

IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione
DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA MUSICALE
prof. Giordano Montecchi

APPUNTI DELLE LEZIONI - A.A. 2001-2002

Identità locale e fattore mediatico: l'impatto dell'industria discografica
sulle musiche di tradizione orale del Mediterraneo.
Un esempio: l'Egitto

II MODULO

La musica nel mondo arabo. La musica egiziana nel XX secolo

Indice [n.b.: i paragrafi in grigio sono trattati in modo più esauriente nelle dispense del corso 2002-2003]

p. 2	II.01	La musica degli arabi
" 2	II.02	Musica e Islam
" 4	II.03	Le principali tappe storiche della musica araba
" 5	II.04	Problemi di classificazione della musica araba e islamica
" 6	II.05	Il suono della parola: la recitazione del Corano
" 7	II.06	<i>L'adhan</i>
" 8	II.07	Le forme classiche della poesia per musica e il sufismo
" 10	II.08	La musica religiosa popolare: <i>dhikr</i> e <i>madih</i>
" 12	II.09	La tradizione della musica strumentale
" 13	II.10	Il <i>takth</i>
" 16	II.11	Excursus storico. L'Egitto nel XX secolo.
" 17	II.12	La musica egiziana dalla <i>Nahda</i> all'affermazione dell'industria discografica
" 20	II.13	Gli effetti del disco sullo stile e sulla prassi musicale
" 21	II.14	Il Congresso internazionale di Musica araba del Cairo
" 22	II.15	Il cinema
" 25	II.16	La radio e la mediatizzazione della musica.
" 27	II.17	Il fenomeno Umm Kulthūm
" 32	II.18	La musica egiziana dopo Umm Kulthūm
" 37		Glossario
" 45		Lista degli ascolti
" 52		Riferimenti bibliografici d'esame

II. 01 La musica degli arabi

In questi appunti del II modulo, faremo riferimento, pur con varie integrazioni, al testo di Habib Hassan Touma, *La musica degli arabi* che, per quanto datato (la prima edizione, in lingua tedesca, risale al 1975) e particolarmente limitato in merito agli sviluppi recenti, resta a tutt'oggi l'unica trattazione esauriente della musica araba sotto il profilo storico e sistematico disponibile in lingua italiana.

Va sottolineato innanzitutto il fatto che "arabo" e "islamico" non sono affatto sinonimi. Pertanto non c'è identità fra musica araba e musica islamica (in altre parole: esiste una musica islamica che non è araba - ad esempio la musica religiosa indonesiana; così come esiste musica araba che non è islamica: ad esempio la musica degli arabi-ebrei sefarditi - cfr ascolti A-06-07).

Esiste inoltre un serio problema nel definire quali sono i caratteri che identificano la musica araba in quanto tale. Essa infatti, nella vasta area del "mondo arabo", si presenta, come abbiamo già ricordato, assai diversificata e mescolata a tradizioni musicali di nazioni quali la Turchia o l'Iran (= Persia) che le sono strettamente apparentate eppure conservano una loro identità autonoma. Possiamo dire tuttavia che l'elemento forse più sostanziale al quale si può ricondurre per sommi capi l'identità musicale araba è il sistema modale del *maqām* (plurale: *maqāmat*). Il sistema del *maqām* comporta un insieme di caratteristiche comuni:

- a) predominio della tradizione orale.
- b) uso di determinati modi, intervalli e formule ritmiche (*wazn*) secondo un canone (ossia un insieme di regole) fissato in una trattatistica che decorre dal Medioevo. Questo canone è stato via via rivisto e aggiornato ma mai messo in discussione nella sua sostanza.
- c) prassi formulaica che si affida largamente all'improvvisazione e all'ornamentazione.
- d) primato della componente melodica
- e) tendenza all'eterofonia quando la musica si svolge con il concorso di più voci.

In relazione alla situazione odierna, dominata dai mezzi di comunicazione di massa (*oralità secondaria*) e da un fittissimo interscambio fra culture diverse, Virginia Danielson (cfr. Danielson 1988), sulla scorta di Ali Jihad Racy (uno dei massimi studiosi della musica araba contemporanea), sottolinea inoltre la impossibilità di stabilire nette distinzioni nella odierna musica dei paesi arabi fra ciò che è arabo e ciò che è occidentale, fra tradizionale e moderno, fra classico e pop, in quanto ogni genere musicale presenta influssi e elementi molteplici che appartengono sia all'una sia all'altra categoria.

II. 02 Musica e Islam

La storia della musica araba parte da un'epoca anteriore all'introduzione dell'Islam (l'Islam conta gli anni a partire dal 622 d.C., l'anno dell'*Egira*, la fuga di Maometto a Medina). L'epoca anteriore, chiamata *jahiliyyah* (lett.: ignoranza), è caratterizzata dalla tradizione delle *qainat* (o *qiyān*), figure quasi leggendarie che furono insieme raffinate musiciste, cantanti, poetesse, nonché bellissime ed espertissime *entraineuses* che conoscevano alla perfezione l'arte di dare piacere agli uomini e allietavano le notti delle corti e delle residenze patrizie della penisola arabica. Le *qainat*, molte delle quali erano straniere (persiane, etiopi, ecc.), si ritiene siano la prosecuzione di un'antica tradizione mesopotamica in cui la musica era in gran parte appannaggio di interpreti femminili.

Questa originaria commistione fra musica e piacere è senza dubbio uno degli elementi decisivi nel determinare l'atteggiamento di sospetto che la religione islamica ha coltivato da sempre nei confronti della musica. Maometto fece esperienza diretta di questa realtà e la sua predicazione andò senza dubbio a colpire pesantemente questo costume che era fortemente radicato in seno alla società preislamica. Ciononostante il Corano non si abbassa a fare giustizia sommaria della musica, anche perché essa (proprio nelle Sacre scritture che anche l'Islam riconosce come verità rivelata) vanta autorevoli avvocati difensori. Fra essi, ad esempio, il Re David che la Bibbia raffigura con la sua arpa e il suoi canti di preghiera, raccolti poi nel libro dei Salmi.

In effetti nel Corano non c'è nessun giudizio esplicito sulla musica, né pro, né contro di essa, ma gli *Hadith* (ossia i testi raccolti successivamente che tramandano le frasi e i discorsi attribuiti a Maometto) e la *Sunna* (l'altra grande raccolta di precetti e di insegnamenti che l'Islam considera come testo sacro) pullulano di sentenze dalle quali molti teologi deducono che la musica è da considerarsi *haram* (proibita). In realtà, molti studiosi dell'Islam ritengono ormai appurato che gli *Hadith* costituiscono una tradizione in parte spuria, accumulata nel tempo per fare della religione uno strumento più facilmente adattabile alle ragioni della politica e della *shari'a*, la legge islamica.

Nel Corano dunque non si parla della musica, tuttavia vi sono alcuni versetti nei quali si menzionano la voce seducente di Satana, il crogiolarsi nelle vanità o in discorsi oziosi che sviano dalla fede (cfr Corano, sure 17,63 - 31,6 - 53,57). In questi versetti c'è chi legge un riferimento alla musica intesa come attività oziosa e anticamera del vizio, alimentando una disputa che, per quanto possa sembrare anacronistica, è tutt'altro che conclusa. Di fatto nei paesi dove vige la *shari'a*, questo genere di interpretazioni produce gli effetti che conosciamo (in Iran, Sudan e, soprattutto, nell'Afghanistan dei mujaeddin e poi dei talebani).

Se qualche *mullah* o *ayatollah* o *ulema* o *mufti* (ossia qualche autorità religiosa islamica - per quanto l'Islam non ammetta il clero come istituzione organizzata), sulla base di una sua interpretazione del Corano, della *Sunna* o degli *Hadith*, emette una *fatwah*, ovvero una sentenza di condanna della musica, la cosa produce precise conseguenze giuridiche e penali sanzionate dalla *shari'a*. Verrà ordinata la chiusura dei locali e dei cinema e la polizia religiosa interverrà per punire i trasgressori più o meno duramente (non molto diversamente da quanto accadeva all'epoca dell'Inquisizione, oppure nello Stato Pontificio fino a due secoli fa, quando i papi ordinarono a più riprese la chiusura dei teatri e le cantanti di opera lirica venivano considerate come creature di Satana).

Eppure, come già sappiamo, proprio l'Islam è la culla di un movimento spirituale che ha elevato la musica a una dignità senza uguali, facendone il mezzo privilegiato per raggiungere la completa comunione con Dio. Dalla Persia alla Turchia, dal Pakistan al Maghreb, la diffusione del *tasawwuf*, movimento mistico ed esoterico meglio noto col nome di *sufismo*, si avviò fin dal VII secolo, radicandosi nella coscienza popolare grazie a una dottrina i cui richiami all'interiorità e alla fratellanza facevano più presa della proliferante e sempre più cervellotica precettistica dei *mullah*. Nel corso dei secoli non mancano casi di mistici del sufismo perseguitati e messi a morte. Il caso più celebre è quello di Hallaj (IX-X sec.) che venne decapitato dopo essere stato sottoposto a lunghe torture.

Vestiti di indumenti di lana grezza (*suf*), i dervisci si raccoglievano, allora come oggi, in confraternite di asceti iniziati alla *tariqa* (via) e alla pratica del *sama* (ascolto), ossia la meditazione musicale che risveglia nell'anima il ricordo della sua origine e la porta intonare

l'armonia del cosmo in unione con Dio. Nel *dhikr* (ricordo, evocazione di Dio), la grande preghiera del sufismo, il canto, la musica, la danza (quella roteante delle confraternite Mevlevi è divenuta celebre anche in Occidente), le invocazioni ad Allah, proseguono per ore, fino a quando si manifesta la presenza di Dio (*hadra*) e i partecipanti entrano in uno stato di trance e di estasi mistica (*wajd*).

Per una visione d'insieme del sufismo e della sua vasta produzione poetica e letteraria si consiglia il volume *I mistici dell'Islam. Antologia del sufismo*, a cura di Eva de Vitray Meyerovitch, Guanda, Parma 1991.

II. 03 Le principali tappe storiche della musica araba

Senza ripercorrere diffusamente la storia della musica araba ci limiteremo a elencarne alcune tappe:

- fino al VII sec.: epoca della *jahiliyyah*.

- VII-VIII sec., epoca di al-Hijaz (così si chiama la regione della penisola arabica con le città della Mecca e Medina), epoca di espansione e di splendore dell'Islam, governato dai califfi Omayyadi. Lo Hijaz, anche dopo che nel 661 gli Omayyadi trasferiscono la loro capitale a Damasco, conserva il ruolo di preminenza fra le regioni soggette al dominio islamico. In questo periodo fanno la loro comparsa i *mukhannat*, cantori effeminati, vengono poste le prime basi del sistema musicale e fissate le prime regole e forme del canto (*al-ghina'*).

-661-750, califfato degli Omayyadi, capitale Damasco. Nel 756 gli Omayyadi si insediano a Cordova in Andalusia (in arabo, *al-Andalus* = Spagna).

-750-1258, califfato degli Abbasidi. Nel 762 la capitale viene spostata a Baghdad. In questo periodo (786-809) si colloca il regno di Harun al-Rashid "il Giusto", il califfo reso celebre dalle *Mille e una notte*. Via via, col crescere dell'influenza persiana decade l'antico stile musicale dello Hijaz e sorgono forti contrasti fra musicisti innovatori (Ibrahim al-Mahdi) e difensori della tradizione (Ishaq al-Mawsili). Fra il IX e il X secolo operano i primi grandi trattatisti musicali arabi quali al-Kindi e al-Farabi).

- 822, in conflitto con l'ambiente musicale di corte, Ziryab astro nascente della musica araba, lascia Baghdad e si trasferisce presso la corte degli Omayyadi a Cordoba. Qui fonda la scuola che darà origine alla straordinaria fioritura della musica arabo-andalusa. Questa tradizione sopravvissuta alla cacciata degli arabi ad opera dei re cattolici, e proseguita poi, fra mille difficoltà, nel Maghreb e in Egitto, ha tramandato fino all'epoca moderna la più classica delle tradizioni arabe.

- 1258, Con la conquista e distruzione di Baghdad ad opera dei Mongoli, inizia quella che viene considerata la lunga fase di decadenza della musica araba, accentuata dalla successiva dominazione turca.

- XIV sec. Dalla Turchia inizia l'espansione dell'Impero Ottomano. Nel 1453 i turchi conquistano Costantinopoli che viene ribattezzata Istanbul.

- XVI sec. L'Impero Ottomano conquista Siria, Egitto, Arabia, Baghdad, la Mesopotamia e la Persia. Nei paesi arabi soggetti all'Impero la musica turca (a sua volta profondamente legata alla tradizione araba), conquista una supremazia che proseguirà fino al XIX secolo.

- XIX sec. Inizia la riscossa degli arabi che, con l'appoggio delle potenze occidentali, riescono via via a conquistare margini crescenti di autonomia dall'Impero Ottomano. In questo processo di risveglio nazionalistico e insieme di modernizzazione, l'Egitto si guadagna il ruolo di nazione guida del mondo arabo. Proprio in Egitto, nella seconda metà del XIX sec., si manifesta una forte spinta alla rinascita della tradizione musicale araba, la cosiddetta *Nahda* ("rinascita"), il cui obiettivo è di sottrarsi al predominio della scuola turca e di rinnovare lo stile della classicità.

- XX sec. In Egitto (dal 1904) e poi in Libano prende avvio il rapido sviluppo dell'industria discografica che porta al formarsi di un nuovo, vasto pubblico soprattutto cittadino, i cui gusti determinano l'affermazione di nuovi generi musicali di più facile consumo. Poco dopo, a partire dagli anni Venti, prendono il via le trasmissioni radiofoniche che danno un contributo decisivo all'ampliamento in senso popolare del pubblico. L'avvento dei mass media produce quindi anche nei paesi arabi quel confronto - o conflitto se si vuole - fra difensori di una musica d'arte, legata alla tradizione classica, e musica *popular* di largo consumo, fortemente influenzata dai modelli occidentali. Ma a differenza dell'Europa e dei paesi industrializzati in genere, nel mondo arabo questo confronto, come abbiamo già ricordato, presenta caratteri molto diversi, soprattutto per la presenza di interpreti e autori, specie egiziani, come Umm Kulthūm o Muhammad 'Abd al-Wahhab. Forti di una popolarità senza pari e di un grandissimo ascendente, essi furono capaci di coniugare nella propria opera aspetti in apparenza antitetici fra loro, proponendosi a un tempo come campioni dell'arte classica, pionieri dell'innovazione e beniamini del grande pubblico.

II. 04 Problemi di classificazione della musica araba e islamica

Riallacciandoci a quanto già detto in precedenza a proposito dell'oralità, del sistema del *maqām*, del sufismo, del rapporto fra musica e Islam, cerchiamo ora di riassumere alcuni aspetti basilari della musica araba in relazione ai vari generi, forme e stili musicali che esemplificheremo con alcuni ascolti.

La prima distinzione che si potrebbe porre sarebbe quella fra musica profana e musica religiosa (Touma tratta in effetti separatamente i due ambiti). Tuttavia questa distinzione viene in parte a cadere e si rivela poco praticabile in quanto in entrambi i generi si ricorre spesso alle medesime forme poetiche e agli stessi stilemi musicali.

Più funzionale - per quanto di comodo - ci sembra piuttosto seguire una distinzione fra musica vocale e musica strumentale, ambiti come vedremo anch'essi strettamente intrecciati, ma che tuttavia possono essere trattati separatamente.

Partiremo quindi dalla musica vocale che, storicamente - dalle *qainat* a Umm Kulthūm - è l'asse portante della civiltà musicale araba e ci consente di trattare insieme musica religiosa e musica profana.

Storicamente la letteratura e la poesia araba hanno coltivato un costante e proficuo rapporto con la musica, e lo stesso vale per la musica, che pone le proprie fondamenta sulla parola, sulla sonorità e sul ritmo propri della lingua araba (nell'arabo si distinguono una lingua letteraria classica, e una colloquiale o dialettale). In ultima analisi la virtù suprema di un cantante è proprio la sua capacità di rendere evidente il significato poetico attraverso una

perfetta resa del suono verbale mediante la pronuncia, l'articolazione, il timbro e le altre risorse della tecnica vocale. Questa assoluta centralità della parola rimanda immediatamente alla parola per eccellenza, ossia al Corano. Secondo il giudizio unanime degli studiosi di musica araba, il Corano - nonostante la ben scarsa sintonia fra teologi e musicisti - costituisce in effetti il punto di riferimento obbligato dell'arte musicale.

II. 05 Il suono della parola: la recitazione del Corano

La recitazione del Corano è un'arte molto difficile, riservata a fedeli in possesso di particolari doti musicali. I suoi principi basilari vengono appresi fin da bambini alla scuola coranica (*kuttāb*) che, non casualmente, costituisce una tappa obbligata nell'apprendistato della quasi totalità dei grandi interpreti della musica araba. Secondo la religione islamica, il senso, il significato della parola divina viene identificato quasi nel suo stesso suono, dunque la recitazione, la pronuncia sono soggette a regole precise e rigorose, le stesse regole che i più grandi cantanti trasferiscono e applicano nella loro arte vocale. L'elogio più alto di Umm Kulthūm è proprio nel generale riconoscimento che la sua inarrivabile capacità di interpretare e rendere la parola cantata l'arte le viene dalla sua padronanza della recitazione coranica.

Lo studio del Corano e della recitazione coranica - il *tajwid*, all'interno del quale si distingue un particolare stile di recitazione detto *tartil* - prosegue per anni e si conclude solitamente all'Università al-Azhar del Cairo, con il conseguimento della qualifica di *shaykh*.

Di fatto la corretta recitazione del Corano implica anche la padronanza dell'intonazione e quindi la conoscenza dei principi del *maqām*, del sistema che è alla base della musica araba. Ciononostante per la dottrina islamica la recitazione del Corano non è considerata una forma di canto e non ha nulla a che fare con la musica. Proprio per questo la persona che declama il Corano non viene indicata col termine di *munshid* (cantante di inni religiosi), bensì col termine di *muqri* (recitante).

Come esempio ecco il *tartil* dei primi versetti della seconda *sura* ("Sura della vacca") nell'interpretazione del siriano *Shaykh* Hamza Shakkur. All'inizio, come sempre accade nella recitazione del Corano, vengono pronunciate le parole iniziali della prima *sura* che apre il Corano

ASCOLTO

C-01 Hamza Shakkûr, *Tartil* del Corano, II, 1-5 (Sura "della vacca")

Testo

I:1 Bi ism 'illaah ir rah.maana ir rah.iim

Nel nome di Dio, il clemente, il misericordioso

II:1 Alif-Laam-Miim

Alif Laam Miim

II:2 Zaalika al kitaab laa rayb fehi huda(n) li al muttaqiin

Questo è il libro scevro di dubbi dato come guida per i timorati di Dio,

II:3 'Allaziina yu'минуun bi al ghayb wa yuqiimuun as. S.alaah wa min maa

razaqnaahum yunfiqun

i quali credono nell'Invisibile, eseguono la Preghiera ed elargiscono ciò che abbiamo loro donato;

II:4 wa 'allaziina yu'minuun bi maa unzila 'ilayka wa maa unzila min qablika wa bi al 'aakhirah hum yuqinuun

e che credono in ciò che è stato rivelato a te e in ciò che è stato rivelato prima di te e son certi del mondo dell'Oltre.

II:5 'Ulaa'ika alaa huda(n) min rabbhim wa 'ulaa'ika hum al muflih.uun

Questi sono i ben guidati da loro Signore, questi son coloro che prospereranno.

Questo *tartil* è in *maqām bayati*, un *maqām* la cui scala comprende intervalli "neutri" corrispondenti all'incirca a 3/4 di tono (cfr. le figg. 4 e 5 che mettono a confronto le scale dei *maqāmat rast*, *bayati* e *saba*; cfr. anche le figg. 2-3 degli appunti I modulo). A proposito del *maqām saba* (cfr. A-07) merita segnalare una sua particolarità decisamente fuori della norma, ossia il fatto che la sua scala (contrariamente a una caratteristica comune alla quasi totalità delle scale musicali conosciute) non abbraccia un'ottava giusta, ma pur partendo dal re, conclude sul reb per poi passare al mi (anziché al mi semi-bemolle come nella prima ottava).

Fig. 4

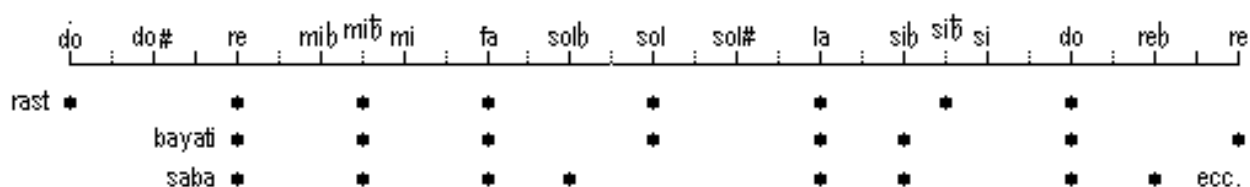


Fig. 5



II. 06 L'adhan

Accanto alla recitazione del Corano, altra istituzione fondamentale della liturgia islamica è l'*adhan*, ossia l'appello alla preghiera che risuona cinque volte al giorno dall'alto del minareto e chiama i fedeli al rito del *salâ* (preghiera). L'*adhan* che veniva un tempo intonato a squarciagola dal *muezzin*, e che rispetto alla lettura del Corano ha una veste musicale assai più ricca ed elaborata, non di rado virtuosistica, viene oggi diffuso attraverso altoparlanti che ne trasmettono versioni registrate come quelle che si ascoltano negli esempi seguenti. L'*adhan* viene intonato secondo formule tradizionali e *maqāmat* molto conosciuti che variano a seconda delle ore del giorno. Gli esempi che seguono sono quattro diverse interpretazioni di un *adhan* intonato su una formula melodica molto diffusa, in *maqām rast* (la prima esecuzione è integrale, le altre tre sono limitate ai primi due versetti).

ASCOLTI

C-02	Dogan Dikmen	<i>Ezanrı Muhammedi</i> [adhan, Turchia]
C-03	Shaykh 'Abd al-Bâsit	<i>adhan</i> (Egitto, estratto)
C-04	Sabri Mudallal	<i>adhan</i> (Damasco, estratto)
C-05	Suleyman Dâwûd	<i>adhan</i> (Aleppo, estratto)

Testo

Allahu akbar [twice]

Allah is Greatest

Ash-hadu an la ilaha illa-llah [twice]

I bear witness that there is no god but Allah

Ash-hadu anna Muhammadan Rasulu-llah [twice]

I bear witness that Muhammad is the messenger of Allah

Hayyi 'ala s-salah [twice]

Hasten to the prayer

Hayyi 'ala l-falah [twice]

Hasten to salvation

Allahu akbar [twice]

Allah is Greatest

La ilaha illa-llah.

There is no god but Allah

II. 07 Le forme classiche della poesia per musica e il sufismo

Nelle moschee la presenza del canto e della musica è sempre stata soggetta a forti limitazioni, quando non addirittura proibita del tutto (gli strumenti, a parte qualche percussione, sono comunque vietati). Pertanto nelle moschee l'eventuale componente musicale delle preghiere e delle funzioni religiose è di norma limitata al solo canto, affidato per lo più a un solista al quale si unisce un coro spesso in funzione responsoriale (con il compito cioè di rispondere al solista ripetendone una frase o un ritornello). Questo repertorio vocale, cantato su testi poetici composti appositamente (e nettamente distinto quindi dalla recita del Corano) viene indicato col termine generico di *inshad* (innodia). L'*inshad* trova ampio spazio soprattutto nei riti e nelle preghiere delle confraternite sufi, in particolare in quelle cerimonie specificamente imperniate sulla musica e sulla danza che vanno sotto il nome di *sama* (ascolto), oppure *hadra* (presenza) e nelle quali si celebra collettivamente il *dhikr*, la preghiera che il sufismo prescrive ai suoi adepti in aggiunta al *salâ* giornaliero comune a tutti i musulmani (il *dhikr* può essere celebrato anche in silenzio, in forma individuale).

Un esempio molto rigoroso di *inshad* colto di ispirazione sufi è quello offerto da Suleyman Dawûd, "gran muezzin" della Moschea di Damasco nell'esempio seguente. Nel ruolo del *munshid* (il cantante di *inshad*), sostenuto dagli interventi corali dei figli e senza nessun accompagnamento strumentale, Dawûd esegue una suite (*nawba*) su componimenti poetici scritti in lingua letteraria nelle forme classiche del *muwashshah* (forma strofica fiorita originariamente in Andalusia), e della *qasida* (il metro più importante e illustre della poesia araba). Si tratta in entrambi i casi di composizioni strofiche, che prevedono cioè, ad ogni nuovo verso o strofa della poesia, la ripetizione di una o più frasi musicali - a volte con funzione di ritornello. Mentre il coro intona questi versi nella loro veste melodica più semplice, il solista si cimenta ogni volta in raffinate e difficili improvvisazioni nelle quali ha

modo di mostrare tutta la sua maestria vocale. Nell'esempio riportato, si ascolta il *muwashshah* col quale ha inizio questa *nawba* in *maqām bayati* della durata complessiva di circa un'ora.

ASCOLTO

C-06 Suleyman Dâwûd & figli *Nawba: Muwashshah Sara min Makkatin*

Testo (parziale, tratto dalle note di copertina del disco)

1. Sara min Makkatin bi-Burâqi 'izzin li-aqsa masjidin wa-'alâ s-samâ'a,
*He went from Mecca to Jerusalem on the wings of Burâq and
raised himself to theskies,*
2. Mufattahatun lahu l-abwâbu minhâ, yujâwizuhâ ilii l-oarshi (i)rtiqâ'a,
Where the doors were opened to him : He went through them up oa the Throne.

Se la forma puramente vocale è l'emblema della tradizione religiosa più antica e osservante, fin dal Medioevo il sufismo ha contribuito fortemente al progressivo arricchimento musicale dei riti che le confraternite celebrano spesso al di fuori delle moschee. Abituale nelle celebrazioni religiose sufi è la presenza degli strumenti che, in pratica, affiancano il *munshid* sostituendo il coro. Nell'esempio seguente si ascolta un estratto da una suite strumentale e vocale denominata *wasla* (un termine diffusosi in Egitto a partire dal XIX sec., all'epoca della *Nahda*, la rinascita). Il complesso strumentale è un tipico esempio di *takht* (vedi più avanti), il piccolo complesso impiegato nella musica araba classica, presente qui in una formazione ristretta a *qânûn* (il salterio a pizzico), *nay* (flauto di canna) e percussione [*riqq* e *bendir*].

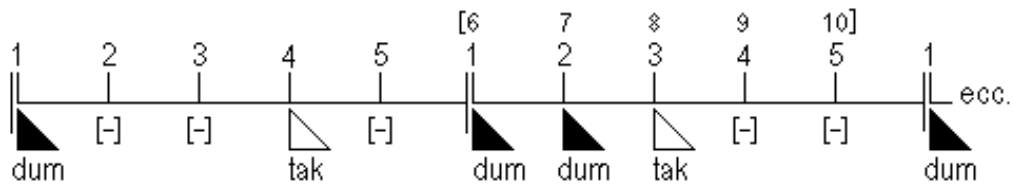
Anche in questo caso siamo in presenza della usuale integrazione di forme musicali profane in ambito religioso. Il brano, in *maqām saba*, inizia con un *bashraf*, una composizione antica di autore anonimo, cui segue un *taqsim* (improvvisazione libera) del *qânûn*. Viene poi eseguito un *samâ'i*, una breve composizione del musicista siriano Tawfiq al-Sabbagh (1892-1964) che si basa su una tipica formula ritmica in 10 tempi (*wazn samâ'i thaqil*, cfr. lo schema di fig. 6). Segue un *taqsim* del *nay*, al termine del quale inizia il primo brano vocale della *wasla*, un *muwashshah*, che si apre con il verso *Adir lana akwaban* ("Fai circolare i calici di vino"). Al termine del *muwashshah*, il *munshid*, Shaykh Hamza Shakkur, improvvisa un *layali*, ossia un vocalizzo da cantare su una breve formula fissa ("yah lîl, ya 'în", "Oh notte mia, oh occhi miei!") col quale si conclude il nostro esempio.

ASCOLTO

C-07 Hamza Shakkûr & Ensemble al-Kindi *Wasla en Sabâ [estratto]*

- a) 00:00 *Bashraf sabâ*
 - b) 02:50 *Taqsim qânûn*
 - c) 04:42 *Samâ'i sabâ*
 - d) 06:24 *Taqsim nay*
 - e) 10:00 *Muwashshah "Adir lanâ akwâban"*
 - f) 13:34 *Layâlin*
-

Fig. 6



Nota

Il *wazn* (ritmo) del *samai thaqil* è formato da due elementi di cinque tempi o battiti (*naqrah*) ciascuno, per un totale di dieci *naqrah*. Nella prima parte gli accenti forti cadono sul 1° e 4° tempo, nella seconda parte sul 1°-2° e 3° tempo (6°-7° e 8°). Poiché un tamburo può emettere un timbro diverso a seconda di come viene percosso, la teoria musicale araba classifica i colpi della percussione in due tipi principali: *dum* (timbro scuro) e *tak* (timbro chiaro). All'ascolto, con un po' di attenzione, non è difficile seguire questo svolgimento ritmico.

La consuetudine di utilizzare nell'innodia religiosa *muwashshah* e *qasida* (ossia le forme poetiche più illustri della musica classica profana, sia arabo-andalusa sia orientale), rende di fatto molto labile in termini musicali la distinzione fra musica sacra e musica profana che, in effetti, da un punto di vista stilistico (e talvolta anche in senso letterale, come accade nel *ghazal* della musica sufi), parlano un linguaggio comune. Questo interscambio riguarda non solo *muwashshah* e *qasida*, bensì anche altre forme poetiche, sia colte sia popolari. È il caso del già citato *layali*, oppure del *dawr* (o *dor*) - una forma poetica strofica in lingua classica o colloquiale fiorita nell'Egitto dell'Ottocento all'epoca della *Nahda*. Un'altra forma in versi usata sia nella musica religiosa sia in quella profana, è il *mawwal*, breve componimento poetico espressamente concepito per essere totalmente improvvisato su un ritmo libero.

II. 08 La musica religiosa popolare: *dhikr* e *madih*

Tutte queste forme, in una veste più popolare e redatte in lingua araba parlata, non di rado dialettale, fanno la loro comparsa anche fra i canti del *dhikr* celebrato pubblicamente.

Il sufismo tiene in altissima considerazione il *dhikr* collettivo (cfr. a riguardo gli appunti del I modulo) che, specie in occasione dei *mawalid* (le feste che celebrano l'anniversario della nascita del Profeta o dei santi), riscuote una forte partecipazione popolare (si calcola che in Egitto forse il 10% della popolazione faccia parte di confraternite sufi).

La celebrazione pubblica del *dhikr* assume di regola la fisionomia di una vera e propria festa musicale che può durare ore ed ore. Esso si svolge sotto la guida di uno *shaykh* che può svolgere anche la funzione di *munshid*, o meglio, trattandosi in questo caso di componimenti per lo più in lingua popolare, di *maddah*. A seconda della confraternita che l'organizza, il *dhikr* può svolgersi in modi, luoghi e circostanze diverse, di regola però esso culmina nella interminabile e ripetitiva danza sacra, il cui lento crescendo conduce coloro che vi partecipano alla percezione della *hadra*, la presenza divina, e quindi all'estasi (*wajdn*)

Il *dhikr*, che si apre sempre con la recita del Corano si articola in numerose fasi che includono preghiere, invocazioni, *Du'a* (supplica ad Allah), *Takbir*, *Asmah'u-llah* (l'elencazione dei 99 nomi di Allah), ecc. La parte musicalmente più ricca ed elaborata del *dhikr* celebrato in pubblico è però il *madih* - letteralmente: "glorificazione" - nel quale il solista (il termine *maddah* indica appunto il cantante di *madih*), coadiuvato dal coro, canta e improvvisa su testi

strofici, modellati sulla flasariga di *muwashshah*, *qasida*, *dawr*, oppure liberi tipo *mawwal* o *layali*.

Rispetto all'*inshad* colto, il *madih* ha un carattere molto più estroverso, immediato, musicalmente orecchiabile, ma la competenza e il virtuosismo del cantante sono messi alla prova non meno severamente. In questi testi religiosi, presi dalla tradizione o composti ex novo, in linea con l'illustre produzione poetica del misticismo sufi, si fa uso di un linguaggio spesso molto ardito, che sfida le censure della morale religiosa mediante un frequente ed esplicito riferimento all'amore carnale, all'amplesso, al desiderio dell'altro. Queste immagini poetiche vengono interpretate come metafore dell'amore divino, secondo il gusto del *ghazal*, l'antico genere di poesia amorosa sufi che compare quasi immancabilmente nei testi di *madih*. In Egitto i *maddah* godono di un largo seguito popolare, la loro musica ha una vasta circolazione (soprattutto in cassetta), viene trasmessa alla radio e alcuni di essi come *Shaykh Ahmad al-Tuni*, *Shaykh Yasin al-Tuhami*, *Shaykh Ahmad Barrayn* hanno raggiunto una notorietà internazionale nel circuito della *world music*, con cd pubblicati e distribuiti da case discografiche straniere.

L'esempio seguente propone la parte iniziale (fino a 13:22) e la parte conclusiva (da 13:22 alla fine): di un *madih* interpretato da *shaykh Ahmad Barrayn* con l'accompagnamento del coro in funzione responsoriale, della percussione e con l'intervento iniziale del flauto *gharb* (una varietà di *nay*). Si noti la lenta e progressiva accelerazione del ritmo (nell'insieme il brano dura circa mezz'ora) Il pezzo si apre per l'appunto con un *taqsim garb*, cui segue un'improvvisazione vocale (*mawwal*) che porta all'entrata del canto strofico su ritmo misurato in quattro, nel quale viene dato largo spazio all'improvvisazione vocale del solista. Il ritmo in quattro tempi è il ritmo d'obbligo nei canti sufi che accompagnano la danza, per consentire ai partecipanti un preciso movimento oscillante del corpo e della testa da sinistra a destra. Nel corso dell'esecuzione Ahmed Barrayn si cimenta in improvvisazioni molto libere e fantasiose, fra le quali si ascolta (da 08:08 a 08:42 circa) un'esplicita citazione del tema conclusivo di una delle canzoni più celebrate e amate del tardo repertorio di Umm Kulthūm, *al-Atlal* ("Rovine"), una *qasida* musicata da Riyad al-Sunbati nel 1967.

ASCOLTO

C-08 Sheikh Ahmad Barrayn 'Ulbet al-Sabr (estratto)

Un'interessante documentazione audiovisiva della celebrazione del *dhikr* in Egitto è stata proposta a lezione con il video *Celebrating the Prophet in the Remembrance of God: Sufi Dhikr in Egypt*, realizzato dalla prof. Valerie Hoffman docente di antropologia della religione presso la Illinois University di Urbana-Champaign.

Oltre allo *script* del video distribuito a lezione, un approfondimento dei contenuti di questo video si può leggere nel sito: <http://www.unomaha.edu/~wwwjrf/hoffmans.htm>.

Un ulteriore resoconto molto dettagliato e aggiornato su *inshad*, *dhikr* e *madih* in Egitto si deve a Michael Frishkopf, *Inshad Dini and Aghani Diniyya in Twentieth Century Egypt: A Review of Styles, Genres, and Available Recordings*, Middle East Studies Association Bulletin, winter 2000. L'autore è docente presso l'University of Alberta (Canada). L'articolo è consultabile online all'indirizzo:

<http://w3fp.arizona.edu/mesassoc/Bulletin/34-2/34-2%20Frishkopf.htm>

II. 09 La tradizione della musica strumentale

All'interno della vasta area geografica dove viene coltivata l'arte del *maqām*, si è soliti distinguere cinque grandi regioni stilistiche: il Maghreb, l'Egitto, la Siria, l'Iraq e la penisola arabica. A parte le numerose diversità di varia natura (nomenclatura, repertorio e carattere dei *maqāmat* più utilizzati, strumenti, forme musicali, ecc.), uno degli elementi che accomunano queste diverse aree fin dal Medioevo è proprio la predilezione per un'organizzazione formale che prevede, sia nella musica religiosa, sia in quella profana, l'alternarsi di brani strumentali e vocali disposti in una lunga *suite* che può raggiungere la durata anche di parecchie ore.

Nel Maghreb si tramanda tutt'ora l'insigne repertorio arabo andaluso della *nūba* (o *nawba*), largamente caratterizzato dalla poesia del *muwashshah* e che a seconda delle regioni (Marocco, Algeria, Tunisia) presenta differenze di stile e di forma (per un esempio, cfr. I Modulo, A-03-04).

In Egitto, da almeno centocinquanta anni a questa parte, si è imposta la *wasla*, una suite sul cui impianto formale è fiorita la musica della *Nahda*, e su cui si sono fondati e si fondano ampiamente tanto la musica religiosa sufi, quanto la musica di intrattenimento nei locali pubblici, nonché la moderna *ughniyya* cresciuta e affermata a partire dagli anni Trenta ad opera di Umm Kulthūm.

Anche la musica siriana, raccolta attorno alle due scuole di Damasco e Aleppo, coltiva la propria particolare suite, denominata *fasil* (ma si incontrano anche *wasla* e *nawba*, cfr. C-06, C-07), mentre in Iraq sopravvive la nobile e antica tradizione del *maqām al-'iraqi* che si compone nella imponente struttura del *fasl*, una suite vocale e strumentale che può raggiungere le tre-quattro ore di durata.

Nella cornice della suite, in alternanza con gli episodi vocali, vengono inserite le diverse forme strumentali, definite in varie epoche e aree geografiche, nelle quali si può fare una distinzione fondamentale. Da un lato il *taqsim*, ovvero l'improvvisazione solista, spesso virtuosistica, nella quale si esplica pienamente l'arte del *maqām*. Si tenga presente che i *maqāmat*, suddivisi in "generi" si avvicinano al centinaio, per cui i musicisti, anche i più colti, non praticano l'improvvisazione sull'intero repertorio, ma hanno un loro repertorio selezionato. Dall'altro lato ci sono le forme composte - ma sempre tramandate oralmente, almeno fino al recente passato. A volte si tratta di composizioni di autore anonimo, antiche di secoli, altre volte sono opera di autori conosciuti, vissuti in epoca più recente.

Si incontrano forme quali la *dulab*, la *tamilah* (di origine egiziana), il *bashraf* e il *sama'i*, forme queste ultime derivate dai corrispondenti modelli turchi-ottomani del *peshrev* e del *semai* e adottate nell'ambito della musica araba nel corso XIX secolo. Si tratta per lo più di composizioni brevi, che si esauriscono nell'arco di pochi minuti (una *dulab* è una melodia che può durare pochi secondi) con funzione di preludio, intermezzo o conclusione all'interno di una suite.

Una breve *dulab* si ascolta come introduzione al *muwashshah Ya mîmati* (C-10); si confronti il brano con C-11, dove viene presentata un'esecuzione più recente della stessa composizione e dove la *dulab* è assente. Esempi di *taqsim* si ascoltano nella *wasla* in *maqām sabâ* dell'Ensemble al-Kindi (C-07: 02:50; 06:24) e all'inizio di C-08. Sempre C-07 inizia con un *bashraf*, mentre a 04:42 viene eseguito un *sama'i* (cfr. sopra, § *Le forme classiche della poesia per musica e il sufismo*).

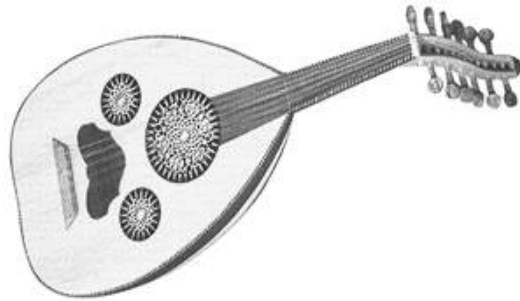
II.10 Il *takht*

Come si può facilmente immaginare, il mondo arabo, così differenziato al proprio interno, annovera una grande quantità e varietà di strumenti musicali che possono combinarsi fra loro nell'esecuzione dei vari generi musicali, sia puramente strumentali sia vocali.

La formazione classica della musica araba è il *takht* che comprende un ristretto numero di strumenti a corda, a fiato e a percussione (cfr. C-07, C-09, C-10)

Il *takht* è in altre parole un organico strumentale variabile - diciamo da 3 a 6 esecutori - i cui strumenti fondamentali (tutti di origine molto antica e le cui caratteristiche variano da regione a regione) sono i seguenti:

al-'ūd ("il liuto", trascritto spesso alla francese come *oud*), armato con 5 corde (di cui 4 corde doppie + una singola) e cassa "piriforme" (ossia a forma più o meno di pera). E' considerato il sovrano degli strumenti arabi, anche perché tutto il sistema arabo dei *maqām elaborato* dai grandi trattatisti del passato è stato creato facendo riferimento allo *'ūd*



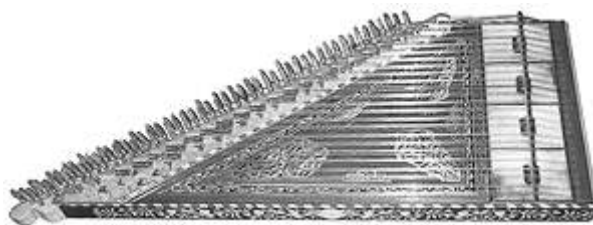
[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

Nota

Negli esempi dell'antologia audio non c'è nessun brano nel quale si ascolti uno *'ūd* in primo piano. Per ascoltare qualche *taqsim* (improvvisazione) di questo strumento in formato Real audio potete visitare www.zeryab.com che ha una pagina dedicata ai *taqsim* (vi potrete ascoltare assoli di *'ūd*, *qānūn* ecc.). Vi consiglio di ascoltare gli esempi nella parte inferiore della pagina (ad es. l'irakeno Munir Bashir che è stato uno dei maggiori virtuosi di *'ūd* di questo secolo).

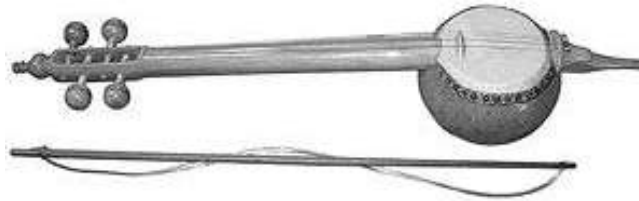
L'indirizzo è: <http://www.zeryab.com/Etaksim.html>

Qānūn: è uno strumento con la cassa armonica a forma di trapezio su cui sono tirate le corde (72-75, ma il numero può variare sensibilmente) che vengono pizzicate con dei plettri di metallo fissati alle dita. Un *taqsim qānūn* si può ascoltare in C-07 a 02:50)



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

Kamanja (*kamanche* o, in turco, *kemencé*): è uno strumento affine al violino a quattro corde con una piccola cassa armonica di forma sferica. Si suona con un archetto, da seduti, tenendolo posato verticalmente sulla coscia sinistra. Da oltre un secolo a questa parte viene molto spesso sostituito col violino occidentale. Un altro antico strumento a corda che si suona con l'archetto è il *rabab* (*rababa*, *rebab*) che ha solo 2 corde, la cassa allungata, ma ha un carattere più folklorico e contadino e non viene utilizzato nel *takht*.



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

Nay (in turco: *ney*). E' un flauto di canna a sei fori di dimensioni variabili che si suona appoggiandolo all'angolo della bocca e tenendolo in una caratteristica posizione inclinata. E' uno strumento particolarmente amato dai sufi che al suono del *nay* (secondo l'immagine di una celebre poesia di Rumi) associano il lamento dell'anima che desidera ricongiungersi a Dio. Il suono del *nay* (o di flauti simili) si può ascoltare in: A-09 (da 01:50), A-10 (da 01:57), A-11, C-07 (06:24).



[foto: <http://home.att.net/~maged.k.mikhail/pictures.htm>]

Il lamento del flauto

Ascolta il flauto di canna e il suo lamento, come canta la separazione:
dalla giuncaia mi hanno reciso,
e da allora il mio lamento fa gemere l'uomo e la donna.
Io chiamo un cuore che la separazione strazia,
per rivelargli il dolore del desiderio.
Ogni essere che sta lontano dalla sua fonte
aspira al tempo in cui le sarà unito.
Fuoco e non vento: è tale il suono del flauto.
Perisca chi non ha questa fiamma!
Fuoco dell'amore nella canna, ardore dell'amore nel vino!

Nây, compagno per chi vive separato dall' Amico,
e i cui accenti squarciano i nostri veli:
lui, veleno e antidoto, confidente e amoroso,
chi mai ne vide l'eguale?

(Jalâl ad-Dîn Rûmî, XIII sec.)

[tratto da: *I mistici dell'Islam. Antologia del sufismo*, a cura di Eva de Vitray Meyerovitch,
Guanda, Parma 1991]

Riqq (reqq). E' un piccolo tamburo "a cornice" con una sola pelle e dei piccoli cimbali (= sonagli di metallo) inseriti nella cornice di legno. Oltre al *riqq*, esistono molte varietà di tamburi a cornice di varie forme e dimensioni, con o senza sonagli e denominati in vari modi (*duff, tar, bendir*). Quest'ultimo anch'esso di varie dimensioni è un tamburo a cornice dotato di alcune corde che sfiorano la pelle, producendo alla percussione un particolare "ronzio".



[immagine: <http://almashriq.hiof.no/lebanon/700/780/fairuz/legend/instruments.html>]

Derbukka (darabukkah, ecc.), chiamato anche *tabl*: tamburo a forma di calice, con una sola pelle. Si suona da seduti tenendolo sdraiato sulla coscia (con la pelle quindi in verticale). Lo strumento tradizionale è in terracotta decorata con una pelle di pesce (molto sottile e molto sonora). Oggi è fabbricato in ghisa e monta una pelle sintetica.



[foto: <http://www.larkinam.com/MenComNet/Business/Retail/Larknet/Catalog>]

Il *takht*, nelle sue varie combinazioni, ha espresso per secoli la sonorità tipica della musica araba. A partire dal XIX secolo, il *takht* è stato via via integrato con l'inserimento in numero crescente di strumenti ad arco europei (violini, violoncelli, ecc.) e poi, nel XX secolo, con l'introduzione di altri strumenti come fisarmonica, pianoforte, chitarra elettrica, tastiere elettroniche, ecc. L'allargamento dell'organico ad altri strumenti è un fenomeno largamente diffuso, che non riguarda solo la musica pop più occidentalizzata, ma si riscontra anche nella

musica che viene considerata *turath* (letteralmente: eredità), ossia classica, quale quella di Umm Kulthūm, al-Sunbati, 'Abd al-Wahhab, ecc. Oggi l'uso del *takht* è ormai riservato alla musica religiosa di ispirazione sufi e a quelle esecuzioni musicali che intendono ricollegarsi alla tradizione classica pre-moderna o comunque anteriore al XX secolo.

II.11 Excursus storico. L'Egitto nel XX secolo

Già ripetute volte nelle pagine precedenti, il nostro discorso ci ha portati a focalizzare lo sguardo sull'Egitto al quale in effetti dedicheremo la parte conclusiva del nostro itinerario. Non a caso, poiché è proprio l'Egitto che dal XIX secolo in poi ha fatto da traino alla rinascita e insieme alla modernizzazione della musica araba nel suo insieme.

Nel XIX sec. l'Egitto era all'avanguardia fra i paesi arabi nel processo di modernizzazione dell'agricoltura, nell'industrializzazione e nell'urbanizzazione che in pochi decenni fece del Cairo la metropoli più popolosa del Medio Oriente. Questo sviluppo si è accompagnato a ricorrenti crisi sociali e politiche in un paese che, nella seconda metà del XIX sec., sebbene fosse ufficialmente ancora territorio dell'Impero Ottomano, era in realtà largamente autonomo e quindi obiettivo ambitissimo degli interessi economici delle grandi potenze europee.

In conseguenza di ciò, nel XX secolo l'Egitto ha vissuto da un lato le tensioni e i conflitti con il potere coloniale inglese che nel 1882 vi aveva insediato un suo protettorato, anche al fine di tenere sotto controllo una nuova e vitale via di comunicazione come il canale di Suez inaugurato nel 1869. Per altro verso la storia moderna dell'Egitto è segnata dalle vicissitudini di una monarchia e di un potere largamente corrotti, coinvolti in inestricabili intrecci d'affari con gli inglesi che hanno prodotto crisi ricorrenti, rivolte, bancarotte, fino alla rivoluzione del 1952 che segnò la caduta della monarchia e portò alla proclamazione della repubblica sotto la guida del presidente Jamal 'Abd al-Nasir (Nasser).

Nonostante l'indubbia connotazione dittatoriale, il regime di Nasser ha rappresentato per l'Egitto un periodo di sviluppo eccezionale, con aspetti simili a ciò che il governo di Kemal Atatürk ha rappresentato per la Turchia. All'insegna del "socialismo arabo" da lui teorizzato, Nasser avviò una poderosa politica di modernizzazione, di riforme sociali e di laicizzazione, contrastando e neutralizzando quel movimento panarabo e integralista dei Fratelli Musulmani che costituisce l'avanguardia storica del fondamentalismo islamico dei nostri giorni. Sotto il suo governo l'economia e la società egiziana ricevettero un fortissimo impulso che ne consolidò la leadership nel mondo arabo.

Alla morte di Nasser, nel 1970, gli succedette il suo più stretto collaboratore, Anwar Sadat che, via via, mutò alquanto gli orientamenti del regime. Poco prima di essere ucciso in un attentato (1981), Sadat aveva avviato infatti un processo di democratizzazione, aprendo nel contempo un dialogo con l'Occidente e con gli Usa, e firmando quella pace con Israele che probabilmente gli è stata fatale facendolo finire nel mirino dei terroristi islamici.

A tutt'oggi, sotto il governo di Hosni Mubarak, l'Egitto resta il principale interlocutore dell'Occidente fra i cosiddetti "paesi arabi moderati", mentre al proprio interno combatte una cruenta e sorda lotta per tenere a freno il fondamentalismo islamico.

II.12 La musica egiziana dalla *Nahda* all'affermazione dell'industria discografica

Nahda, già lo sappiamo, vuol dire rinascita. Il XIX secolo per la musica egiziana è in effetti una sorta di rinascimento nel quale si avvia un originale processo di rivalutazione della identità musicale araba, largamente decaduta durante il lungo periodo di dominazione ottomana. Si trattò per un verso di una riattivazione dei legami con la tradizione antica, per altro verso di un grande sforzo di rinnovamento e di modernizzazione nei confronti di una tradizione locale che gran parte dei musicisti e degli intellettuali vedevano come stagnante, confinata negli stilemi consunti di un folklore contadino e dialettale, in gran parte estraneo all'eredità della grande tradizione araba classica che da secoli languiva, priva di spinte vivificatrici o di personalità musicali di rilievo, capaci di rilanciarne le sorti.

Musicisti come Abduh al-Hamuli (1845-1901) Muhammad Uthman (Osman, 1855-1900), *Shaykh* Yûsuf al-Manyalâwî (1847-1911; cfr. C-09) si proposero di rinnovare la tradizione compositiva delle lunghe suites arabo-andaluse e orientali, ricuperarono le forme classiche della poesia per musica (*muwashshah* e *qasida*) e ne consolidarono di nuove (*dawr*). Nell'Ottocento, in Egitto, si afferma così la *wasla*, forma moderna della suite che, dal XIX sec. in poi, ha costituito l'ossatura della musica colta, e ha esercitato una notevole influenza anche sullo sviluppo della canzone moderna (*ughniyya*), facendo da modello alla cosiddetta "canzone lunga" sviluppatasi in particolare con Umm Kulthûm (cfr. Danielson 1997: 145-6). Il movimento di rinascita culturale fu di portata più ampia, non solo musicale, e fu particolarmente vivace negli anni Sessanta e Settanta, all'epoca del regno del *khedivé* Ismâ'il Pascià (il titolo di *khedivé* era un titolo concesso dal sultano di Istanbul).

Fu in questo periodo che cominciò a diffondersi l'abbigliamento alla *effendi* (in turco: signore), con l'abito occidentale e il *fez* (il copricapo turco in feltro a tronco di cono), in luogo della *jallabiyya*, ossia la tradizionale lunga veste araba, e il turbante. In genere era proprio l'abbigliamento a denotare l'orientamento culturale di un intellettuale o di un artista.

Per quanto riguarda la musica gli effetti del rinnovamento furono molteplici. Nello stesso periodo, mentre si rafforzava la presenza della musica e dell'opera occidentale (con la fondazione ad es, del Teatro dell'Opera del Cairo dove nel 1871 si tenne la "prima" dell'opera *Aida* di Giuseppe Verdi), prese il via lo sviluppo di un teatro musicale arabo ad opera soprattutto di *Shaykh* Salâma Hijâzî (1852-1917) e poi di Sayyid Darwish (1892-1923).

La vita musicale trovò alimento nel moltiplicarsi dei concerti che si tenevano nei saloni di ricevimento delle residenze aristocratiche o della ricca borghesia, ma anche nei caffè e nei locali che si aprivano nelle maggiori città del paese in rapida espansione, specie al Cairo. Nel corso di questo sviluppo la *wasla*, ossia la rinnovata tradizione musicale colta, ha esteso la sua influenza sull'innodia religiosa delle confraternite sufi, avviando quella progressiva compenetrazione stilistica fra i due ambiti che è restata da allora una caratteristica della musica araba moderna.

Un concerto o una serata all'epoca della *Nahda* durava ore, e prevedeva in genere l'esecuzione - distanziata da lunghi intervalli - di tre suites (*wasla*) ciascuna delle quali aveva una durata di un'ora e più. Date le caratteristiche, si capisce bene che una serata si prolungava in realtà fino alle prime ore del mattino.

Il mercato egiziano fu straordinariamente ricettivo nei confronti delle nuove tecnologie della riproduzione sonora. Già negli anni '90 sui giornali si reclamizzavano fonografi e grammofoni. E, a partire dal 1904 si registrò il rapidissimo espandersi dell'industria

discografica. La diffusione del grammofofono e del disco a 78 giri, che presero rapidamente il posto del fonografo a cilindri, fu senza dubbio di grande aiuto al diffondersi del nuovo classicismo della *Nahda*, la cui concezione musicale tuttavia si scontrò con un ostacolo per lungo tempo insormontabile: la facciata di un disco infatti poteva accogliere appena tre minuti o poco più di musica. Mentre un concerto dal vivo prevedeva tempi molto lunghi per dar modo al pieno esplicarsi del *tarab*, quel fondamentale rapporto di complicità e di empatia fra esecutori e pubblico che costituisce la principale finalità estetica della musica araba in generale. Per di più la seduta di registrazione, almeno fino alla metà degli anni '20 quando fu introdotta la registrazione elettrica (col microfono), imponeva agli interpreti di rivolgersi a un grande "imbuto" che doveva captarne i suoni, il che snaturava completamente il carattere di una performance che era tradizionalmente vissuta dai musicisti in stretto rapporto con il proprio pubblico.

Una composizione vocale in più strofe (*qasida*, *dawr*, ecc.) che prevedeva anche consistenti interventi improvvisati, non poteva essere esaurita in tre minuti. Così si registravano le composizioni su più facciate, ogni volta interrompendosi e riprendendo poi dal punto dove si era arrivati. Fra i musicisti ci fu chi non seppe mai adeguarsi a questa condizione, altri invece, come *Shaykh Yûsuf al-Manyalâwî*, *Shaykh Salâma Hijâzî* (1852-1917), *Darwish al-Hariri* (1881-1957), *Ali Mahmud* (1881-1946) vi si adattarono con buona disinvoltura e divennero i protagonisti della scena musicale e discografica all'avvio del nuovo secolo.

Il grammofofono era inizialmente un articolo di lusso, un vero e proprio *status symbol* che solo le persone più facoltose potevano permettersi. Ciononostante la diffusione del nuovo mezzo fu piuttosto rapida e capillare. Nelle città come nei villaggi le famiglie più agiate erano solite invitare i vicini ad ascoltare musica (*Umm Kulthûm* ascoltò da bambina i primi dischi a casa del sindaco del villaggio dove risiedeva). Ma il grammofofono divenne una componente abituale anche nei caffè e nei pubblici esercizi, mentre numerosi erano gli ambulanti che portavano anche nei posti più sperduti il loro carretto su cui era fissato un grammofofono, offrendo al loro pubblico qualche minuto di musica per pochi spiccioli. A ciò si aggiunga il fatto che l'espansione del mercato discografico, fino alla fine degli anni '20, fu favorita dal costante diminuire dei costi, sia degli apparecchi, sia dei dischi a 78 giri.

La rapida diffusione del fonografo e del disco marcì in parallelo al formarsi di un pubblico cittadino e borghese sempre più vasto, attratto dalla modernizzazione e via via assuefatto al gusto corrente della breve durata imposta dal disco. Un pubblico ai cui occhi la musica della *Nahda* apparve presto come un genere anacronistico a fronte di nuovi generi di più facile presa e più adatti alla veste discografica, alcuni dei quali venivano divulgati anche dal nuovo teatro musicale (per esempio la *taqtuqa*, una canzone relativamente breve e orecchiabile, articolata in strofe e ritornello).

La prima casa discografica ad aprire una sede in Egitto fu la **British Gramophone**. Nel giro di pochissimo seguirono la tedesca **Odeon**, l'inglese **Columbia**, la **Pathé** (Francia), la **Polyphon** (Germania). Nel 1914 i libanesi fratelli Baida, titolari della intraprendente compagnia **Baidaphon** con sede a Beirut, aprirono una sede in Egitto, conquistando spazi importanti in tutto il mondo arabo. Negli anni '40 la Baidaphon egiziana venne ribattezzata **Cairophon Records**. Subito dopo la prima guerra mondiale, l'armeno-egiziano *Setrak Mechian* avviò al Cairo l'attività della casa discografica **Mechian** che proseguì fino agli anni '40.

Nei decenni successivi, un'altra casa importante casa discografica locale fa la sua comparsa nel panorama egiziano, la **Misriphon**, fondata alla fine degli anni '40 dal cantante e attore Muhammad Fawzi. Nel 1957 Umm Kulthūm sottoscrisse un contratto di esclusiva con questa compagnia, cui rimase legata fino alla fine della sua carriera, anche dopo che, nel 1964, la Misriphon fu rilevata dalla nuova compagnia statale Sawt al-Qahirah (**Sono Cairo**). Si calcola che nell'ultima parte della sua carriera, la sola Umm Kulthūm coprisse il 40/50% di tutte le vendite della Sono Cairo. In precedenza, a partire dal 1923, la casa discografica principale di Umm Kulthūm era stata la Odeon (salvo una breve parentesi di circa un anno con la Gramophone).

Le cifre che gli artisti più quotati ricevevano erano eccezionalmente alte rispetto ai guadagni che un musicista poteva ottenere al di fuori dell'attività discografica. Già nel 1926 il contratto di Umm Kulthūm con la Odeon le assicurava qualcosa come 50 lire egiziane per ogni registrazione (pari a 250\$ Usa). Un anno dopo, a seguito del suo rientro dopo la parentesi con la Gramophone, il compenso era raddoppiato, e le veniva corrisposto un anticipo annuo sulle vendite pari a 10.000 \$Usa. Per avere un'idea del primato che già allora Umm Kulthūm deteneva, basti dire che in quegli anni Salama Hijjazi e Muhammad 'Abd al-Wahhab guadagnavano rispettivamente 20 lire e 10 lire egiziane a registrazione.

Anche i dati di produzione e di vendita sono piuttosto impressionanti. Nel 1913-14 l'Odeon aveva in catalogo circa 450 titoli di artisti locali, mentre si è calcolato che verso il 1929, anno di massima espansione dell'industria discografica egiziana prima della crisi, le varie compagnie discografiche nell'arco di 25 anni di attività avessero pubblicato circa 725.000 facciate, pari a una media di circa 250 nuovi dischi a settimana. Stando alla testimonianza della Odeon, in quegli anni Umm Kulthūm vendeva oltre 15.000 dischi in tre mesi (cfr. Danielson 1997: 54-5). Nei cataloghi si trovavano musiche di ogni genere. Fra esse il repertorio dei cantanti famosi faceva la parete del leone, con brani di stile classico (*muwashshah*, *qasida*, *dawr* - cfr. C-09; C-10) e, via via, generi più "leggeri" o quantomeno più agili (derivati dal teatro e più tardi dal cinema) come *taqtuqa*, *monologo* e *ughniyya* (un termine entrato nell'uso dagli anni '30 in poi - cfr.: D-01; B-14; C-12; D-02). Tuttavia si pubblicavano anche brani strumentali, né mancava la musica religiosa, dalla recitazione del Corano, all'innodia sufi.

ASCOLTI

- | | | |
|------|---------------------------|---|
| C-09 | Shaykh Yûsuf al-Manyalâwî | <i>Yâ-manta wâhesni</i> (4a facciata del 78 giri originale)
(<i>dôr</i> , modulazione a <i>maqâmat</i> diversi) |
| C-10 | Shaykh Sayyid al-Saftî | <i>Ya Mîmati</i> (1a facciata del 78 giri originale)
(<i>muwashshah</i> , <i>maqâm bayyâtî shûrî</i>) |
-

Le registrazioni storiche conservate sono numerose, anche se la qualità sonora delle registrazioni meccaniche anteriori alla metà degli anni '20 compromette fortemente la possibilità di apprezzare la qualità delle voci e la sonorità dell'insieme. Ci si può fare un'idea di queste registrazioni e del relativo repertorio con l'esempio C-09, una registrazione Gramophone del 1908 di Shaykh al-Manyalawi che, all'epoca era probabilmente l'interprete vocale più rinomato. Si nota lo spiccato carattere eterofonico dell'accompagnamento strumentale del *takth* (in primo piano il *qânûn*, ma a tratti si riescono a sentire anche *nay* e violino) rispetto alla linea melodica del cantante che è molto ricca di ornamenti (*zakharif*) e di

cadenze improvvisate (*qafalat*). Il canto si svolge in forma responsoriale con un coro che, data la tecnica di registrazione, resta molto sullo sfondo.

Discorso in gran parte analogo vale per C-10 (registrazione Gramophone del 1910) dove la sonorità è decisamente migliore, e sia la voce, sia il *takht* (con *kamanja*, ossia violino, *qānūn* e *riqq*) sono assai più presenti, ma il coro è ancora meno udibile che nell'esempio precedente. In apertura si ascolta una breve *dulab* strumentale e, alla fine un *taqsim* improvvisato (prima del *qānūn*, poi del *violino*)

II.13 Gli effetti del disco sullo stile e sulla prassi musicale

ASCOLTO

C-11 Firqat al-Mûsîqa al-Arabiyya *Ya Mîmati* (estratto, dir. 'Abdel Halîm Nuwîra)

Molto interessante è il confronto fra C-10 e C-11, dove il medesimo *muwashshah Ya Mîmati* viene eseguito dall'Ensemble di musica araba egiziano (un complesso sovvenzionato dallo stato) in una incisione Sono Cairo del 1971. Il confronto permette di cogliere chiaramente l'estrema diversità dell'interpretazione. Nell'esempio più recente siamo infatti in presenza non più di un *takht*, ma di un ensemble orchestrale (*firqa*) che, analogamente alle orchestre occidentali, comprende un certo numero di strumenti ad arco. Inoltre si può notare la totale scomparsa del carattere eterofonico e improvvisativo dell'esecuzione: coro e orchestra procedono in perfetta sincronia e coordinamento, caratteristica legata al fatto che il brano non è più eseguito secondo la prassi mnemonica della tradizione orale (estranea all'idea di una restituzione letterale e sempre identica), bensì facendo uso della notazione scritta che produce per l'appunto una sonorità molto compatta e precisa, in cui le varianti individuali non hanno più spazio. Sono proprio queste alcune delle conseguenze più vistose e controverse sul piano della prassi esecutiva e della musica araba in generale prodotte all'affermazione dell'industria discografica.

L'improvvisazione e l'eterofonia, ossia gli interventi estemporanei degli interpreti e il loro libero *interplay*, veri e propri pilastri della tradizione orale, presentavano molti inconvenienti sul piano discografico. Innanzitutto l'incognita di una registrazione che poteva riuscire non soddisfacente e doveva quindi essere ripetuta. Poi la durata estremamente contenuta che era assai poco congeniale al dispiegarsi dell'improvvisazione bisognosa di una certa arcata temporale. Inoltre, poiché le case discografiche reclutavano a contratto un cantante, spesso affiancandogli strumentisti che non erano i suoi abituali accompagnatori, c'era il problema di contenere la durata delle prove necessarie a raggiungere una buona qualità esecutiva. Questo favorì a poco a poco - non senza resistenze - l'introduzione delle parti scritte che divennero di uso frequente sul finire degli anni '30 e che consentivano di accorciare notevolmente i tempi di realizzazione di una nuova composizione.

Queste misure che consentivano il contenimento di costi e tempi sul piano musicale producevano un'indubbia alterazione del carattere e dello stile, ma avevano un ulteriore vantaggio dal punto di vista contrattuale e della possibilità delle case discografiche di far valere il proprio diritto di copyright. Poiché era usuale commissionare composizioni nuove, averne una versione scritta e registrata tale e quale, rendeva la tutela della proprietà artistica molto più certa e indiscutibile, rispetto alle versioni anche notevolmente diverse che inevitabilmente erano connesse alla tradizione orale e improvvisativa. Dal punto di vista degli

interpreti alcuni di questi aspetti erano difficili da accettare, e fu proprio Umm Kulthūm a distinguersi per la sua ferma volontà di non accettare imposizioni che snaturassero più di tanto le sue consuetudini interpretative. A quanto risulta, fino alla fine della sua carriera, la celebre cantante pretese sempre di suonare con il suo gruppo abituale e senza far uso di parti musicali scritte, riuscendo a imporre tempi di prova e di incisione decisamente più lunghi della norma. Era un onere aggiuntivo che i discografici erano costretti a sostenere (venendone per altro ampiamente ricompensati), e che rese proverbiale la difficoltà, per chiunque, di aver a che fare professionalmente con Umm Kulthūm a causa del suo perfezionismo e del suo carattere inflessibile.

II.14 Il Congresso di Musica araba del Cairo

E' in questo clima effervescente di radicale rinnovamento che, nel 1932 - lo stesso anno in cui in Egitto faceva il suo debutto il cinema sonoro - il Ministero dell'Istruzione col patrocinio di Re Fu'ad, organizzò il Congresso internazionale di musica araba. Oltre a musicologi e teorici arabi (si rilevò la scarsa presenza di interpreti e strumentisti), al congresso prese parte, anche una folta rappresentanza internazionale di compositori, musicologi ed etnomusicologi, con personalità di spicco quali i compositori Béla Bartók, Paul Hindemith, e gli etnomusicologi Curt Sachs e Eric M. Hornbostel, fondatori dell'istituto di Musicologia comparata di Berlino alla cui scuola si erano già formati anche un certo numero di musicologi arabi. Di fronte al dilagare del nuovo costume musicale, di una musica di facile consumo, rivolta a sempre più larghi strati di pubblico, l'ambiente musicale egiziano era già nettamente diviso fra sostenitori della nuova musica e dei nuovi mezzi di diffusione di massa e paladini di una concezione "alta", artistica ed elitaria della musica. Questi a loro volta si distinguevano fra innovatori aperti all'interazione con la musica d'Occidente e difensori della tradizione araba più pura e "incontaminata".

Fece scalpore quindi il fatto che, per la quasi totalità, gli studiosi occidentali - in linea con la prospettiva predominante dell'etnomusicologia - focalizzassero il loro interesse su quella musica folklorica e contadina che gli egiziani consideravano quasi unanimemente l'aspetto più reativo e consunto della loro tradizione musicale, una tradizione che era sopravvissuta a secoli di decadenza e stagnazione, e dalla quale il mondo musicale egiziano e arabo si sforzava in modo concorde di risollevarsi. Il Congresso vide fronteggiarsi le diverse posizioni senza reali possibilità di mediazioni. Gli europei proponevano di preservare (e per certi versi "reificavano") un'immagine della musica araba ferma al suo passato rurale e priva di contatti con l'Occidente e con la modernità. Esattamente l'opposto di ciò che gli egiziani si sforzavano di attuare. E' sintomatico il fatto che gli unici in Egitto a difendere questa tradizione arcaica e contadina - nella quale sembra di leggere una sorta di idealizzazione del "buon selvaggio" - fossero certi settori dell'aristocrazia locale più nostalgica e tradizionalista, politicamente simpatizzante del potere coloniale britannico.

Nel confronto di queste diverse posizioni era già presente la divaricazione fra una visione che, pur animata dalla volontà di difendere una cultura dalla perdita della propria identità locale, si proponeva come tutore (esterno) di una certa tradizione - una sorta di colonialismo culturale in termini rovesciati - e un ambiente musicale egiziano che, pur diversificato, rivendicava il diritto di essere protagonista e arbitro in prima persona del proprio sviluppo musicale, anche in relazione alla modernizzazione e al confronto con altre culture.

II.15 Il cinema.

Il primo film sonoro egiziano è del 1932 e in breve questo nuovo genere di spettacolo decollò raggiungendo un successo notevolissimo. Numerose erano le pellicole nelle quali, a vario titolo, si trattavano vicende legate al mondo della musica. Questo consentiva di inserire nel cast, spesso nei ruoli di protagonisti, cantanti famosi, aumentando notevolmente il richiamo del nuovo film. Fra i cantanti che si distinsero anche come attori cinematografici, e che talora dovettero proprio al cinema la ragione prima del loro successo, si possono ricordare:

- Farid al-Atrash (1915-1974)
- Asmahan (1917-1944), sorella di Farid, voce sicuramente fra le più affascinanti di quegli anni e la cui misteriosa morte per annegamento (probabilmente un omicidio) è oggetto ancor oggi di appassionate discussioni
- Muhammad 'Abd al-Wahhab (1906-1991)
- Layla Murad (1918-1995)
- 'Abd al-Halim Hafiz (1929-1977).

A costoro va aggiunta, naturalmente, Umm Kulthūm, che dichiarò sempre apertamente di non considerarsi un'attrice provetta, bensì una cantante prestata al cinema. La sua produzione cinematografica, per quanto premiata da un vasto successo, si limitò in effetti a soli sei titoli (*Widad* 1935 - *Nashid al-Amal* 1937 - *Dananir* 1940 - *Ayida* 1942 - *Sallama* 1945 - *Fatma* 1947).

Questo elenco di nomi rappresenta di fatto anche la cerchia più eletta degli interpreti vocali del XX secolo che gli egiziani - dagli intellettuali alla popolazione di più modesto livello culturale - venerano ancora oggi, collocandoli al vertice della loro recente storia musicale. La produzione discografica e concertistica di questi cantanti, (alcuni dei quali furono anche strumentisti e compositori) è imponente e molto diversificata, talvolta orientata alla grande tradizione classica, a volte più leggera, in lingua colloquiale o dialettale, oppure caratterizzata dall'adozione di forme, strumenti e sonorità apertamente occidentalizzate. E' il caso questo di 'Abd al-Wahhab che fu il pioniere e il massimo artefice di una musica non di rado sfrontatamente occidentale, ma al tempo stesso capace di conservare una fortissima e riconoscibile identità egiziana e araba. Pur nella grande varietà di stili e caratteri, l'opera di questi artisti viene nel suo insieme riconosciuta da parte dell'intero mondo arabo, come appartenente alla *turath* (eredità), ossia alla classicità, al retaggio nobile ed artisticamente elevato della musica moderna egiziana e araba.

ASCOLTI

D-01	Umm Kulthūm	<i>En kont asameh</i> ("monologo", estratto)
C-12	Asmahan	<i>Ya Habibi Taala</i> (<i>ughniyya</i>)
C-13	Mohamed Abdel Wahhab	<i>Marreyt Ala Beyt el Habayeb</i> (<i>ughniyya</i>)
C-14	Abdel Halim Hafez	<i>Oulli Haga</i> (<i>ughniyya</i> , estratto)

I quattro brani elencati formano una rapida carrellata sull'evoluzione stilistica e interpretativa della canzone egiziana nel XX secolo, dagli anni '20 agli anni '60

En kont asameh (*In kunt asaamih*, 1927?) appartiene all'epoca degli esordi discografici di Umm Kulthūm. Di durata complessiva di poco inferiore ai 6 minuti (e dunque distribuita su due facciate di un 78 giri) la composizione è firmata dalla coppia di autori che fra gli anni '20 e '30 furono di gran lunga i più fedeli collaboratori della cantante: il compositore Muhammad al-Qasabji e il poeta Ahmad Rami. Si tratta di un "monologo" ossia di un testo pensato per un'ideale rappresentazione scenica (teatrale o cinematografica) nella quale contrariamente a quanto accade nell'"ars rhetorica" tipica del *maqām* (il brano è comunque in *maqām mahur*), il clima espressivo raggiunge rapidamente il suo climax, anziché sviluppare progressivamente la magia del *tarab*, a partire da un registro grave, poi sempre più elevato. Nel carattere complessivo di questo brano c'è un che di operistico, sia per le allusioni armoniche "occidentali" dell'accompagnamento, sia per il timbro strumentale dominato dagli strumenti ad arco, sia per la vocalità nel suo insieme, dalla quale è esclusa l'improvvisazione, anche se conserva importanti elementi di ornamentazione tipicamente arabi. Ma il carattere forse più influenzato dal gusto occidentale è nel modo in cui la musica "dipinge" per così dire lo stato d'animo psicologico e sentimentale dell'interprete alle prese con un testo intriso di *sensiblerie* amara e romanticheggiante. Di seguito forniamo il testo dei primi tre distici di questa composizione tratti da Danielson 1997 (p. 73).

*In kunt asaamih? w-ansa 'l-asiyya,
ma-akhlass 'umri min loom 'enayya.*

If I were to forgive and forget my grief,
all my life I would not finish with the
reproach of my eyes.

*Dabbil gufunha kutr il-nuwaah,
faadit shu'unha wi-nomha raah.*

Their eyelids withered from much weeping,
their tears flowed, their sleep is gone.

*Tiqul-li insa wa-shfaq 'alayya,
w-aahii ansa yis 'ab 'alayya.*

They tell me "Forget, and have pity on me",
but I cannot do that at all.

Con *Ya Habibi Taala*, una canzone d'amore incisa da Asmahan nel 1944 al termine della sua purtroppo breve carriera, il modello occidentale è ancora più appariscente.

Indipendentemente dal fatto che sia o meno una canzone da film (*ughniyya al-sinama'iyah*), il carattere del brano è quello, con uno stile che fa pensare alle canzoni di Farid al-Atrash o di 'Abd al-Wahhab, sebbene questa composizione sia di autore incerto. Si tratta di musica interamente scritta, costruita su un chiaro impianto armonico, mentre forma, ritmo, orchestrazione, fraseggio (chiaramente articolato in segmenti distinti), alludono vistosamente a stilemi occidentali, fra i quali il tango argentino è forse il modello più prossimo. Su tutto spicca la voce affascinante e intensa di questa interprete di cui si racconta la rivalità con Umm Kulthūm (la quale, secondo voci infondate ma circolate a lungo, non sarebbe stata del tutto estranea alla morte di Asmahan).

L'esempio C-13 è una canzone di Muhammad 'Abd al-Wahhab la cui datazione non siamo in grado di stabilire, anche se l'epoca dovrebbe essere compresa fra gli anni '60-70. E' un brano che si potrebbe dire paradigmatico dell'abilità impareggiabile di questo compositore nello sposare fra loro caratteri e sonorità occidentali con tratti inconfondibilmente arabi, spesso memori delle più sottili raffinatezze della tradizione colta. Tipico di al-Wahhab è il gusto della sorpresa, un caleidoscopio stilistico che, sorretto da un'invenzione melodica inesauribile e accattivante, accosta fra loro sezioni musicali fortemente contrastanti (si ascolti, fra i tanti esempi possibili in questa canzone - a 05:47 - l'entrata del ritmo di tango). Dopo un esordio discografico all'insegna della *qasida* e della tradizione colta, dagli anni '30 in poi 'Abd al-Wahhab ha impersonato la punta più avanzata (*mutatawwir*) della musica araba e egiziana, artefice di *ughniyyat* caratterizzate da ampi interventi strumentali, orchestrazione personalissima, ora estremamente rarefatta ora sontuosa, con organici che arrivano facilmente

ai 30-40 strumentisti e in cui entrano regolarmente strumenti come la fisarmonica, la chitarra elettrica, pianoforte e tastiere elettroniche. Altro aspetto saliente di 'Abd al-Wahhab è la vocalità dal tono intimista e sentimentale, un canto a mezza voce, mai sfogato, di cui proprio lui fu l'iniziatore; uno stile che rimanda vagamente ai *crooner* di Hollywood (Sinatra, Bing Crosby, ecc.) e che da allora ha incontrato grande fortuna, esercitando il suo fascino su una schiera di seguaci fra i quali il più osannato è stato senza dubbio 'Abd al-Halim Hafiz.

L'esempio C-14 ci presenta per l'appunto Halim Hafiz nell'interpretazione di *Oulli Haga*, una canzone del 1961 che reca l'inconfondibile impronta compositiva di 'Abd al-Wahhab. In questa *ughniyya* di media lunghezza (il brano intero dura circa 13 minuti) il cantante accentua ulteriormente l'intimità del carattere vocale, sfoggiando quel tono e quel timbro vellutato che hanno fatto di lui la voce maschile forse più amata e popolare della musica araba della seconda metà del XX secolo. Limitatamente alla parte registrata nell'esempio, riportiamo qui sotto il testo tratto da: <http://www.romanysaad.com/abdelhalimhafez/lyrics.shtml>

Olly haga (testo di Hussein El Sayed)

[i versi in grassetto indicano il ritornello]

Part 1

Olly haga, Ay haga.

Olly haga, Ay haga.

Ool bahebak,

Ool kerehtak.

Ool, ool.

Ool we mayhemaksh haga.

Olly ayzak,

Welly baatak.

Bas olly ay haga,

Ay haga, ya habibi.

Part 2

Omry mataawedt,

Teba maaya,

Wetfakar lewahdak.

Omry, omry mataawedt,

Teba maaya,

Wetfakar lewahdak.

Omry, omry dahna el etnen,

Alb wahed,

Daketo andy we andak.

Omry, omry mataawedt,

Teba maaya,

Wetfakar lewahdak.

Omry, omry dahna el etnen,

Alb wahed,

Daketo andy we andak.

Wenta ya alby,

Wenta ya amaly,

Olly malak,

Saket leih?

Part 1

Tell me something, anything.

Tell me something, anything.

Say you love me,

Or say you hate me.

Speak, speak.

Speak and don't worry about a thing.

Say that you want me.

Or what has brought you here?

Just say anything,

Anything my darling.

Part 2

I never got used to

Having you with me,

And having you worry by yourself.

I never got used to

Having you with me,

And having you worry by yourself.

Never. We two have become

One heart

That beats for you and for me.

I never got used to

Having you with me,

And having you worry by yourself.

Never. We two have become

One heart

That beats for you and for me.

And oh my heart,

Oh my life,

Tell me what's wrong?

Why are you quiet?

<i>Leih?</i>	Why?
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool mekhaby alaya eih?</i>	Tell me what are you hiding from me?
<i>Eih?</i>	What?
<i>Wenta ya alby,</i>	And oh my heart,
<i>Wenta ya amaly,</i>	Oh my life,
<i>Olly malak,</i>	Tell me what's wrong?
<i>Saket leih?</i>	Why are you quiet?
<i>Leih?</i>	Why?
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool mekhaby alaya eih?</i>	Tell me what are you hiding from me?
<i>Eih?</i>	What?
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool ya alby,</i>	Speak my heart,
<i>Ool ya amaly,</i>	Speak my life,
<i>Ool mekhaby alaya eih?</i>	Tell me what are you hiding from me?
<i>Olly haga, Ay haga.</i>	Tell me something, anything.
<i>Olly haga, Ay haga.</i> [ecc.]	Tell me something, anything. [ecc.]

II.16 La radio e la mediatizzazione della musica

Più del cinema, l'elemento che contribuì ad arricchire e trasformare la vita musicale dell'Egitto moderno in senso in parte antitetico alle premesse delineatesi nella prima parte del secolo con l'avvento del disco, fu la radio. Le prime trasmissioni radiofoniche in Egitto presero il via senza troppa risonanza negli anni '20 ad opera di imprese private. Tuttavia il diffondersi della radio, unitamente agli effetti già percepibili della grande depressione seguita al tracollo di Wall Street del 1929, segnarono la crisi del mercato discografico. Le prime a risentirne furono forse le compagnie straniere. Fu in quegli anni che Gramophone (la celebre etichetta del cagnolino), Columbia, Odeon e le loro affiliate si fusero nella prima grande "major" della storia del disco: la Electrical and Musical Industry, ovvero, in breve, la EMI.

Finalmente, nel 1934 presero il via le trasmissioni di Radio Cairo, la rete radiofonica nazionale, e a quel punto il successo e l'espansione del nuovo mezzo furono incontenibili. La radio aveva un potere di diffusione e penetrazione ben più efficace del grammofono. L'apparecchio costava assai meno, non aveva ulteriori costi, era meno ingombrante, così che non solo i caffè o i ristoranti potevano dotarsene, ma in pratica - e fu proprio questo ciò che avvenne - tutti i negozi, i luoghi di ritrovo e le abitazioni private poterono avere il loro apparecchio perennemente acceso, grazie a trasmissioni che fin dall'inizio prevedevano otto ore di trasmissione giornaliera per poi aumentare gradatamente.

Se questo provocò un forte arretramento delle vendite dei dischi, con la conseguente chiusura di compagnie locali (la Mechian fu tra queste) o di filiali di compagnie internazionali, con la radio faceva il suo ingresso nel panorama musicale e culturale dell'Egitto un fattore decisivo per l'evoluzione della musica. La protagonista indiscussa di questa ulteriore evoluzione fu proprio Umm Kulthūm che fece della radio lo strumento col quale riuscì non tanto e non solo

a consolidare ulteriormente la propria fama già vastissima, ma soprattutto a imporre la propria concezione musicale, influenzando profondamente tutta la produzione musicale contemporanea.

In buona sostanza, attraverso questo nuovo mezzo di comunicazione, la cantante riuscì a reintegrare e a riformulare in una nuova veste destinata a un pubblico di massa molti degli elementi della tradizione musicale classica che il 78 giri sembrava avvilire se non rimuovere. Finché nel secondo dopoguerra il microsoloco e il long playing le dettero ragione, consentendo di affermare anche discograficamente questa prassi musicale - questo almeno fino agli anni '70, quando l'avvento del pop e di nuove giovani star fortemente occidentalizzate segnò una ulteriore svolta in direzione opposta (almeno in apparenza).

Il rapporto di Umm Kulthūm con la radio fu di natura molteplice, ma riassumibile nella sua intuizione delle potenzialità straordinarie del nuovo mezzo di comunicazione e nella sua caparbia volontà di assoggettarne la tecnologia alle proprie esigenze anziché viceversa. Da un lato la cantante, profuse tutta la sua energia e testardaggine proverbiali al fine di migliorare la qualità sonora delle registrazioni e delle trasmissioni. Per altro verso ella cominciò a pretendere e ottenere un progressivo allungamento delle singole trasmissioni in modo da poter presentare agli ascoltatori canzoni della durata di venti, trenta, quaranta minuti e oltre.

Un'altra sua pressante richiesta, ben presto esaudita, fu quella di ottenere che venissero trasmessi i suoi concerti dal vivo, alla presenza del pubblico. Le pretese di Umm Kulthūm (che fu sempre irremovibile anche sul piano economico nello strappare le condizioni e i compensi migliori in assoluto) erano motivate da precise motivazioni di ordine artistico e musicale e furono il fattore determinante, a partire dalla fine degli anni '30, per lo sviluppo e il successo di un nuovo tipo di canzone, la cosiddetta *ughniyya mutawwala*, o "canzone lunga" grazie alla quale la musica egiziana e araba di questo secolo, andò incontro a una svolta decisiva. Con l'affermarsi della canzone lunga, infatti, venne riabilitata - pur in una veste modernizzata e disponibile all'adozione di risorse stilistiche di marca europea - la sostanza e in parte anche la struttura della suite classica, la *wasla* i cui presupposti estetici si rivelarono sorprendentemente consoni anche a una musica di larghissima diffusione popolare.

La dilatazione dell'evento musicale e degli spazi concessi all'ornamentazione e all'improvvisazione, l'interpolazione di significativi momenti strumentali non avevano una finalità puramente stilistica e compositiva, nel senso del ripristinare un legame con la tradizione classica. La canzone lunga si abbinava di fatto alla pretesa di Umm Kulthūm di esibirsi non in uno studio, bensì di fronte al pubblico, imponendone la presenza e il ruolo come interlocutore e catalizzatore emotivo delle sue performances. L'effetto che ne derivò - musicalmente decisivo (e nel quale c'è forse la possibile spiegazione dell'incommensurabile successo incontrato dalla cantante nei decenni successivi) - fu la riattivazione della dinamica del *tarab*, trapiantata con successo dalla sala da concerto alle nuove modalità di ascolto proprie della radio.

Dal 1939, per trentasei anni fino alla morte della cantante nel 1975, la sera di ogni primo giovedì del mese divenne "la notte di Umm Kulthūm", l'appuntamento obbligato per milioni di egiziani con la trasmissione radiofonica di un suo concerto dal vivo.

II.17 Il fenomeno Umm Kulthūm

Le varie fasi, tutte cruciali, del lungo itinerario musicale di Umm Kulthūm (la cui produzione discografica sfiora le 300 canzoni), furono marcate dalle sue successive collaborazioni di con compositori e poeti di diverso stile e orientamento, nei cui confronti, con il passare degli anni, la cantante esercitò un ruolo che scivolò progressivamente verso un suo coinvolgimento sempre più attento e esigente nella fase compositiva. Un atteggiamento che fu all'origine di frequenti dissapori o rotture talvolta brusche con i suoi collaboratori.

La prima parte della carriera di Umm Kulthūm, fino alla fine degli anni '30, è segnata dalla collaborazione con il compositore Muhammad al-Qasabji e quello che rimase forse il suo poeta prediletto, il raffinato e sensibile Ahmed Rami. E' un periodo di produzione copiosissima, contrassegnata da una tendenza marcata alla modernizzazione, tanto nell'allargamento dell'organico (con l'introduzione del violoncello, del contrabbasso e di un certo numero di violini), quanto nello stile compositivo, imperniato soprattutto su monologhi (cfr. D-01) e *taqatiq* [plur. di *taqtuqa*] la cui notevole forza espressiva è sorretta dalla versificazione colta e raffinata di Rami. In questo periodo non mancano *qasa'id* e *adwar* [plur. di *qasida* e *dawr*] che però si debbono in genere ad altri autori.

Negli anni successivi, nella carriera di Umm Kulthūm entrano in gioco due figure di compositori per molti versi antitetici fra loro: Riyad al-Sunbati e Zakariya Ahmad, gli artefici principali dello sviluppo e dell'ampliamento dell'*ughniyya*, nonché partners indiscussi della cantante negli anni '40, in quello che viene definito il suo "periodo d'oro".

al-Sunbati è un autore per così dire "neoclassico", fedele a una concezione compositiva tanto radicata nella tradizione colta della *Nahda*, quanto aperto all'introduzione di elementi occidentali. Per contro, Zakariya Ahmad continua a indossare turbante e *jallabiyya* ed è più vicino a un coté schiettamente popolare della tradizione egiziana, valorizzato dalla fluente vena dialettale del poeta Bayram al-Tunisi. Poco incline all'occidentalizzazione, sia nella predilezione di sonorità strumentali contenute, sia nel conio del profilo melodico molto legato al *maqām*, Ahmad si distingue per la straordinaria immediatezza della sua inventiva melodica che consegna a Umm Kulthūm alcune delle *ughniyyat* che diverranno in assoluto fra le più popolari e longeve del suo repertorio, parecchie delle quali realizzate per il cinema. Fra esse vanno citate almeno *Ana fi-ntizaarak* (1943, cfr. D-02), *il-Awwila fil-Gharaam* (1944), la *taqtuqa Ghanni li Shwayya Swayya* (1945, dal film *Sallama*) [la si può ascoltare più volte nel film *U.K. A Voice Like Egypt*], *il- Ward Jamil* (1947, dal film *Fatma*, cfr. B-14).

ASCOLTO

D-02 Umm Kulthūm *Ana fi Entezarak (Ana fi-ntizaarak, ughniyya, estratto)*

L'*ughniyya mutawwala Ana fi Entezarak*, di cui viene proposta la parte iniziale, è un esempio tipico dello stile di Zakariya Ahmad. Vi si può notare il brillante svolgimento melodico in *maqām hijaz* e il recupero di quella leggerezza e trasparenza sonora tipica del *takht*. Eseguito per la prima volta nel 1943, e pubblicato su disco microsolco solo parecchi anni dopo nell'esecuzione dal vivo, il brano nella sua interezza raggiunge una durata di 47 minuti.

A titolo di documentazione riportiamo il testo integrale di *Ana fi-ntizaarak* composto da Bayram al-Tunisi con traduzione a fronte [tratto da: <http://www.shira.net/lyrics.htm>]

[NB: le parti in grassetto indicano il ritornello, la linea tratteggiata corrisponde alla fine dell'estratto registrato]

*Ana fi inti zahrak
Khalat nari fi dolouice
Wi hattaat edee 'alla haddee wi 'adaat
Bil saniah ghabak wella gait*

I'm waiting for you.
I kept my fire inside my ribs.
And I put my hand on my cheek
And counted by seconds your absence
and you never came.

Ya reit - Ya reitnee omree ma habeit
*Aizah 'araf la tikoun
Ghadbaan ow shahghil albak insaam
Hal liktnee min yah'see aoul
Il ghbah teegheeb allatoul
Wi a fakar eih illee ganaytoh
Min zambee ghayrak mah la eit*

I wish - I wish I never fell in love.
I need to know if you are upset
Or if somebody else occupies your heart
From my hopelessness, you make me say.
The absence will continue forever
And I ask myself what did I gain
From my mistake. Only you are my problem

Ya reit - Yareitnee omree ma habeit.

I wish - I wish I never fell in love.

*At 'alim alla gambre il nar
Wi att sharad wayak il afkar
Il nismah ah sibha khotak
Wil hamsa ah sibha khotak*

I anguish on the hot part of the fire.
My brain is absent from concentration
With each breath I count your steps
With each little letter I count your
conversations with me
I am in this mood morning and night.
And they saw me and they said
I have become insane.

*Alla kida ahshahat weam seit
Wisha founee wi allou it ganait*

Ya reit - Yareitnee omree ma habeit
*Tiou adnee bisneen wi ayam
Wit geenee bi haggag wi kalaam*

I wish - I wish I never fell in love.
You promised me by years and days
And you come to me with excuses and
garbage words
Those words!! (Say something different
only nicer)
You come and shake my hand and
leave quickly
Or you don't come and just say "I forgot."

Dah kalaam

Wit salim wi mor

Ou tikulif wit ooul naseen

Alla fase cosiddetta "populista" di Zakariya Ahmad (la collaborazione col quale si interruppe bruscamente nel 1947), fa seguito una apparente inversione di rotta, con il rafforzarsi del sodalizio con al-Sunbati. Questi, insieme al poeta Ahmad Sawqi, firma la perentoria ricomparsa nel repertorio di Umm Kulthūm del più classico dei generi poetici e musicali, in una veste musicale profondamente aggiornata, ma fortemente ancorata ai suoi tratti originari: la *qasida*. Reduce dai successi clamorosi di una musica squisitamente familiare e coinvolgente, Umm Kulthūm si volge ora bruscamente a un genere serio e propone al suo pubblico un repertorio difficile e impegnativo, basato oltretutto su una lingua classica che non è affatto alla portata di tutti.

Ai suoi produttori, alquanto allarmati per questa riesumazione della *qasida*, una scelta apparentemente destinata all'insuccesso, Umm Kulthūm risponde che «il suo pubblico è in uno stato d'animo sufi». E la risposta di pubblico e critica le dà pienamente ragione.

ASCOLTO

D-03 Umm Kulthūm *Ela Arafat Allah (Ila 'Arafati Illah, qasida, estratto)*

Questa *qasida* in *maqām huzam*, dal carattere assorto e meditativo, restituisce in pieno lo stile sfrondata e il particolare tono poetico di questo momento della produzione vocale di Umm Kulthūm. Il brano, composto ed eseguito nel 1955, appartiene al novero delle sue registrazioni meno note. La versione dal vivo pubblicata su microscolco ha una durata complessiva di circa 50 minuti.

La nuova *qasida* coniata da al-Sunbati (sono una trentina le composizioni di questo genere che egli scrisse per Umm Kulthūm) costituisce un capitolo fondamentale della maturità della cantante e, fino all'ultimo, questo genere resterà presente nel suo repertorio. Una delle ultime *qasa'id* di al-Sunbati, *al-Atlal* ("Rovine", 1966) è certamente una delle canzoni più famose e celebrate dell'intera produzione di Umm Kulthūm. E' particolarmente significativo il fatto che Shaykh Ahmad Barrayn, come già abbiamo osservato (vedi § II.08), introduca in un canto religioso sufi (cfr. C-08) una esplicita citazione melodica di questa canzone.

In realtà, sia la deriva popolare del duo Ahmad-al-Tunisi, sia il tono severo, intriso di religiosità della coppia al-Sunbati-Shawqi, sono la versione "bilingue" (popolare e colta) di un'unica risposta a un sentimento comune di disagio e di smarrimento che la nazione egiziana avvertiva in quegli anni molto profondamente e che avrebbe condotto di lì a poco alla rivoluzione di Nasser. Erano anni di tensioni, di scandali ricorrenti legati alla corruzione crescente della classe politica. In quegli stessi anni guadagnava un consenso crescente il movimento fondamentalista dei Fratelli Musulmani, a conferma del fenomeno ricorrente per cui l'appiglio all'Islam, per il mondo musulmano, nei momenti in cui sembrano vacillare i fondamenti della società civile e dell'identità nazionale, svolge la funzione di valore-rifugio, di riaffermazione dell'identità collettiva.

Con questo difficile passaggio, Umm Kulthūm, che era solita descrivere la propria arte come capacità di penetrare lo stato d'animo del suo pubblico, ottiene di fatto la sua definitiva consacrazione quale interprete dell'identità egiziana più autentica e inalienabile, portavoce accreditata del sentimento religioso grazie al suo magistero vocale degno di un'autentica *min al-mashayikh* (= eccellente fra gli *shaykh*), interprete della spinta verso la modernità e, al tempo stesso, capace di parlare al *fallaha*, al contadino, emblema del mondo dal quale anch'essa proviene e di cui (contrariamente alla gran parte dei suoi colleghi artisti) si è sempre vantata di appartenere. Con Ahmad prima e con al-Sunbati poi, Umm Kulthūm accumula una benemerita culturale del tutto particolare, in quanto simbolo dell'intero Egitto, in quanto capace come nessuno di mettere alla portata di chiunque la *turath* e la *qasida*, fondendo insieme arte classica, sentimento religioso, stile popolare e tensione verso il nuovo.

Verso la metà degli anni '60 si apre infine l'ultimo grande capitolo della carriera di Umm Kulthūm che, dopo un approccio pieno di riserbo e diffidenze durato anni, avvia finalmente la collaborazione con l'altro grande protagonista musicale dell'età nasseriana e leader indiscusso delle correnti musicali più innovative, Muhammad 'Abd al-Wahhab. Si consideri che fin dagli anni '30, uno dei motivi ricorrenti della storia musicale dell'Egitto moderno era stata proprio la rivalità fra questi due interpreti, che si contendevano il primato del successo e i favori del pubblico. Era l'incontro fra le due facce della musica moderna egiziana, due mondi molto diversi, ma egualmente considerati come l'espressione più alta e autentica (*asil*) della identità culturale del paese e del mondo arabo più in generale.

Il primo frutto della collaborazione fra i due fu *Inta 'Umri* ("Tu sei la mia vita", 1964). L'esordio fu segnato da un successo di pubblico a dir poco folgorante. *Inta 'Umri* (trascritto anche come *Anta Oumri*, *Enta Omri*, ecc.) è ancor oggi, insieme ad *al-Atlal*, l'altro capolavoro degli ultimi anni, il brano forse in assoluto più conosciuto ed eseguito di Umm Kulthūm. Tuttavia la collaborazione con al-Wahhab costituisce anche uno dei capitoli più controversi della vicenda artistica della cantante egiziana, in merito alla quale la critica si divide in sostenitori e detrattori. La *min al-mashaykh*, la custode della *turath*, capace di rendere popolare addirittura la *qasida*, si misura adesso con le chitarre elettriche, i ritmi di danza occidentale, il gusto "esotico" (beninteso un esotico visto da occhi egiziani), variopinto e anticonvenzionale di 'Abd al-Wahhab. Pur nel rispetto indiscusso di cui entrambi godevano, da parte di molta critica il sodalizio fra i due colossi fu visto come il tentativo di fondere due linguaggi che restavano in gran parte estranei, incapaci di compenetrarsi e arricchirsi vicendevolmente: di 'Abd al-Wahhab compositore per Umm Kulthūm si disse non faceva nulla di diverso da ciò che aveva sempre fatto, e anche Umm Kulthūm restava sempre se stessa, con un abbinamento che appariva sostanzialmente sterile (cfr. Danielson 1997: 176).

 ASCOLTO

D-04 Umm Kulthūm *Anta Oumri (Inta 'Umri, ughniyya, estratto).*

Il brano si apre con una lunga introduzione strumentale (oltre 8 minuti) che, secondo alcuni commentatori, rappresenta il "biglietto da visita" di 'Abd al-Wahhab, il modo per affermare il suo ruolo di coprotagonista, prima che l'inizio del canto sposti tutta l'attenzione su Umm Kulthūm. Del brano, eseguito dal vivo, si ascolta un estratto di circa 17 minuti su una durata totale di circa un'ora. Certamente questa musica presenta alcuni tratti stilistici tipici di 'Abd al-Wahhab (chitarra elettrica, sonorità rarefatte, ecc.) il quale tuttavia in questo contesto abbandona elementi che gli erano da sempre congeniali come lo stile più scopertamente armonico (il brano si svolge in *maqām kurd*) o i ritmi di danza più marcatamente occidentali. Rispetto alle registrazioni degli anni precedenti, si può notare come il timbro della voce di Umm Kulthūm si sia alquanto "scurito". Nell'insieme la forza e la vivacità dell'interpretazione non ne risentono, tuttavia il carattere della vocalità abbandona la ricerca dell'ornamentazione brillante, in favore di un accento più drammatico e intenso.

A titolo di documentazione riportiamo di seguito il testo integrale *Inta 'Umri* composto da Ahmad Shafiq Kamil con traduzione a fronte [tratto da: <http://www.shira.net/lyrics.htm>]

[NB: le parti in grassetto indicano il ritornello, la linea tratteggiata corrisponde alla fine dell'estratto registrato]

Ragaa'ouni a'einaik el Ayam illi rahou

Your eyes took me back to my days
 that are gone

*A'alamouni andam a'ala El-Madhi wi
 gerahou*

They taught me to regret the past and
 its wounds.

Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh

**Whatever I saw before my eyes saw you was
 a wasted life.**
How could they consider that part of my life?
**You are my life that starts its dawn
 with your light.**

*Ad eyh min omri kablak ray w a'ada
Ya habibi ad eyh min omri raah*

*Wala shaf elkalb kablak farhah wahdah
Wala dak fi eldounya ghair taa'm
el-jiraah.*

*Ibtadait bilwakti bas ahib omri
Ibtadait bilwakti akhaf la ilomri yijri*

Kouli farha eshtakha min kablak khayali

Eltakaha fi nour a'ainaik kalbi w fikri

Ya hayat kalbi ya aghla min hayati

Leih ma kabilni hawak ya habibi badri

***Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh***

*Ellayali el hilwa wil shouk wil mahabah
min zaman w elkalbi shayilhoum
a'ashanak*

*Douk maa'ayah elhoub douk habah
bhabah min
hanan kalbi illi taalshoukouh li hananak*

*Hat a'inaik tisrah fi dounyethoum
a'ineyyah
Hat eydak tiryah lilmoustahm eydaiyah*

*Yahabibi taa'ala w kfaya ill fatna
Howa illi fatna ya habibi elrouh
shwayah*

***Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh***

*Ya aghla min ayyami
Ya ahla min ahlami
Khoudni li hananak khoudni
Mina el woujoud w iba'idni
Bia'eid bia'eid ana w inta
Bia'eid bia'eid wahdeina*

*A' elhoub tisha ayamna
A' el shouk tnaam layaleina*

How much of my life before you was lost
It is a wasted past, my love.

My heart never saw happiness before you
My heart never saw anything in life other
than the taste of pain and suffering.

I started only now to love my life
And started to worry that my life would
run away from me.

Every happiness I was longing for
before you
My dreams they found it in the light of
your eyes.

Oh my heart's life .. You are more
precious than my life
Why I didn't meet your love a long time ago?

**Whatever I saw before my eyes saw you was
a wasted life.
How could they consider that part of my life?
You are my life that starts its dawn with
your light.**

The beautiful nights and the yearning and
the great love
From a long time ago the heart is holding
for you.

Taste the love with me bit by bit from the
kindness of
my heart that is longing for the kindness of
your heart.

Bring your eyes close so that my eyes can
get lost in the life of your eyes.
Bring your hands so that my hands will rest
in the touch of your hands.

My love, come, and enough.
What we missed is not little, oh love of
my soul.

**Whatever I saw before my eyes saw you was
a wasted life
How could they consider that part of my life?
You are my life that starts its dawn
with your light.**

You are more precious than my days.
You are more beautiful than my dreams,
Take me to your sweetness--
Take me away from the universe
Far away, far away.
I and you far away, far away. Alone.

With love, our days will awaken
We spend the nights longing for each other

*Salaht beek ayami
Samaht beek el zaman
Nasitni beek aalami
W inseet maa'aak elshagan*

Ragaa'ouni a'einaik el Ayam illi rahou

*A'alamouni andam a'ala El-Madhi wi
gerahou*

***Illi shouftouh kabli ma tshoufak a'inaih
Omri dhayea' yehsibouh izay a'alaya?
Inta Omri illi ibtada b'nourak sabahouh***

I reconciled with days because of you
I forgave the time because of you
With you I forgot my pains
And I forgot with you my misery.

Your eyes took me back to my days that
are gone
They taught me to regret the past and
its wounds.

**Whatever I saw before my eyes saw you was
a wasted life.
How could they consider that part of my life?
You are my life that starts its dawn
with your light.**

II.18 La musica egiziana dopo Umm Kulthūm

Nei paesi arabi l'eredità di Umm Kulthūm dopo la sua morte è ancora straordinariamente presente e popolare. Nelle strade, nei caffè, nelle case, nei *suk*, radio, registratori a cassette e ora anche cd, continuano a trasmettere le sue canzoni. Ma, per l'appunto di stratta di una eredità, *turath*. Umm Kulthūm appartiene ormai al passato, alla classicità.

La sua lezione è stata raccolta da altri interpreti femminili di valore, fra le quali sono da citare almeno Warda e Fairuz.

Warda al-Jaza'iriya, nata nel 1940 in Francia da madre libanese e da padre algerino, è diventata una stella della musica egiziana dopo che all'inizio degli anni '60 emigrò al Cairo collaborando negli anni successivi con compositori come al-Sunbati e 'Abd al-Wahhab. Ma la cantante che più di ogni altro ha raccolto - almeno in termini di enorme popolarità - l'eredità di Umm Kulthūm è Fairuz (nome d'arte di Hudad Haddad), nata a Beirut nel 1934 da una famiglia di religione cristiano maronita. La sua carriera è contraddistinta dalla stabile collaborazione con i fratelli Rahbani, Asi e Mansour Rahbani, la coppia di compositori libanesi che ha firmato gran parte delle sue canzoni. Asi Rahbani che sposò Fairuz nel 1954, è scomparso nel 1986 e il suo posto è stato preso dal loro figlio Ziad Rahbani. L'itinerario di Fairuz e dei Rahbani ripercorre, in versione aggiornata, quel connubio di *asil* (autentico) e *mutatawwir* (avanzato, progressista) che già era stato il filo conduttore della vicenda di Umm Kulthūm. La canzone *Beirut Hal Zarafat* (un malinconico testo di Bechara El Khoury dedicato alla Beirut degli anni d'oro, la città che faceva concorrenza al Cairo, prima che la guerra civile la riducesse all'ombra di se stessa) è un buon esempio del suo stile maturo, caratterizzato da un timbro vocale molto levigato e di indubbio fascino, molto lontano dall'energica asprezza di Umm Kulthūm.

ASCOLTO

D-05 Fairuz. *Beirut Hal Zarafat*

Per molto tempo, fino all'inizio degli anni '90, il nome di Umm Kulthūm, insieme a quello dei suoi colleghi altrettanto celebri, è rimasto praticamente sconosciuto in Occidente. Ma l'ondata della *world music*, fra i suoi tanti effetti ha prodotto anche la notorietà internazionale postuma

di Umm Kulthūm. E' accaduto così che il pubblico occidentale ha "scoperto" questa artista proprio quando l'Egitto e il mondo arabo ormai guardavano altrove, attratti dai nuovi interpreti locali, dalle star mondiali del rock e del pop e da una produzione musicale tecnologicamente avanzata, largamente influenzata dal gusto della *pop music* e della *dance music* internazionali. Detto in una parola: globalizzazione.

Mentre in Europa e altrove si iniziavano a produrre o a distribuire su cd le riedizioni dei grandi interpreti egiziani, l'Egitto - in modo ben più massiccio - si apriva al consumo della musica occidentale. Si tratta di un processo avviatosi già negli anni '70, all'epoca di Sadat e della sua progressiva apertura all'Occidente, quando salirono alla ribalta i primi interpreti di un nuovo stile popolare, facile e disimpegnato.

In anni recenti, nello sforzo tipicamente occidentale di inquadrare e classificare geograficamente e cronologicamente l'enorme quantità di generi e di stili che il fenomeno della *world music* ha riversato sul mercato internazionale, sono stati coniatati o ripescati una quantità di termini per identificare ed etichettare questo panorama globale, nel quale l'eterogeneizzazione, in accordo con le analisi di Arjun Appadurai, sembra prevalere sull'omogeneizzazione. Il risultato è che i discografici e gli esperti occidentali descrivono la musica egiziana di oggi con termini quali *shaabi* (*sha'bi*, un termine traducibile all'incirca con il nostro "pop") e *al-jil* (generazione), parola quest'ultima che sta a indicare un'ulteriore evoluzione stilistica in direzione dance-rock-techno. In realtà più di uno studioso ha osservato come questi termini siano ben poco diffusi a livello locale, dove prevale semmai un'immagine di *al-musiqâ al-shabâbiyya*, ossia "musica dei giovani" (cfr. Danielson 1996: 301). In questa proliferazione di artisti famosi ed emergenti in competizione fra loro il dato saliente, come sottolinea Danielson, è la percezione da parte di gran parte dell'opinione pubblica egiziana che i grandi protagonisti dei decenni passati sono tutti scomparsi e che «there are no good voices these days», oggi non ci sono più buone voci (Danielson 1996:299).

Per avere un'idea, anche da casa propria, dell'ampiezza di questo fenomeno basterebbe collegarsi via Internet a siti come il kuwaitiano www.kubbar.com, l'egiziano www.cairovoice.com, oppure www.irsal.com (Dubai), o ancora l'americano www.aramusic.com (ma ve ne sono innumerevoli altri simili). Vi si incontrano archivi con centinaia di interpreti e migliaia di canzoni ascoltabili on line, possibilità di acquistare cd e, talvolta, possibilità di scaricare files in formato mp3. Il sito cairovoice.com, ad esempio, vanta un archivio comprendente qualcosa come 8400 canzoni (che si possono ascoltare ma di cui non è possibile il download) e tutte in versione integrale, incluse le canzoni lunghe di Om Kalsoum [sic], nonché i successi appena lanciati sul mercato locale e internazionale dalle star più rinomate.

Non ha molto senso in questa sede seguire nel dettaglio le tendenze recenti di questa produzione musicale per trarne conclusioni premature e necessariamente miopi sul rapporto che in essa si instaura fra identità locale da un lato e carattere globale/cosmopolita dall'altro. Come ha scritto Virginia Danielson: «quando i giovani egiziani danzano ai ritmi della Nubia o del deserto occidentale, quando assorbono sonorità provenienti dall'estero, quando ascoltano la recitazione del Corano [...], essi producono la cultura musicale di una società complessa sul finire del XX secolo. Se da tutto ciò stia emergendo una nuova formazione culturale, per il momento, resta da vedere». (Danielson 1996: 310; traduz. nostra)

Per di più, in termini molto concreti, si incontrano grosse difficoltà nel documentarsi su una produzione che ha una circolazione prevalentemente locale (sia su cassette, sia su cd) e che per la gran parte non viene distribuita internazionalmente, se si eccettuano le compilations di autori vari e le nuove uscite delle star più recenti e più famose (Amr Diab, Hakim, Mohamed Mounir e pochi altri, per limitarsi all'Egitto).

La questione è stata affrontata ancora una volta da Virginia Danielson in un articolo al quale rimandiamo e nel quale si afferma che «il lavoro degli artisti che producono nuova musica si indirizza in varie direzioni e non forma un insieme coerente. Come i loro predecessori i giovani artisti usano materiali locali; essi non hanno sciolto la loro produzione dai legami con i precedenti repertori arabi» (Danielson 1996: 301; traduz. nostra).

A conclusione della nostra ricognizione poniamo una carrellata di esempi che cercano di fornire un quadro certo non esauriente, ma forse indicativo del panorama attuale della nuova musica egiziana (e araba), una realtà dove consumo locale e circuito internazionale a volte coincidono, ma molto più spesso restano estranei uno all'altro. L'aspetto forse più interessante e significativo è proprio questo, una circostanza che una volta di più ripropone una situazione di separatezza culturale che sembra contraddire la visione di un processo di globalizzazione indiscriminata. In altre parole: gli egiziani hanno le loro hit parades nelle quali, come e più delle star internazionali del pop, gli artisti locali hanno un ruolo di protagonisti. Si tratta di artisti la cui musica adotta con larghezza gli stili e le risorse tecnologiche più alla moda, ma il cui successo e la cui fama rimane appannaggio del pubblico locale (o tutt'al più delle comunità di connazionali emigrati all'estero) che riconosce questi artisti come espressione *asil* della propria identità egiziana, in quanto proseguono quella prassi ben familiare che è solita agganciare la tradizione locale all'innovazione. Questo al di là del declino della qualità artistica e dell'assenza di personalità dominanti, una circostanza forse provvisoria, ma di certo non inedita nelle vicende musicali egiziane di questo secolo, pur dominato per quasi mezzo secolo da Umm Kulthūm.

Il fatto che questi interpreti siano così famosi in patria e sconosciuti o quasi all'estero (come accadde del resto a Umm Kulthūm e ad altri grandi) è quasi la riprova del forte radicamento locale di questi artisti. Per contro in Occidente, il circuito della *world music* recepisce una fisionomia della musica egiziana di oggi che corrisponde malamente a quella percepita nel territorio. Non è una questione solo terminologica (*shaabi*, *al-jil*, ecc.). Di fatto - pur senza generalizzare - gli artisti presenti sul mercato discografico occidentale che si è soliti ricollegare all'Egitto sono in gran parte sconosciuti o quasi al pubblico egiziano (un fenomeno questo che certamente non riguarda solo quest'area geografica). Un singolare "strabismo" che sembra una versione aggiornata dell'esotismo - inteso come «*éloge dans la méconnaissance*» (Todorov; cfr. § I.16) - un fenomeno, a quanto pare, ancora operante.

ASCOLTI

D-06	Ahmed Adawya	<i>Slametha om Hasan (shaabi, estratto)</i>
D-07	Cheb Mami	<i>Haoulou (raï)</i>
D-08	Amr Diab	<i>Wala Ala Baloo (shaabi)</i>
D-09	Aida el Ayoubi	<i>Mesabarni (shaabi, estratto)</i>
D-10	Natasha Atlas	<i>Duden (al-jil, estratto)</i>
D-11	Mohamed Mounir	<i>Elnawasy (shaabi, estratto)..</i>
D-12	Ali Hassan Kuban	<i>Esmahana (Nubia)</i>
D-13	Shaaban Abdel Rahim	<i>Akrah Israel (shaabi, estratto)</i>
D-14	Hakim	<i>Tameny Alyk (shaabi)</i>

Ahmad Adawiyyah (D-06) è forse l'apripista della nuova generazione salita alla ribalta negli anni '70, il cui stile sembra saltare a piè pari la *turath*, la tradizione colta, e collegare invece il pop e la musica *dance* ai tratti più popolari o addirittura folklorici della musica egiziana. Il

brano proposto nell'antologia è una produzione recente, tuttavia il binomio di una vocalità e di una musica iterativa (tipica del folklore) su accompagnamento che aggiorna in veste *dance* sonorità quasi tribali è quantomeno eloquente.

Con Cheb Mami (D-07) abbiamo un un artista di *raï* di fama internazionale, conosciuto e rispettato in Occidente come nel mondo arabo (e, per contro, condannato a morte dai gruppi fondamentalisti algerini). Cheb Mami vive a Parigi e non può mettere piede in Algeria, ma la sua musica è presente tanto nei negozi europei (cd) quanto nei *suk* dei paesi arabi (cassette). La sua musica è l'esempio tipico di un *raï* francese" che si differenzia per il suo sound e il suo più sofisticato appeal tecnologico dal superstite *raï* algerino (cfr. Langlois 1996)

Amr Diab, insieme a Hakim, è forse oggi il numero uno della musica pop egiziana, con una fama che si estende oltre frontiera all'intero mondo arabo e che, a partire dal 1998 quando registrò in duo con Khaled, è via via arrivata anche in Europa e oltreoceano. La sua musica è certamente fatta per ballare, tuttavia conserva un inequivocabile richiamo a sonorità tipiche nelle quali sembra di ascoltare un *takht* in versione elettronica.

Aida el Ayoubi (cfr. Danielson 1996) è una delle tante interpreti femminili che oggi si contendono il mercato dei paesi arabi e i cui volti seducenti (truccati e acconciati come una qualunque star del pop europeo) campeggiano sulle copertine di cassette e cd. L'esempio riprodotto appartiene a quello che potremmo definire il *mainstream* del pop arabo di oggi, dove la tecnologia elettronica, la ritmica dance e l'arrangiamento non rimuovono del tutto certi caratteri locali (ricchezza melodica, coro responsoriale, presenza di *lazimat*, ossia di interventi strumentali di raccordo, ecc.).

Natacha Atlas è tanto famosa fra gli appassionati della world music, quanto poco nota nel mondo arabo. Nata a Bruxelles e cresciuta in un quartiere marocchino, da madre inglese e padre ebreo sefardita, questa cantante ha raggiunto la notorietà come componente dei Transglobal Underground, gruppo dal nome programmatico che è stato fra i primi artefici dello stile cosiddetto *global*, o addirittura *transglobal*, caratterizzato dalla ibridazione per via elettronica di materiali musicali provenienti dai quattro angoli del pianeta. Nella sua produzione come solista la Atlas ha conservato una forte connotazione elettronica che unisce al carattere arabo della sua vocalità (di qui l'etichetta *al-jil* con cui viene contrassegnata la sua musica). La sua etichetta "egiziana", oltre al fatto di aver lavorato in Egitto collaborando con musicisti locali e di essere una esperta danzatrice di *raq sharki* (danza del ventre), le deriva anche dall'aver lavorato alla colonna sonora del film *Stargate*. Per sintetizzare il carattere dell'esempio proposto si potrebbe dire che la bilancia dei vari ingredienti pende sensibilmente verso Occidente

[A titolo di curiosità mi permetto di segnalare qui una recente esperienza personale, condotta con una mia allieva, una studentessa siriana di composizione alla quale ho sottoposto la lista dei nomi dell'antologia D. Gli unici nomi che non conosceva erano quelli di Natacha Atlas, Ali Hassan Kuban e di Aida el Ayoubi (che è senza dubbio il nominativo meno noto della lista). Per contro a nominarle Adawiyya e all'ascolto della sua musica, la studentessa non riusciva a trattenere l'ilarità, lasciando trapelare quel certo imbarazzo che si prova quando ci si trova in presenza di una musica artisticamente piuttosto squalificata, al limite del kitsch.]

Mohamed Mounir (D-11) e Ali Hassan Kuban (D-12) sono entrambi musicisti e cantanti oiriginari della Nubia, la regione dell'alto Egitto con prevalenza di popolazione nera che, negli anni '60, a seguito della costruzione della seconda diga di Assuan, è stata costretta a una

emigrazione di massa. Mounir (cfr. Danielson 1996: 308-9) nei suoi testi rivendica la propria etnia, ma canta in arabo-egiziano, in uno stile che, nonostante le sue dichiarazioni, a parte qualche accenno di negritudine, si fatica a ricollegare alla Nubia. Di fatto Mounir è una stella di prima grandezza del panorama musicale arabo.

Al contrario Ali Hassan Kuban (D-12) canta in lingua della Nubia, e della musica tradizionale della sua terra enfatizza la struttura pentatonica e la componente nera. Al punto da introdurre nella sua musica una marcata connotazione di blues neroamericano che è diventata la caratteristica inconfondibile del suo stile. I suoi testi sono quasi tutti ispirati alla propria terra, e al senso di sradicamento. Ma il suo seguito egiziano - a parte forse una ristretta nicchia in seno alle comunità nubiane - è scarsissimo. Il suo pubblico è invece per lo più occidentale in virtù del fatto che Hassan Kuban, nonostante ami registrare i suoi dischi al Cairo, pubblica in prevalenza su etichette occidentali specializzate in *world music* come Shanachie, Piranha, ecc.

Shaaban Abdel Rahim (D-13) è un artista notissimo e molto amato nei paesi arabi, per la stessa ragione che ha fatto parlare di lui in Occidente, additandolo all'esecrazione generale. Anni fa Abdel Rahim ottenne un clamoroso successo sul mercato di lingua araba con questo brano intitolato *Akrah Israel* (anche: *Bakrah Israel*) che tradotto letteralmente significa "Odio Israele". Il brano si svolge in uno stile vagamente funky / hip hop sul quale si sovrappone però una vocalità aspra, dai tratti immediatamente popolareschi, quasi da cantore di epica folklorica, da cui risulta un connubio indiscutibilmente efficace. Recentemente Abdel Rahim ha fatto nuovamente parlare di sé, suscitando nuovo scalpore, per avere realizzato il clip musicale per il lancio nei paesi arabi della nuova catena di fast food McDonald denominata McFalafel.

Chiudiamo con la star più popolare del momento, Hakim (D-14). Il brano è tratto dal suo ultimo album che attualmente ci risulta essere uno dei più richiesti e programmati dalle radio egiziane e arabe. La musica oscilla fra stile *house* e vocalità tradizionale con tanto di coro responsoriale, accenni di eterofonia, ecc.

GLOSSARIO DI TERMINI E DI NOMI ARABI

AVVERTENZE

Nella lista alfabetica, alcuni termini, per conservare la grafia con la quale li si incontra abitualmente, sono preceduti dall'articolo *al-*. Tuttavia l'ordine alfabetico fa riferimento alla parola e non all'articolo. Di alcuni termini viene fornito il plurale quando si discosta sensibilmente dalla forma al singolare.

E' bene tenere presente che la traslitterazione dall'arabo è una materia alquanto complessa che dà luogo a grafie molto diverse, anche in relazione alla lingua di destinazione. Esempi tipici sono la consonante corrispondente al nostro "sc-", come in "scienza" che viene trascritta diversamente in inglese e in francese, oppure le differenze frequenti nell'uso delle vocali. Per questo è frequente incontrare grafie discordanti come quelle elencate di seguito.

Ci sono inoltre due lettere arabe - ع ('ayn) e ء (hamza) - i cui suoni non hanno corrispondenti nelle lingue occidentali. Nella traslitterazione sarebbe opportuno distinguerle, ma di norma esse vengono entrambe indicate con un apostrofo rovesciato ['], oppure - altrettanto spesso - vengono ignorate. Nel nostro caso, poiché abbiamo fatto riferimento non a testi in arabo, ma a testi in inglese, italiano o francese che contenevano parole e nomi già traslitterati ci siamo regolati empiricamente.

In modo egualmente empirico ci siamo regolati per quanto riguarda accenti e segni diacritici che sono anch'essi piuttosto problematici in sede di traslitterazione (la traduzione italiana di Habib Hassan Touma, ad esempio, non usa né accenti, né segni diacritici). Poiché le tre vocali della lingua araba (a, i, u) possono essere brevi o lunghe, una corretta traslitterazione esigerebbe di mettere un accento circonflesso per indicare le vocali lunghe, o meglio ancora un trattino (ā, ī, ū). Nel glossario si è cercato per quanto possibile di collocare correttamente gli accenti sulle vocali lunghe, ma nel testo delle dispense si incontrano numerose incongruenze.

Alcuni esempi di grafie discordanti riscontrabili frequentemente:

shaykh o *sheykh* (Egitto, Siria, ecc.), oppure *cheikh*, *cheikha* (Marocco, Algeria)

shaabi - *chaabi* - *sha'bi*

Abdel Waheb - Abdel Wahab - o più correttamente: 'Abd al-Wahhab

Abdel Halim Hafez - 'Abd al-Halim Hafiz

Mohamed - Mohammed - Muhammad

Sayed - Sayyid, ecc.

dūlāb - *dūlāb* - *dulab*

muwashah - *muwashshah*

A titolo di curiosità ecco qui una lista di diverse traslitterazioni del nome Umm Kulthūm:
Umm Kalthum - Umm Kultum - Umm Khalthum - Um Koulthoum - Om Kalsoum - Omme Kolsoum - Om Kalsoum - Oum Kaltsoum - Oum Koulsoum - Om Kolthom - Omm Koulsoun - Om Kelthoom

[tratti da: <http://sunsite.kth.se/feastlib/mrf/yinyue/arab/uk/UKnames.html>]

<i>adhān</i>	appello alla preghiera (<i>salā</i>). Viene intonato 5 volte nelle 24 ore dall'alto del minareto, in modo che tutti i fedeli possano udirlo. In passato era intonato dal <i>muezzin</i> (ora ci sono gli altoparlanti con le cassette registrate).
<i>al-Andalus</i>	Nome arabo della penisola iberica
<i>asīl</i>	"Autentico", ossia riconosciuto come appartenente alla propria cultura e tradizione
<i>bahha</i>	Lett. "asprezza", qualità vocale molto apprezzata nei cantanti che devono saperla controllare adeguatamente.
<i>bashraf</i>	(in turco: <i>peshrev</i>) Tipo di composizione strumentale diffusasi nel periodo della <i>Nahda</i> di origine turco-ottomana
<i>bendīr</i>	Tamburo a cornice del diametro di 40-50 cm. con una sola pelle. Sul retro della pelle sono tese alcune corde che producono una lieve ma caratteristica vibrazione (il meccanismo è quello del "rullante" nella batteria). E' diffuso in tutto il <i>Maghreb</i> e anche nel <i>Mashriq</i> .
<i>chaabi</i>	v. <i>sha'bi</i>
<i>darabukka</i>	(<i>derbukka</i>) Tamburo a calice in terracotta con 1 sola pelle. Fa parte del del <i>takht</i> ed è diffuso in tutto il mondo arabo (cfr. § II. 10)
<i>darwish</i>	Lett. "povero, che vive di elemosina". E' il membro una confraternita <i>sūfī</i>
<i>dawr</i>	(<i>dōr</i> , pl <i>adwār</i>) Genere di poesia per musica sviluppatasi nel XIX secolo in Egitto. E' in forma strofica e può essere scritta in lingua classica o colloquiale
<i>dervisci</i>	v. <i>darwish</i>
<i>dhikr</i>	Lett. "ricordo". E' la grande preghiera praticata dagli aderenti al <i>sufismo</i> . Può essere celebrata individualmente o collettivamente. In tal caso è inclusa nel rito detto <i>hadrā</i> o anche <i>samā'</i>
<i>duff</i>	Tamburo a cornice con una sola pelle dotato di sonagli. E' simile al <i>riqq</i> , ma più grande, con un diametro di i 40-60 cm circa
<i>dūlāb</i>	(pl. <i>dawālīb</i>) Breve composizione strumentale formata da poche frasi. Tramandata oralmente, spesso anonima e di epoca antica, la <i>dūlāb</i> si colloca di solito all'inizio o alla fine di un brano più ampio (una suite o un brano vocale).
<i>fāsl</i> (pl. <i>fusūl</i>)	E' la grande suite vocale e strumentale del <i>maqām al-'irāqi</i> . Articolata in cinque movimenti (detti anch'essi <i>fāsl</i>) ciascuno basato su un diverso <i>maqām</i> , può avere una durata di tre-quattro ore.
<i>firqa</i>	E' l'ensemble strumentale allargato (violini, violoncelli, strumenti a fiato, ecc.) che nel corso del XX secolo si è diffuso nella musica araba soppiantando progressivamente il <i>takht</i> .
<i>ghazal</i>	Forma di poesia erotica particolarmente coltivata dai poeti <i>sūfī</i> nella quale l'amore carnale è inteso come metafora dell'amore divino. Nonostante il

linguaggio spesse volte molto esplicito il *ghazal* entra abitualmente nell'inni religiosi del *dhikr*, sfidando il moralismo dei religiosi più osservanti.

- al-Ghazālī* (Abū Hāmīd al-Ghazālī, XI sec.) E' uno dei più grandi pensatori dell'Islām e uno dei grandi mistici del *sufismo*.
- ghinā* (pl. *aghānī*) Lett. "canto". Si usa molto di più al plurale. Spesso lo si intende nel senso di "canto artistico" (*ghinā' al-mutqan*), secondo la tradizione avviatasi nello *Hijaz* nel VII sec.
- ghunna* E' la tecnica della "nasalizzazione" fondamentale nel *tajwīd* coranico, ma applicata anche nell'interpretazione vocale in genere.
- Hadīth* I detti, le sentenze che la tradizione attribuisce a Maometto al di fuori del Corano. La raccolta degli *Hadīth* costituisce uno dei testi sacri dell'Islām, la cui veridicità talvolta è tuttavia messa in dubbio dagli studiosi.
- hadrā* Lett. "presenza" E' il rito *sūfī* nel quale si manifesta la presenza di Dio e nel quale si svolge il *dhikr*. In pratica è sinonimo di *samā'*.
- Hijaz* E' la regione della Penisola Arabica dove ha avuto origine l'Islām e dove si trovano le città più importanti (La Mecca e Medina).
- Ibn al-'Arabī* Vissuto a cavallo fra XII-XIII sec. è considerato il più grande pensatore e mistico del *sufismo*
- imām* autorità religiosa sciita
- inshād* Lett. "canto", "declamazione". Il termine indica il repertorio dei canti e degli inni (ossia canti in forma strofica) religiosi, ad esclusione del Corano che non viene cantato ma recitato (v. *tajwīd*)
- jāhiliyya* Lett. "ignoranza" Indica l'epoca antecedente al sorgere dell'Islām
- al-jil* Lett. "generazione" E' un termine usato dai discografici (poco diffuso nel linguaggio comune) per indicare le tendenze più avanzate (techno, ambient, elettronica, ecc.) della musica pop araba (v. anche *sha'bi*)
- kamanja* (in turco: *kemencé*) Nome arabo del violino. Originariamente il termine indicava l'antico strumento arabo a 3-4 corde incluso nel *takht* (v.; cfr. § II. 10) e corrispondente al nostro violino, ma di forma e sonorità diverse.
- al-Kīndī* (Ya'cūb al-Kīndī) Vissuto nel IX secolo è uno dei più grandi trattatisti della musica araba.
- layālī* Brano vocale da improvvisare sulle sillabe delle parole «Ya līl, ya 'īn» (Oh notte, oh occhi miei!)
- lāzima* (*lazma*) Risposta strumentale (improvvisata su formule oppure composta) che segue una frase del cantante e la collega alla frase successiva.
- maddāh* Lett.: colui che canta il *madīh*. E' il cantante (spesso uno *shaykh*) che interpreta da solista i canti dell'*inshād* popolare (per lo più *dhikr* e *madīh*) in lingua colloquiale o in dialetto.

<i>madīh</i>	Lett. "glorificazione". E' il genere di musica religiosa forse più popolare, eseguita nell'ambito della celebrazione pubblica del <i>dhikr</i> . Vi si cantano le lodi ad Allah con inni strofici tipo <i>qasīda</i> o <i>dawr</i> , ma in lingua colloquiale o in dialetto.
<i>Maghreb</i>	(<i>Maghrib</i>) Lett. "dove tramonta il sole", "Ponente". Il termine indica le regioni del Nord Africa dal Marocco alla Libia.
<i>al-Mahdi</i>	(Ibrāhīm al-Mahdi) Musicista vissuto fra VIII-IX sec. Fu alla guida della tendenza innovatrice della scuola di Baghdad.
<i>maqām</i>	(pl. <i>maqāmāt</i>) Lett. "gradino". E' un insieme di note disposte secondo una precisa scala e delle relative formule melodico-interpretative adatte a renderne il carattere musicale e poetico. E' dunque qualcosa di più ricco e complesso rispetto alla nostra nozione di "scala musicale" (cfr. § I. 19). Il <i>maqām</i> è il fondamento del sistema musicale arabo, nonché la "materia prima" per l'arte dell'improvvisazione. Complessivamente i <i>maqāmāt</i> sono oltre un'ottantina suddivisi in generi (<i>rāst</i> , <i>bayāti</i> , <i>sīkah</i> , <i>hijāz</i> , <i>kurd</i> , ecc.). Il sistema del <i>maqām</i> utilizza intervalli diversi e più vari di quelli della moderna musica occidentale (anche se fino a una certa epoca del Medioevo le differenze furono meno sensibili).
<i>maqām al-'irāqi</i>	Antico genere strumentale e vocale della scuola orientale (Irāq) largamente basato sull'improvvisazione
<i>Mashreq</i>	(<i>Mashriq</i>) Il Medio oriente, ossia i territori ad est del <i>Maghreb</i> . Il confine fra le due aree non è ben definito. L'Egitto in genere viene ascritto al <i>Mashreq</i> .
<i>al-Mawsilī</i>	(Ishāq al-Mawsilī) Musicista della scuola di Baghdad (VIII-XI sec.) a capo dell'orientamento conservatore. Fu maestro di Zyriab col quale entrò in forte contrasto.
<i>mawlid</i>	(<i>mūlid</i>) Festa della natività del Profeta, o anche dei santi
<i>mawwal</i>	(pl. <i>mawawil</i>) Forma poetica per musica sulla quale il cantante è chiamato a improvvisare
<i>Mawlawī</i>	v. <i>Mevlevi</i>
<i>Mevlevi</i>	confraternita sufi fondata a Konya, Turchia, da Rūmī. E' forse la confraternita più famosa grazie alla suggestiva danza roteante praticata dai suoi dervisci.
<i>muezzin</i>	(<i>muadhhdhin</i>). E' il cantore cui spetta il compito di intonare l' <i>adhān</i>
<i>mufti</i>	autorità religiosa sunnita.
<i>mughannī</i>	(<i>mukhannī</i> , pl. <i>mughannāt</i> , <i>mukhannāt</i>) Cantore. Si indicano con questo termine i cantanti dal carattere effeminato, spesso omosessuale, in auge all'epoca dello <i>Hijāz</i> (VII sec.)

<i>mullah</i>	Nelle regioni orientali è l'equivalente del prete cristiano, ma poiché l'Islām non riconosce un ceto clericale è semplicemente un uomo di cui si riconosce l'autorità in materia di religione
<i>munshid</i>	(pl. <i>munshidūn</i>) Propriamente è il cantante dell' <i>inshād</i> di tradizione colta. Spesso viene chiamato così anche il <i>maddāh</i> , ossia il solista dell' <i>inshād</i> popolare (<i>dhikr</i> , <i>madīh</i>).
<i>muqri</i>	Recitante che conosce le severe regole del <i>tajwīd</i> , ossia la declamazione pubblica di <i>al-Qu'rān</i> , il Corano
<i>mutrib</i>	Cantante solista (di musica profana)
<i>muwashshah</i>	Antico genere di poesia per musica in forma strofica sviluppatosi particolarmente nel Medioevo nell'ambito della musica arabo-andalusa. E' tuttora una delle forme più diffuse della musica vocale sia religiosa sia profana. Sebbene appartenga alla tradizione letteraria classica, viene impiegata talvolta anche nella musica vocale in lingua colloquiale o dialettale.
<i>Nahda</i>	Lett."rinascita". Con questo termine si indica la fase di generale risveglio musicale e culturale avviatasi in Egitto nella seconda metà del XIX sec. La musica fiorita nell'epoca della <i>Nahda</i> è l'asse portante della <i>turāth</i> , il cuore della musica classica egiziana e araba di epoca moderna.
<i>nawba</i>	(<i>nūba</i>) Suite che alterna brani vocali e strumentali fiorita nella Spagna e nel Maghreb in seno alla musica arabo-andalusa
<i>nay</i>	(in turco: <i>ney</i>) Flauto di canna a sei fori usato nel <i>takht</i> e particolarmente caro al sufismo (cfr. § II.10). Se ne incontrano numerose varietà denominate diversamente
<i>qafla</i>	(pl. <i>qafalāt</i>) Cadenza vocale improvvisata posta a conclusione di una strofa.
<i>qaina</i>	(<i>qayna</i> , pl. <i>qaināt</i> o <i>qiyān</i>) Cantante e musicista femminile all'epoca della <i>jāhiliyya</i> . Figure quasi leggendarie, celebri per la loro bellezza e per le loro arti amatorie, le <i>qiyān</i> furono le assolute protagoniste della vita musicale nello <i>Hijāz</i> preislamico.
<i>qānūn</i>	Salterio (cetra) di forma trapezoidale a corde pizzicate di origine antichissima. Fa parte del <i>takht</i> (v., cfr. § II.10)
<i>qasīda</i>	(pl. <i>qasā'id</i>) La più illustre forma strofica di poesia per musica della tradizione classica araba. E' tuttora utilizzata nelle composizioni vocali colte sia religiose sia profane. E' una forma eminentemente in lingua classica, ma talvolta viene adottata anche nel canto in lingua popolare.
<i>qawwālī</i>	Stile di canto devozionale praticato originariamente dalle confraternite <i>sūfi</i> del Pakistan nella celebrazione del <i>dhikr</i> . E' un canto estatico, con lunghe improvvisazioni virtuosistiche nelle quali l'interprete dà fondo a tutte le sue risorse vocali per trasmettere all'uditorio un profondo senso di spiritualità e di gioia. Musicalmente non si fonda sul <i>maqām</i> , ma rientra nell'area di influenza del sistema musicale indiano.

<i>al-Qu'rān</i>	Il Corano, il testo sacro dell'Islām che Dio (Allah) ha rivelato al Profeta (Muhammad)
<i>rabāb</i>	Arcaico strumento a due corde con la cassa di forma rettangolare o a forma di barca. Si suona con l'arco ed è diffuso ancora adesso nella musica folklorica.
<i>raī</i>	Lett. "opinione". Musica popolare urbana sviluppatasi in Algeria e Marocco nel XX secolo (cfr. § I. 21)
<i>riqq</i>	Piccolo tamburo a cornice (20 cm di diametro) con una sola pelle e dotato di sonagli. Fa parte del <i>takht</i> (v., cfr. § II.10)
<i>Rūmī</i>	(Jalāl ad-Dīn Rūmī, detto Mevlana) Originario della Persia, vissuto nel XIII sec., è il più grande poeta del <i>sufismo</i> e uno dei suoi grandi maestri. A Konya in turchia fondò la confraternita dei dervisci <i>Mevlevi</i> (in arabo: <i>Mawlawī</i>) da cui il suo soprannome Mevlana
<i>salā</i>	(<i>salāt</i>) Preghiera islamica da recitare cinque volte al giorno con il capo rivolto alla Mecca
<i>samā'</i>	Lett. "ascolto" E' il rito <i>sūfī</i> nel corso del quale con la musica e con la danza si evoca la presenza divina (<i>hadrā</i>), al cui manifestarsi i partecipanti cadono in estasi.
<i>samā'ī</i>	(in turco: <i>semai</i>) Componimento strumentale di origine turco-ottomana che si inserisce nello svolgimento di una suite
<i>santūr</i>	Salterio (cetra) a corde percosse di origine molto antica e diffuso nelle regioni del Levante (Irāq), in Persia, fino all'India. Una varietà di <i>santūr</i> , il cimbalom, è presente anche nella musica tradizionale dell'Europa centrale e dei Balcani.
<i>sha'bi</i>	(<i>shaabi, chaabi</i>) Lett. "gioventù". E' il termine impiegato comunemente nel mercato discografico per indicare la musica pop nordafricana, dal <i>Maghreb</i> all'Egitto.
<i>shari'a</i>	Legge islamica. Negli stati dove è in vigore (repubbliche islamiche ed emirati) i codici civile e penale si fondano sui precetti di Corano, <i>Sunna</i> e <i>Hadīth</i>
<i>shaykh</i>	(pl. <i>mashāyikh</i>) Persona che ha frequentato le scuole di religione e che conosce a fondo il Corano e l'arte della recitazione coranica. Di fatto lo <i>shaykh</i> abbina competenza religiosa e musicale.
<i>sūfī</i>	Aderente al <i>sufismo</i> , membro di una confraternita che pratica la <i>tarīqa</i> e il misticismo (<i>tasawwuf</i> , v). La parola viene probabilmente da <i>sūf</i> , lana (cfr. § I. 18)
<i>sufismo</i>	Corrente mistica sorta fin dai primi tempi dell'Islām, diffusasi da Oriente (Persia, Irāq) in tutto il mondo islamico (cfr. § I. 18)
<i>Sunnā</i>	Raccolta dei precetti per la pratica della religione islamica dedotti dal Corano e dagli <i>Hadīth</i> . E' uno dei testi sacri dell'Islām

<i>sūra</i>	Capitolo del Corano (in tutto sono 114)
<i>tahmīla</i>	Forma strumentale che può entrare nello svolgimento di una suite
<i>taqsīm</i>	(<i>taqasīm</i>) Brano strumentale solistico senza accompagnamento e in ritmo libero che viene improvvisato su un <i>maqām</i>
<i>tajwīd</i>	L'arte della recitazione di <i>al-Qu'rān</i> , il Corano, regolata da norme severe che esigono una pronuncia e una intonazione accuratissime (cfr. § II.05)
<i>takht</i>	Il complesso strumentale formato da 3-6 elementi proprio della tradizione musicale classica araba (cfr. § II. 10)
<i>taqtūqa</i>	Canzone strofica con ritornello di stile orecchiabile e di genere per lo più leggero. Di durata compatibile con le due facciate di un '78 giri, godette di grande popolarità negli anni dopo la Prima guerra mondiale e fino agli anni '30.
<i>tarab</i>	Lett. "incanto". Termine dal significato quasi intraducibile in una sola parola col quale si indica lo stato di gioia e di appagamento che la musica e il canto suscitano nell'ascoltatore (cfr. § I. 19)
<i>tariqa</i>	Lett. "via", ma anche "confraternita". Ogni confraternita <i>sūfī</i> (<i>Mevlevi</i> , <i>Naqshbandi</i> , <i>Laythiyya</i> , ecc.) si identifica nella propria regola o "via" - <i>tariqa</i> per l'appunto - che fissa i gradi (<i>maqāmāt</i>) attraverso i quali giungere alla conoscenza perfetta e alla contemplazione di Dio.
<i>tartīl</i>	Particolare stile del <i>tajwīd</i> (la recitazione del Corano), lento e meditato.
<i>tasawwuf</i>	Misticismo. In pratica è sinonimo di <i>sufismo</i> .
<i>takbir</i>	(in turco: <i>tekbir</i>) Lett. "esaltazione". E' un momento del <i>dhikr</i> e di altre preghiere nel quale su una melodia reiterata si ripetono le parole «Allahu akbar» (Allah è grande)
<i>turāth</i>	Lett. "eredità" Indica il patrimonio musicale e culturale della tradizione classica
<i>‘Ūd</i>	(<i>‘oud</i>) Liuto arabo. E' il principe degli strumenti e naturalmente è incluso nel <i>takht</i> (cfr. § II. 10)
<i>ughniyya</i>	Canzone. E' un termine generico che si è diffuso sul finire degli anni '30 in Egitto per indicare un'ampia varietà di composizioni vocali molto in voga, di norma in forma strofica e con ritornello. Ci sono vari tipi di <i>ughniyya</i> , ad es. <i>l'ughniyya al-sīnamā'iyah</i> (canzone da film), <i>l'ughniyya mutawwala</i> (canzone lunga), ecc. <i>L'ughniyya</i> è soprattutto legata alla figura di Umm Kulthūm.
<i>ulama</i>	(<i>ulema</i>) Teologo, studioso del Corano e dell'Islam cui viene riconosciuta l'autorità di pronunciare sentenze.
<i>wajd</i>	Estasi. E' lo stato di ebbrezza spirituale cui aspira il <i>sūfī</i>

- wasla* (pl. *wasalāt*) Suite di brani vocali e strumentali affermatasi in Egitto all'epoca della *Nahda*. E' la forma musicale classica per eccellenza dell'epoca moderna specie in Egitto e nel *Mashreq*
- wazn* Ritmo. nella musica araba esistono decine di ritmi diversi, classificati secondo formule precise che ne stabiliscono gli accenti e il carattere (ritmi in 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19 tempi, ecc.). Rispetto al ritmo della musica occidentale che si dice "divisivo" (che ragiona cioè per frazioni: 1/4, 2/4, 3/4 ecc.), il ritmo della musica araba (come del resto la musica indiana e gran parte delle musiche di tradizione orale) si dice "additivo" in quanto risulta dalla somma di brevi incisi ritmici (4+2+3; 3+6+4; ecc.)
- zajal* (pl. *azjāl*) Forma strofica di poesia per musica scritta in linguaggio colloquiale o dialettale. Di origine medioevale, è tuttora adottata sia nella musica religiosa sia in quella profana.
- zakhirafa* (pl. *zakhārif*) L'ornamentazione della melodia. La padronanza di quest'arte distingue il cantante e lo strumentista di valore.
- Zyriab* Figura quasi leggendaria di musicista, vissuto nel IX secolo. A causa dei contrasti con l'ambiente musicale di Baghdad, lasciò la città e si trasferì a Cordoba forse nell'822, dove fondò la scuola che diede origine alla *mūsīqa al-andalusiyya*.

ANTOLOGIA AUDIO

Lista degli ascolti previsti dal programma del II modulo
con relativi dati discografici e annotazioni.
2 compact disc (C - D)

Abbreviazioni: n.d. = non disponibile - n.i. = non indicato
Di alcuni brani viene fornita la classificazione riportata da *All Music Guide* (AMG) all'indirizzo:
www.allmusic.com.

C

traccia durata	Dati	identificativi
C-01 02:33 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>tartil</i> (recitazione del Corano) Siria Shaykh Hamza Shakkûr <i>Tartil du Coran</i> - chapitre de la Génisse, II, 1-5 [sura II, "della vacca"] <i>Hamza Shakkûr & Ensemble al-Kindi. Takasim & Sufi Chants from Damascus,</i> WDR/Westdeutscher Rundfunk (Christian Scholze, Jean Trouillet) SWF-Studio Schlossbergsaal, Feiburg, 26-27 ottobre, 1992 World Network-WDR - 56.985, Francoforte, 1994
Vedi note d'ascolto al § II.05		
C-02 02:58	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>adhan</i> (appello alla preghiera) Turchia Dogan Dikmen <i>Ezanrı Muhammedi</i> [tradizionale] <i>Tasawuf Musikisi/Sufi Müzik</i> [cassetta] n.i. n.i. Minareci Müzik Kasetleri - 4436, München, Germania, s.d.
Vedi note d'ascolto al § II.06		
C-03 00:56 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>adhan</i> Aleppo (Siria) Sabri Mudallal [<i>adhan</i> , tradizionale] <i>Muezzins d'Alep/Chants religieux de l'Islam</i> (direction: Pierre Toureille) n.i. [Ocora 558 567] ora in: Ocora - C 580038, Parigi, 1992
Vedi note d'ascolto al § II.06		

D

traccia durata	Dati	identificativi
D-01 3:05 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya</i> (monologo) Egitto Umm Kulthum <i>En kont assameh (In Kunt Asaamih)</i> [M. al-Qasabji - A. Rami] [??] <i>Omme Kolsoum - La diva III</i> n.d. [??, 1927] [Gramophone 72-13, 1927] ora in: EMI Arabia, EMI 0946310957-2 4, Dubai, 1998

Vedi note d'ascolto al § II.15

D-02 08:44 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya</i> Egitto Umm Kulthum <i>Ana Fe Entezarak (Ana fi-ntizaarak)</i> [Z. Ahmad - B. al-Tunisi] <i>Ana Fe Entezarak</i> n.d. [??, 1943] [Sono Cairo - SC-22144] ora in: Sonodisc SONO 117, Francia, 1989? (prodotto e distribuito su licenza Sono Cairo)
-----------------------------	--	--

Vedi note d'ascolto e traduzione con testo a fronte al § II.17

D-03 05:52 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya (qasida)</i> Egitto Umm Kulthum <i>Ela Arafat Allah (Ila 'Arafati Illah)</i> [R. al-Sunbati - A. Shawqi] [??] <i>Ela Arafat Allah</i> n.d. [??, 1955] [Sono Cairo - SC-22161] ora in: SIDI - SONOCD 233, Saudi Arabia, 1996? (prodotto e distribuito su licenza Sono Cairo)
-----------------------------	--	---

Vedi note d'ascolto al § II.17

D-04 17:24 (estratto)	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>ughniyya</i> ("canzone lunga") Egitto Umm Kulthum <i>Anta Oumri (Inta 'Umri)</i> <i>Anta Oumri</i> n.i. [??, 1964] [Sono Cairo - SC-22104] ora in: Sonodisc - SONO 102, Francia, 1989? (prodotto e distribuito su licenza Sono Cairo)
-----------------------------	--	--

Vedi note d'ascolto e traduzione con testo a fronte al § II.17

Riferimenti bibliografici d'esame

II modulo

(il numero a fianco di ciascun titolo corrisponde alla numerazione progressiva del programma d'esame)

- DANIELSON Virginia, *The Arab Middle East*, in MANUEL Peter, *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford University Press, New York, 1988, pp. 141-160 # 12
- DANIELSON Virginia, *New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt since the 1970s*, «Popular Music», XV/3, 1996, pp. 299-312 # 13
- DANIELSON Virginia, *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1997, capp. 1, 6, 7 # 6
- LANGLOIS Tony, *The Local and Global in North African Popular Music*, «Popular Music», XV/3, 1996, pp. 259-273 # 11
- TOUMA Habib Hassan, *La musica degli arabi*, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 5-27; 73-135 # 4