the 'Guitar (chords)' part, which provides harmonic support with chords and fingerings (5, 6, 3, 2). The notation is in a 4/4 time signature and uses a key signature with one sharp (F#).

© Charles Camilleri

Altri studiosi - e in particolare Paul Sant-Cassia e Paolo Scarnecchia - non tengono tuttavia nemmeno in considerazione la possibilità di contatti arabo-musulmani, e propendono rispettivamente per un'origine autoctona dell'*ghana* (similmente ad altre isole del Mediterraneo), oppure per una *koiné* vocale comunque mediterranea.

Non c'è motivo di credere che l'*ghana* sia di origine arabo-musulmana. In effetti potrebbe trattarsi di una genuina creazione locale: questa forma di canto si trova in molti altri luoghi del Mediterraneo, e in isole come la Sardegna, Creta e Cipro.¹³

Alcuni studiosi, Cassar-Pullicino e Camilleri, per spiegare il suo carattere eccentrico hanno ipotizzato un'influenza araba, anche se i suoi tratti appaiono riconducibili ad una *koiné* vocale che abbraccia una più ampia fascia mediterranea...¹⁴

La Bormliża si esegue in assolo o in duo, e in questo caso i cantanti debbono alternarsi nelle frasi musicali. Una canzone comprende un'unica strofa, ma essa è divisa in due parti: la prima parte è generalmente uno dei testi fissi o topici della tradizione, che hanno tematicamente molto in comune con le strofe del *banju*;¹⁵ la seconda parte è nota come *kadenza* ('cadenza'), e dev'essere improvvisata dal cantante. È proprio qui, nella *kadenza*, che l'esecutore può commentare in maniera concisa un argomento specifico. *La Bormliża* può

Un esempio musicale di la *Bormliża*
A musical excerpt of the *Bormliża*
مثال موسيقي من بورمليزة

essere cantato secondo tre forme, le prime due adatte per un duo, la terza per un cantante solo.

Nella prima forma, al cantante A tocca di scegliere un testo tradizionale. Poi ciascuno dei due cantanti esegue per due volte - alternandosi con l'altro - la sua frase di questa prima parte, che ha uno schema rimico a-b-a-b. Nella *kadenza* ogni cantante dovrà cantare le sue due frasi di commento improvvisate, benché capita a volte - come nel caso di Mikiel Cumbo *l-Izgej* - che anche le *kadenzi* siano diventate fisse, per la troppa ripetizione e l'uso. Lo schema rimico di questa forma è dunque a-b-a-b-c-d-e-d.

Il secondo tipo di *la Bormliża* è più semplice. Come nella prima forma, il cantante A ha il diritto di scegliere un testo tradizionale, ma adesso ogni cantante esegue tutte e due le frasi *en bloc* e non una soltanto, poi le ripete entrambe. In totale, queste stesse due frasi si ascoltano per quattro

volte, seguite quindi dalla *kadenza* in cui ciascun cantante esegue due frasi di propria invenzione. Lo schema rimico di questa forma è a-b-a-b-a-b-a-b-c-b-d-b.

La terza forma di *la Bormliża* si esegue in assolo, e il cantante può scegliere una delle due forme descritte sopra, dove però lo schema della seconda cambierebbe in a-b-a-b-c-b. I cantanti contemporanei Mikiel Cumbo (soprannominato *L-Izgej*) e Ćikku Degiorgio (soprannominato *Tal-Fjuri*) preferiscono, per le loro interpretazioni, questo secondo modello rimico.

Ecco, per finire, alcune tipiche strofe di *la Bormliża*: cinque (1-5) di *L-Izgej*, il nostro principale esecutore di *Bormliża*, seguite da due strofe (6-7) interpretate ultimamente da Ćikku *Tal-Fjuri*:

1 Kemm ili ghanja ma nghanni
Ghax ilsieni rabba' s-sadid,
Kemm ili ghanja ma nghanni,
Ghax ilsieni rabba' s-sadid.
Omni habbet lil missieri,
U jiena nhobb lil min irrid.

2 Fejn hu lehni ta' dari?!
Kemm kelli lehni sabih!
Fejn hu lehni ta' dari
Kemm kelli lehni sabih!
Fejn hu qieghed ġibuhuli
Ghax nahseb hadhuli r-rih.

3 Jekk timradli kemm nithassrek,
Jekk itmutli kemm nibkik,
Jekk timradli kemm nithassrek,
Jekk itmutli kemm nibkik,
Jien niġik iċ-ċimiterju,
Fuq qabrek nitlob ghalik.

4 Xitla sbejha ġol-ġnien ghandi,
Kemm ilma ġerrejt ghalik,
Xitla sbejha ġol-ġnien ghandi,
Kemm ilma ġerrejt ghalik,
Meta ġejt biex il-frott taghmel,
U ...haddiehor qed igawdik.

5 Jiena u inti zewġt igriedel,
Fuq siġra nghannu qeghdin,
Jiena u inti zewġt igriedel,
Fuq siġra nghannu qeghdin,
Daqskemm qed niehu pjaċir mieghek
Ma nixtieqx isir il-hin.

6 Wiċċ ta' warda bellusija
Mistohbija qalb il-weraq.
Wiċċ ta' warda bellusija
Mistohbija qalb il-weraq.
Jien ghalik nidhol f' tempesta
Waqt ix-xita, raghad u beraq.

7. Rajtek tielgha fuq is-Saqqajja,
Handbeg iswed fuq spallejk.
Rajtek tielgha fuq is-Saqqajja,
Handbeg iswed fuq spallejk.
Ir-ragel keċċiek 'il barra,
Id-dmugh niezel minn ghajnejk.

È passato lungo tempo da quando ho cantato una strofa
Perché si è arrugginita la mia lingua,
È passato lungo tempo da quando ho cantato una strofa
Perché si è arrugginita la mia lingua.
Mia madre ha amato mio padre,
E io amo chi voglio.

Dov'è la mia voce del passato?
Quant'era bella la mia voce!
Dov'è la mia voce del passato?
Quant'era bella la mia voce!
Ovunque sia, portateme la indietro
Perché credo che il vento me l'abbia portata via.

Se ti ammali ti compatirò,
Se muori piangerò la tua perdita.
Se ti ammali ti compatirò,
Se muori piangerò la tua perdita.
Verrò a farti visita al camposanto,
A pregare per te sulla tua tomba.

Ho una bella pianta nel giardino,
Ho portato tanta acqua per annaffiarti.
Ho una bella pianta nel giardino,
Ho portato tanta acqua per annaffiarti.
Appena il tempo fu maturo
Oh... qualcun altro ora gode di te.

Tu ed io siamo due fringuelli d'oro
Che cantano sul ramo,
Tu ed io siamo due fringuelli d'oro
Che cantano sul ramo.
Sto talmente bene con te:
Vorrei che non passasse il tempo.

Hai il volto come un fiore vellutato
Nascosto fra le foglie.
Hai il volto come un fiore vellutato
Nascosto fra le foglie.
Per te mi butterei in una tempesta,
Nella pioggia, nel tuono e nel fulmine.

Ti ho visto salire alla collina Saqqajja
Con a tracolla una borsa scura.
Ti ho visto salire alla collina Saqqajja
Con a tracolla una borsa scura.
Tuo marito ti ha scacciata,
Le lacrime correvano a fiotti dai tuoi occhi.



Bibliografia

BADGER, GEORGE PERCY
1838

Description of Malta and Gozo, Malta: M Weiss.

CAMILLERI, CHARLES
30.01.1966

"Save our Folk-Music Now", *Sunday Times of Malta*.

23.10.1970.

Ghana - "Malta's Musical Heritage", *Sunday Times of Malta*.

1973

"The Growing Awareness by Mediterranean Countries of their Musical Homogeneity", *Proceedings of the First Congress on Mediterranean Music*. Alger.

CASSAR-PULLICINO, ĠUŻÈ
1989

"Is-Sehem tal-Folklor fl-Identità Kulturali Maltija" [Il ruolo del folklore nell'identità culturale maltese], *L-Identità Kulturali ta' Malta* [L'identità culturale maltese], Toni Cortis, ed. Malta: Dipartiment ta' l-Infommazzjoni [Dipartimento di Informazione], 59-80.

CASSAR-PULLICINO, ĠUŻÈ AND CHARLES CAMILLERI
1998

Maltese Oral Poetry and Folk Music, Malta: Malta University Publishers Ltd.

CIANTAR, PHILIP
1994

The Maltese Ghana. The Linear versus the Vertical,

Dissertation submitted in partial requirement for the BA Degree, University of Malta.

HERNDON, MARCIA ALICE
1971

Singing and Politics. Maltese Folk Music and Musicians,

Ph. D. thesis. USA: Tulane University.

MCLEOD, NORMA
1975

"The *Bormliza*, Maltese Folksong Style and Women", *Journal of American Folklore*, 82-100.

MIFSUD-CHIRCOP, GEORGE
Giugno 1999

"*Ghana*: una tradizione maltese sempre viva", *Avidi Lumi*, vol. 6, 35-40, (originale in lingua inglese: 84-87).

RAGONESI, ANITA
1999

Maltese Folksong "Ghana": A Bibliography and Resource Material/L-Ghana Malti: Bibliografija u Materjal Iehor ghar-Riċerka, Ġoġ Mifsud-Chircop, ed. Malta: Malta University Press.

SANT-CASSIA, PAUL
1989

"L-Ghana: Bejn il-Folklor u l-Habi", [*Ghana*: tra folklore e dissimulazione], *L-Identità Kulturali ta' Malta* [L'identità culturale maltese], Toni Cortis, ed. Malta: Dipartiment ta' l-Infommazzjoni [Dipartimento di Informazione], 81-91.

1999

"Foreword", Anita Ragonesi. *Maltese Folksong "Ghana": A Bibliography and Resource Material/L-Ghana Malti: Bibliografija u Materjal Iehor ghar-Riċerka*, Ġoġ Mifsud-Chircop, ed. Malta: Malta University Press.

PAOLO SCARNECCHIA
1999

"L-Ghana, il canto a chitarra di Malta", *Ittirimi '99 - il canto delle isole, la voce del mare*, a cura di Paolo Scarnecchia, Ittiri 4-7 agosto 1999, Nuoro, 19-22.

VELLA, JOSEPH
1989

"L-Identità Kulturali Maltija - Il-Mużika", [*L'identità culturale maltese - Musica*], *L-Identità Kulturali ta' Malta* [L'identità culturale maltese], Toni Cortis, ed., Malta: Dipartiment ta' l-Infommazzjoni [Dipartimento di Informazione], 35-58.

Mose' Casha, soprannominato *Ta' Lucy* (a sinistra) e Pawlu Frendo, soprannominato *Il-Bozen*, rispettivamente chitarrista d'accompagnamento e chitarrista principale

Mose' Casha, nicknamed Ta' Lucy (left) and Pawlu Frendo, nicknamed Il-Bozen, accompanying guitarist and main guitarist respectively

موسي كاشا، المسمّى تالوسي (على اليسار) وباولو فريندو، المسمّى البوزين، وهما بالتّدرّج عازف القيثارة المرافق وعازف لقيثارة الأول