

Libera Università IULM
Facoltà di scienze della comunicazione e dello spettacolo

MUSICA E DISCOGRAFIA
prof. Giordano Montecchi

Da Ziryāb a Khaled.
Musiche di tradizione orale e mercato globale

APPUNTI DELLE LEZIONI - A.A. 2002-2003

II MODULO

Eredità classica e cultura *popular* nella musica del Maghreb

Indice

p.	3	II.01	Introduzione
“	3	II.02	Nota bibliografica
“	3	II.03	La musica degli Arabi
“	9	II.04	Cenni sul sistema musicale arabo: <i>maqāmat</i> e <i>iqā‘āt</i>
"	12	II.05	Le principali tappe storiche della musica araba
"	16	II.06	Musica e Islam. Il sufismo
"	20	II.07	Problemi di classificazione della musica araba e islamica
"	20	II.08	Il suono della parola: la recitazione del Corano e l' <i>adhan</i>
"	22	II.09	Le forme classiche della poesia per musica
"	24	II.10	La musica religiosa popolare: <i>dhikr</i> e <i>madih</i>
"	25	II.11	La tradizione della musica strumentale
"	27	II.12	Gli strumenti e il <i>takth</i>
"	31	II.13	La musica della tradizione andalusa
"	34	II.14	L'architettura della <i>nūba</i>
	40	II.15	Diramazioni popolari e moderne della tradizione andaluso-maghrebina
"	41	II.16	Geografia musicale del Maghreb
"	42	II.17	I Berberi (Imazighen)
"	44	II.18	Altre identità culturali nel Maghreb.
"	45	II.19	La musica tradizionale dei Berberi
"	49	II.20	I Gnawa
“	51	II.21	L'influenza dei fattori esterni
“	51	II.22	Il raï e il suo contesto
“	55	II.23	La musica oranese e l'impatto con la modernità
“	56	II.24	Pop-raï
“	60	II.25	La canzone kabil
“	63	II.26	Il raï e la tragedia degli anni '90
“	65		Glossario
“	74		Discografia di riferimento
“	75		Antologia audio

Avvertenza

Nel testo si fa riferimento a diversi brani musicali, alcuni dei quali sono stati ascoltati a lezione. Fra questi, i brani contrassegnati con lettere e numeri (ad es. A-07), sono raccolti in un'antologia audio su cd che, per chi lo desidera, è consultabile in Università rivolgendosi al Caposervizio del Laboratorio didattico di lingue straniere Dott. Enzo Luccarelli, al 4° piano.

II. 01 Introduzione

La parola **Maghreb** (o *Maghrib*) in arabo significa Occidente e si contrappone a **Mashreq**, che significa Oriente. I due termini corrispondono alle due principali aree geografiche nelle quali si suddivide in modo sommario l'insieme dei territori che hanno subito la dominazione degli arabi a partire dal VII secolo d.C e che da allora sono parte integrante del cosiddetto mondo arabo. In senso più stretto, Maghreb corrisponderebbe al territorio del Marocco (la cui denominazione ufficiale è infatti *Al-Mamlaka al-Maghribīya*, "il Regno del Marocco"), ma in senso più generale con Maghreb si indica quella parte dell'Africa che comprende Marocco, Algeria, Tunisia e Libia. Il Mashreq comprende invece le regioni a Oriente - Egitto, Siria, Libano, Giordania e Iraq - ad eccezione della penisola araba e dell'Iran, regione quest'ultima che, seppure islamizzata da secoli, conserva fortissima la sua antica identità linguistica e culturale persiana.

Per la sua contiguità geografica e le connesse vicende storiche, il Maghreb nel corso dei secoli ha intrattenuto con i paesi europei che si affacciano sul Mediterraneo – in particolare Spagna e Francia – rapporti politici, culturali ed economici assai più stretti del Medio Oriente arabo, conservando sempre, anche in relazione alla particolare composizione etnica del territorio, una certa autonomia rispetto alle vicende storiche e culturali del Mashreq.

Questa considerazione vale in modo particolare per la musica, un campo nel quale il Maghreb ha per un verso ereditato e proseguito l'insigne tradizione andalusina fiorita nel Medioevo nella Spagna moresca (i conquistatori arabi e berberi chiamarono la Spagna *al-Andalus*). Per altro verso, in virtù della sua vicinanza all'Europa e all'Occidente, la musica del Maghreb (e in particolare dell'Algeria), ha conosciuto negli ultimi decenni una forte ondata di modernizzazione il cui frutto maggiore e più conosciuto è il raï algerino, un genere che ha avuto una vasta eco in Europa e in Occidente e che ha a sua volta influenzato la musica pop degli altri paesi arabi. Di fatto, oggi, i musicisti e cantanti originari del Maghreb sono i più conosciuti e popolari fra gli artisti arabi presenti sulla scena musicale internazionale. Ma non solo. Essi rappresentano anche una delle avanguardie più significative di quei fenomeni di ibridazione musicale e culturale collegati a ciò che comunemente viene riassunto col termine di "globalizzazione" ma che, nello specifico, sono la conseguenza dell'incontro fra tradizioni musicali locali e sistema industriale della *popular music*.

A completamento di una ricognizione che nel precedente anno accademico ha preso in esame la musica egiziana del XX secolo, il nostro percorso tratterà dapprima la musica araba nei suoi aspetti generali per poi affrontare alcuni degli aspetti più significativi della musica classica, folklorica e *popular* del Maghreb odierno.

II. 02 Nota bibliografica

La bibliografia in lingua italiana concernente la musica araba è estremamente scarsa, sia per quanto riguarda la musica classica e folklorica, sia per quanto riguarda la *popular music* contemporanea.

A parte alcune voci enciclopediche, delle quali la più ampia, a firma di Mahmoud Guettat, è *Araba, Musica* nel Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Torino,

Utet, 1983, il testo più autorevole (attualmente fuori commercio) è quello di Habib Hassan Touma, *La musica degli arabi*, Firenze Sansoni, 1982, un testo che, per quanto sintetico e particolarmente limitato in merito agli sviluppi recenti (il giudizio di Touma sulla modernizzazione è fortemente negativo), resta a tutt'oggi l'unica trattazione musicologica esauriente della musica classica araba sotto il profilo storico e sistematico disponibile in lingua italiana. Più limitato, metodologicamente datato e di taglio più tecnico – interessato soprattutto alla natura intervallare dei modi arabi – è il libro di Pietro Righini, *La musica araba nell'ambiente, nella storia e le sue basi tecniche*, Padova, Zanibon, 1983.

Ampiamente debitore dei due volumi citati è infine il volumetto divulgativo di Manuela Giolfo, *Suoni del deserto. La musica nel mondo arabo*, Torino, Ananke, 1998.

Ancor più sguarnito è il settore della *popular music*. Da segnalare il volumetto di Marcello Lorrai-Chawki Senouci, *La battaglia del raï*, Milano, 1998, oltre ad alcuni articoli della rivista online “Music & Anthropology”: http://research.umbc.edu/eol/MA/index/ma_ind.htm.

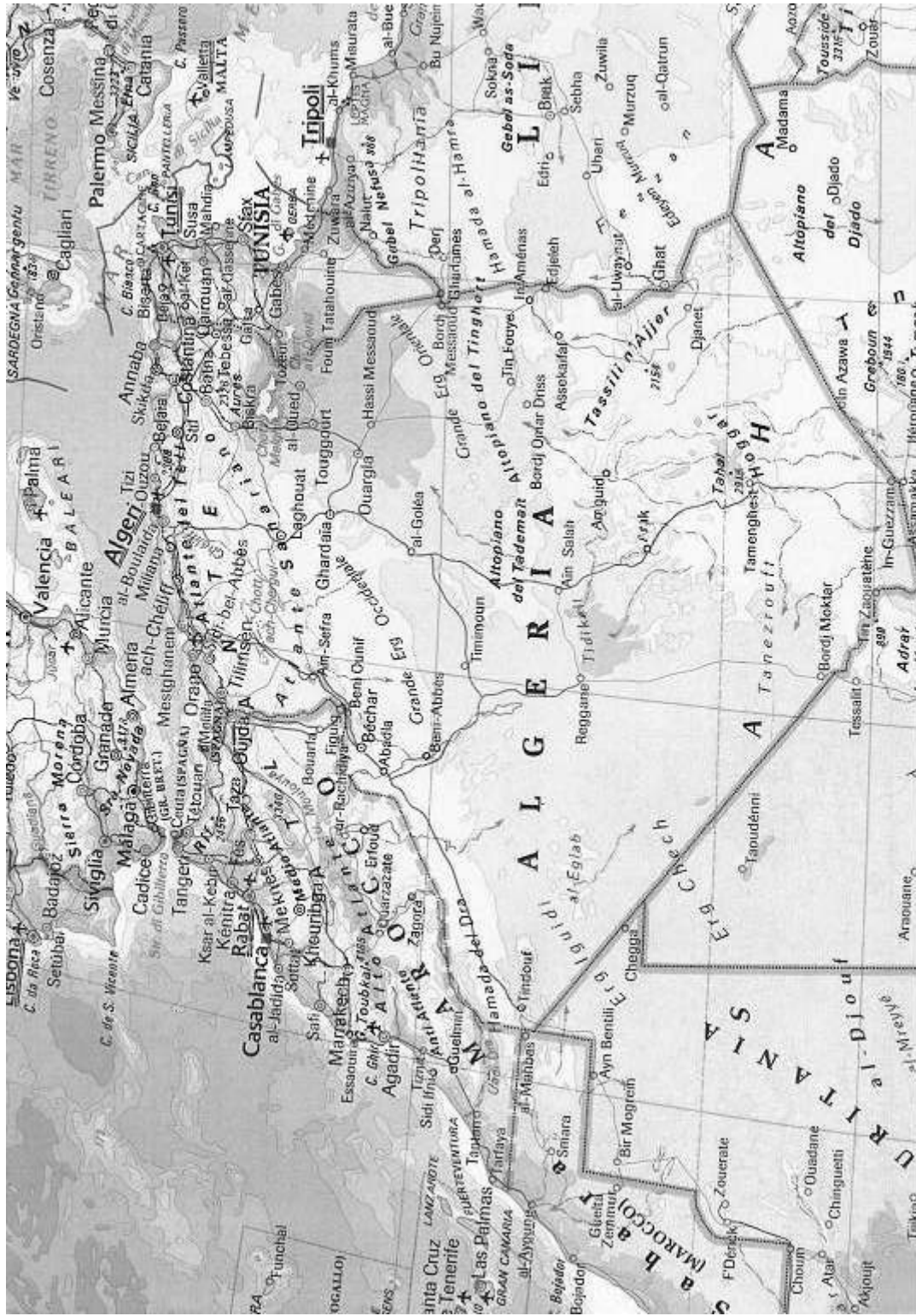
Per quanto riguarda i testi in lingua straniera, a parte i numerosi testi in lingua araba, la bibliografia più ricca relativa alla musica araba del Maghreb è in lingua francese, dove, limitandoci ai testi più recenti, spiccano i due fondamentali lavori di Mahmoud Guettat, *La musique classique du Maghreb* (Paris, Sindbad, 1980) e *La musique arabo-andalouse. L’empreinte du Maghreb*, Montréal-Paris, ed. Fleurs Sociales – ed. El-Ouns, 2000 (il secondo è il rifacimento e ampliamento del primo).

A un livello più divulgativo, ma rigorosi dal punto di vista musicologico, meritano inoltre di essere citati Christian Poché, *La musique arabo-andalouse*, Paris, Actes Sud, 1995; Myriam Roving Olsen, *Chants et danses de l’Atlas*, Paris, Actes Sud, 1997.

II. 03 La musica degli Arabi

La nozione di cultura e civilizzazione araba è quantomai sfuggente e difficile da ricondurre a unità sotto il profilo geografico, etnico, o religioso. Non esistono infatti né una nazione, né un’etnia specificamente arabe. Si tenga presente inoltre che i termini "arabo" e "islamico" non possono considerarsi sinonimi, nonostante nel linguaggio comune, specie nelle cronache della politica, i termini “mondo arabo” o “paesi islamici” siano pressoché interscambiabili. Si tratta di locuzioni nelle quali è implicita la natura composita e problematica di identità al plurale che pur avendo un forte nucleo comune, cionondimeno non sono affatto assimilabili fra loro. Ne consegue che non c'è necessariamente corrispondenza fra musica araba e musica islamica. Così, esistono musiche islamiche – ad esempio la musica religiosa pakistana o indonesiana – che non possono considerarsi arabe. Mentre, per contro, esiste una musica araba che non è riconducibile alla religione islamica: ad esempio la musica degli arabi-ebrei sefarditi (cfr antologia audio A-06; A-07), oppure la musica cristiana maronita del Libano, ecc. Senza contare quelle musiche appartenenti a un contesto socioculturale indiscutibilmente arabo e islamico (ad esempio il raï) e tuttavia in aperto conflitto con l’Islam.

Le due cartine che seguono offrono una veduta d’assieme dei territori arabi dal punto di vista storico e politico-geografico. La cartina n. 1 evidenzia con una linea nera l’estensione complessiva delle regioni che fra il VII e il XIII sec. d. C. furono soggette al dominio arabo-islamico. Nei secoli successivi, al dominio dei califfati arabi successe l’Impero Ottomano che fino al XIX sec. controllò una buona porzione di questi territori, consolidando definitivamente in essi la tradizione religiosa dell’Islam. La cartina n. 2 raffigura invece l’attuale suddivisione politica del Maghreb, dal Marocco fino alla Libia.



Cartina n. 2 – I paesi del Maghreb

A giudizio dei più, l'elemento più sostanziale che contraddistingue e accomuna l'identità araba è il **fattore linguistico**. Arabi, in altre parole, possono dirsi coloro che riconoscono la lingua araba come lingua madre e ne condividono il patrimonio culturale, sebbene fra la popolazione la lingua araba classica sia assai meno conosciuta e usata rispetto agli innumerevoli dialetti parlati nelle varie regioni.

Date le premesse, definire quali siano i caratteri che identificano la musica araba in quanto tale costituisce un serio problema. Essa infatti, nelle varie regioni del mondo arabo, si presenta, come abbiamo già ricordato, assai diversificata e strettamente mescolata a tradizioni musicali di nazioni quali ad esempio la Turchia, l'Iran (l'antica Persia), l'Azerbaijan, ecc. Si tratta di paesi non arabi la cui tradizione musicale è però strettamente apparentata alla musica araba sia da un punto di vista storico sia dal punto di vista del sistema e del linguaggio musicale. Se vogliamo individuare un elemento unificatore diremo 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*). Per inciso notiamo che la tradizione musicale dei tre paesi citati si fonda su un sistema che corrisponde con varianti locali più o meno accentuate a quello del *maqām* arabo, differenze che si riflettono anche nella diversa nomenclatura utilizzata. In Turchia, paese la cui identità musicale è ampiamente compenetrata con quella araba, si usa in pratica lo stesso termine, *makam*; in Iran troviamo invece il *dastgah*, in Azerbaijan il *mugam*.

Nella terminologia musicale, la parola *maqām* viene tradotta comunemente con "modo", termine che a sua volta viene impropriamente considerato sinonimo di *scala*. In realtà il significato della parola *maqām* è molto più ricco, letteralmente significa "luogo", "stazione", "grado" lungo un percorso o via (*tarīqa*). In effetti anticamente in luogo di *maqām* si usava anche il termine *tarīqa*. In realtà *maqām* non indica una successione schematica di note, un modo né tantomeno una scala, bensì un luogo dell'anima, uno stato spirituale che si esprime mediante certe formule melodiche basate su un determinato insieme di note. Da sottolineare il fatto che la medesima terminologia (*maqām*, *tarīqa*, *samā'*, ecc.) viene utilizzata sia nel lessico musicale, sia nel lessico del *tasawwuf*, la corrente mistico-contemplativa dell'Islam meglio nota come *sufismo*.

Il sistema del *maqām*, sviluppatosi attraverso un processo durato secoli, comporta un insieme di caratteristiche comuni a tutte le pratiche e a tutti gli stili che vi fanno riferimento:

a) predominio della tradizione orale. Tradizione orale in questo caso significa che la musica non possiede una notazione paragonabile a quella occidentale e quindi non viene scritta. Tutto il repertorio di canti e di brani strumentali viene tramandato mnemonicamente. Se la musica non è scritta questo comporta un apprendimento di tipo orale, dalla viva voce del maestro che spiega e esemplifica con la voce o con lo strumento. Dal canto suo l'allievo si sforza di imitare gli esempi del maestro prestando la massima attenzione e, soprattutto, memorizzando in modo indelebile gli insegnamenti, le tecniche, le formule ritmiche e melodiche nonché i brani musicali dei vari repertori affrontati.

In epoca recente, tuttavia, con l'avvento della produzione discografica, spesso si fa ricorso alla notazione per accelerare i tempi di registrazione: la possibilità di leggere la musica esonera infatti i musicisti dall'obbligo di impararla a memoria (il risparmio di tempo è evidente, ma in genere l'esecuzione che ne risulta ha un carattere molto diverso dall'esecuzione tradizionale).

b) uso di determinati modi, intervalli, formule ritmiche e melodiche secondo un canone, ossia un insieme di regole fissate in una vasta trattatistica fiorita a partire dal Medioevo.

Questo canone è stato via via rivisto, aggiornato, ripristinato, praticamente fino ai giorni nostri, ma mai messo in discussione nella sua sostanza.

c) prassi formulaica che si affida largamente all'improvvisazione e all'ornamentazione.

Una volta apprese le formule di base che caratterizzano un *maqām*, il musicista matura e perfeziona la sua arte esercitandosi nell'improvvisazione, ossia nell'esplorazione delle infinite combinazioni, sfumature, raffinatezze melodiche e ritmiche che un *maqām* consente. Questa abilità costituisce la misura principale del valore e del virtuosismo di un interprete. L'esplorazione del *maqām* costituisce l'essenza dell'arte musicale e trova la sua massima realizzazione nel *taqsīm*, termine col quale si indica un assolo strumentale improvvisato. Naturalmente anche la musica vocale ha i suoi brani improvvisati, la cui funzione è analoga a quella del *taqsīm*, come ad esempio il *mawwal* o il *layālī*. Un musicista nel corso della sua carriera può arrivare a padroneggiare un certo numero di *maqāmat* con il relativo repertorio di composizioni vocali e strumentali tramandate oralmente. Ma è praticamente impossibile che riesca a impadronirsi delle decine e decine di *maqāmat* che formano il repertorio classico. La cosa a noi può sembrare strana, poiché nella musica occidentale è normale che un musicista sappia suonare in tutte le tonalità e sia in grado di leggere, studiare e quindi eseguire qualsiasi brano della letteratura musicale. L'unico ostacolo per lui sarà eventualmente l'eccessiva difficoltà tecnica di certi brani. Nella musica araba le cose però stanno diversamente. Per un interprete di musica araba, padroneggiare tutti i *maqāmat* sarebbe come, ad esempio, per un cantante occidentale, poniamo un soprano, avere in repertorio e quindi conoscere a memoria tutta la musica per soprano scritta nel corso della storia. Cosa evidentemente impossibile.

d) primato delle componenti melodiche e ritmiche. La musica araba (e lo stesso vale per la musica turca, persiana e indiana) si fonda interamente sull'intreccio di queste due componenti. Questo vale sia per la musica strumentale sia per quella vocale. Quest'ultima attinge a un vasto corpus di poesia per musica le cui forme prosodiche (*qasīda*, *muwashshah*, *zajal*, *dawr*, ecc.) sono coltivate da secoli e sono concepite in vista di una intonazione musicale capace di valorizzare pienamente il ritmo del verso e la musicalità della parola. Lo stesso Corano viene appreso e memorizzato fin da bambini e recitato nelle moschee nel rispetto di rigorose regole ritmiche e melodiche. In pratica, la recita del Corano è un canto altamente formalizzato (anche se la dottrina religiosa non lo considera tale, ma semplicemente recitazione) che comporta per l'officiante (*muqri*) una perfetta conoscenza del *maqām*.

e) tendenza all'eterofonia quando la musica si svolge con il concorso di più voci. La musica occidentale – in quanto musica scritta – ignora l'eterofonia, ossia la possibilità che due o più voci intonando la medesima formula melodico-ritmica, improvvisata o composta, possano differenziarsi fra loro grazie alla relativa elasticità, al margine di scelta individuale che la prassi orale e formulaica consentono all'interprete. La scrittura musicale invece si sviluppa in direzione di una polifonia e di una armonia sottoposte a un rigoroso controllo che valorizza la più stretta aderenza dell'esecuzione alla pagina musicale scritta e la massima precisione e simultaneità nell'intreccio delle varie voci. Aspetti questi che, per la musica di tradizione orale, corrispondono a una forte limitazione della creatività dell'interprete. La prima conseguenza che l'uso della notazione produce nell'esecuzione della musica araba è, come vedremo, proprio l'eliminazione dell'eterofonia.

Attualmente la musica araba, come la quasi totalità delle culture musicali del mondo, è inserita in un quadro dominato dai mezzi di comunicazione di massa (e da quella particolare condizione che Walter Ong ha definito come *oralità secondaria*, vedi Appunti I Modulo), nonché da un fittissimo interscambio fra tradizioni e prassi musicali diverse. Per queste ragioni studiosi come Virginia Danielson, Ali Jihad Racy e altri, sottolineano l'impossibilità di stabilire nette distinzioni in seno alla musica araba contemporanea fra ciò che è arabo e ciò

che è occidentale, fra tradizionale e moderno, fra classico e popular, in quanto ogni genere musicale presenta influssi e elementi molteplici che appartengono sia all'una sia all'altra categoria. Questo discorso si applica in parte anche alla musica religiosa dell'Islam, un ambito che, da sempre si è caratterizzato per un intenso scambio di influenze reciproche con la musica profana per quanto riguarda melodie, stili e testi poetici. Questa osmosi fra sacro e profano sembrerebbe assegnare alla musica un ruolo privilegiato nel quadro della religione islamica, mentre è proprio da questa sottile simbiosi che hanno origine le tradizionali diffidenze e le ricorrenti persecuzioni di cui la musica – oggi più che mai – è fatta segno nel mondo dell'Islam.

II.04 Cenni sul sistema musicale arabo: *maqāmat* e *iqā'āt*

Come tutte le musiche di tradizione orale (anche quelle inserite in una cultura letterata) – musiche cioè che non vengono archiviate, conservate e riproposte all'ascolto mediante una notazione scritta, ma si affidano unicamente alla memoria – la musica araba si fonda su formule tramandate alle quali si attinge sia per comporre nuovi brani, sia per improvvisare individualmente o collettivamente. Queste formule, elaborate e fissate in epoca medioevale tenendo conto della tecnica costruttiva ed esecutiva degli strumenti a corda (in particolare *al-ūd*, il liuto), nonché della loro accordatura, con l'andare del tempo, hanno dato luogo a un sistema accuratamente codificato e classificato: il sistema modale dei *maqāmat*. Un *maqām* è identificato da una determinata successione di intervalli che viene ottenuta accordando lo strumento in modo adeguato. Solitamente esso viene associato a un umore, uno stato psicologico o addirittura, come accade nella trattatistica medievale e nella tradizione andalusa, viene inserito in una più generale visione cosmologica.

In epoca moderna il sistema teorico del *maqām* si è sostanzialmente semplificato rispetto al passato (nei trattati di epoca medioevale si fa riferimento a un numero smisurato di modi, addirittura 500), anche a causa dell'influenza e dei contatti sempre più frequenti col sistema tonale occidentale che alle decine o addirittura centinaia di modi arabi contrappone l'estrema schematicità di due soli modi trasponibili: il modo maggiore e il modo minore – capaci però di dare vita a una varietà creativa altrettanto smisurata.

Come si è già visto negli appunti del I Modulo (cfr. pp. 38-39) il sistema musicale occidentale affermatosi all'inizio del XVIII sec. divide l'*ottava* in 12 intervalli di 1/2 tono (con *ottava* si intende l'intervallo fra due note dello stesso nome nella scala *do-re-mi-fa-sol-la-si-[do]*. *Do* è per l'appunto l'ottava nota con cui la scala ricomincia). Per contro nel sistema musicale arabo l'*ottava* si considera divisa in 24 intervalli pari a 1/4 di tono. Si tratta di una suddivisione molto più fine rispetto a quella occidentale; e tuttavia essa rappresenta una decisa semplificazione rispetto a una tradizione che vantava intervalli molto più sottili e una conseguente maggiore sottigliezza di intonazione melodica (una tradizione che taluni interpreti e scuole continuano a difendere orgogliosamente).

Attualmente i *maqāmat* in uso nella musica araba sono circa una quarantina, ma considerando i modi turchi, persiani, i modi ibridi, quelli di uso locale o quelli in disuso si arriva forse a centinaia di modi, ferma restando l'impossibilità di stabilirne un numero preciso. A seconda della nota fondamentale su cui sono costruiti, oppure in base alle diverse sequenze di intervalli che li caratterizzano i *maqāmat* vengono inoltre suddivisi e raggruppati in famiglie.

Riassumendo, mentre la musica occidentale usa **due modi** con **due soli tipi di intervalli** – intervallo di tono (ad es.: do-re) e intervallo di 1/2 tono (ad es.: mi-fa) – la musica araba usa invece **alcune decine di modi** con **quattro tipi diversi di intervallo** (1/2 tono, 3/4 di tono, 1 tono, 6/4 di tono) o addirittura **sei** (se si includono gli intervalli di 1/4 e di 5/4 di tono).

La fig. n. 1 mostra la trascrizione in notazione occidentale di tre dei *maqāmat* più frequentemente usati: *maqām rāst*, *maqām bayāti*, *maqām saba*. Nella trascrizione è

impiegato un segno di alterazione particolare, il semi-bemolle (\flat) che, posto davanti a una nota, ne abbassa l'altezza di 1/4 di tono rispetto alla sua intonazione naturale.

Fig. n. 4



La varietà e la sottigliezza dell'intonazione e quindi le inesauribili risorse del sistema melodico della musica araba si fondano su questi presupposti tecnici e teorici. La fig. n. 5 sovrappone schematicamente le sequenze intervallari caratteristiche di sette *maqāmat* fra i più usati, messe a confronto con gli intervalli dei modi maggiore e minore della musica europea.

Fig n. 5

	do	reb	re \flat	re	mib	mi \flat	mi	fa	solb	sol	lab	la	sib	si \flat	si	do	
modo maggiore	1			2			3	4			5		6			7	8
modo minore	1			2	3			4			5	6			7		8
rast	1			2			3	4			5		6			7	8
nahawand	1			2	3			4			5	6			7		8
bayati	1	2		3				4			5	6			7		8
saba	1	2		3	4					5	6				7	8	
hijaz	1	2					3	4			5	6			7		8
kurd	1	2					3	4			5	6			7		8
sikah	1	2					3	4			5	6			7		8

L'accostamento, per quanto limitato a una esigua parte dei *maqāmat* in uso, evidenzia l'estrema varietà degli intervalli e delle loro combinazioni che offrono al musicista arabo una gamma di possibilità e di sfumature melodiche ed espressive molto più numerose, ma soprattutto diverse, rispetto a quelle a disposizione di un musicista occidentale.

La sottigliezza melodica del *maqām* è strettamente connessa con un suo contenuto emotivo che la teoria classica tiene in alta considerazione, anche se in epoca moderna la sensibilità per questo aspetto espressivo si è andata in gran parte perdendo. Ad esempio, dei tre *maqāmat* di fig. 1, *maqām rāst* è considerato suscitatore di sentimenti virili, di orgoglio e di potenza, *maqām bayāti* esprime invece femminilità, gioia di vivere, mentre *maqām saba* comunica sentimenti di tristezza e di rimpianto (l'antologia audio offre alcuni esempi di questi *maqāmat*: *rāst*: C-02-03-04-05; *bayāti*: C-01, C-06; *saba*: C-07). L'arte dell'interprete che affronta un *maqām*, improvvisando un *taqsīm* o intonando una melodia vocale, consiste anche nella forza e nella proprietà espressiva con la quale egli riesce a trasmettere al proprio uditorio questo carattere emotivo del *maqām*.

Va da sé che il dominio e la padronanza di questo vasto armamentario melodico ed espressivo richiede una sensibilità interpretativa e una padronanza tecnica maturate attraverso un lungo e complesso apprendistato che comporta l'esercizio di una memoria tenuta costantemente in allenamento. È in virtù di questa ricchezza di possibilità che la musica araba e in genere tutte

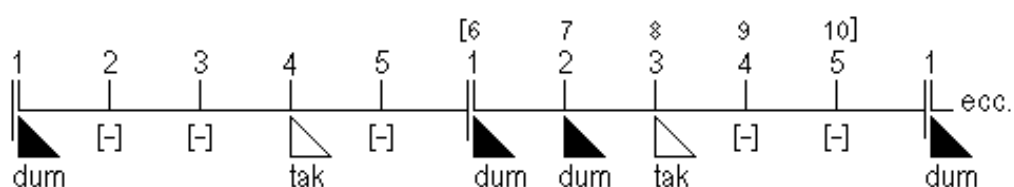
le musiche basate su un sistema modale affine a quello del *māqam* privilegiano la dimensione melodica e l'arte dell'improvvisazione.

Del tutto diversi sono invece i meccanismi alla base dell'apprendimento e della pratica della musica occidentale. A parità di energie e capacità profuse nella padronanza della tecnica strumentale, il ricorso alla scrittura, ossia alla notazione, comporta per l'esecutore più un'abilità di lettura che di memorizzazione. Inoltre quella fantasia creativa, quello sforzo inventivo cui il musicista arabo è chiamato ogni qualvolta si trova a improvvisare su un *māqam*, il musicista occidentale di tradizione classica la esprime principalmente nell'attività compositiva, mettendo cioè per iscritto un nuovo brano di propria invenzione che verrà poi eseguito in un momento successivo, magari da altri musicisti.

La natura formulaica delle musiche di tradizione orale, inclusa quindi la musica araba, oltre che sul terreno melodico, si esplica anche nella dimensione ritmica, anch'essa rigorosamente codificata e ricca di decine e decine di formule prefissate tramandate da secoli. Dal punto di vista ritmico la musica araba si divide in due generi nettamente distinti. Da un lato la musica vocale e strumentale regolata dal *wazn*, il ritmo (nel Maghreb si predilige il termine *mizān*), dall'altro tutti quei brani in ritmo libero, non misurato, in genere destinati all'improvvisazione solistica, come il *taqsīm* o il *mawwāl*, nei quali l'andamento e la sagomatura del ritmo è interamente affidata all'interprete. Contrariamente alla concezione ritmica della musica europea, fondata su un concetto di divisione dell'unità ritmica in frazioni (ritmo divisivo), la musica araba ha un concetto additivo del ritmo. Questo significa che la musica occidentale considera come unità di tempo una *battuta*, la quale viene suddivisa in frazioni temporali di durata inferiore (ad esempio una battuta in quattro tempi viene indicata come "tempo di 4/4" in quanto la si considera formata da quattro tempi, quattro battiti che valgono ciascuno 1/4). Nella musica araba la battuta corrisponde invece alla singola unità ritmica, detta *naqra*, un singolo battito che si somma ad altri battiti per formare una determinata sequenza ritmica, detta *iqā'*, la quale può essere formata da 2, 3, 4, 5, 6, 7 *naqarāt*, e così via. L'*iqā'* prevede anche una precisa distribuzione di un certo numero di accenti che si differenziano fra loro in base alla tecnica utilizzata per gli strumenti a percussione. A seconda di come viene percosso, infatti, un tamburo produce una sonorità diversa. La teoria musicale araba collega gli accenti ai colpi della percussione, dividendoli in due tipi principali: timbro scuro (quando il colpo è al centro della pelle) e timbro chiaro (quando il colpo è sul bordo). I due tipi vengono indicati rispettivamente con le sillabe *dum* e *tak* (oppure *tik*). Queste sillabe vengono utilizzate dagli studenti, dai maestri e dai musicisti in genere per eseguire le *iqā'āt* con la voce a fini di studio e di esercitazione.

La Fig. n. 6 mostra lo schema di una formula ritmica molto comune detta *samā'ī thaqīl*, nome derivante dal fatto che viene spesso utilizzata come ritmo caratteristico nella forma strumentale del *samā'ī* (cfr. antologia audio: C-07, a 4:42).

Fig. 6



Il *samā'ī thaqīl* si compone di due elementi di cinque *naqarāt* ciascuno, per un totale di dieci *naqarāt*. 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°). Nello schema sono evidenziati gli accenti distinti in chiari (*tak*) e scuri (*dum*).

Il *samā'ī thaqīl* rappresenta un ritmo molto diffuso e familiare, appartenente al novero delle formule più semplici. Nelle decine e decine di *iqā'āt* contemplate nella musica araba si incontrano formule ritmiche molto più lunghe e complesse risultanti dalla concatenazione di segmenti più brevi, formati ciascuno da pochi *naqarāt*. Così come il *samā'ī thaqīl* risulta dalla somma di due segmenti di pari durata (5+5), sommando segmenti di varia lunghezza (secondo successioni ben definite) si formano ritmi molto più complessi che si svolgono in un arco comprendente svariate decine di *naqarāt*, fino a un limite teorico massimo, secondo H.H. Touma, di 176 tempi). Il *wazn muhajar*, ad esempio, in 14 tempi è la somma di quattro segmenti: 4+2+2+6, *wazn zarafat* in 13 è la somma di 3+3+2+5, *wazn aufar* in 19 risulta da 6+4+2+7, *wazn samah* in 38 si ottiene da: 10+8+8+4+2+6, ecc. Oltre che dal numero dei tempi, il ritmo prende dunque la sua fisionomia dalla combinazione dei segmenti e dalla distribuzione degli accenti, senza contare che ogni formula prevede un certo numero di possibili varianti. Normale, ad esempio, è il caso di ritmi sia semplici sia complessi che, pur prevedendo lo stesso numero di *naqarāt*, presentano una fisionomia e uno svolgimento completamente diversi. Ad es. il già citato *wazn aufar* in 19 è del tutto diverso dal *wazn murassa-shami*, anch'esso in 19, ma risultante dalla somma di 4+5+4+6, con accenti che cadono in tutt'altre posizioni.

Può sembrare un sistema estremamente farraginoso (e per molti aspetti è effettivamente così poichè in effetti la teoria musicale araba raggiunge un altissimo grado di formalizzazione). Tuttavia la difficoltà che un occidentale incontra nel cogliere il senso di questo sistema è soprattutto legata alla distanza esistente fra prassi dell'oralità e mentalità abituata alla scrittura. Se un compositore europeo intende creare un brano dall'andamento ritmico inusuale può farlo scrivendo accuratamente in partitura i valori ritmici desiderati. Chiunque leggerà quella partitura, riprodurrà quel ritmo esattamente: nessuna possibilità di equivoci e nessun margine di invenzione personale. Nella tradizione orale invece, ritmi, *maqāmat*, melodie sono immagazzinati unicamente nella memoria come un vasto repertorio di formule che tutti i musicisti hanno assimilato alla perfezione e chiamano per nome al fine di potersi intendere istantaneamente e senza fraintendimenti, un repertorio tanto rigoroso quanto flessibile e ricco di opzioni interpretative lasciate al gusto e alla fantasia del performer. In assenza della scrittura, un'invenzione individuale è ovviamente possibile, ma essa dovrà essere prima assimilata mnemonicamente per poter essere eseguita collettivamente ed essere quindi tramandata e rieseguita fedelmente a distanza di tempo. Ma la memoria ha i suoi tempi e non è illimitata; ed è naturale dunque che per agevolarla si ricorra all'ausilio di formule certe e consolidate.

Come già si è detto, la scrittura, la registrazione del suono, stanno cambiando profondamente questa tradizione, accelerando la comunicazione, l'apprendimento e il rinnovamento. E tuttavia, in questa ristrutturazione del pensiero e della tradizione ad opera della scrittura e dell'oralità secondaria (a prescindere da ogni valutazione circa la bontà o meno di un sistema rispetto a un altro), il rischio vero è che vadano perdute irrimediabilmente quella sapienza e quelle qualità che costituiscono il patrimonio dell'oralità, ma che – come Walter Ong ci insegna – agli occhi della mentalità scritta appaiono bizzarrie pittoresche o anacronistiche.

II. 05 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 *jāhiliyya* (lett.: ignoranza, oscurità). Con questo termine gli arabi indicano la fase storica anteriore alla nascita dell'Islam. L'aspetto musicale saliente di quest'epoca è costituito dalla tradizione delle *qaināt* (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. Esse godevano di una condizione di relativa autonomia e prestigio che consentiva loro di gestire in proprio i luoghi dove esercitare la propria arte, anche se molte di esse furono al servizio della nobiltà con il compito di allietare le notti delle corti e delle residenze patrizie della penisola arabica. Già all'epoca la musica araba presentava una varietà di stili differenziati, con un repertorio di canti raffinati e di corte (il repertorio delle *qaināt*), nettamente distinto dalla tradizione del canto delle tribù nomadi beduine. A giudizio di molti studiosi, le *qaināt*, molte delle quali si ritiene fossero di origine straniera (persiane, etiopi, ecc.), sarebbero la prosecuzione di una preesistente antica tradizione mesopotamica nella quale la musica era in gran parte appannaggio di interpreti femminili.

- VII-VIII sec., epoca di *al-Hijaz* (così si chiama la fascia costiera occidentale della penisola arabica con le città della Mecca e Medina), epoca di espansione e di splendore dell'Islam, governato dai califfi Omayyadi che hanno inizialmente la loro capitale a Medina. 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 *mukhannāt*, cantori effeminati che sostituiscono la tradizione declinante e, all'avvento dell'Islam, sempre più invisibile delle *qaināt*. Inoltre vengono poste le prime basi del sistema musicale e fissate le prime regole e forme del canto (*al-ghinā'*).

-647-682 Nel corso della loro espansione verso Occidente, gli arabi occupano l'*Ifriqiyya* (l'odierna Tunisia) sotto la guida di 'Oqba ibn Nāfi, per poi assoggettare il Marocco fino alle coste dell'Atlantico. La popolazione berbera che abitava quelle regioni, frazionata in una miriade di tribù fu sopraffatta dalla superiore organizzazione militare degli arabi. Tuttavia, pur arabizzati e pur aderendo pienamente alla fede islamica, i berberi conservarono un forte spirito di autonomia che sfociò in frequenti ribellioni. I conquistatori arabi si sforzarono di controllare queste tensioni ricercando l'alleanza con i capi delle popolazioni locali e coinvolgendo sempre più stabilmente i capi berberi nel governo di quelle regioni.

-661-750, in Oriente califfato degli Omayyadi, capitale Damasco.

-711 Ha inizio la conquista della Spagna, all'epoca sottomessa al dominio dei Visigoti. Gli eserciti, prevalentemente berberi, che sbarcarono sulla terra di *al-Andalus* erano guidati dal governatore di Tangeri, Tāriq ibn Ziyād, anch'esso berbero (Gibraltar – Gibilterra – deriva il proprio nome dall'arabo *jebel-Tāriq*, "montagna di Tāriq"). Nel giro di pochi decenni gran parte della penisola iberica, ad eccezione delle regioni settentrionali fu sottomessa al dominio arabo-berbero.

-740-786 sotto la guida di Maysara e poi di Idrīs ibn Abdullāh le tribù berbere del Maghreb si coalizzano contro gli arabi dando vita a un regno berbero del Marocco che, sotto la dinastia Idrisita, si rende indipendente dal califfato arabo d'oriente.

-750-1258, in Oriente califfato degli Abbasidi. Nel 762 la capitale viene spostata a Baghdad. In questo periodo si colloca il regno di Harun al-Rashid "il Giusto" (786-809), il califfo reso celebre dalle *Mille e una notte*. La crescente influenza musicale persiana segna la decadenza dell'antico stile musicale dello Hijaz, mentre a Baghdad sorgono forti contrasti fra musicisti innovatori (Ibrāhīm al-Mahdī) e difensori della tradizione (Ishāq al-Mawsilī). Fra il IX e il X secolo operano i primi grandi trattatisti musicali arabi quali al-Kindī e al-Fārābī). Fra le numerose opere di Abū Nasr al-Fārābī è da menzionare *al-Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* (Grande libro della musica) che, insieme al monumentale *Kitāb al-aghānī al-kabīr* (Grande libro dei canti) redatto nel X secolo da Abū al-Faraj al-Isfahānī, costituisce una delle principali fonti storiche e teoriche della musica araba dei primi secoli.

-756-1027 la dinastia degli Omayyadi, spodestata dal trono di Damasco ad opera degli Abbasidi, si insedia a Cordoba, in Spagna, dando vita a un emirato indipendente.

- 822, in conflitto con l'ambiente musicale di corte, Ziryāb (789-852), allievo di Ishāq al-Mawsilī e astro nascente della musica araba, lascia Baghdad e si trasferisce presso la corte degli Omayyadi a Cordoba. La tradizione vuole che Ziryāb abbia lasciato Baghdad a causa dei troppo accesi contrasti col suo maestro in merito al rinnovamento della teoria e della pratica musicale. Giunto a Cordoba, Ziryāb 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 una delle più nobili e classiche fra le tradizioni musicali arabe. La figura di Ziryāb ampiamente mitizzata come padre indiscusso della musica arabo-andalusa viene oggi ridimensionata a favore di uno sviluppo storico che risulta assai più articolato e complesso.

- XI sec. Le dinastie berbere degli Idrisiti e poi degli Almoravidi muovono guerra agli Omayyadi di Spagna e intraprendono la conquista della penisola iberica. In pratica si tratta di una guerra fratricida fra arabi, o meglio fra arabi e berberi. Al crollo del dominio unitario omayyade sorgono numerosi regni e staterelli, i maggiori dei quali sono quelli di Cordoba e di Granada. Città come Cordoba, Sevilla, Granada, Toledo, Murcia sono centri di grande vitalità artistica e musicale. In questo periodo spicca fra tutti il nome del grande Ibn Bājja (1070-1138), riformatore della musica, poeta, filosofo e scienziato che con Ziryāb rappresenta la massima personalità della civiltà musicale andalusa. Pur conservando forti rapporti con l'Oriente, l'ambiente musicale andaluso sviluppa pratiche originali, nuovi stili e nuove forme poetiche dalle quali prende forma la *nawba* (o *nūba*), la grande suite vocale e strumentale tipica della musica andalusa. Verso la metà del XII agli Almoravidi succedono gli Almohadi, mentre i regni cristiani accrescono la loro pressione volta a riconquistare la penisola iberica.

- metà XI sec. Per contrastare le tendenze autonomiste dei territori maghrebini, il califfato fatimide del Cairo spedisce in Occidente le tribù guerriere beduine dei Banī Hilāl che invadono il Maghreb in forze, operando massacri e distruzioni e arrestandosi solo alle pendici dell'Atlante marocchino. I Berberi sono costretti a riparare sulle montagne e nel deserto. Da questo momento la presenza araba nel Maghreb, che fino ad allora era stata numericamente piuttosto esigua, si rafforza e si consolida definitivamente.

- 1212 Dopo la sconfitta a las Navas de Tolosa da parte degli eserciti cristiani, che dà avvio alla fase più energica della *reconquista*, il regno degli Almohadi si avvia a sua volta a una rapida fase di disgregazione. Nel 1236 e nel 1249, rispettivamente, Cordoba e Sevilla vengono conquistate dai cristiani. Ai successi militari dei cristiani si accompagnano la

crescente riduzione e frammentazione dei domini arabo-berberi in Spagna e nel Maghreb. Mentre gli arabi sconfitti si rifugiano in prevalenza nelle città del Maghreb, in Spagna sopravvive ormai solo il regno di Granada che sotto la dinastia dei Nasridi vive un ultimo memorabile periodo di fioritura artistica (l'Alhambra viene per l'appunto edificato in questo periodo, fra il XIII e XIV secolo). Intanto nel Maghreb, attorno alla metà del XIII secolo, prendono forma i tre regni di Marocco, Algeria e Tunisia.

Risale a questo periodo il manoscritto compilato dal lessicografo tunisino Ahmad al-Tifāshī (1184-1253) il cui titolo si può tradurre in: *I piaceri dell'udito attraverso la scienza musicale*. Scoperto in anni recenti, il codice di al-Tifāshī è attualmente considerata la fonte forse più importante e attendibile per la ricostruzione dello sviluppo storico della musica andalusa.

Un'altra straordinaria testimonianza della fioritura musicale spagnola nel Medioevo è il manoscritto delle *Cantigas de Santa Maria* attribuito ad Alfonso X "el Sabio" re di Castiglia e León e compilato fra il 1250 e il 1280. La politica di mediazione di Alfonso X fra cristiani e arabi sembra rispecchiarsi in questo prezioso codice le cui musiche e le cui celebri 40 miniature raffiguranti l'intero strumentario dell'epoca, testimoniano una fertile convivenza e simbiosi artistica fra cristiani e musulmani.

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

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

1492 Con la caduta di Granada i re spagnoli completano la *reconquista*. Gli arabi di Spagna trasferendosi nelle città del Maghreb quali Fès, Tlemcen, Tétouan, Algeri, Tunisi portano il beneficio della loro ricca tradizione culturale e artistica, trapiantandovi lo stile musicale andaluso. Si avvia così un ulteriore processo di acculturazione dal quale, attraverso un lungo e poco documentato assestamento, la musica arabo-andalusa col suo ricco repertorio di *nūbat* assumerà quelle caratteristiche stilistiche su base nazionale (Marocco, Algeria, Tunisia, Libia) conservate fino ai nostri giorni.

- XVI sec. L'Impero Ottomano conquista Siria, Egitto, Arabia, Baghdad, la Mesopotamia e la Persia, espandendosi anche nel Maghreb. L'espansione ottomana si arresta però alle pendici dell'Atlante consentendo al Marocco, di sottrarsi alla dominazione turca e di limitare così gli influssi orientali sulla cultura e sulla musica del paese. Negli altri paesi arabi soggetti all'Impero Ottomano la musica turca (che era a sua volta profondamente debitrice della tradizione araba e aveva raggiunto altissimi livelli di artisticità), esercita una supremazia che proseguirà fino al XIX secolo, imprimendo su molti aspetti della musica araba un'impronta rimasta indelebile.

- 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), in Libano, in Algeria (dal 1906) prende avvio il rapido sviluppo dell'industria discografica che, in parallelo con un forte processo di urbanizzazione, 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 di più largo consumo, più o meno 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 aspetti e caratteri molto diversi e più complessi che non si risolvono in una semplicistica contrapposizione fra tradizione musicale classica e popular music. Egitto, Algeria, Marocco, Libano sono forse i paesi dove più vistoso è stato il processo di modernizzazione, accompagnato però da un forte recupero delle tradizioni classiche e, insieme dalla nascita di nuovi generi musicali dove passato e presente, lingua classica e poesia dialettale, strumenti tradizionali e occidentali si coniugano in una grande varietà di stili. Si va dall'*ughniyya* (la canzone moderna) egiziana, alla sequela di generi che in Algeria e nel Maghreb combinano in vario modo stile andaluso, tradizioni folkloriche, influenze moderne e occidentalizzanti: *sha'bi*, *hawzi*, *arūbi*, *sharqī*, *badawi* (genere quest'ultimo dal quale prende origine il *rai*). Forti di una vasta popolarità e di un grande ascendente, artisti come gli egiziani Muhammad 'Abd al-Wahhab o Umm Kulthūm (la cantante in assoluto più amata e venerata nel mondo arabo), gli algerini Mohamed el-Anka, Cheykh Hamada, Reinette l'Oranaise, la scandalosa Cheikha Rimitti (considerata la grande madre del *rai*), sono stati capaci capaci di coniugare nella propria opera aspetti in apparenza antitetici fra loro: saldamente radicati nella tradizione, ma al tempo stesso pionieri dell'innovazione e beniamini del grande pubblico.

II. 06 Musica e Islam. Il sufismo

L'Islam conta gli anni a partire dal 622 d.C., l'anno dell'*Egira*, ossia la fuga di Maometto dalla Mecca a Medina. Ma la vicenda storica degli arabi e della musica araba ha inizio in un'epoca anteriore all'introduzione dell'Islam, la cosiddetta *jāhiliyya* (lett.: ignoranza, oscurità). La civiltà musicale araba era certamente già fiorente nei secoli precedenti l'avvento dell'Islam, anche se le conoscenze relative a questo periodo e alle sue origini sicuramente remote restano alquanto approssimative e incerte. Come abbiamo già ricordato, l'epoca della *jāhiliyya* fu caratterizzata dalla fiorente tradizione delle *qaināt*, nella cui arte musicale il piacere intellettuale si mescolava al piacere dei sensi. Questa originaria commistione fra musica e piacere è probabilmente uno degli elementi decisivi nel determinare l'atteggiamento di sospetto che la religione islamica ha coltivato da sempre nei confronti della musica. Maometto (Muhammad) 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. In realtà nel Corano (*al-Qu'rān*) – che secondo la tradizione è la trascrizione delle parole che Dio (Allah) dettò a Maometto – non solo non c'è alcun giudizio di condanna nei confronti della musica, ma addirittura non c'è nessun riferimento esplicito ad essa. I problemi nascono dal fatto che la religione islamica considera come suoi testi sacri oltre al Corano e alla Bibbia, anche gli *Hadīth* (ossia i testi raccolti successivamente alla morte di Maometto che riportano le frasi e i discorsi attribuiti al profeta), e la *Sunna*, una vasta raccolta di precetti e di insegnamenti tramandati fin dai primi secoli.

Se dunque nel Corano non c'è nessun riferimento esplicito alla musica, né pro, né contro di essa, altrove, in particolare negli *Hadīth* sono numerose le frasi attribuite a Maometto in base

alle quali molti teologi deducono che la musica è da considerarsi *haram* (proibita). Molti studiosi dell'Islam ritengono ormai appurato che gli *Hadīth* costituiscano una tradizione in parte spuria, non riconducibile cioè alla predicazione di Maometto, ma redatta in epoche successive per fare della religione uno strumento più facilmente adattabile alle esigenze di un sistema di potere teocratico, il cui diritto si fonda sulla *shari'a*, la legge islamica ricavata dai testi sacri della religione. Ciononostante gli *Hadīth* continuano a essere venerati come parola autentica del profeta e applicati come legge indiscutibile, una questione questa che solleva problemi di vasta portata, che vanno ben al di là del campo musicale.

Di fatto, da secoli l'Islam dibatte aspramente attorno alla musica e alla sua legittimità: un segnale che se non altro conferma indirettamente l'importanza del ruolo che quest'arte riveste nel mondo arabo e islamico. Alla severa condanna degli uni, corrisponde da parte di altri una difesa a spada tratta della musica come portatrice di profondi valori spirituali e religiosi. D'altronde è proprio nella Bibbia (che anche l'Islam riconosce come testo sacro e verità rivelata) che la musica vanta autorevoli credenziali. Basti pensare al Re David che la tradizione considera l'autore del Libro dei Salmi, una raccolta di preghiere destinate al canto, che lo stesso re avrebbe intonato accompagnandosi con l'arpa.

La condanna nei confronti della musica prende le mosse da alcuni versetti del Corano la cui interpretazione è particolarmente controversa e dove si menzionano la voce seducente di Satana, il crogiolarsi nelle vanità o in discorsi oziosi che sviano dalla fede. Li riportiamo di seguito.

Sura XVII (*Al-Isrâ'*, Il Viaggio Notturmo), 63-64

[Allah]disse: «Vattene! E chiunque di loro ti seguirà, avrà l'Inferno per compenso, abbondante compenso. Seduci con la tua voce quelli che potrai, riunisci contro di loro i tuoi cavalieri e i tuoi fanti, sii loro socio nelle ricchezze e nella progenie, blandiscili con promesse». Le promesse di Satana non sono altro che inganni.

Sura XXXI (*Luqmân*), 6

Tra gli uomini vi è chi compra storie ridicole per traviare gli uomini dal sentiero di Allah e burlarsi di esso: quelli avranno un castigo umiliante.

Sura LIII (*An-Najm*, La Stella), 57-62

L'Imminente s'avvicina, nessuno, all'infuori di Allah, può svelarla!

Ma come, vi stupite di questo discorso? Ne riderete invece che piangerne o rimarrete oziosi?

Prosternatevi piuttosto davanti ad Allah e adoratelo!

In questi versetti, anche alla luce degli *Hadīth*, c'è chi legge un riferimento alla musica intesa come attività oziosa e anticamera del vizio, un'interpretazione nella quale traspare un'immagine peccaminosa della musica riconducibile all'epoca dissoluta della *jāhiliyya*. L'argomento principale dei difensori della musica si incentra invece su quei versetti del Corano nei quali è contenuta un'esplicita diffida nei confronti di un eccessivo puritanesimo, di chi pretende di proibire i piaceri leciti che Dio ha concesso agli uomini:

Sura VII (*Al-A'râf*), 32

Di': «Chi ha proibito gli ornamenti che Allah ha prodotto per i Suoi servi e i cibi eccellenti?».

Di': «Appartengono ai credenti, in questa vita terrena e soltanto ad essi nel Giorno della Resurrezione».

Sura LXVI (*At-Tahrîm*, L'Interdizione), 1

O Profeta, perché, cercando di compiacere le tue spose, dichiarare illecito quello che Allah ti ha permesso? Allah è perdonatore, misericordioso.

Si tratta come si è detto di una disputa ormai ultramillenaria che, per quanto possa sembrare anacronistica, è tutt'altro che conclusa, basti pensare ai fatti accaduti in anni recenti in Iran, in Sudan, nell'Afghanistan dei *mujaheddin* e poi dei talebani. Si tratta di paesi nei quali vige la *shari'a*, vale a dire nazioni la cui legislazione applica alla lettera gli obblighi, i divieti e le punizioni prescritte dalle autorità religiose (altri paesi nei quali è in vigore la legge islamica sono: Arabia Saudita, Kuwait, Yemen, Bahrain, Qatar, Emirati Arabi Uniti, Iran, Afghanistan, Pakistan, Cecenia, Sudan, Somalia, Mauritania). Le cronache recenti hanno riferito ampiamente le vicende drammatiche connesse all'applicazione della legge islamica in alcuni di questi paesi, suscitando profonda impressione nell'opinione pubblica internazionale (come è noto la legge islamica prevede la pena di morte per lapidazione per reati quali ad esempio adulterio, prostituzione, sodomia).

Nonostante l'Islam non ammetta ufficialmente un clero come istituzione organizzata, numerosi sono i religiosi cui vengono riconosciute particolare autorevolezza e leadership. Ebbene se qualche leader religioso (*imam, ayatollah, ulema, mufti, mullah*, ecc.), sulla base di una sua interpretazione del Corano, della *Sunna* o degli *Hadîth*, 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. Si tratta del *tasawwuf*, movimento mistico ed esoterico meglio noto col nome di *sufismo* (cfr. anche gli Appunti del I modulo, pp. 34-35). Dalla Persia alla Turchia, dal Pakistan al Maghreb, la diffusione del 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*. La tradizionale professione di tolleranza e di amore universale propria del sufismo ha generato attriti frequenti con gli apparati più rigidamente ortodossi del potere islamico. Né sono mancate persecuzioni, con mistici del sufismo accusati di eresia e messi a morte. Il caso più celebre è forse quello di Hallaj (IX-X sec.) che venne decapitato dopo essere stato sottoposto a lunghe torture. Ancor oggi nei paesi dove più forte è il fondamentalismo, il sufismo è sottoposto a un forte controllo o a misure repressive: una sorta di conflitto latente in seno all'Islam di cui giungono all'esterno solo scarsissimi echi.

Vestiti di indumenti di lana grezza (*sūf*), i dervisci si raccoglievano, allora come oggi, in confraternite di dervisci, ossia asceti iniziati alla *tarîqa* (via) e alla pratica del *samā'* (ascolto), la meditazione musicale che risveglia nell'anima il ricordo della sua origine e la porta intonare l'armonia del cosmo in unione con Dio. Tuttavia la caratteristica forse più originale dell'ascetismo sufi sta nel fatto che esso non si è tradotto in un esoterismo chiuso all'esterno, bensì in un movimento capace di conquistarsi un forte seguito popolare. Il rituale sufi è incentrato sulla *hadrā* (lett. "presenza"), la grande cerimonia religiosa e musicale (vedi Fig. 6 bis) all'interno della quale si celebra la preghiera del *dhikr*, letteralmente "ricordo",

evocazione di Dio). La *hadrā* e il *dhikr* si svolgono in un susseguirsi di canto, musica, danza (quella roteante delle confraternite Mevlevi è divenuta celebre anche in Occidente, v. Fig. 6 bis). Mentre i fedeli si fanno trascinare collettivamente al ritmo via via accelerato della danza sacra, le preghiere e le invocazioni ad Allah proseguono per ore, fino a quando la *hadrā*, la presenza di Dio, si manifesta 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.

Fig. 6 bis



[un momento di una celebrazione pubblica della *hadrā* da parte di una confraternita popolare sufi]



[la tipica danza dei “dervisci rotanti” della confraternita Mevlevi]

II. 07 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.

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 stili musicali. Questa compenetrazione si verifica in particolare nell'ambito della musica di ispirazione *sufi*, nelle cui celebrazioni musicali e preghiere collettive ricorrono abitualmente forme, testi, contenuti poetici che appartengono a pari titolo al repertorio della musica profana (*qasīda*, *muwashshah*, *dawr*, *layālī*, *mawwal*, *ghazal*, ecc.)

Più funzionale - per quanto di comodo - potrebbe apparire una distinzione fra musica vocale e musica strumentale. Ma anche in questo caso si tratta di ambiti strettamente intrecciati, specie per il fatto che la tradizione classica della musica araba, nel Mashreq come nel Maghreb si incentra essenzialmente su una varietà di forme tutte riconducibili alla suite, ossia a una sequenza di brani accomunati dal medesimo *maqām*, nella quale si alternano sistematicamente episodi strumentali e vocali. E' il caso del *maqām al-'irāqī* (Iraq), della *wasla* (Egitto, Siria, ecc.), nonché della *nūba* andalusa.

Partiremo tuttavia dalla musica vocale che, storicamente - dalle *qaināt* a Umm Kulthūm a Khaled - resta l'asse portante delle numerose espressioni musicali della cultura 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. Si tenga conto che nel mondo arabo, oltre alla lingua letteraria classica, il cui monumento più illustre è il Corano, esiste la realtà variegata della lingua colloquiale, un insieme di numerosi dialetti nazionali e regionali anche molto diversi fra loro che costituiscono la lingua parlata nella vita quotidiana, nonché il linguaggio usato nella musica popolare e anche in vari generi di musica classica.

In ultima analisi la virtù suprema di un cantante arabo, specialmente nell'ambito della musica classica, 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 che - nonostante la scarsa sintonia fra teologi e musicisti - costituisce in effetti il punto di riferimento obbligato dell'arte musicale arabofona.

II. 08 Il suono della parola: la recitazione del Corano e l'*adhan*

La recitazione pubblica del Corano (*tajwid*) è un'arte molto difficile, di fatto riservata a fedeli in possesso di particolari doti musicali che si sono sottoposti a un lungo apprendistato. I principi basilari del *tajwid* vengono appresi fin da bambini alla scuola coranica che, non casualmente, costituisce una tappa obbligata nell'apprendistato di molti dei grandi interpreti della musica araba. Alla scuola coranica, dove i bambini entrano prima di imparare a leggere e scrivere, l'apprendimento del testo sacro e la sua corretta dizione, avviene attraverso l'allenamento sistematico della memoria, e con l'aiuto di apposite formule ritmiche fortemente scandite. Gli allievi più capaci vengono successivamente introdotti alla pratica del *tajwid*, la recitazione intonata, e delle relative formule melodiche fondate sul sistema del *maqām*.

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, buona parte dei quali si sono formati musicalmente attraverso lunghi anni di frequenza alla scuola coranica, trasferiscono e applicano nella loro arte vocale sia essa classica o popolare. L'elogio più alto che viene rivolto a una cantante come Umm Kulthūm è proprio il riconoscimento che la sua inarrivabile arte di interpretare e di rendere il senso poetico della parola cantata le viene dalla sua profonda padronanza della recitazione coranica.

Lo studio del Corano e del *tajwid* – tecnica che prevede diversi stili di recitazione (fra cui il *tartil*) più o meno ricchi di musicalità – prosegue per anni. In Egitto, ad esempio, questo studio si conclude solitamente all'Università al-Azhar del Cairo, con il conseguimento della qualifica di *shaykh*, ossia di maestro, un titolo che tutti i più grandi interpreti vocali della musica araba hanno sempre esibito con orgoglio.

La corretta recitazione del Corano implica dunque la padronanza dell'intonazione e la conoscenza dei principi del *maqām*, in altre parole una preparazione musicale di alto livello. 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. Chi declama il Corano non è considerato un cantante ma viene denominato *muqri* (recitante), diversamente dal cantore di inni religiosi, indicato col termine di *munshid*

Un esempio di recitazione coranica nello stile del *tartil* è incluso nell'antologia audio (C-01). Si tratta dei primi versetti della seconda *sura* ("Sura della vacca") nell'interpretazione del siriano Shaykh Hamza Shakkur. Ne riportiamo il testo tradotto. All'inizio, come sempre accade nella recitazione del Corano, vengono pronunciate le parole iniziali della prima *sura* che apre il Corano

Testo (Corano, II, 1-5)

[I:1 Bi ism 'illāh ir rah.mān ir rah. īm]

Nel nome di Dio, il clemente, il misericordioso

II:1 Alif-Lām-Mīm

Alif Laam Miim

II:2 Zālika al kitāb lā rayb fehi huda(n) li al muttaqīn

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

II:3 'Allazīna yu'minūn bi al ghayb wa yuqīimūn as. S.alāh wa min mā

razaqnāhum yunfiqūn

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

II:4 wa 'allazīna yu'minūn bi mā unzila 'ilayka wa mā unzila min qablika wa bi al 'ākhirah hum yuqīnūn

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 'Ulā'ika alā huda(n) min rabbhim wa 'ulā'ika hum al muflīh. ūn

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

Questo *tartil* è intonato in *maqām bayāti*, 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 rāst*, *bayāti* e *saba*; in merito all'intervallo di 3/4 di tono cfr. pp. 38-39 degli appunti I modulo, figg. 1-3). C'è una particolarità del *maqām saba* che merita di essere segnalata in quanto decisamente fuori della norma, ossia il fatto che questo modo, contrariamente a quanto

accade per la quasi totalità delle scale musicali conosciute, non abbraccia un'ottava giusta. Partendo dal *re*, la scala del *maqām saba* dovrebbe infatti concludersi come di consueto con l'ottava nota sul *re* (cfr. le osservazioni al § II.04), e invece conclude sul *re bemolle* per poi passare al *mi* (anziché al *mi semi-bemolle* come nella prima ottava). Per un esempio musicale di questo *maqām* cfr. antologia audio C-07.

Nota

Su Internet sono presenti numerosi siti dai quali è possibile ascoltare online la recitazione intonata dell'intero Corano. Ecco di seguito un paio di indirizzi:

<http://islaam.com/audio/quran/>

http://islamicity.com/mosque/arabicscript/Ayat/1/1_1.htm

(questo sito contiene l'audio di tutte le 114 sure del Corano con scorrimento sincronizzato del testo in arabo e della relativa traslitterazione e traduzione in varie lingue).

Accanto alla recitazione del Corano, altra istituzione fondamentale della liturgia islamica è l'*adhān*, ossia l'appello alla preghiera che risuona cinque volte al giorno dall'alto del minareto e chiama i fedeli al rito del *salā* (preghiera). L'*adhān* che veniva un tempo intonato a squarciagola dal *mu'adhdhin* (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 possono ascoltare negli esempi riportati nell'antologia audio (C-02-03-04-05). L'*adhān* viene intonato secondo formule tradizionali e *maqāmat* molto conosciuti che variano a seconda delle ore del giorno. I quattro esempi dell'antologia presentano altrettante diverse interpretazioni di un *adhān* intonato su una formula melodica molto diffusa, in *maqām rāst* (la prima esecuzione è integrale, le altre tre sono limitate ai primi due versetti).

Adhān – Testo:

Allahu akbar [2 volte]

Allah is Greatest

Ash-hadu an la ilaha illa-llah [2 volte]

I bear witness that there is no god but Allah

Ash-hadu anna Muhammadan Rasulu-llah [2 volte]

I bear witness that Muhammad is the messenger of Allah

Hayyi 'ala s-salah [2 volte]

Hasten to the prayer

Hayyi 'ala l-falah [2 volte]

Hasten to salvation

Allahu akbar [2 volte]

Allah is Greatest

La ilaha illa-llah.

There is no god but Allah

II. 09 Le forme classiche della poesia per musica

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 la percussione, sono generalmente 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 quindi nettamente distinto dalla recita del Corano) viene indicato col termine generico di *inshād* (innodia). L'*inshād* trova ampio spazio soprattutto nei riti e nelle preghiere delle confraternite sufi, in particolare in quelle cerimonie specificamente impiegate sulla musica e sulla danza come la *hadrā* (presenza) – detta anche *samāʿ* (ascolto) – nella quale si celebra collettivamente il *dhikr*, la preghiera che il sufismo prescrive ai suoi adepti in aggiunta al *salā* giornaliero comune a tutti i musulmani (in realtà il *dhikr* può essere celebrato anche in silenzio, in forma individuale).

Un esempio molto rigoroso di *inshād* in arabo classico di ispirazione sufi è quello offerto da Suleyman Dawūd, "gran muezzin" della Moschea di Damasco nell'esempio C-06 dell'antologia audio. Nel ruolo del *munshid* (il cantante di *inshād*), sostenuto dagli interventi corali dei figli e senza nessun accompagnamento strumentale, Dawūd esegue una suite (*nawba*) su componimenti poetici scritti in lingua letteraria nelle forme classiche della *qasīda* (il metro più importante e illustre della poesia araba) e del *muwashshah*, la forma strofica caratteristica della *nawba* andalusa e diffusa anche in Oriente. 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 dell'antologia si ascolta un estratto di alcuni minuti del *muwashshah Sara min Makkatin* col quale ha inizio la *nawba* in *maqām bayāti* della durata complessiva di circa un'ora.

***Sara min Makkatin* (muwashshah) – testo**

(trascriz. parziale, tratta dalle note di copertina del disco)

ā ī

1. Sara min Makkatin bi-Burāqi 'izzin li-aqsa masjidin wa-'alā s-samā'a,
He went from Mecca to Jerusalem on the wings of Burāq and raised himself to the skies,
2. Mufattahatun lahu l-abwābu minhā, yujāwizuhā ilī l-oarshi (i)rtiqā'a,
Where the doors were opened to him : He went through them up on 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 C-07 si ascolta un estratto da una suite strumentale e vocale denominata *wasla*. L'esecuzione è affidata all'Ensemble al-Kindī, la cui formazione è un tipico esempio di *takht* il piccolo complesso impiegato nella musica araba classica (vedi più avanti), presente qui in una formazione ristretta a *qānūn* (il salterio a pizzico), *nāy* (flauto di canna) e percussioni [*riqq* e *bendīr*].

Anche in questo caso si ha a che fare con l'usuale integrazione di forme musicali profane in ambito religioso. Il brano, in *maqām saba*, inizia con un *bashraf*, una composizione antica di autore anonimo. Segue (a 2:50) un *taqsīm* (improvvisazione libera) del *qānūn*. Viene poi eseguito un *samāʿī* (4:42), una breve composizione del musicista siriano Tawfiq al-Sabbagh (1892-1964) che si basa su un *wazn* molto comune in 10 tempi detto *samāʿī thaqīl* (cfr. lo schema di fig. 6). Segue un *taqsīm* del *nāy* (6:24), al termine del quale inizia il primo brano vocale della *wasla* (10:00), 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

esegue un *layālī* (13:34), ossia un vocalizzo improvvisato su una breve frase poetica fissa («yah līl, ya ʿīn», "Oh notte mia, oh occhi miei!") col quale si conclude l'esempio.

La consuetudine di utilizzare nell'innodia religiosa *muwashshah*, *qasīda*, *zajal* (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*, un genere di poesia erotica utilizzata della musica sufi), parlano un linguaggio comune. Questo interscambio riguarda anche altre forme poetiche, sia colte sia popolari. E' il caso del già citato *layālī*, oppure del *dawr* (o *dor*) – un componimento poetico di forma strofica in lingua classica o colloquiale fiorita nel XIX sec. in Egitto. Un'altra forma in versi usata sia nella musica religiosa sia in quella profana, è il *mawwāl*, breve testo poetico espressamente concepito per essere totalmente improvvisato su un ritmo libero.

II. 10 La musica religiosa popolare: *dhikr* e *madīh*

Tutte queste forme, in una veste più popolare e redatte in lingua araba 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 *mawālīd* (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 cantante solista, detto *munshid* se la cerimonia utilizza testi in lingua classica o *maddāh* se vengono cantati brani in dialetto di carattere popolare (è il caso più frequente). 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 *hadrā*, la presenza divina, e quindi all'estasi (*wajn*)

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 *madīh* – letteralmente: "glorificazione" – nel quale il solista (il termine *maddāh* indica appunto il cantante di *madīh*), coadiuvato dal coro, canta e improvvisa su testi strofici, modellati sulla falsariga di *muwashshah*, *qasīda*, *dawr*, oppure liberi tipo *mawwāl* o *layālī*.

Rispetto all'*inshād* colto, il *madīh* 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 *madīh*. Dal Maghreb al Mashreq, i *maddāh* 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 gli egiziani 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 C-08 dell'antologia propone la parte iniziale (fino a 13:22) e la parte conclusiva (da 13:22 alla fine): del *madīh* intitolato '*Ulbet al-Sabr*, 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 *nāy*). 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 *taqsīm gharb*, 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 tipico esempio di inserzione di musica profana in un contesto religioso. Si tratta del tema conclusivo di una delle canzoni più celebrate e amate dell'intera musica araba, *al-Atlāl* (Rovine), un titolo del 1967 che fu uno degli ultimi grandi successi della cantante egiziana Umm Kulthūm.

II. 11 La tradizione della musica strumentale

La vasta area geografica nella quale viene coltivata l'arte del *maqām*, viene suddivisa abitualmente in cinque grandi regioni stilistiche: il Maghreb, l'Egitto, la Siria, l'Iraq e la penisola arabica. A parte le numerose differenze concernenti il dialetto, la nomenclatura, il repertorio, la struttura dei *maqāmat*, gli strumenti, le forme musicali e poetiche, c'è un elemento che fin dal Medioevo accomuna queste diverse aree, ed è la predilezione, sia nella musica religiosa, sia in quella profana, per un'organizzazione formale basata sulla suite, ossia una lunga successione di brani strumentali e vocali alternati fra loro la cui durata complessiva può essere anche di parecchie ore.

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 in parte si fondano tuttora) tanto la musica religiosa sufi, quanto la musica di intrattenimento nei locali pubblici, nonché l'*ughniyya*, la canzone moderna cresciuta e affermata a partire dagli anni Trenta ad opera soprattutto di Umm Kulthūm.

In Iraq viene tuttora coltivata l'antica e illustre tradizione del *maqām al-'iraqi* caratterizzato dalla imponente struttura del *fāsl*, una suite vocale e strumentale che può raggiungere le tre-quattro ore di durata.

In Siria, così come in Turchia, la suite viene denominata *fasil* (ma si incontrano anche *wasla* e *nawba*, cfr. C-06, C-07), mentre la musica iraniana custodisce la tradizione del *radif*.

Ma è soprattutto nel Maghreb, erede e continuatore della tradizione andalusa, che la grande suite vocale strumentale ha la sua culla e il suo culmine artistico. La musica classica del Maghreb si indentifica infatti nella *nūba* andalusa, un monumentale repertorio vocale e strumentale custodito e tramandato amorevolmente per secoli, fatto oggetto di studi approfonditi e di recuperi tali da consentire oggi la riproposizione di questa tradizione con una rinnovata consapevolezza storica e interpretativa (per un breve esempio audio di *nūba* algerina, cfr. A-03-04).

La tradizione della *nūba* sarà presa in esame più ampiamente nei paragrafi dedicati alla musica andalusa. In generale, per quanto riguarda i brani strumentali che fanno la loro

comparsa nella suite, incorniciando e intercalandosi agli episodi vocali, al di là della grande varietà di forme e di stili propri delle varie epoche e aree geografiche, si può fare una distinzione fondamentale, valida sia in Oriente sia nel Maghreb, fra brani improvvisati e composizioni vere e proprie. Da un lato c'è il *taqsīm*, ovvero l'improvvisazione solista, spesso virtuosistica, nella quale si esplica pienamente l'arte del *maqām*. Dall'altro lato ci sono le forme composte – ma sempre tramandate oralmente, almeno fino al recente passato quando da parte di alcuni studiosi e musicisti si è cominciato a trascrivere parzialmente alcune di queste composizioni. Nel novero delle composizioni strumentali, molte sono di autore anonimo, antiche di secoli, altre sono invece opera di autori conosciuti, vissuti in epoca più recente. Una *wasla* oppure una *nūba* è formata dalla successione di un certo numero di composizioni strumentali e vocali appartenenti a un determinato *maqām* o *tab'*, cui in genere si aggiungono in momenti ben precisi della suite brani improvvisati. Come è stato già sottolineato, poiché i *maqāmat*, suddivisi in generi e famiglie sono parecchie decine, i musicisti, anche i più colti, non praticano l'improvvisazione sull'intero repertorio, ma hanno un loro repertorio selezionato, anche tenuto conto del fatto che esistono *maqāmat* molto comuni e altri che vengono eseguiti molto più raramente.

Tra le forme strumentali di più frequente impiego si possono citare *dūlāb*, *longa*, *tahmila* (di origine egiziana), *bashraf* e *samā'ī*, forme queste ultime derivate dai corrispondenti modelli turchi-ottomani del *peshrev* e del *semāi* 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 *dūlāb* in genere ha addirittura una durata di pochi secondi) e che svolgono funzione di preludio, intermezzo o conclusione all'interno di una suite.

Fra i brani raccolti nell'antologia audio, esempi di *taqsīm* si ascoltano nella *wasla* in *saba* dell'Ensemble al-Kindi (C-07), a 2:50 e 6:24.

Un altro *taqsīm* è eseguito all'inizio di C-08, prima dell'ingresso della voce.

Nella già citata *wasla* dell'esempio C-07 si può ascoltare in apertura un tipico esempio di *bashraf* e, successivamente (a 4:42) un *samā'ī*.

Una breve *dūlāb* si può ascoltare in apertura del *muwashshah Ya mīmati* (C-10) in una rara incisione del 1910. Interessante è il confronto con la stessa composizione riproposta nell'esempio C-11, dove il medesimo *muwashshah* viene eseguito dall'Ensemble egiziano di musica araba (un complesso sovvenzionato dallo stato) in una incisione del 1971. Il confronto mette in luce l'estrema diversità dell'interpretazione. In C-11 manca ad esempio la *dūlāb* introduttiva, mentre l'esecuzione è affidata non più a un *takht* ma a un ensemble orchestrale (*firqa*) che, analogamente alle orchestre occidentali, comprende un certo numero di strumenti ad arco (v. più avanti, § II.12). Ma l'aspetto più significativo è, la totale scomparsa del carattere eterofonico e improvvisativo che caratterizzava l'esempio C-10. In C-11 coro e orchestra procedono invece in perfetta sincronia e coordinamento con un risultato che, se per un orecchio occidentale sembra molto più soddisfacente, per la concezione classica della musica araba rappresenta in realtà un impoverimento e uno snaturamento. Questa trasformazione deriva dal fatto che il brano registrato in C-11 non è più eseguito secondo la prassi mnemonica della tradizione orale (cui è estranea l'idea di una ripetizione letterale di un brano sempre identico a se stesso), bensì ricorrendo alla notazione scritta. Ne risulta una sonorità molto compatta e precisa, dove le varianti individuali non sono più ammesse. Sono proprio queste alcune delle conseguenze più vistose e controverse sul piano della prassi esecutiva derivanti dall'introduzione della notazione in seguito all'affermazione dell'industria discografica.

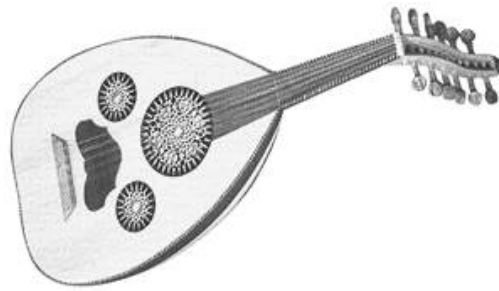
II.12 Gli strumenti e il *takht*

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.

Nel Mashreq la formazione classica della musica araba viene chiamata *takht*, un ensemble che comprende un ristretto numero di strumenti a corda, a fiato e a percussione (cfr. C-07, C-09, C-10) con un organico variabile da 3 a 6 esecutori. Nel Maghreb l'ensemble tradizionale della musica andalusa, denominato *jawq*, ha invece un organico leggermente più ampio (5-8 esecutori).

In entrambi i casi si tratta di gruppi dall'organico strumentale variabile ma con un nucleo comune di strumenti principali, tutti di origine molto antica e con caratteristiche variabili da regione a regione. Gli strumenti base sono i seguenti:

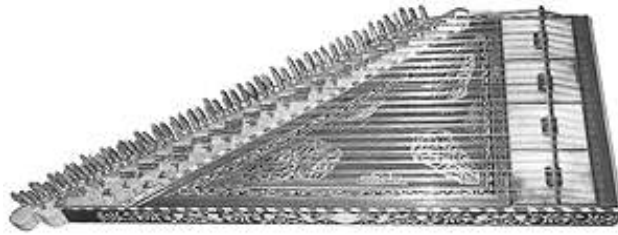
al-'ūd ("il liuto", trascritto spesso alla francese come *oud*). È considerato il sovrano degli strumenti arabi, anche perché tutto il sistema arabo dei *maqām* elaborato dai grandi trattatisti del passato è stato creato facendo per lo più riferimento allo *'ūd*. Caratteristiche dello strumento sono la cassa "piriforme" (ossia a forma più o meno di pera), il manico corto e largo con cavigliere (dove si fissano le corde) piegato ad angolo retto. Oggi *al-'ūd* monta in genere 6 corde (o per meglio dire 6 "cori" formati da 5 corde doppie + una singola).



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

Tuttavia lo *'ūd* classico, scaturito dalle innovazioni di *Ziryāb* e tuttora utilizzato nel *jawq*, è a cinque cori. Nell'organico della musica andalusa, il liuto a cinque (o a sei) corde viene denominato *'ūd sharqī* ("liuto orientale"), per distinguerlo dal più antico e ormai poco diffuso *'ūd 'arbī* ("liuto arabo") di dimensioni più dirette e munito di 4 corde. Lo *'ūd 'arbī* è utilizzato ormai solo dagli ensemble di musica andalusa più rigorosi dal punto di vista della prassi. Sempre nella musica andalusa viene impiegata anche la *kwītra* (diminutivo di *kithāra*, chitarra), strumento piuttosto simile allo *'ūd 'arbī* ma con un manico più lungo.

Qānūn: è uno strumento anch'esso molto antico e illustre, discendente del *salterio* citato ripetutamente nella Bibbia e diffuso in molte culture musicali dell'antichità. Salteri affini al *qānūn* di forme e nomi diversi (*cimbalom*, *zither*, *santur*, ecc), a corde pizzicate o percosse, sono utilizzati ancora oggi in diverse musiche tradizionali dell'Europa e dell'Asia. Il *qānūn* ha una 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>]

Nāy (in turco: *ney*). È un flauto di canna a sei fori (più uno per il pollice) di dimensioni variabili che si suona appoggiandolo all'angolo della bocca e tenendolo in una caratteristica posizione inclinata. È uno strumento particolarmente amato dai sufi che al suono del *nāy* (secondo l'immagine di una celebre poesia di Rumi) associano il lamento dell'anima che desidera ricongiungersi a Dio (vedi sotto). Dal Maghreb all'Oriente sono presenti numerosi tipi di flauti di canna simili al *nāy* con varie denominazioni, ad es. *kawwal*, *gharb*, *gasba*, ecc. Il suono del *nāy* 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>]

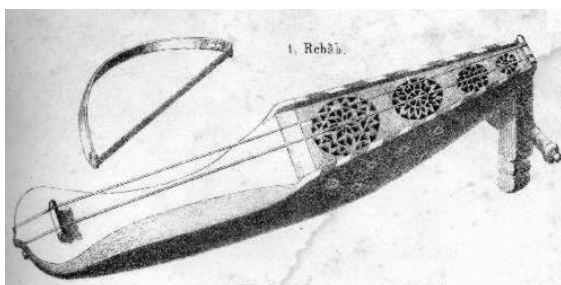
Il lamento del flauto

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

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!
Nāy, 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?

(Jalāl ad-Dīn Rūmī, XIII sec.)

Rabāb (*rabāba*, *rebāb*, *ribāb*). È una viella, ossia uno strumento con corde tese sopra una cassa armonica da suonare con l'archetto (è la famiglia di strumenti cui appartiene anche il violino) Di origini molto antiche, il *rabāb* è diffusissimo in forme e varietà molto diverse dal Maghreb al Mashreq, all'Africa sub-sahariana, all'India e trova impiego sia nella musica classica sia nel folklore.



[immagine: <http://www.belly-dance.org/rebab.htm>]



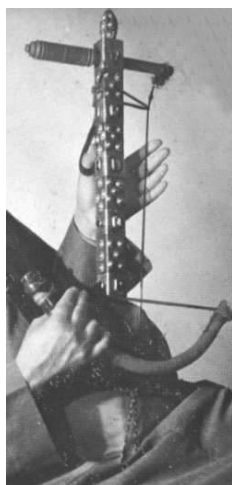
[foto: copertina del cd Ocora C 559035]

Il *rabāb* raffigurato sopra, munito di due corde e con una caratteristica forma a “barca”, è il tipo impiegato nel *jawq*, l'ensemble della musica classica andalusa di cui il *rabāb* è il punto di riferimento obbligato. Altri tipi di *rabāb* sono invece utilizzati nella musica del folklore berbero, beduino, ecc.

Nel *takht* si utilizza (o meglio si utilizzava) invece un diverso tipo di *rabāb*, munito di un numero variabile di corde da due a quattro e con una piccola cassa armonica di forma sferica (v. la figura seguente, lettera A). Si suona con un archetto, da seduti, tenendolo posato verticalmente sulla coscia sinistra. Questo tipo di strumento – del tutto simile al *kemencé* turco e al *kamanche* persiano – è di fatto il corrispondente del violino europeo che, in arabo, viene chiamato *kamanja*. Oltre alla forma differente, il violino arabo ha anche un timbro sensibilmente diverso dal violino europeo. Diffuso nel Mashreq come nel Maghreb esso viene usato tuttavia sempre di meno in quanto – specialmente nel repertorio classico – è ormai regolarmente sostituito dal violino di fattura europea.



A



B



C

[A: *rabāb* (*kamanja*) – B: *rabāb* berbero (*rwais* del Souss-Anti Atlante, Marocco) – C: *rabāb* beduino]

Riqq (*reqq*). Nel Maghreb in genere viene chiamato **tār**. E' un piccolo tamburo "a cornice" con una sola pelle e dei piccoli cimbali (= sonagli di metallo) inseriti nella cornice di legno. Nel Mashreq ha un diametro variabile fra i 20-40 cm. Nel Maghreb solitamente è più piccolo (15-20 cm).



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

Esistono molte varietà di tamburi a cornice di varie forme e dimensioni, con o senza sonagli e denominati in vari modi: *riqq*, *duff*, *tār*, *bendir*. Particolarmente diffuso nel Maghreb è il **bendir**, un tamburo a cornice anch'esso di dimensioni molto variabili (40-70 cm di diametro), e munito di alcune corde tese che sfiorano la pelle. Quando il tamburo viene percosso, le corde producono un particolare "ronzio" che dà allo strumento la sua timbrica caratteristica.

Derbukka (*darabukka*, ecc.): 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 gli strumenti professionali sono fabbricati in ghisa e montano una pelle sintetica.



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

Nel *takht* come nel *jawq* componenti pressoché irrinunciabili sono 'ūd e *qānūn*, insieme a *riqq* e *derbukka*. Nel *jawq*, l'ensemble della musica andalusa, è inoltre essenziale la presenza del *rabāb*.

Il *takht*, nelle sue varie combinazioni, ha espresso per secoli la sonorità tipica della musica araba, in particolare quella del Mashreq. Tuttavia 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'ensemble allargato, denominato *firqa* (orchestra), è oggi largamente diffuso, e viene utilizzato non solo nella musica pop più occidentalizzata, ma anche nella musica che viene considerata *turath* (letteralmente: eredità), ossia classica, quale ad esempio la musica andalusa, oppure le canzoni di Umm Kulthūm. Oggi il *takht* è impiegato soprattutto nella musica religiosa di ispirazione sufi e in genere in

quelle esecuzioni musicali che intendono riproporre la prassi della tradizione classica pre-moderna o comunque anteriore al XX secolo.

Anche il *jawq*, come vedremo più avanti, ha subito una sorte molto simile, subendo un macroscopico allargamento di organici.

II.13 La musica della tradizione andalusa.

I califfi Omayyadi che nell’VIII sec. si insediarono nella terra di al-Andalus portarono con sé la grande tradizione orientale della musica e del canto medinese fiorita nello Hijaz e proseguita a Damasco. È però con l’arrivo a Cordoba di Ziryāb, nell’anno 822 che ha inizio lo sviluppo e la progressiva differenziazione della musica andalusa rispetto alla musica dell’Oriente, anche se la storiografia recente tende a valorizzare i legami che intercorsero fra le due regioni e che non si interruppero mai del tutto. La musica fiorita nella Spagna moresca viene denominata in vari modi. Per gli arabi essa è semplicemente *al-mūsīqā al-andalusīyya*, in quanto la denominazione di *mūsīqā arabiyy’a-andalusīyya* suona come una inutile tautologia. La dizione “arabo-andalusa” viene utilizzata per lo più in Occidente per marcare una distinzione rispetto alla successiva musica dell’Andalusia non più araba, ad esempio il flamenco gitano. Spesso, infine con varie sfumature di significato gli stessi studiosi arabi utilizzano denominazioni quali *mūsīqā klasikiyah*, musica andaluso-maghrebina, ecc.

Musicista, letterato, scienziato, Ziryāb era l’esponente più in vista di quella corrente innovatrice che era fortemente osteggiata alla corte di Baghdad da dove egli proveniva e che andava prendendo le distanze dall’antico stile del canto medinese. Una volta a Cordoba egli poté applicare le sue idee con piena libertà d’azione. Si dedicò al perfezionamento dello *ūd*, cui aggiunse una quinta corda (in realtà anche a Baghdad era già conosciuto il liuto a 5 corde); elaborò un suo metodo didattico per l’insegnamento della musica e del canto, approfondì la teoria del *maqām* sotto il profilo fisico, filosofico ed estetico e sviluppò inoltre nuove architetture formali dalle quali, attraverso un processo che resta pieno di incognite, sarebbe scaturito nel giro di alcuni secoli l’assetto complessivo della *nūba* rimasto in seguito più o meno definitivo.

Fin dall’inizio la musica andalusa sembra essersi orientata verso uno stile vocale sensibilmente più fiorito rispetto allo stile più sobrio di Medina, una particolarità che forse, più che a Ziryāb, si deve all’influenza delle tradizioni vocali già presenti nella penisola iberica e in particolare del canto liturgico cristiano visigotico (detto anche *mozarabico*) che, all’epoca, costituiva un vero e proprio paradigma del canto melismatico.

All’epoca di Ziryāb il genere di musica vocale araba predominante da Oriente fino a Occidente era il *sawt* (pl. *aswāt*) che era basato sulla forma poetica classica della *qasīda* e che presentava una successione di più melodie diversificate fra loro ritmicamente. La forma originaria della suite andalusa sarebbe scaturita per l’appunto dalla consuetudine di concatenare più *aswāt*. Successivamente, fattore determinante nell’evoluzione dello stile andaluso fu l’introduzione di nuove forme poetiche che prescindevano dal rispetto delle regole metriche della poesia araba classica, quali lo *zajal* in lingua dialettale e, soprattutto il *muwashshah* che si affiancò e in parte soppiantò la *qasīda* diffondendosi poi largamente anche nel Mashreq.

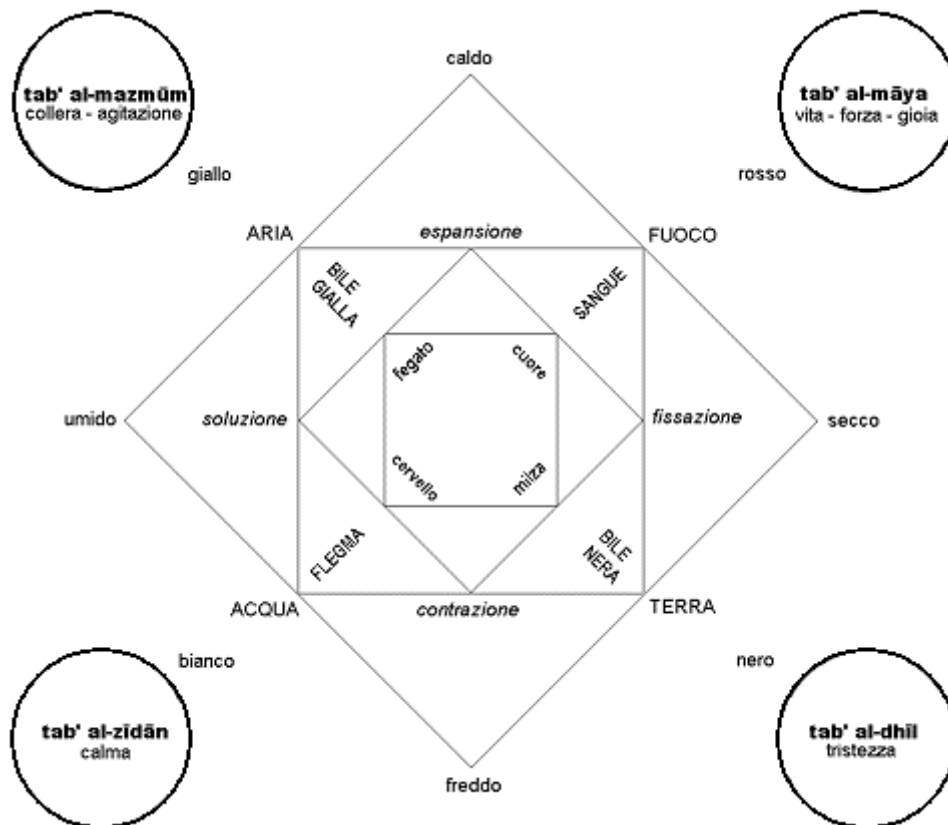
Le informazioni spesso lacunose e contraddittorie sull’evoluzione della musica andalusa dei primi secoli si devono al fatto che gran parte delle fonti scritte sono di epoca molto tarda (XVIII-XIX secolo). Per questo motivo, di grande importanza ai fini della ricostruzione

storica è stata la scoperta del manoscritto di al-Tifāshi risalente ai primi del XIII che fornisce un quadro piuttosto esauriente e dettagliato della musica di quel periodo.

Al-Tifāshi assegna grande rilievo alla figura di Ibn Bājja, musicista e teorico originario di Saragossa, vissuto a cavallo fra XI e XII sec. che è la figura di maggior spicco della musica andalusa accanto a Ziryāb. A Ibn Bājja, al-Tifāshi attribuisce la creazione dello *zajal*, l'ampliamento della *nūba* mediante l'introduzione di nuovi movimenti, nonché un'azione di sincretismo stilistico fra il canto arabo e cristiano.

Il meticcio fra le varie culture presenti sul territorio andaluso è un aspetto che si è imposto con maggior evidenza agli occhi degli storici, specie dopo la recente scoperta di *muwashshahāt* dell'epoca nei cui testi poetici vengono accostate la nuova lingua romanza, l'ebraico, l'arabo dialettale. È da questa compenetrazione che deriva verosimilmente una delle caratteristiche salienti e più originali dello stile musicale andaluso, ossia l'elaborazione di un sistema modale che, pur strettamente collegato nei suoi principi generali al sistema del *maqām*, si differenzia da esso per l'assenza degli intervalli microtonali e la diversa denominazione di alcuni modi. Di fatto, nel sistema musicale della *nūba* andalusa il termine *maqām* viene sostituito dal termine *tab'* (pl. *tubū'*), letteralmente "carattere". Sia Ziryāb, sia Ibn Bājja tennero in alta considerazione il significato simbolico e psicologico dei modi, derivando dalle antiche teorie di Empedocle ed Ippocrate, riprese poi da Galeno e da Tolomeo, una suggestiva teoria riassunta nel cosiddetto "albero dei modi" (vedi Fig. 7).

Fig. 7



i quattro *tubū'* fondamentali in relazione all'antica dottrina dei quattro elementi e dei quattro umori
[rielaborazione dal booklet del cd Ocora C 559035]

In base a questa teoria vennero individuati quattro modi principali collegati alle quattro corde fondamentali del liuto, ai quattro umori – bile (= collera), atrabile (= malinconia), flemma, sangue – e ai quattro elementi presenti nella natura (acqua, fuoco, terra, aria). Dai quattro modi fondamentali (*mazmūm*, *māya*, *zīdān*, *dhil*) derivavano quindi, per diramazioni successive, gli altri modi. La fig. n. 7 riproduce schematicamente il principio generatore dei quattro *tubū'* principali, collegati ai quattro umori e ai quattro elementi, nonché ai corrispondenti organi del corpo umano, colori, ecc.

Tubū' (modi), *mizān* (ritmo), *muwashshah*, *zajal* (e più in generale tutte le forme poetiche di carattere strofico destinate al canto che nel Maghreb vengono riassunte col termine di *tawshīh*), sono gli elementi principali – innovativi e in parte originali rispetto alla tradizione del Mashreq – che entrano in gioco nel lungo processo di definizione della *nūba* andalusa. Al-Tifāshi e altre fonti attestano che la pratica della *nūba* era già nota in Spagna dal IX-X secolo per quanto con caratteri molto diversi da quelli riscontrabili in epoca moderna. I manoscritti medioevali e di epoca successiva forniscono resoconti molto diversi, talvolta contraddittori e difficilmente verificabili. Da queste fonti – secondo alcune delle quali il termine *nūba* sarebbe già rintracciabile nel Mashreq in epoca precedente – risultano riferimenti a decine di *nūbat* (secondo la tradizione Ziryāb ne avrebbe codificate 24) e a centinaia di *tubū'* di cui si sono ormai perse le tracce.

Nūba letteralmente significa “turno”, e in effetti la diffusione di questo termine deriva dalle consuetudini di corte per cui i musicisti si alternavano in esibizioni e competizioni musicali interminabili, dandosi il cambio e aspettando quindi il loro turno. Dall’originario significato privo di qualsiasi specificità musicale, il termine *nūba* è stato dapprima associato a sequenze di brani di diverso genere (vocali e strumentali, in ritmo misurato oppure libero), eseguiti a turno da un complesso di musicisti. In seguito la nuba è andata precisandosi in senso formale e architettonico, definendosi come una lunga suite basata su un unico *tab'* (modo) e formata da una ben determinata successione di brani composti intercalati da alcuni episodi improvvisati.

La cronologia della tradizione musicale araba d’Occidente e dell’evoluzione formale della nuba, dapprima nelle corti andaluse e poi, specie dopo la *reconquista*, nelle corti e nelle città del Maghreb, è una questione tuttora molto dibattuta. Una delle questioni più spinose è lo stabilire il maggiore o minore apporto del Maghreb a questa musica, a fronte di una tradizione che indica nella Spagna moresca il centro principale di fioritura di questo repertorio. Senza addentrarci in tali questioni, ci limiteremo a osservare che le fonti principali dalle quali in epoca moderna è stato dedotto l’assetto definitivo – considerato oggi classico – della nuba, sono tutte (compreso al-Tifāshi, il lessicografo tunisino del XIII sec che non mise mai piede in Spagna) di provenienza maghrebina e di epoca piuttosto tarda (XVII-XIX sec.). Il che fa presumere che il contributo del Maghreb sia tutt’altro che secondario.

Tra le fonti principali va comunque segnalata l’imponente raccolta redatta alla fine del XVIII sec. da al-Hāyik al-Titwāni (al-Titwāni significa “di Tetouan”, uno dei principali centri culturali e musicali del Marocco), nella quale sono raccolti 721 testi poetici di *tawshīh* (*muwashshah*, *zajal*, ecc.) classificati e ordinati in undici nuba corrispondenti ad altrettanti *tubū'*. Di fatto la raccolta di al-Hāyik contiene la quasi totalità dei brani vocali che formano l’odierno repertorio classico del Marocco comprendente per l’appunto undici nuba complete.

Il repertorio, le forme, lo stile della musica andalusa così come è giunta a noi, si sono via via definiti nelle principali città del Maghreb nei secoli successivi alla *reconquista*, dando origine a differenti stili regionali. In queste diversità è possibile si siano in parte conservate le caratteristiche delle diverse scuole dei musicisti andalusi che in fuga da Cordoba, Sevilla,

Granada si distribuirono nei principali centri del Maghreb. Tuttavia, a parte il cosiddetto stile *gharnātī* coltivato nella città di Tlemcen in Algeria – stile il cui nome rimanda esplicitamente alla città di Granada – le effettive filiazioni stilistiche fra scuole andaluse e maghrebine (incluso lo stile *gharnātī*) sono quantomai difficili da stabilire. Più concreta e documentabile è semmai, già in epoca moderna, la diversa influenza esercitata sui vari centri del Maghreb dallo stile orientale e, in particolare, dalla musica turca diffusasi al seguito della dominazione ottomana. Questa influenza sembra riflettersi in primis nel diverso carattere intervallare dei *tubū* i quali, man mano ci si sposta verso Est, dal Marocco alla Libia, mostrano via via una più stretta affinità con i *maqāmāt* orientali, dando un maggiore spazio a quelle sfumature microtonali che sono invece assenti nella tradizione del Marocco, l'unica regione a non avere subito la dominazione turca.

Comunque la si voglia definire – andalusa o maghrebina – la tradizione classica della nuba viene comunemente ripartita in quattro diverse scuole corrispondenti alle quattro regioni del Maghreb: Marocco, Algeria, Tunisia e Libia. Ad essi si aggiunge il già citato stile *gharnātī* di Tlemcen, oltre ad alcune varianti locali di stile e di repertorio.

In Marocco il repertorio della nuba viene chiamato *al-āla* (letteralmente: “strumento”, “strumentale”) distinguendolo da *al-samā*’, ossia al repertorio della musica religiosa (*samā*’, “ascolto”, come sappiamo è il termine col quale si indica il rito musicale del sufismo).

Il repertorio di *al-āla* – sostanzialmente corrispondente alla classificazione di al-Hāyik – comprende 11 nuba con un sistema modale che prevede 26 *tubū*’. La discrepanza fra il numero delle nuba e il numero dei modi deriva dal fatto che, sebbene in linea di principio la nuba sia basata su un unico modo, in realtà è piuttosto frequente il caso di nuba che includono brani appartenenti a modi diversi, modi che non sono (o almeno non sono più) associati a nessuna delle nuba sopravvissute.

In Algeria si coltivano tradizioni diverse. Ad Algeri il repertorio della nuba è correntemente designato come *sanā*’, traducibile con “arte”, “mestiere” (nei testi in lingua francese si incontra spesso la grafia *çanā*’). La *sanā*’ di Algeri conta dodici nuba complete più altre incomplete, per un totale di 19 modi. A Tlemcen, come si è detto, si pratica lo stile *gharnātī*, mentre a Costantina, città a Nord-Est del paese quasi al confine con la Tunisia, si tramanda il *mālūf*, un repertorio stilisticamente a metà strada fra Algeri e la Tunisia.

Oltre che a Costantina, il termine *mālūf* (letteralmente “abituale”, “tradizionale”) è soprattutto utilizzato in Tunisia e in Libia per designare il locale repertorio della nuba, dove più forti sono le influenze orientali e beduine. Il *mālūf* tunisino contempla 13 nuba per altrettanti modi, mentre il repertorio libico si presenta più frammentario e di difficile classificazione.

Nel loro insieme, le forme, gli stili, le architetture, le infinite varianti possibili, la quantità dei brani vocali e strumentali compresi nei diversi repertori, fanno della musica andalusa una realtà estremamente articolata e complessa, saldamente ancorata a un patrimonio tramandato la cui riscoperta e il cui studio hanno avuto un forte impulso nel corso del XX secolo.

II.14 L’architettura della nuba

Tralasciando una descrizione dettagliata della nuba nelle sue varianti regionali, cosa che sarebbe poco utile ai nostri fini, ci limiteremo a mettere a fuoco alcuni dei principi strutturali ed estetici che stanno alla base di questa insigne tradizione musicale.

La struttura musicale della nuba ha un carattere duplice. Per un verso essa si presenta come una forma rigida e insieme flessibile, una sorta di “componibile” caratterizzato da un solido nucleo architettonico invariabile sul quale si innestano elementi accessori e variabili.

Per altro verso essa costituisce un contenitore “modulare” che comprende decine e decine di brani vocali e strumentali di provenienza più o meno antica accomunati stilisticamente dal fatto di appartenere a un medesimo *tab‘* (è proprio dal *tab‘* che la nuba prende il nome) o a modi derivati e musicalmente compatibili con esso. L’esecuzione di una nuba completa di tutti i brani vocali e strumentali adesso associati – nonché degli episodi improvvisati (anch’essi vocali o strumentali) – richiede parecchie ore, tanto che, nel caso una nuba venga eseguita in concerto nella sua versione integrale, i musicisti devono in effetti darsi il cambio riproponendo così l’antica prassi dalla quale la nuba ha preso il nome.

È evidente che la prassi della musica andalusa costituisce una vera e propria sfida per un’epoca come la nostra nella quale la fruizione musicale è abituata a tempi molto più rapidi, senza contare che per parecchi decenni la riproduzione sonora ha imposto dei vincoli tecnici insormontabili in termini di durata. Un vecchio 78 giri e, analogamente, il 45 giri degli anni ’60, potevano accogliere circa tre minuti di musica per facciata. Il long playing a 33 giri arrivava a 25-30’ per facciata, mentre la musicassetta aveva una durata più o meno analoga. Attualmente invece con i nuovi formati - compact disc, dvd, mp3 ecc. – questi limiti di tempo sono ormai ampiamente superabili.

Resta il fatto che per una compagnia discografica la registrazione e la messa in commercio di una nuba in versione integrale costituisce un’impresa economicamente inaffrontabile senza un sostegno di qualche istituzione culturale. Ciononostante in anni recenti la casa discografica francese Inédit (del gruppo Naïve-Auvidis), col sostegno del Ministero francese della cultura e della Maison des Cultures du Monde ha intrapreso la pubblicazione dell’intero repertorio delle undici nube marocchine raccolte nella *Anthologie “Al-āla”*.

La dimensione della raccolta offre un’immagine tangibile della mole di questo patrimonio musicale sopravvissuto – non lo si dimentichi – a una tradizione orale durata secoli. Gli undici cofanetti comprendono complessivamente a 73 cd per oltre 80 ore di registrazioni. La durata di una singola nuba va dalle cinque ore e mezzo della *Nūba al-Hijāz al-msharqī*, alle nove ore della *Nūba Ramal al-māya*.

Attualmente la musica arabo andalusa vanta una discografia piuttosto ricca – per quanto una parte consistente di questa produzione sia disponibile su cassette o cd di etichette locali che solo in minima parte sono distribuite all’estero.

Nota

Per avere un’idea sommaria del panorama discografico relativo alla musica classica e popolare del Maghreb si possono consultare questi due indirizzi Internet che offrono elenchi abbastanza esaurienti di titoli pubblicati su cd (per quanto limitatamente alle etichette distribuite sul mercato internazionale):

<http://sunsite.kth.se/feastlib/mrf/yinyue/arab/nuba/nubadisco.html>

<http://www.multikulti.se/rekcd/africa/north/northafrica.html>

Naturalmente il destino discografico della nuba andalusa è condizionato dall’esigenza di contenerne la durata entro limiti accettabili. Ciò significa che i dischi in commercio – ad eccezione dell’antologia della Inédit – contengono selezioni o estratti largamente incompleti anche dal punto di vista della struttura ritmica fondamentale.

La nuba marocchina

Vediamo ora più da vicino l’architettura formale della nuba, prendendo in esame ad es. la nuba marocchina. Come sappiamo, il repertorio *al-āla* ne comprende undici complete che qui elenchiamo per completezza (i nomi sono quelli degli undici *tubū’* corrispondenti):

I. <i>Ramal al-māya</i>	V. <i>Istihlāl</i>	IX. <i>Hijāz al-Mashriqī</i>
II. <i>Isbahān</i>	VI. <i>Rasd</i>	X. <i>'Iraq al-'ajam</i>
III. <i>Māya</i>	VII. <i>Gharībat al-husayn</i>	XI. <i>'Ushshāq</i>
IV. <i>Rasd al-dhīl</i>	VIII. <i>Hijāz al-kabīr</i>	

In Marocco la nuba prevede un nucleo di cinque fasi obbligate disposte secondo un ordine invariabile. Si tratta di cinque ampi brani vocali denominati *mayāzin* (lett. “ritmi”; sing: *mizān*). Infatti ciascuno di essi prende il nome da altrettante formule ritmiche prefissate che, attraverso tre stadi distinti (*muwassa' – qantara – insirāf*), generano una progressiva accelerazione del tempo: lento, poi medio e infine veloce. I cinque movimenti fondamentali vengono talvolta indicati anche col termine di *sanā'*, in quanto in ognuno di essi vengono cantate un certo numero di stanze di componimenti poetici in versi. *Al-sanā'* è propriamente la stanza poetica e, per estensione, anche l'intero brano vocale può essere denominato nello stesso modo (abbiamo già ricordato che ad Algeri il termine *sanā'* viene invece inteso *tout court* come sinonimo di nuba). Di fatto ogni *mizān*, include un certo numero di *sanā'ī* che vengono intonate da un *munshid* (cantante solista) cui si uniscono le voci di due o più strumentisti del gruppo che cantano con lui all'unisono con il sostegno costante dall'accompagnamento strumentale. Le cinque fasi vocali e ritmiche si succedono nell'ordine seguente:

I <i>Basīt</i>	<i>mizān</i> in 6 – 3 – 3
II <i>Qā'im wa nusf</i>	<i>mizān</i> in 8 – 4 – 4
III <i>Btāyhī</i>	<i>mizān</i> in 8 – 4 – 4
IV <i>Draj</i>	<i>mizān</i> in 4
V <i>Quddām</i>	<i>mizān</i> in 3 (oppure in 6)

A queste cinque fasi ritmiche fondamentali si possono aggiungere altri brani strumentali complementari, sia improvvisati (*mishāliya*), sia composti (*bughya tūshiya*) con funzione di preludio o di interludio. Molti di questi brani non sono collegati a una nuba in particolare e sono quindi utilizzabili con una certa libertà. La nuba si completa inoltre con l'inserimento in momenti ben precisi di ulteriori brani vocali solistici in stile recitativo (*inshād*, ecc.), nonché di pezzi improvvisati sia vocali (*muwwāl*), sia strumentali (*mishāliya*, *taqsīm*).

Il più delle volte una nuba viene eseguita solo parzialmente, eseguendo ad es. un solo *mizān*, oppure eseguendo tutti i *mayāzin*, ma operando una accurata scelta fra le decine e decine di *sanā'ī* (stanze) che formano il repertorio completo di quella nuba. Solitamente un'esecuzione abbreviata include almeno un paio di preludi strumentali e uno o più interludi. In tal modo la durata media di una nuba può andare dalla mezz'ora a un'ora. Il fascino e la riuscita della performance dipende anche dalla sensibilità e dal gusto con cui viene effettuata la scelta delle stanze e dei brani complementari.

Un esempio tipico – e molto rigoroso dal punto di vista della prassi esecutiva – di come una nuba viene eseguita oggi in concerto oppure su disco, è la nuba *Hijāz al-kabīr* incisa dall'ensemble diretto da Ustad Massano Tazi su cd Ocora (cfr. Discografia di riferimento, v. anche Fig. 9). L'incisione, realizzata nello stile di Fès, presenta questa successione di brani:

- 1) *bughya* strumentale in ritmo libero
- 2) *tūshiya* strumentale in ritmo misurato

I *mizān*: *basīt*

- 3) *sanā'*: canto collettivo in ritmo *basīt*
- 4) *inshād*: interludio vocale solistico in ritmo libero
- 5) *sanā'*: canto collettivo in ritmo accelerato (*insirāf basīt*)

II *mizān: qā'im wa nusf*

- 6) *tūshiya* strumentale introduttiva
- 7) *sanā'*: canto collettivo in ritmo *qā'im wa nusf*
- 8) *sanā'*: canto collettivo in ritmo accelerato (*insirāf qā'im wa nusf*)
- 9) *baytāyn*: interludio vocale solistico in ritmo libero (analogo all'*inshād*)

[III *mizān* omesso]

IV *mizān: draj*

- 10) *tūshiya* strumentale introduttiva
- 11) *sanā'*: canto collettivo in ritmo *draj*
- 12) *taqsīm/muwwāl*: sequenza di improvvisazioni strumentali e vocali solistiche alternate:
suissan – voce – viola – voce – *'ūd* – voce

V *mizān: quddām*

- 13) introduz. strumentale (*tūshiya?*)
- 14) *sanā'*: canto collettivo in ritmo *quddām*
- 15) interludio strumentale ritmico (*tūshiya?*) con accelerazione progressiva
- 16) *sanā'*: canto collettivo in ritmo molto accelerato (*insirāf quddām*)

Questa versione della nuba *Hijāz al-kabīr* dura poco meno di 58 minuti. Qualora invece vengano eseguiti tutti i brani e le *sanā'i* comprese nel repertorio, la durata può arrivare come abbiamo visto a molte ore. L'intero repertorio della nuba *Hijāz al-kabīr* comprende (a seconda delle fonti) fra le 115 e le 140 *sanā'i*, cui possono aggiungersi svariati brani complementari sia vocali sia strumentali. Nella versione integrale incisa dalla Inédit questa nuba dura circa sette ore e mezzo.

La nuba in Algeria e negli altri paesi del Maghreb

Se diamo ora uno sguardo alla nuba algerina o tunisina, ci troviamo di fronte un repertorio completamente diverso. La denominazione dei brani, il loro carattere, i *tubū'* (e quindi i nomi delle nube), i ritmi, la struttura formale, gli strumenti impiegati, la prassi vocale presentano differenze più o meno rilevanti (ad Algeri, ad es., diversamente che in Marocco il canto è prevalentemente solistico). Tuttavia la concezione architettonica e poetica, nonché il tipo di versificazione restano sostanzialmente i medesimi.

La *sanā'* di Algeri, ad esempio, comprende 12 nube complete della tradizione classica, cui si aggiunge un repertorio di composizioni di minore ampiezza e di epoca più recente fra cui le sette nube *niqlāb* o *inqilāb* di cui diremo più avanti. L'elenco delle nube algerine (che prendono nome anch'esse dai relativi *tubū'*) permette di cogliere già a livello della nomenclatura differenze e tratti in comune con la tradizione marocchina:

I. <i>Dhīl</i>	V. <i>Ramal al-māya</i>	IX. <i>Rasd</i>
II. <i>Mjanba</i>	VI. <i>Ghrīb</i>	X. <i>Mazmūm</i>
III. <i>Husayn</i>	VII. <i>Zīdān</i>	XI. <i>Rasd dhīl</i>
IV. <i>Ramal</i>	VIII. <i>Sīka</i>	XII. <i>Māya</i>

Come per la nuba marocchina e analogamente al *mālūf* tunisino, il cuore della *sanā'* di Algeri, è anch'esso costituito da una sequenza di cinque brani vocali (*Msaddar* – *Btāyhi* – *Darj* – *Insirāf* – *Khlās*) disposti secondo un ordine prestabilito e incorniciati da introduzioni o interludi strumentali (*tūshiya*, *mistakhbar*, *kursī*, ecc.), ma anche da improvvisazioni vocali o strumentali (*istikhbār*, ecc.). La Fig. 8 è una tabella comparativa dei brani che entrano nella

Fig. 8
Tavola comparativa dei brani vocali e strumentali delle nube magrebine (XVIII-XX sec.)

Pays	Nūba rép./ nombre	Prélude / ouverture / finale	Phases rythmiques / vocales (principales)	Introduction / intermède (internes)	Pièces complémentaires (fixes - improvisées)
Maroc	Âla / Tarab (II) (4+7 / 15)	- Mishāliya { Kubrā (i) { ṣughra (i) - Inshād ṭab' al-naghma (i) - Bughya (i) - Tūshiya de la nūba (i - v)	- Bāsīt (I) - Qāyim wa nuṣf (II) - Bīāyhi (III) - Draj (IV) - Quddām (v)	- Tūshiya des mayāzīn (avant, dans ou à la fin des ṣanāyi') (i - v) - Raddān al-djawāb (i)	- Baytayn (v - i) - Mawwāl / Muwwāl (v - i)
Algérie	Gharnāṭī / Ṣan'a / Mālūf (12)	- Dā'ira (v) - Mistakhbar al-ṣan'a / Mishāliya (i) - Tūshiya (i) (avant le Mṣaddar et l'Inṣirāf ; à la fin de la nūba)	- Mṣaddar (I) - Bīāyhi (II) - Dardj (III) - Inṣirāf (IV) - Khlāṣ (V)	- Kursī (i) (pas pour le khlās) - Raddān al-djawāb (i)	- Nūba niqlāb (7) - Shanbar (i) - Bashraf (i) - Istikhbār (v - i) - Kursī (i) - mizān (i) - Niqlāb (v) - Qādrīya (v)
Tunisie	Mālūf (13)	- Istiftāh (i) - Mṣaddar (+ Ṭawq + silsila) (i) - Abyāt (i - v)	- Bīāyhi (I) - Barwal (II) - Draj (III) - Khafīf (IV) - Khatim (V)	- Dkhūl (abyāt, bīāyhi, khatim) (i) (barwal) (v) - Lāzima / fāriḡha (abyāt, bīāyhi, dradj, khafīf) (i) - Tūshiya (entre le bīāyhi et le barwal) (i) - Raddān al-djawāb (i)	- Istikhbār (i) (dans le dkhūl abyāt / après la 1 ^{re} partie et à la fin de la tūshiya) (i) - Mshadd (variation à la fin de la Tūshiya) (i) - Qasida (v) - Shghul / Sjul (v) - Fūndū (v) - Shanbar (i) - Bashraf (i)
Libye	Mālūf / Fann (?)	- Istikhbār (i) ? a/ - Istiftāh (v) b/ - Istikhbār / inshād / baytayn (v)	A/ - Barwal (I) B/ - Mṣaddar (I) - Murakkaz (II) - Barwal (III)	- Raddān al-djawāb (i)	- Muwashshah sharqī (v) - Dawr (v)

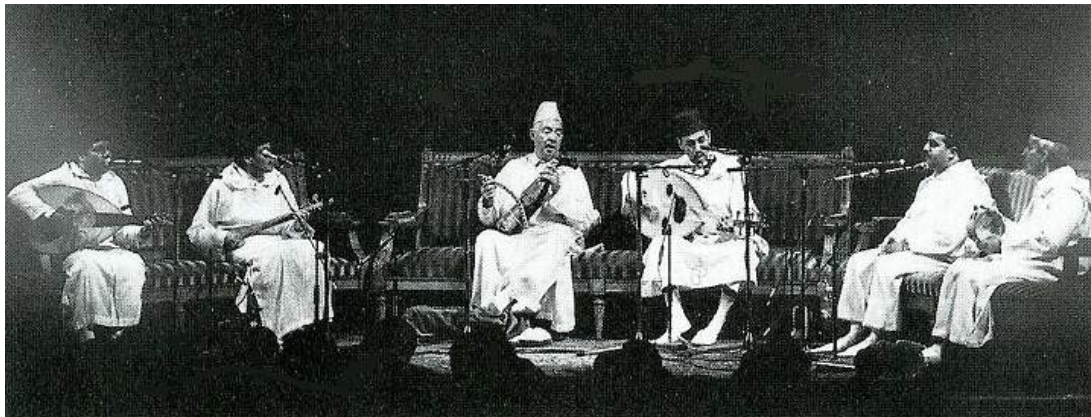
(v. = vocal / i. = instrumental)

composizione delle nube maghrebine, dalla quale è possibile farsi un'idea della ricchezza e della varietà dei repertori delle varie scuole. La tabella è tratta dal volume di Mahmoud Guettat, *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du Maghreb*, che costituisce lo studio più approfondito e aggiornato oggi disponibile in Europa sulla musica andalusa.

Un importante effetto che la modernizzazione e il contatto con l'Occidente hanno prodotto sulla musica classica maghrebina è costituito dall'allargamento degli organici. L'ensemble tradizionale della musica andalusa, il *jawq*, prevede un numero di esecutori che oscilla fra i 5 e gli 8 musicisti compreso un cantante solista (le parti corali vengono cantate dagli stessi strumentisti). Già a partire dall'Ottocento tuttavia si manifestò la tendenza ad aumentare il numero degli strumenti introducendo viole, violini e violoncelli e innescando una catena che per esigenze di equilibrio sonoro ha portato via via alla moltiplicazione di tutti gli strumenti e delle voci. Attualmente le principali orchestre che eseguono e incidono il repertorio della nuba contano decine di componenti, 20, 30, addirittura 50 musicisti. Inutile sottolineare la profonda metamorfosi sonora ed espressiva che un allargamento del genere ha comportato. È da segnalare per altro la tendenza di alcuni fra i maestri più autorevoli (ad esempio il già citato Ustad Massano Tazi di Fès in Marocco – cfr. Discografia di riferimento) di ripristinare nelle loro esibizioni e registrazioni organici assai più ridotti, nel tentativo di ricuperare la fisionomia sonora e poetica originaria della nuba.

La fig. 9 mostra per l'appunto l'ensemble di Ustad Massano Tazi (al centro con il *rabāb*) in una foto del 1987 con una formazione che comprende sei elementi. Da sinistra si riconoscono i seguenti strumenti: *'ūd*, *suissan* (un piccolo liuto a tre corde usato in passato prima di essere sostituito dalla viola o dal violino europei), *rabāb*, *'ūd*, *munshid* (cantante solista), *tār*. Si può anche osservare che quattro componenti su sei hanno il microfono per la voce in quanto, come già abbiamo ricordato, gli eventuali cantori che affiancano il cantante solista sono i musicisti stessi.

Fig. 9



[foto: booklet del cd Ocora CD 559035]

Le differenze e i tratti in comune che si possono rilevare sul piano strutturale nelle varie tradizioni maghrebine, non esauriscono certo il discorso sulla nuba, il cui universo poetico non è coglibile mediante una elencazione delle particolarità formali a rischio di pedanteria, ma è racchiuso soprattutto negli aspetti legati alla performance, nelle infinite sottigliezze degli stili interpretativi e delle improvvisazioni, nonché nella padronanza tecnica ed espressiva dei cantanti e degli strumentisti. Tutte qualità che differenziano profondamente un'esecuzione dall'altra e che si possono cogliere solo all'ascolto, in quanto si generano al momento della performance e si dileguano con essa. Limite e insieme segreto di perenne vitalità, è proprio

questo ciò che sempre accade con le musiche della tradizione orale, fondate sull'arte estemporanea del riproporre le musiche e le forme tramandate da secoli in versioni tanto più apprezzate quanto più in esse la fedeltà alla tradizione saprà abbinarsi a un raffinato e irripetibile accento individuale.

La nuba maghrebina è il risultato di un processo di distillazione durato secoli e che attraverso aggiornamenti, corruzioni, tentativi di restauro e di ricostruzione, ci restituisce l'immagine di un'antica e raffinatissima arte d'élite. Nella cultura araba la nuba andalusa è la quintessenza della classicità, la cui idea di perfezione è difficile tuttavia da cogliere non solo per noi (ai quali sfuggono i significati emotivi dei *tubū'* e i contenuti dei testi poetici), ma anche per la popolazione araba di oggi, la maggior parte della quale non padroneggia compiutamente la lingua classica della nuba e il cui gusto musicale è abbondantemente orientato verso generi più popolari, lungo un arco di stili che vanno dalle versioni modernizzate della tradizione andalusa, fino ai successi delle hit parade internazionali.

II.15 Diramazioni popolari e moderne della tradizione andaluso-maghrebina

Come punto di partenza per esaminare rapidamente questo processo di "popolarizzazione" della tradizione classica, possiamo ricordare le nube *niqlāb* dell'Algeria, cui già si è fatto cenno e che costituiscono una sorta di repertorio "periferico" della musica andalusa, dal carattere meno elevato e aristocratico. In quanto tali esse rappresentano un *trait d'union* con le varie diramazioni della tradizione classica andaluso-maghrebina orientate a un linguaggio più disinvolto, adeguato a un contesto meno formale e a un uditorio più popolare. Un esempio tipico e di antica data è il *mahlūn*, un genere musicale originario forse della regione di Tafilalet nel Marocco sud-occidentale e affermatosi già fra il XII e il XVI sec. in ambienti borghesi e fra le confraternite sufi. Legato alla produzione poetica della *qasīda* in lingua dialettale, il *mahlūn*, con le sue forme più semplici, la vocalità meno elaborata, il suo tono più colloquiale, ha giocato in passato un importante ruolo come musica d'arte radicata nella quotidianità. Nel XX secolo il genere ha subito un forte declino, divenendo un genere per così dire "di nicchia", apprezzato soprattutto da un pubblico di intenditori e intellettuali.

Sebbene recentemente rivalutato l'antico *mahlūn* appare oggi come il precursore di tendenze che, in seguito all'urbanizzazione e alla modernizzazione, hanno dato luogo, soprattutto in Algeria a ulteriori ibridazioni della tradizione classica maghrebina in senso più moderno e popolare. Si tratta di generi quali lo *hawzī* delineatosi a Tlemcen fin dal XVIII sec., oppure lo stile *arūbi* formatosi nell'Ottocento ad Algeri. Ad essi, nel quadro di una società sessualmente segregazionista che assegna agli uomini un ruolo esclusivo nella vita musicale ufficiale, vanno aggiunti i generi riservati alle donne quali *qādiriyya* o *hawfī* e praticati soprattutto in occasioni private quali feste, matrimoni ecc. Questa ricca tradizione urbana, colta e popolare insieme, trova la sua ideale prosecuzione nello stile *sha'bi* (letteralmente "popolare") affermatosi nel XX sec. nel periodo fra le due guerre. Nello *sha'bi* la tradizione dialettale del *mahlūn* e della *qasīda* popolare vengono rifuse in una veste aggiornata che prevede strumenti occidentali (chitarra, banjo, ecc.) e che risente senza dubbio a livello ritmico e melodico di influenze quali il jazz, la canzone europea, il fannco, ecc. Ciò non di meno lo *sha'bi* conserva un solido radicamento nella tradizione, coniugando i nuovi sapori con l'antica concezione formale e stilistica della musica andalusa. Il pioniere nonché la figura più carismatica dello *sha'bi* è stato indubbiamente Mohamed El-Anka (1907-1978), grazie al quale, fino all'esplosione del pop-raï negli anni '80, questo genere musicale ha goduto di grande successo e diffusione, formando uno degli assi portanti della vita musicale algerina e del Maghreb.

II. 16 Geografia musicale del Maghreb

La tradizione musicale di corte e cittadina rappresenta solo una parte del grande patrimonio musicale del Maghreb che annovera una altrettanto ricca e variegata tradizione di musica folklorica.

Il primo importante aspetto da tenere in considerazione per orientarsi su questo terreno è forse la geografia dei luoghi. Se si osserva una carta geografica del Maghreb si nota immediatamente che le città, le vie di comunicazione e dunque il grosso della popolazione vive sulle coste del Mediterraneo o dell'Atlantico o immediatamente a ridosso di esse. Se ci si addentra nell'interno, i centri abitati e quindi il numero degli abitanti si diradano vistosamente. Nel Maghreb la fondamentale distinzione fra musica urbana e musica delle campagne, dei villaggi, delle comunità nomadi che vivono nel deserto è immediatamente visibile già sulla carta. Le città, sviluppatasi dapprima attorno alle corti ed esplose demograficamente nell'ultimo secolo a causa di un impetuoso inurbamento sono il contesto che ha ospitato per secoli la musica classica andalusa. In tempi recenti, ad essa si è andata poi affiancando la musica cittadina di intrattenimento, divenuta via via un settore commerciale sempre più importante (il primo 78 giri di un cantante algerino risale al 1906).

Al di fuori delle città, nel Maghreb come in gran parte del Nord Africa, regnano sovrane le distese desertiche, dal Sahara al Teneré, al Sahel, nelle loro innumerevoli varianti paesaggistiche costellate di altipiani e massicci montuosi e, soprattutto, punteggiate dalla infinita rete di oasi dove si concentrano gli scarsi abitanti di quelle regioni. L'area sahariana è delimitata a Nord-Ovest dalle grandi catene dell'Atlante marocchino (che superano i 4000 mt) e dal massiccio dell'Aurès; ad Est dal Nilo; a Sud dalla savane dell'Africa sub-sahariana. In effetti il Sahara nonché le regioni desertiche adiacenti sono tutt'altro che una distesa uniforme di dune sabbiose (che per altro occupano vaste zone come ad es. i grandi *erg* algerini), ma presenta anche corsi d'acqua, laghi stagionali, importanti altipiani e rilievi montagnosi quali il massiccio dell'Ahaggar (o Hoggar, 3000 mt) e il Tassili n'Ajjer nel Sud dell'Algeria.

L'excurus geografico ci serve per sottolineare l'importanza che nel Maghreb ha il contesto ambientale nel determinare una realtà antropica caratterizzata da numerose comunità – ossia tribù – i cui contatti e scambi sebbene sicuramente più scarsi e difficili rispetto alle regioni più fittamente popolate e urbanizzate, sono tutt'altro che assenti. Si tratta infatti di comunità che sebbene in parte ancora nomadiche (si pensi ai tuareg o ai beduini), si sono anche ormai ampiamente sedentarizzate e distribuite in centri abitati o città che fungono come veri e propri centri di smistamento fra culture urbane-industrializzate e culture tribali. Le due dimensioni culturali, nomadica e urbanizzata, si trovano così ad essere in un rapporto di costante feedback reciproco.

Dal punto di vista culturale il Maghreb è certamente un caleidoscopio di etnie, culture, lingue, tradizioni. Alcune di esse sopravvivono da epoche molto remote e, per quanto sensibilmente diverse fra loro e soggette a fenomeni di acculturazione piuttosto limitati e circoscritti, sono ciononostante sottilmente interconnesse da numerosi tratti in comune, alcuni di antica data, altri legati agli effetti della modernizzazione.

È bene innanzitutto guardarsi dal formulare un'equazione città = musica cittadina e deserto = musica folklorica, un dualismo che risulta troppo semplicistico sia geograficamente sia culturalmente. Musica urbana e tradizioni folkloriche rappresentano due sfere culturali senza dubbio molto diverse, ma come abbiamo sottolineato vanno intese come due estremi di un tessuto nel quale non è possibile tracciare una netta linea di demarcazione.

Fig. 10



[da: F. Lagrange, *Musiques d'Égypte*, Paris, 1996] [da : R.Wallis – K. Malm, *Big Sounds from Small Peoples*, London, 1984]

Fra le comunità che si spostano nel deserto, che vivono nelle oasi o sulle montagne, la musica folklorica di tradizione orale ha tuttora un ruolo primario, sebbene non esclusivo. O, per meglio dire, sempre meno esclusivo, specie da quando la musica riprodotta ha fatto anche qui la sua apparizione, diffondendosi sia lungo le vie di comunicazione stradale, sia lungo la rete degli spostamenti nomadici.

Le due foto della fig. 10 mostrano due aspetti diversi quanto eloquenti di questa realtà. A sinistra vediamo uno dei cantanti egiziani più celebri a cavallo fra XIX e XX sec., Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī (1847-1911) ritratto accanto a un fonografo. La foto a destra ritrae invece la vendita di un registratore a cassette in pieno deserto del Sahara.

II.17 I Berberi (Imazighen)

Tenuto conto dell'osmosi fra città e territori non urbanizzati, fra costume tradizionale e modernizzazione, nonché fra le diverse culture presenti sul territorio, resta il fatto che le tradizioni musicali del Maghreb si presentano come una realtà assai stratificata e parcellizzata in aree, generi, funzioni innumerevoli. La catalogazione di questa complessa trama culturale, come è stato osservato, può tradursi in una lunga lista di generi e prassi musicali locali rispetto alle quali la difficoltà non è tanto stilarne l'elenco, quanto piuttosto indagarne la rete dei contatti e delle influenze.

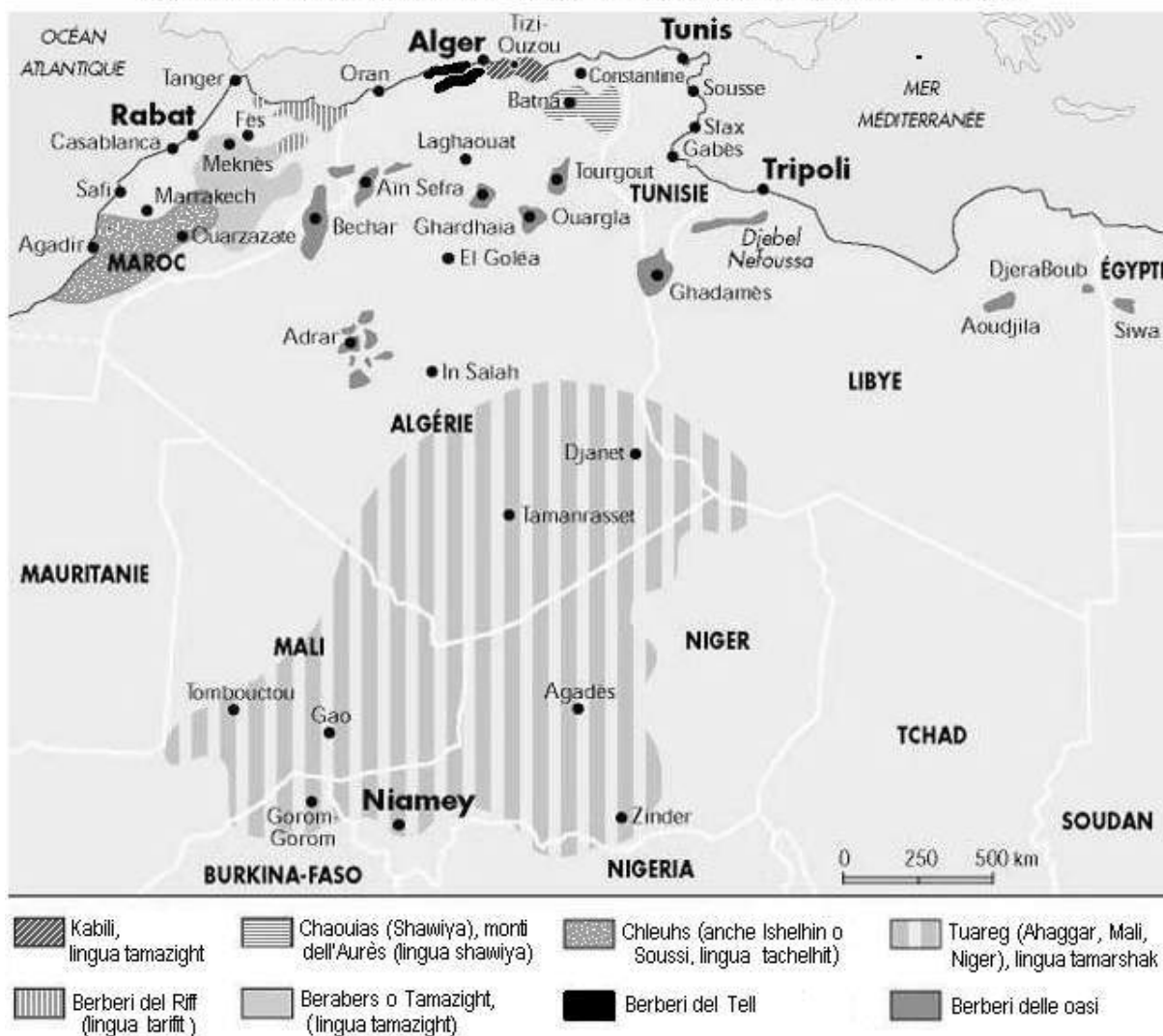
Il fattore principale che concorre a questa molteplicità è la presenza sul territorio di numerose tradizioni etniche. Il fatto che esse condividano la fede islamica (il 99% della popolazione maghrebina è di religione musulmana) è certo un forte elemento unificatore che tuttavia le accomuna solo in parte e non elimina altre importanti differenze culturali.

La popolazione indigena del Maghreb è originariamente costituita dai Berberi, etnia storicamente quantomai frammentata in un atavico sistema tribale, ma depositaria di un'antica e orgogliosa identità culturale e linguistica sopravvissuta al generalizzato processo di islamizzazione e arabizzazione. In lingua *tamazight* (la principale delle numerose lingue e dialetti berberi – in italiano si pronuncia “*tamasirt*” arrotando molto la erre), Berbero si dice *Amazigh*, “uomo libero”, il cui plurale *Imazighen* è il nome col quale i berberi chiamano se stessi, il popolo degli “uomini liberi”, rifiutando invece in linea di principio l'antico termine greco di Berberi (barbari), in ragione del suo significato spregiativo.

In realtà, nonostante l'etnia berbera sia rimasta preponderante nell'ambiente umano del Maghreb, dopo secoli di colonizzazione araba è ormai impossibile distinguere, specie nei contesti urbani, le due diverse origini. L'unico elemento distintivo rimane appunto la lingua, smembrata in una quantità di dialetti diversi e tramandata per lo più oralmente, anche se le sue origini risalgono all'antico alfabeto *tifinagh*, forse di derivazione fenicia ed entrato nell'uso, pare, attorno al VII sec. a. C. Le popolazioni cosiddette "berberofone", diffuse soprattutto in Marocco e in Algeria, costituiscono una consistente minoranza linguistica che in Algeria è sottoposta a una forte discriminazione ed è tuttora in lotta per il riconoscimento di una pari dignità alla propria lingua e identità rispetto alla cultura araba.

Fig. 11

Presenza delle popolazioni berberofone (*Imazighen*) nel Maghreb



[carta rielaborata da: <http://www.monde-diplomatique.fr/cartes/berberes1994>]

I dati sono piuttosto significativi: in Marocco circa il 75% della popolazione parla l'arabo, il 40% sono berberofoni, con un 15 % della popolazione che è di fatto bilingue. Dal canto loro gli algerini che parlano arabo sono l'83%, quelli che parlano il berbero sono forse il 30%, di cui una buona metà bilingue. La diffusione delle popolazioni berberofone nel Maghreb forma una vera e propria mappa. La fig. 11 mostra le principali aree di concentrazione delle varie

comunità linguistiche. Si può notare come le regioni montuose del Marocco siano ampiamente popolate dai Berberi distribuiti in tre principali gruppi linguistici: i Berberi della catena costiera del Riff (di lingua *tarifit*), i **Berabers** di lingua *tamazight* che risiedono nella regione del Medio Atlante (al centro del Marocco) e, infine i Berberi del Sud-Ovest, i **Chleuhs** (traslitterazione inglese: *Ishelhin*), il gruppo più numeroso (oltre 5 milioni) che parlano la lingua *tachelhit* e che vivono sui monti dell'Alto Atlante e dell'Anti Atlante, nelle valli del Souss e del Draa.

In Algeria, oltre alle numerose comunità disperse nelle oasi del deserto, i Berberi si concentrano nella **Kabilia** (oltre 4 mil., lingua *tamazight*) e nel Tell, le regioni montagnose attorno ad Algeri, mentre sui monti dell'Aurès si concentrano le comunità degli **Chaouias** (traslitteraz. inglese: *Shawiya*).

A sud, attorno ai monti dell'Ahaggar e del n'Ajjer, si stende infine il vasto territorio popolato dai **Tuareg** che, suddivisi in nove tribù, occupano un'area vastissima fra Algeria, Mali e Niger, e la cui incerta entità numerica è stimata attorno a un milione di persone.

II.18 Altre identità culturali nel Maghreb

Come si è detto, i Berberi sono solo una delle componenti etniche del Maghreb. Oltre ai Berberi, in modo molto schematico, possiamo individuare le seguenti tradizioni culturali:

- **Arabi**. Costituiscono la maggioranza della popolazione urbana, in realtà fortemente meticcia a causa della forte percentuale di berberi arabofoni la cui identità si è ormai completamente fusa con quella degli antichi conquistatori arabi. Un'altra stratificazione di cui tenere conto è quella degli arabo-berberi di cultura andalusa, rifugiatisi nel Maghreb fra il XII e il XVI secolo sotto la spinta della *reconquista* e che, di fatto, erano portatori di un loro ricchissimo patrimonio tecnologico, culturale e musicale maturato in secoli di permanenza in Spagna.

- **Beduini** (in arabo *badawi*, "uomo del deserto", derivato da *badiya*, "deserto"). I Beduini sono gli Arabi del deserto, tribù nomadi di antiche tradizioni guerriere originarie della penisola arabica, le cui migrazioni hanno accompagnato l'espansione dei domini arabi (beduine erano le tribù dei Banī Hilāl che invasero il Maghreb nell'XI sec.). I Beduini rappresentano forse l'etnia araba meno acculturata fra tutte, portatrice di una forte tradizione musicale che conserva aspetti arcaici, riconducibili all'epoca della *jahilliya*. Nonostante i Beduini siano ormai in larga parte sedentari e integrati nel tessuto urbano del Maghreb, nel deserto del Sahara sopravvivono ancora comunità nomadi fortemente attaccate alle loro tradizioni.

Da segnalare, a partire dai primi del XX secolo, la forte influenza che lo stile musicale beduino ha esercitato al momento del suo ingresso nel contesto musicale delle città. Con il suo stile spoglio, la vocalità ruvida e antivirtuosistica, l'uso abituale dei microintervalli, le sonorità arcaiche del tipico organico impiegato – un piccolo tamburo a calice chiamato *gallal*, e un paio di flauti di canna (*gasba*) - lo stile *badawi* è stato introdotto nelle città dell'Algeria dagli *cheikhs* (maestri), cantanti abbigliati in modo rigorosamente tradizionale, il più famoso dei quali è stato forse Cheikh Hamada (1889-1968). A Orano lo stile urbanizzato del *badawi* ha interagito e si è fuso con una congerie di generi musicali locali, in particolare con la musica fortemente marginalizzata delle *cheikhat*, artiste femminili nella cui attività, prima nelle campagne poi in città, la musica si mescolava spesso con la prostituzione. Questa fusione ha dato il via a una curiosa miscela di tradizione ancestrale e tendenze fortemente trasgressive sul piano dei contenuti, un connubio che costituisce uno dei fondamenti originari del raï algerino

- **Ebrei.** La loro presenza si è alquanto ridotta recentemente dopo la proclamazione dello stato di Israele, ma comunità di Ebrei erano presenti nel Maghreb fin dall'età romana. Ad essi si aggiunsero in diverse ondate i numerosi Ebrei sefarditi in fuga da al-Andalus a seguito della *reconquista* e fino alla loro definitiva espulsione dalla Spagna nel 1492. Nel Maghreb, come già in Spagna, gli ebrei sefarditi furono generalmente integrati e ben tollerati in seno alla società araba, almeno fino all'avvento del dominio Ottomano che diede avvio a una politica di segregazione. Liberi dai vincoli che la religione islamica ha sempre teso a imporre in materia di musica e di esibizioni pubbliche di artiste femminili, gli ebrei e i berberi di religione ebraica costituiscono una minoranza bilingue che ha sempre avuto un ruolo importante in ambito musicale, sia nella tradizione classica della nuba, sia nella musica popolare. In epoca coloniale e con l'accelerazione della modernizzazione, gli Ebrei, specialmente in Algeria, hanno dato un impulso decisivo alla popolarizzazione della tradizione andalusa (*hawzī, sha'bi*, ecc.) e all'innesto sulla tradizione araba di una quantità di nuovi stili, dalla canzone europea, al jazz, alla nuova musica egiziana. Molte delle novità affermatesi sulla scena di Orano attorno alla metà del XX secolo e che fecero da trampolino di lancio per la futura evoluzione del raï in direzione popular, si devono ad artisti di origine sefardita, fra i quali i più famosi sono forse Reinette l'Oranaise, Lili Boniche, Maurice El Médioni.

- **Neri.** In tutto il Nord Africa non esiste una precisa linea di demarcazione fra popolazioni bianche e nere. Esiste piuttosto, specie nelle popolazioni berbere, una continua gradazione dei tratti somatici e del colore della pelle che rivelano remote mescolanze meticce e tendono a scuirsi man mano ci si sposta a Sud verso l'Africa sub-sahariana. Ne sono un esempio nel sud del Marocco gli Haratin, berberi di pelle scura abitanti la valle del Draa. Ma il caso più tipico è forse quello dei Tuareg, popolazione che presenta un'estrema varietà di tratti somatici intermedi.

Fin dall'antichità nel Maghreb sono presenti popolazioni originarie dell'Africa nera, discendenti di schiavi o di comunità libere emigrate secoli addietro, provenienti dall'antico impero sub-sahariano del Mali, dal Sudan (che in arabo significa "nero"), dalla Guinea, dal Ghana, ecc. Fra questi gruppi etnici variamente denominati (Mauri, Haratin, Bambara, Songhai, Haussa, ecc.), un rilievo del tutto particolare dal punto di vista musicale hanno i **Gnawa**, un gruppo etnico concentrato principalmente nel Marocco del Sud e nella zona di Marrakesh, ma presenti in numerose zone del Maghreb, ad es. a Mostaganem, città costiera dell'Algeria subito ad Est di Orano. I Gnawa sono conosciuti internazionalmente proprio in ragione della loro ricca e affascinante tradizione musicale che è entrata stabilmente nel novero delle musiche tradizionali più frequentemente registrate e diffuse nel circuito della *world music*.

Senza pretendere di tracciare una mappa esauriente della musica folklorica del Maghreb ci limiteremo ad alcune osservazioni in merito a qualche aspetto fra i più rilevanti e significativi della musica berbera e gnawa.

II.19 La musica tradizionale dei Berberi

La musica del popolo Amazigh è uno straordinario concentrato di tradizioni folkloriche disseminate sulle montagne e nel deserto, cui si affiancano però, come vedremo, sviluppi importanti nel corso del XX secolo sul terreno della musica urbana e della canzone moderna, in particolare ad opera di cantanti e musicisti della Kabilia.

In Marocco dove la presenza berbera è assai consistente, si è soliti suddividere la ricca tradizione folklorica nelle due principali zone del Medio Atlante e dell'Alto Atlante-Anti Atlante (cfr. la mappa di fig. 11) abitate rispettivamente dai Berabers-Tamazight e dagli

Chleuhs. Come in ogni cultura musicale tradizionale, una distinzione fondamentale va fatta fra musiche praticate da gruppi di professionisti (per lo più itineranti), e musiche collettive che vengono eseguite in particolari occasioni festive con un'ampio coinvolgimento di partecipanti non specializzati. Musica collettiva e musica professionale si legano a contesti radicalmente diversi, vuoi per il tipo di rapporto che si instaura fra esecutori e uditorio, vuoi per il fatto che i musicisti professionisti intraprendono non di rado una carriera che li porta al di fuori della comunità di appartenenza e che li mette in contatto con culture diverse, nonché con gli ambienti dell'industria musicale.

La musica e la danza sono protagoniste delle festività religiose (*mawlid*, *aïd*, ecc.), nonché dei *moussems*, le sagre locali che si tengono numerosissime nelle città e nei villaggi in vari periodi dell'anno e che sono in genere motivate da pellegrinaggi e processioni a luoghi di culto. In Marocco, ma anche altrove, i *moussems* più celebri sono occasione di forte richiamo per il turismo internazionale. Essi scandiscono ricorrenze stagionali legate all'agricoltura, ricorrenze dei santi, leggende popolari, ecc. Ma ogni occasione festiva (matrimoni, fidanzamenti, circoncisioni, ecc.) è un buon pretesto per lo svolgersi di canti e danze di vario genere.

Sia presso i Tamazight sia presso gli Chleuhs – ma il discorso può essere esteso a tutte le comunità berbere del Maghreb – la musica collettiva è un importante evento comunitario che chiama a raccolta uno stuolo di partecipanti e che di regola si traduce in una grande performance di danza accompagnata da canti corali e solistici e da strumenti a percussione – in genere grandi tamburi a cornice del tipo *bendir*, con o senza sonagli. I canti sono eseguiti in modo antifonale (ossia alternando due cori contrapposti), oppure – specie i canti maschili – in stile responsoriale (al canto del solista segue la risposta del coro).

La cerimonia musicale dei Tamazight prende il nome di *ahidus*. Per la performance i partecipanti si dispongono in cerchio, oppure in due file una di fronte all'altra con uomini e donne che si alternano spalla a spalla. Agli uomini compete per lo più il canto, mentre le donne sono impegnate in movimenti di danza. Le melodie sono molto ripetitive, con uso di microintervalli e disposte su una gamma melodica alquanto limitata, mentre il ritmo è in genere caratterizzato da formule in cinque tempi. L'aspetto forse più significativo dal punto di vista culturale è proprio il fatto che nell'*ahidus* uomini e donne (queste ultime a volto scoperto e con costumi dai colori molto vivaci) sono mescolati e a ridosso gli uni degli altri, a testimonianza di un sistema socioculturale in cui non sono contemplate particolari norme di segregazione sessuale (vedi fig. 12).

Fig. 12

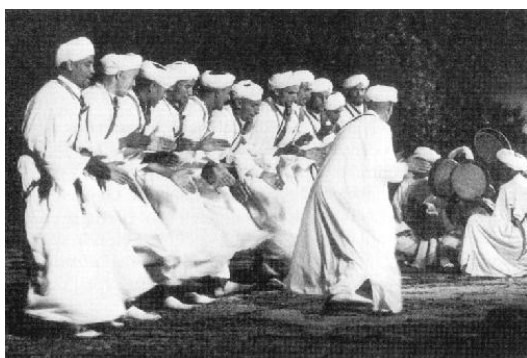


[uomini e donne Tamazight mentre partecipano a un *ahidus* (Medio Atlante, Marocco)]

Presso gli Chleuhs dell'Alto Atlante l'evento musicale comunitario più importante è l'*ahwash*, una performance collettiva che si svolge di solito al calar del sole e può durare fino all'alba (cfr. Discografia: *Berber Music from the High Atlas and the Anti Atlas*). L'*ahwash* può assumere una dimensione grandiosa, coinvolgendo decine fra cantanti, danzatori e percussionisti (che possono arrivare anche a una trentina), con un numero complessivo di partecipanti che può arrivare anche a 100-150. Gli strumenti impiegati sono innanzitutto tamburi a cornice (*bendir*) e grandi tamburi a due pelli (*ganga*), cui possono aggiungersi flauti e altri strumenti a percussione fra i quali, ad esempio, i *qraqèb*, nacchere metalliche simili a quelle usate nella musica dei Gnawa.

Contrariamente a quanto accade nell'*ahidus*, l'*ahwash* riflette una cultura nella quale la donna è sottoposta a forme di segregazione di stampo islamico. A seconda delle comunità l'*ahwash* può essere riservato ai soli uomini, mentre nel caso di una partecipazione femminile, uomini e donne sono separati fra loro, disposti in due file una di fronte all'altra, con uno svolgimento dei canti che prevede dapprima una sezione unicamente maschile, con episodi solistici di improvvisazione. I cori femminili entrano solo in un secondo momento e comunque voci maschili e femminili in genere si alternano, rispondendosi antifonicamente e sovrapponendosi solo in brevi momenti. Molto diverso, rispetto all'*ahidus*, è anche lo stile musicale che rivela forti influenze africane con uso di melodie pentatoniche e poliritmie ostinate di una certa complessità. Protraendosi nel tempo l'andamento ritmico tende gradualmente ad accelerare, accentuando via via le movenze della danza e lo stato di eccitazione dei partecipanti (vedi fig. 13 A).

Fig. 13



[A: *ahwash* degli Chleuhs, Alto Atlante-Souss, Marocco]



[B: donne Tuareg]

Uno dei tratti che più distinguono le comunità berberofone del Maghreb nel panorama del mondo islamico è proprio la già citata condizione femminile che, pur con forti varianti locali, è assai meno soggetta a discriminazioni e proibizioni rispetto alla cultura araba. Attualmente nei villaggi berberi le donne hanno in genere il viso scoperto, ma gli storici ritengono che in passato, prima dell'introduzione dell'Islam, la condizione della donna nella cultura berbera fosse ancora migliore. In effetti uno dei temi ricorrenti fra le tradizionali rivendicazioni delle minoranze berbere del Maghreb è proprio quello dell'emancipazione femminile. Presso i Tuareg la donna gode forse della condizione più emancipata dell'intero mondo islamico, con un singolare capovolgimento di ruoli, dal momento che in queste comunità è l'uomo che per tradizione si copre il volto. Le donne Tuareg (v. Fig. 13 B) hanno il viso scoperto, si adornano di monili e gioielli nelle occasioni festive e partecipano alla vita pubblica accanto all'uomo. Esse, infine, rivestono un ruolo autonomo di primissimo piano in campo musicale.

Danze e canti collettivi analoghi a quelli in uso presso i Berberi dell'Atlante sono diffusi anche in altre comunità, ad esempio gli Chaouias che vivono sui monti dell'Aurès nel Nord

dell'Algeria, i Tuareg dell'Ahaggar, oppure presso i Berberi del Riff (cfr. Discografia: Ali el Khencheli, *Chants des Aurès; Touareg Music vol. 4: Imaran*)

Le performances collettive formano inoltre l'impalcatura delle cerimonie religiose che vengono celebrate dalle numerose confraternite (*tarīqat*) sufi presenti nel Maghreb e caratterizzate da un largo seguito popolare. Come già sappiamo, il tipico cerimoniale sufi è la *hadrā*, il rituale che evoca la presenza di Dio e che attraverso la lunga danza sacra e gli incessanti canti di lode e di invocazione genera una crescente concitazione che conduce i partecipanti all'estasi mistica. A differenza però di quanto accade nella musica folklorica i cerimoniali sufi, pur svolgendosi collettivamente, vedono impegnati musicisti specializzati e, non di rado, di alto livello professionale.

Nel complesso caleidoscopio culturale del Maghreb le confraternite sono numerosissime e variamente imparentate: Shadilhiyya, Qadiriyya, Jilala, Isāwiyya (o Aïssawa; cfr. Discografia: *Confrérie des Aïssawa, Tayfa de Cheikh Sidi Mohamed*), Gnawiyya (o Gnawa: cfr. Discografia), ecc. Ne risultano varianti rituali e musicali innumerevoli, da quelle più ortodosse fino alle cerimonie nelle quali la religiosità islamica convive con il retaggio dell'Africa nera, come accade nel rito della *lila* celebrato dai Gnawa, una confraternita legata all'omonimo gruppo etnico originario dell'Africa nera. Uno degli aspetti musicalmente più rilevanti delle confraternite sufi è legato alla loro particolare natura di comunità religiosa al cui interno si forma un nucleo musicale fortemente esclusivo nel quale viene tramandata una pratica musicale di altissimo livello. Per questa ragione le confraternite oltre a creare un intreccio inscindibile fra musica religiosa e musica profana, hanno svolto non di rado una decisiva opera di conservazione, di studio e di diffusione anche per quanto riguarda la più rigorosa tradizione andaluso-maghrebina (.

Tipicamente improntata al costume di vita delle confraternite sufi, in virtù del suo carattere severamente aristocratico ed esclusivo, merita una citazione un'antica confraternita musicale che ha sede nel villaggio di Jajouka, sui monti del Riff, nota internazionalmente col nome di **Master Musicians of Jajouka**. Sebbene la regione del Riff sia in prevalenza berberofona, i componenti di questa comunità di musicisti vantano con orgoglio la loro discendenza araba e il loro ruolo di musicisti di corte al servizio degli antichi sovrani del Marocco. La loro musica, affidata a un'ampia compagine di esecutori è caratterizzata dal timbro lacerante della *ghaita*, una sorta di oboe che nelle loro esibizioni è presente in modo massiccio (anche 15 esecutori). La loro fama, che prosegue ancor oggi con periodiche uscite discografiche sul mercato internazionale, prende le mosse negli anni '50 quando gli scrittori William Burroughs e Paul Bowles rimasero affascinati dalla loro musica. Successivamente, sul finire degli anni '60, il pittore Brion Gysin fece conoscere i musicisti di Jajouka a Brian Jones, chitarrista dei Rolling Stones che a sua volta ne rimase conquistato. Nel 1971, il musicista inglese produsse un long playing dal titolo *Brian Jones Presents: The Pipes of Pan at Jajouka*, divenuto un vero e proprio oggetto di culto, nonché preludio al futuro sviluppo della *world music*.

Oltre alle confraternite, in seno alle comunità berbere operano anche piccoli gruppi di musicisti professionisti la cui attività si esplica originariamente nei villaggi, in genere collegata alle varie occasioni festive pubbliche o private, ma che talora si svolge anche in contesti urbani originando frequenti occasioni di contatti e scambi con altri musicisti e altri stili musicali. Non di rado l'attività professionale itinerante può condurre questi musicisti a una progressiva urbanizzazione e a una vera e propria carriera musicale con concerti, produzione di cassette o cd ecc. È in questa zona virtuale "di confine" fra sistema tribale e contesto urbano, fra retaggio tradizionale e sistema industriale della musica, che l'identità locale di un musicista o di un gruppo entra in contatto con strumenti, prassi, linguaggi,

tecnologie profondamente diverse, interagisce con esse, ne viene influenzata e a propria volta se ne impadronisce, dando luogo a quei processi di integrazione e di sincretismo sui quali fa leva il fenomeno della world music. Definiamo virtuale questa zona di confine in quanto, come abbiamo già osservato, la diffusione della musica riprodotta ha raggiunto ormai anche le regioni più isolate e meno densamente popolate, avviando un processo di acculturazione che è in buona parte indipendente dalle vicende dei musicisti professionisti.

Beduini, Berberi, Tuareg, *cheikhs*, *cheikhat*, *munshidūn*, membri di confraternite sufi, Gnawa, musicisti di Jajouka, ecc.: i casi di musicisti professionisti del Maghreb che dalla originaria tradizione locale vengono proiettati in contesti e verso uditori nuovi sono numerosissimi.

Tipica da questo punto di vista è la tradizione dei *rwaïs* (sing. *raïs*, capo), musicisti e poeti professionisti Chleuhs che si caratterizzano per uno stile di canto spigoloso, con influenze africaneggianti e per i loro lunghi componimenti poetici (*amarg*), precomposti o improvvisati, dai contenuti spesso impegnati ricchi di spunti satirici.

I *rwaïs* si accompagnano con un *rabāb* dalla forma caratteristica e dal suono particolarmente aspro e penetrante (v. Fig. 14 e a pag. 28), con un liuto-tamburo detto *lotar* simile al *gumbri* dei gnawa, e si esibiscono in genere con un gruppo femminile (*raïsat*) cui sono affidati cori e danze. Originaria dalla regione dell'Alto Atlante la musica dei *rwaïs* si è oggi ampiamente urbanizzata ed è ormai conosciuta in tutto il Maghreb, mentre alcuni gruppi hanno compiuto tournées all'estero e in Europa adattando il loro stile e il loro repertorio ai nuovi uditori e, inevitabilmente, innestandovi influenze svariate.

Fig. 14



[gruppo tradizionale di *rwaïs* – i due musicisti al centro imbracciano il tipico *rabāb* degli Chleuhs]

II.20 I Gnawa

Un'altra rilevante e ben nota presenza nel panorama etnico e musicale del Maghreb è quella dei Gnawa (si pronuncia “gh-nawa”, con la “g” dura come in “gas”). Per una trattazione più dettagliata della loro musica si veda il saggio di Antonio Baldassarre incluso nella bibliografia d'esame. Qui ci limiteremo a qualche considerazione di carattere generale, sottolineando in primo luogo il carattere per molti aspetti paradigmatico di questa tradizione sotto il profilo transculturale. Dal punto di vista etnico e linguistico l'identità gnawa si colloca all'incrocio di tre diverse tradizioni culturali: nera, berbera e arabo-islamica. Analoga “costellazione” caratterizza la loro musica nella quale elementi berberi (ad es. le percussioni) e dell'Africa nera (ad es. pentatonismo), convivono con l'utilizzo della lingua araba nei loro rituali religiosi. Inoltre, dal punto di vista religioso i Gnawa in quanto confraternita aderente al sufismo rappresentano forse la più originale fusione di elementi dell'Islam e del sufismo con un background di credenze profondamente radicate nelle tradizioni politeiste e spiritiste dell'Africa nera. Alquanto popolare in Marocco e nel Maghreb, la confraternita degli Gnawa si dichiara discendente da Sidi Bilal, lo schiavo etiope che secondo la tradizione fu il primo

mu'adhdhin (muezzin) dell'Islam. Oltre che ad Allah e ai santi dell'Islam, i Gnawa rivolgono le loro invocazioni a un folto pantheon di *mluk* (spiriti) che vengono celebrati all'interno della *lila*, il grande rito musicale nel quale la *hadra*, la evocazione della presenza di Allah si integra a fenomeni di possessione spiritista e a riti sciamanici di guarigione (cfr. Discografia: Amida Boussou, *Les maîtres du guembri vol. 1. Gnawa Leila ; Gnawa de Mostaganem, Rituels de la Layla et du Moussem*). Particolarmente importanti e caratteristici sono gli strumenti utilizzati dai Gnawa, quali il **gumbri** (anche: *guimbri, gambri, ghnbri, ghembri, ecc.*), un liuto che è al tempo stesso uno strumento a percussione

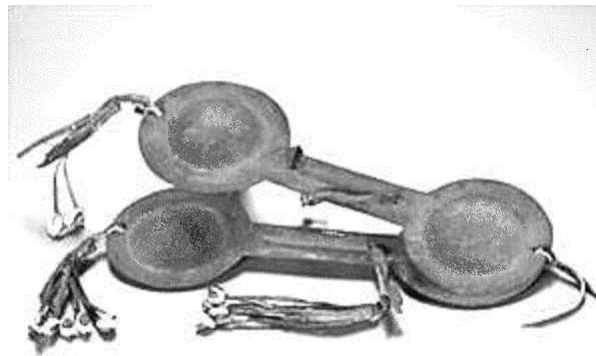
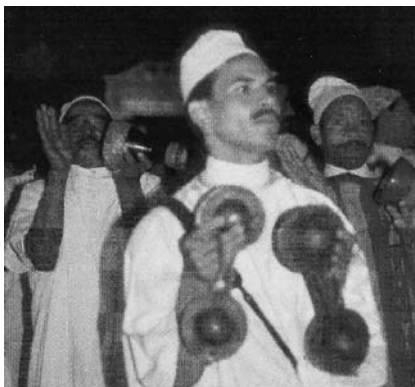
Fig. 15



[Hassan Hakmoun suona il liuto *gumbri*]

Munito di tre corde e diffuso in gran parte del Maghreb e dell'Africa sub-sahariana, il *gumbri* (v. fig. 15) ha la cassa armonica di forma semicilindrica ricoperta di pelle. La sua sonorità inconfondibile deriva dal fatto che l'esecutore mentre pizzica le corde, percuote con le altre dita la membrana della cassa armonica, facendo al tempo stesso risuonare la *sersèra*, un particolare sonaglio metallico fissato al manico. Altri strumenti caratteristici della musica gnawa sono il *t'bal* (o *ganga*)– un tamburo a due pelli che si porta a tracolla e si percuote con una particolare bacchetta ricurva e le *qraqèb* (*qraqaba, karkabas, ecc.*), grosse nacchere metalliche formate da due doppi cimbali convessi collegati fra loro (Fig. 16).

Fig. 16



[*qraqèb*, nacchere in metallo tipiche della musica gnawa e del folklore berbero] -

Riguardo ai Gnawa si può fare una considerazione in parte analoga a quella dei Master Musicians of Jajouka. Infatti sulla loro musica si è concentrata l'attenzione di numerosi musicisti americani ed europei che vi si sono ispirati o li hanno coinvolti direttamente. Fra essi Pharoah Sanders, Randy Weston, Jimmy Page, Bill Laswell e altri ancora. Di origine gnawa è anche Hassan Hakmoun, musicista che trasferitosi negli Usa è diventata una star internazionale della world music. La musica dei Gnawa è anche il principale elemento ispiratore del quasi leggendario gruppo marocchino Nass el-Ghiwane che, dall'inizio degli anni '70 e fin verso la metà degli anni '80, ha rappresentato una vera e propria avanguardia innovatrice, conquistandosi l'ammirazione incondizionata delle giovani generazioni di tutto il Maghreb con una musica tanto radicalmente nuova quanto profondamente legata alla tradizione (cfr. Discografia: Nass el Ghiwane, *Transe Musique du Maroc*). Sulle orme di Nass el-Ghiwane, appena prima del decollo del pop-raï algerino, si sono mosse schiere di giovani musicisti fra i quali Cheb Khaled che ha sempre apertamente dichiarato il suo amore e il suo debito con questo gruppo marocchino.

II.21 L'influenza dei fattori esterni

Il panorama musicale del Maghreb non si esaurisce negli apporti, per quanto ricchi e compositi, delle diverse etnie presenti sul territorio. In conto sono da mettere anche processi di acculturazione derivanti da influssi esterni non meno rilevanti nella formazione e nella trasformazione delle diverse tradizioni e generi musicali. Fondamentale, ad esempio, è stato l'influsso della dominazione Ottomana che, nel Maghreb come nel resto del mondo arabo, lungo un arco di tempo di parecchi secoli ha lasciato un'impronta indelebile sia nella musica classica sia nei generi di musica più popolare.

In epoca più recente, un altro importantissimo fattore di cambiamento è stato l'influsso della musica egiziana, leader indiscussa tra la fine dell'Ottocento e buona parte del XX secolo del processo di modernizzazione della musica araba. Gli stimoli provenienti dalla nuova canzone egiziana di Farid al-Atrash, di Umm Kulthūm, di Muhammad 'Abd al-Wahhab, diffusasi rapidamente e in modo capillare in tutto il mondo arabo attraverso una fiorente produzione discografica, vennero raccolti a cavallo fra gli anni '30 e '40 da artisti oranesi come Blaoui Houari e Ahmed Wahby e adattati al gusto e alle tradizioni maghrebine. Queste tendenze moderniste della musica egiziana rappresentano un tassello essenziale nella composizione del mosaico musicale dell'Algeria e del Maghreb contemporanei che, nel frattempo, erano particolarmente esposti alle non meno decisive influenze direttamente provenienti dall'Europa e dall'America. Da questo "bombardamento" incrociato ha inizio quel processo di incubazione da cui, nel giro di un paio di generazioni, nascerà infine il *pop-raï*, il genere che ha fatto della musica algerina e del Maghreb una delle protagoniste della pop music internazionale.

II.22 Il raï e il suo contesto

I linguaggi, le identità etniche, i generi, le influenze che abbiamo tratteggiato nelle pagine precedenti formano un contesto, un quadro sociale e culturale all'interno del quale è molto difficile collocare il raï e le altre espressioni dell'odierna musica maghrebina.

Negli anni fra la prima e la seconda guerra mondiale, la nuova musica popolare urbana come lo *sha'bi*, i generi tradizionali urbanizzati come il *badawi* e altri ancora erano sì elementi di cambiamento e di trasformazione, ma tutto sommato erano ancora relativamente in armonia con i valori tradizionali e religiosi, con il costume, la mentalità, la lingua dominanti nella società del Maghreb. A questo sfondo di relativa continuità fra passato e presente, si

contrappongono fin dai primi decenni del XX secolo una quantità di tendenze, stili, artisti, luoghi che, al contrario, si presentano come socialmente squalificati o addirittura conflittuali rispetto al sistema di valori predominante.

Il nostro discorso può concentrarsi principalmente sulla realtà algerina, dove il confronto/conflitto fra un tradizionalismo culturale venato di puritanesimo religioso e le istanze di emancipazione fortemente laicizzate è stato per decenni il tema conduttore della vita culturale e musicale del paese, finché negli anni Novanta, a fronte della definitiva affermazione internazionale del pop-raï che di queste istanze era divenuto la bandiera, è esplosa in tutta la sua violenza sanguinaria la ferocia repressiva del fondamentalismo, tragicamente nota alle cronache politiche degli ultimi anni.

Così come per il jazz si è individuato, solo qualche decennio prima, un centro di elaborazione-irradiazione come New Orleans, città ben presto mitizzata ed elevata al rango di icona leggendaria, così per la nuova musica algerina venuta alla ribalta fra gli anni '20 e '30 (e che all'epoca non ha una sua precisa identità unitaria), si è soliti indicare come luogo di origine la città di Orano, in arabo Wahrān.

Tuttavia, così come New Orleans non può essere considerato il luogo di “nascita” del jazz, data la molteplicità dei fattori in gioco, allo stesso modo sembra riduttivo affermare, ad es., che il raï nasce a Orano, nonostante questa città abbia avuto un ruolo assolutamente eccezionale nel coagulare molti degli elementi che via via identificheranno questo genere musicale.

Come dovrebbe essere già sufficientemente chiaro, il raï scaturisce dal concorso di molti fattori. Inoltre esso attraversa svariate fasi di sviluppo fortemente diversificate, tanto da presentarsi come un fenomeno dalle molte facce a volte contraddittorie. Forse questi caratteri sono addirittura irriducibili a un'unica fisionomia. Guardando allo sviluppo cronologico, ai caratteri stilistici e di contenuto, alla collocazione territoriale, si potrebbe affermare forse che ci sono molti raï. Oppure che sotto la dizione di raï vengono troppo disinvoltamente ricondotte musiche alquanto diverse fra loro. Il che evidentemente rinvia a un ulteriore problema: la difficoltà di definire il raï, o di decidere fra queste diverse identità quale sia la più “autentica”.

Raï è una parola traducibile solo con una perifrasi: “punto di vista”, “opinione”. Corrisponde un po' all'espressione inglese “my way”, ossia “a modo mio” (di vedere, di pensare) e forse non è casuale che Rachid Taha, Khaled e Faudel, nel cd dal vivo *1, 2, 3 Soleils* (cfr. Discografia) abbiano inciso la loro versione della celebre canzone di Claude François *Comme d'habitude*, resa celebre da Paul Anka nella traduzione inglese, *My Way* appunto.

Ma raï è anche un intercalare che ricorre spesso («ya raï») nelle performances in cui l'interprete improvvisa un testo di canzone o ne rielabora estemporaneamente una già nota – una sorta di “trallallà” che, ad es., ricorre spesso nello stile *badawi* dagli *cheikhs*. In pratica si tratta di una “zeppa” poetica, analoga a ciò che nel linguaggio parlato avviene involontariamente con parole come “cioè...”, “vero...”, “capisci...”, ecc. – con la differenza che nella poesia come nel canto, l'inserzione è volontaria e controllata.

C'è tuttavia un tratto sicuramente unificante che accomuna – almeno fino a un certo punto della sua storia – le diverse fasi e tipologie del raï, ed è il netto carattere di trasgressione del sistema dei valori predominanti nella cultura e nella società algerina e, più in generale, arabo-islamica.

Questo carattere si afferma soprattutto, e in modo piuttosto dirompente, alle origini del raï in stretta relazione con il particolare ambiente di Orano che, per l'opinione pubblica algerina, è la città dei bordelli e si identifica quindi in un luogo di perdizione, dove prosperano il malaffare e l'immoralità, dove l'alcool scorre a fiumi, ecc. Fino a tutta l'epoca coloniale (l'Algeria ottiene l'indipendenza nel 1962), Orano in fondo non è un grosso fattore di contraddizione: questa città prediletta dai colonizzatori francesi, la più moderna e vivace fra le città dell'Algeria, è solo la conferma che il modo di vita degli europei è empio e incompatibile con i precetti dell'Islam. Orano è la città dei locali notturni, della disinibizione, del vizio, dove regna la promiscuità fra uomini e donne. Ma è anche una città dove la musica abbonda e da cui in un certo senso viene la conferma della fondatezza di quella condanna della musica che, da secoli, l'Islam più puritano ha sempre ribadito.

Orano è anche uno dei centri più attivi nel processo di urbanizzazione delle tradizioni contadine e folkloriche. Fra città e campagna c'è uno scambio fitto e certe tradizioni musicali locali proprie della campagna, fiorite nei villaggi e legate a occasioni e festeggiamenti prevalentemente privati (circoncisioni, matrimoni, ecc.), vengono trapiantate in città. È il caso della musica *zendani*, musica umile, di rango talmente infimo da risultare difficilmente accettabile per la mentalità benpensante e tuttavia portatrice di toni genuini, spesso satirici che le assicurano una vasta popolarità. Oppure è il caso delle *meddāhat*, gruppi musicali formati da donne che si esibiscono in un repertorio religioso davanti a un pubblico solo femminile e che hanno un precedente – ma di rango assai più elevato – della tradizione musicale femminile della *qādriyya*.

A Orano e dintorni, le *meddāhat*, espressione accettabile di una presenza femminile che non mette in discussione il proprio status sociale di separatezza, entrano però in relazione e talvolta si confondono con l'universo dell'emarginazione, con l'intrattenimento musicale che si svolge nei locali, nei bordelli, nelle fumerie di hashish. Qui, fra ritrovi di città e feste campagnole, scandalosamente mescolate agli uomini, operano le *cheikhat*, artiste che non di rado hanno svolto il loro apprendistato canoro come *meddāhat*. Orfane oppure ripudiate dalla famiglia, socialmente emarginate, spesso emigrate dalla campagna in città, con trascorsi talvolta inconfessabili, in bilico fra prostituzione e attività musicale, le *cheikhat* appaiono quasi una versione plebea delle antiche *qaināt*, moralmente altrettanto inaccettabili, ma musicalmente e socialmente degradate a un rango decisamente inferiore.

Da un punto di vista stilistico la musica che già negli anni Venti circola nei quartieri di Orano, nei caffè per bene come nei quartieri malfamati, oppure a Mdina Jdida, “le Village nègre” sorto in epoca coloniale, è in buona parte ispirata al modello del canto *badawi*. *Cheikhs* e *cheikhat* incarnano un diverso livello di dignità musicale e di accettabilità sociale, e tuttavia si avvalgono grosso modo del medesimo stile improvvisativo, spoglio e diretto, si esibiscono per lo più coi flauti *gasba* e il tamburo *gallal*, cantano testi satirici, anticonformisti, talvolta di denuncia o di ribellione. I soggetti sono la prigione, la miseria, la sfortuna, l'amore, il vino. Il raï è in incubazione e il *badawi* subisce un processo di mutazione nel quale è impossibile stabilire dove finisce l'uno e dove comincia l'altro. A identificare il raï sono i testi (alcuni dei quali verranno ripresi mezzo secolo dopo dalle star del pop-raï) e forse soprattutto le *cheikhat* che gli imprimono un indelebile marchio trasgressivo. Da allora questo stile del raï legato alla tradizione, nonostante i profondi cambiamenti della scena musicale, non è mai definitivamente tramontato e ha resistito fino ad oggi senza sostanziali mutamenti. Una longevità che si deve in primis al carisma e alla vitalità instancabile di alcune sue interpreti, prima fra tutte Cheikha Rimitti, nata nel 1923 nei pressi di Sidi Bel Abbes, a un'ottantina di

chilometri da Orano, e il cui vero nome è Saadia Bédief (cfr. Discografia: Cheikha Rimitti, *Nouar*)

Negli anni Trenta-Quaranta il raï delle *cheikhat* esibisce una contraddizione che risulta quantomai stimolante: una veste musicale tipicamente beduina e tradizionale, abbinata a contenuti che ne sono per così dire la negazione. Cheikha Rimitti fu tra le artiste che più si distinsero per il carattere scandalosamente esplicito dei suoi testi. Il suo debutto in pubblico risale al 1942, mentre il suo esordio discografico avvenne solo dodici anni più tardi, nel 1954, con un brano intitolato *Charak gataā* (lett. “Strappa, lacera”). In esso la cantante si rivolgeva alle giovani donne invitandole, con una metafora piuttosto trasparente, a infrangere il tabù della verginità.

Riportiamo di seguito altri due esempi di testi di Rimitti dei quali non conosciamo la datazione (entrambi i testi sono tratti dal volume di Marie Virolle, *La chanson raï*, Paris, Kathala, 1995):

Cheikha Rimitti, *Il me broie*

Il me broie / Il me fait griller
Il me fait saliver comme les makrouts dans le miel
Il me sollicite / Il m'abreuve
Il me tente / Il me berce
Il me caresse le dos et le sommeil devient doux
Il me chatouille / Il me pilonne
Il me fait flamber et je lui pardonne
Il me séduit / Il me tente
Il me lutine / Ah! Ah! Ah!
Viens nager
Si nous mourrons tant pis
Il me secoue / Il me gratouille
Je ne suis ni malade, ni bien
Il me presse / Il m'étreint, il me serre
Et la belle fait gagner
A peine sortie, je l'ai retrouvée
Il m'attise / Il me becquette
Je l'enlace de mes bras, j'ai peur qu'il ne s'ensauve
Il me fait boire / Il m'enivre
Deux nuits et deux jours, et ses jnouns ne sont pas calmés
Il me fouette / Il me bleuit / Il m'aguiche, il me pile
Lui et moi dans la couche sommes comme endiablés
[...]

Cheikha Rimitti, *Le pire des havres*

Mon ami, l'exil s'accompagne de la dure patience
Ah! le pire des havres! Ma chevelure a blanchi
Les jours ont passé dans l'inconscience. Maintenant je voudrais un toit mien
Mais le douar est désert, ne restent que vestiges
Celle belle assemblée a été dispersée
Oh! le retour sur les lieux! / Ma chevelure a blanchi
Mes amis, si vous avez souffert comme moi vous me comprendrez
Une foule d'hommes manque à l'appel / Il ne reste que bâtiments

Oh! le retour sur les lieux!
 Ferme blanche, oliviers verts
 Les valeureux oliviers, ô mes hommes!
 Huile de l'olive, poisson dans la mer
 Voici la valeur, ô mes hommes!
 Je me remémore les absents / Oh! le retour sur les lieux!
 Que Dieu prenne en sa paix ceux qui sont morts pour le pays
 Oh! le retour sur les lieux! / Ô ma terre!
 En tombant, il a crié: la maison maternelle est en ruine!
 Intercédons pour les parents et les braves
 Les parents, les parents
 Ma mère et mon père m'ont maudit, ah que c'est dur!
 N'oubliez pas les parents / Prends soin de tes parents, ils te béniront
 Moi, je pleure sur l'exil, ô hommes!
 Je pleure l'exil, la nostalgie qui serre le coeur en France
 Ô mes hommes, ô mes amis!
 Que Dieu donne patience à ceux qui sont en France,
 O mes hommes, ô mes amis!
 L'exil a hélé et dispersé les assemblées
 Ah! le pire des havres! / Le pire des havres!
 Ô mes amis!

II.23 La musica oranese e l'impatto con la modernità.

Negli anni '30 e '40, Orano e tutto il Maghreb sono però esposti a novità ancora più appariscenti. Sono anni in cui il cinema e la canzone egiziani riscuotono un successo crescente. Le sale di proiezione, i dischi, il fonografo, ma soprattutto la radio si diffondono ovunque. Le stazioni radiofoniche, oltre alla musica araba, trasmettono anche molta musica europea e americana; le voci Édith Piaf e di Joséphine Baker sono familiari a molti. E poi c'è la guerra, con gli americani che sbarcando in Algeria nel 1942 portano con sé tutto l'enorme potenziale della loro musica.

In realtà negli anni Trenta e ancora per parecchio tempo, a Orano la musica più ascoltata non è il raï, ma generi più rispettabili come ad esempio il *wahrāni* – varietà locale del *sh'abi* e del *mahlūn* – che utilizza strumenti quali il pianoforte o la chitarra e fra i cui interpreti spicca Sultana Daoud, la cantante di origine ebrea meglio nota come Reinette l'Oranaise.

Ma a Orano lavorano anche altri musicisti che guardano più lontano, impiegano strumenti come la fisarmonica, la chitarra, il pianoforte e scrivono musica adottando spesso l'armonia occidentale. Più che al raï tradizionale, essi si ispirano piuttosto alla canzone egiziana di 'Abd al-Wahhab, al flamenco, alla canzone europea, al jazz, al tango e alla musica sudamericana, spesso filtrati proprio attraverso quello stile egiziano che ha fatto da apripista in questa direzione. Sono artisti nati negli anni '20 come Blaoui Houari, Ahmed Wahby il cui stile composito riceve l'etichetta di *asri* (moderno). Parecchi di essi sono di origine ebrea come Lili Boniche o Maurice El Médioni, autori il cui lessico si arricchisce di ulteriori suggestioni stilistiche. Più giovane di una decina d'anni è invece Ahmed Saber, altro protagonista dell'ondata modernista del secondo dopoguerra e attivo a partire dagli anni '50 (cfr. Discografia: Ahmed Wahby, Lili Boniche, Maurice El-Médioni).

La musica moderna decolla subito dopo la guerra e negli anni '50-'60 tocca l'apice del successo. Talvolta condivide col raï tradizionale gli stessi luoghi e lo stesso pubblico, ma i

due percorsi sono piuttosto distanti. Il raï è intriso di malessere individuale, è poesia della sofferenza, dell'emarginazione. Questa invece è per lo più musica di varietà nella quale disillusione e malinconia, pur presenti, sono più contenute, meno laceranti.

E tuttavia questi diversi generi hanno un importante punto in comune: il forte senso dell'identità nazionale che li espone all'ostilità crescente delle autorità coloniali, allertate dal fatto che nei testi di queste musiche circolano sempre più fermenti indipendentisti e di ribellione. Alcuni di questi artisti, come Blaoui Houari e Ahmed Saber, finiscono in carcere per attività antifrancesi.

Quanto al raï esso è invisibile non solo al potere coloniale, ma forse ancor di più allo stesso FLN. In quell'accento individualista e disilluso tipico del raï, il Fronte di Liberazione Nazionale vede più che altro un ribellismo disfattista, un messaggio che sembra corrodere e avvilito i valori su cui si fondano l'identità nazionale e le aspirazioni degli algerini; un messaggio che, potenzialmente, risuona più affine alle mire del potere coloniale che alla volontà di riscatto nazionale.

In effetti raï e musica moderna restano al momento ben separati e sottoposti a un diverso trattamento dal punto di vista della comunicazione mediatica. Occorrerà aspettare l'indipendenza perché si arrivi alla loro fusione, in un nuovo clima nel quale le aspettative di rinascita nazionale si mescoleranno agli entusiasmi per le nuove sonorità elettriche. Entusiasmi che dovranno fare i conti tuttavia con il perdurante ostracismo della radio e poi della televisione nei confronti del raï e con l'ostilità del regime militare di Boumedienne verso una musica da cui trasuda, nonostante tutto, un insopprimibile spirito antiautoritario.

II.24 Pop-raï

Rispetto al raï tradizionale delle *cheikhat* e di Rimitti, gli anni '70 corrispondono per il raï, a una fase nella quale l'attenzione si sposta dai contenuti poetici dei testi al piano più squisitamente musicale. Mentre i contenuti di rottura passano per un momento in secondo piano, il raï conosce in questi anni un laborioso e decisivo processo di trasformazione stilistica. Inizialmente, assai più del raï, protagonisti della musica algerina degli anni '70 sono i primi gruppi algerini di rock che ricalcano i modelli anglosassoni e che riscuotono un successo crescente presso il pubblico giovanile. Sul terreno delle novità non ci sono però solo questi nuovi gruppi rock impegnati a scimmiettare i protagonisti delle hit parades internazionali. In questi stessi anni, dal Marocco, arriva anche la rivelazione di nuovi gruppi come Nass El-Ghiwane e Jil-Jilala, pionieri nel coniugare un fortissimo richiamo al retaggio tradizionale con le sonorità e il *groove* della pop music e di quella sorella lontana che è la *black music* d'oltre oceano.

In questi anni gli artefici principali della metamorfosi musicale del raï sono due figure di artisti nessuno dei quali è un cantante: il trombettista e compositore Bellemou Messaoud e il produttore Rachid Baba-Ahmed. Nell'Algeria degli anni Settanta scocca l'ora della cosiddetta "musica Bellemou", che impasta i testi e la vocalità del raï in nuovi arrangiamenti a base di sax, tromba, tastiere elettroniche, e il cui gusto varia dal jazz al funky al soul alla musica sudamericana. Con il contributo determinante di Rachid Baba-Ahmed (che svela le possibilità dello studio di registrazione e della tecnologia elettronica facendo di esse una risorsa irrinunciabile per le nuove produzioni), Messaoud – che di lì a poco verrà chiamato "le père du raï" – chiama accanto a sé alcuni giovani cantanti come Belkacem Bouteldja e Boutaïba Sghir, mediante i quali il raï matura la sua svolta decisiva. Con Messaoud e i suoi, il raï finisce con l'incrociare finalmente quella rotta modernista della musica oranese che era stata

avviata almeno trent'anni prima da Blaoui Houari e poi da Ahmed Saber. Nasce così il *pop-raï*: un genere ormai molto lontano musicalmente da quel raï tradizionale che, a sua volta, con Cheikha Rimitti in testa, resta orgogliosamente fedele al suo stile beduino. Una distanza musicale che non è però necessariamente una distanza sul piano dei contenuti poetici.

Negli anni Ottanta il successo del nuovo raï sarà opera di un'ondata di giovani cantanti poco più che ventenni i quali si danno l'appellativo di *cheb*, giovane, o *chaba* nel caso si tratti di una donna. Due eventi decisivi e quasi contemporanei contribuiscono a creare le condizioni per questa svolta verso un successo sempre più irresistibile. Da un lato la morte di Boumedienne (1978) e il conseguente relativo ammorbidirsi della censura di regime. Dall'altro ma la fortuna del raï è soprattutto legata al lancio sul mercato della cassetta audio: il mezzo più economico e funzionale per la diffusione di questa musica su larga scala. Nel giro di pochi anni, indipendentemente dalla censura radiotelevisiva, le cassette di raï viaggiano ovunque e raggiungono migliaia e migliaia di giovani nel Maghreb e all'estero, specie in Francia, fra gli emigrati.

I nuovi protagonisti si chiamano Cheb Khaled, Cheb Hamid, Cheb Mami, Cheb Sahraoui (per lo più in coppia con sua moglie Chaba Fadela), Chaba Zahouania, Cheb Hasni. Grazie al loro successo, il pop-raï è ormai un redditizio articolo commerciale, un genere che sempre più si identifica con la musica da ballo e che è sempre più fortemente tentato dal disimpegno, dall'evasione, nonché dalla legittimazione sociale. Ma non per questo viene meno il richiamo alla vocazione originaria del raï, al suo compito di dare voce al disagio dei diseredati e al desiderio di emancipazione delle giovani generazioni.

Il riconoscimento pubblico arriva alla metà degli anni '80. Nell'agosto del 1985 si tiene a Orano il primo festival del raï, mentre nel gennaio dell'anno successivo Parigi ospita un festival raï di quattro giorni che proietta definitivamente questa musica sulla ribalta internazionale della nascente *world music*. Il raï sembra finalmente riuscito a guadagnarsi un suo spazio, un margine di tolleranza, se non di riconoscimento da parte dal regime. Tuttavia questa sua inedita visibilità, questo clamoroso successo mediatico per il raï significa attirarsi l'ostilità di un antico e insieme nuovo nemico in forte ascesa: l'Islam fondamentalista.

A metà degli anni '80, a seguito del crollo del prezzo del petrolio, esplose la crisi dell'economia algerina che si porta dietro un rapido aumento del malessere sociale. Le città sono invase da un numero crescente di giovani disoccupati sempre più disperati per il loro futuro. Li chiamano *hittistes* perché passano il tempo per strada appoggiati ai muri (*hit* in algerino significa "muro"), oppure a ubriacarsi, a fumare hashish, a sfogare la rabbia in atti di vandalismo e di teppismo.

Come sempre accade nel mondo islamico, nei momenti di crisi profonda si fa più forte il richiamo del fondamentalismo, proposto come un'ancora di salvezza. Gli *imam* pronunciano a voce sempre più alta le loro condanne contro il raï e contro Cheb Khaled. I "barbuti" – i militanti delle associazioni fondamentaliste – fanno proseliti fra i giovani, molti dei quali si trovano lacerati fra il loro identificarsi con il raï che ne raccoglie la sofferenza, e il richiamo dell'Islam che fa balenare la prospettiva di dare un senso diverso alla loro esistenza. Nel 1988 si tengono scioperi e manifestazioni che degenerano in violenti scontri, a seguito dei quali il governo decreta lo stato d'assedio. L'intervento dell'esercito provoca centinaia di vittime fra la popolazione.

Il dramma sociale e politico dell'Algeria è forse troppo grande per il raï e per la sua visione dell'esistenza legata a un sentire individuale. I protagonisti– Khaled in testa – si rivelano incapaci di prendere una posizione, di affrontare una realtà via via sempre più sconvolgente ed esasperata. Il successo internazionale, la crescente propensione a privilegiare la scena

francese, rivolgendosi al pubblico degli emigrati ma anche a una platea internazionale scarsamente sensibile alle questioni interne dell'Algeria, spinge il raï a ripiegare su accenti generici, dove la denuncia e l'amor di patria si diluiscono in tematiche sentimentali che eludono implicazioni politiche troppo scoperte. Khaled (che abbandona l'appellativo di "cheb"), Cheb Mami e molti altri si trasferiscono in una Francia sicuramente più ospitale rispetto a un'Algeria dove le minacce dei fondamentalisti sono sempre più pesanti. L'Islam più bigotto e repressivo rimane per il raï il bersaglio di sempre. Sul piano del costume sessuale il raï non demorde, e continua la sua escalation di trasgressione. In un famoso brano del 1987, *Beraka*, Cheb Hasni e Chaba Zahouania duettano scandalosamente raccontando il loro convegno amoroso.

Cheb Hasni – Chaba Zahouania, *Beraka* (Baracca, 1987)

[tratto da: B. Daoudi – H. Miliani, *L'aventure du raï*, Paris, Éditions su Seuil, 1996]

(Lui)

Nous avons fait l'amour dans une baraque mal foutue
Moi je l'ai prise et que le, autres aillent se faire foutre
Quand la soûlerie vous donne de ces idées
Quand la beuverie vous donne de ce, idées

(Elle)

Moi tant pis pour moi mais pas pour mes amis
Laissez-moi à mes problèmes, mai je n'en peux plus
Ce soir il couchera chez moi
Oh là là cette nuit n'en finira pas

(Lui)

Je lui téléphonerai et elle viendra aujourd'hui
Je la veux brune d'origine et non pas bronzée

(Elle)

On se réunit sagement et nous passans du bon temps
Il n'y a de dieu que Dieu et la passion continue à doubler
Ce soir on boira chez moi

(Lui)

Moi tant pis pour moi mais pas pour celle que le mektoub m'a destinée
Je ne pense pas guérir celle qui m'a brûlé est décidée

(Elle)

Ayez pitié de moi, je suis accablée
Nous avons veillé et sommes crevés, amenez une auto pour nous traîner

(Lui)

Moi je l'ai choisie de Gambetta et de quoi vous vous mêlez

(Elle)

Ayez pitié de moi si j'en dis trop et je faute

(Lui)

Nous soûls amenez un bateau pour nous traîner
Nous nous soûlés ou bien oubliés

(Elle)

Je suis chez les gens que j'aime
Soûls nous sommes tombés, amenez une auto pour nous traîner
Nous sommes nobles et libres et nous nous montrons
La bonne assemblée et l'éloqueuce se trouvent chez les gens de sagesse

La collisione fra raï e Islam puritano sul terreno della morale sessuale è sempre aspra e frontale. Ma dinanzi alle nuove drammatiche vicende della società civile algerina, la visuale del raï sembra sempre più ristretta, incapace di cogliere le ragioni di un disagio sociale sempre più grave che ha ben altre motivazioni. Nella sua sfida all' Islam il raï si trova dalla stessa parte del governo. Ma agli occhi del suo pubblico il raï non può presentarsi come fiancheggiatore di un regime poliziesco che risulta odioso agli occhi degli algerini giovani e non. Né tantomeno il raï osa schierarsi apertamente contro di esso. È per questo che Khaled e altri scelgono la politica del no comment e sfoggiano sorrisi di circostanza, sebbene alcune delle loro canzoni ritrovino il coraggio di un' opinione indipendente. È il caso di *El harba wayn?* (Fuggire ma dove?) di Khaled che durante i drammatici disordini del 1988 pare venisse adottata dai dimostranti come canto di protesta.

Where has youth gone?
 Where are the brave ones?
 The rich gorge themselves,
 The poor work themselves to death,
 The Islamic charlatans show their true face...
 You can always cry or complain
 Or escape...but where?"

[Rod Skilbeck, *Mixing Pop and Politics. The Role of Raï in Algerian Political Discourse*. Cfr: <http://www.library.cornell.edu/colldev/mideast/raï.htm>]

Fra le tante star che abbandonano l' Algeria qualcuno rimane, come il giovanissimo Cheb Hasni, creatore del "raï love" e leader incontrastato delle classifiche nazionali con una produzione incessante di cassette. Ma fra il raï algerino, accerchiato e depresso, e il raï delle classifiche internazionali c'è ormai un solco, mentre progressivamente i grandi nomi disertano i palcoscenici dell' Algeria divenuti troppo pericolosi. Due testi tratti da due grandi successi di Khaled possono esemplificare questo progressivo distacco del raï dalle sue matrici o connotazioni originarie (o almeno da alcune di esse).

Didi resta a tutt'oggi la canzone forse più conosciuta di Khaled. Uscita nel 1992 sul primo album che l'artista algerino pubblicò per una multinazionale del disco, l'etichetta Barclay del gruppo Emi, la canzone presenta un testo incentrato sul tema dell'amore contrastato, trattato in modo piuttosto generico, e dove i toni corrosivi del raï sembrano scomparsi quasi del tutto.

Khaled, Didi (1992)

[testo tratto da: Marie Virolle, *La chanson raï*, Paris, Kathala, 1995 – cfr. Discografia di riferimento: Khaled, *Khaled*]

Tant pis pour moi. mais pas pour toi!
 Je ne te chasse pas de mes pensées, mais je ne pleure pas sur toi.
 Pas de chance, pas de bonne étoile!
 Didi, Didi
 Des abîmes ne me séparent pas de toi.
 On s'était donné rendez-vous aux fins fonds des montagnes
 Mais la ceinture de la mérioula * pour qui reste-t-elle cachée?
 Didi, Didi ...
 Pas de chance. pas de bonne étoile. Pas de chance, pas de justice!
 Jette le filet à la mer et pleure sur le destin!
 Didi, Didi [...]

[* mérioula: "marioula", ragazza tanto carina quanto disponibile]

Un'altra canzone famosa è *Wahrane Wahrane* che Khaled ha registrato più volte. In realtà non si tratta di una sua creazione originale bensì del rifacimento di un vecchio successo composto da Ahmed Wahby nel 1950 e dedicato alla città di Orano. Nel testo, che Khaled sottopone a varie modifiche, si canta l'amore per la propria terra natale, rimpiangendone quel fascino passato che appare ora irrimediabilmente perduto.

Khaled/Wahby, *Wahrane Wahrane* (Orano, Orano, 1950-1996)

[traduzione tratta da: <http://www.algeria.com/forums/showthread.php3?threadid=1525>]

Oran Oran
You've lost
Many great citizens
Immigrated from you
They dwelled in exile confused
And exile is hard and traitorous

Oh how happy I am for the descendents of El Hamri
Wlad Mdina and Sidi El Houari
I spent with them my childhood
And to them, I'll sing the rest of my life.

Oh, how happy were the parties in my homeland
With the gasbah and gallali sounding.
Oh thee who are heading toward Oran
Tell its people to take care of my country
I'll never forget my homeland
My land and my ancestor's land....

God how I yearn to the Cornish of Oran
Her beauty was the best of all
The memories came back to haunt me
As I cry and weep for its loss.

II.25 La canzone kabil

Alla fine degli anni '80, mentre il clima politico algerino si fa sempre più teso, sul raï si concentrano le polemiche di chi lo accusa di involuzione qualunquista, oppure di essere divenuto uno strumento del regime, di essersi ormai trasformato in musica buona solo per ballare e divertirsi. Fra i critici più severi del raï figurano gli artisti e gli intellettuali della minoranza *kabil* che da decenni vanta una propria produzione musicale di alto livello, divenuta via via sempre più impegnata e consapevole (al contrario si direbbe del raï) nell'affiancare la lunga lotta che la comunità Amazigh conduce da tempo in Algeria per vedere riconosciuto il diritto all'esistenza della propria lingua e della propria cultura. Fra i *kabil* sono in molti a pensare che il raï goda di un tacito consenso del regime al fine di contrastare una voce politicamente molto più scomoda come la canzone kabil.

La vicenda artistica della canzone kabil, iniziata fra le due guerre, rappresenta una delle espressioni identitarie più forti e consapevoli del Maghreb contemporaneo. Fin dai suoi esordi la canzone kabil ha espresso con un accenti poetici forti e genuini il disagio di una cultura

fortemente discriminata in patria e all'estero. In Algeria la lingua kabil è stata osteggiata fino al 1994 quando il governo cedendo alle crescenti proteste e a un forte movimento d'opinione l'ha riconosciuta come "fondamento dell'identità nazionale". Tuttavia i conflitti fra governo centrale e movimenti kabil restano un fenomeno endemico nella società algerina di oggi.

Quella dei berberi algerini è anche una identità fortemente delocalizzata a seguito della massiccia emigrazione verso la Francia di migliaia di kabil in cerca di lavoro e di condizioni di vita meno opprimenti (più della metà degli algerini emigrati in Francia sono kabil). La canzone kabil è il frutto di questa condizione perennemente conflittuale, di un'identità discriminata in patria, oppure soggetta ai traumi di un'acculturazione forzata a seguito dell'emigrazione. Dai primi cantanti giunti in Francia già negli anni '30, come Cheikh El Hasnaoui, la canzone kabil si afferma nel dopoguerra con interpreti come Slimane Azem, Chérif Kheddoum, oppure artiste quali Chérifa o Hanifa (cfr. Discografia di riferimento: Chérifa – Hanifa, *Les grandes dames de la chanson kabyle*), nelle quali si esprime quel dualismo fra tendenza tradizionalista e orientamento modernista che ha sempre caratterizzato la musica kabil trapiantata in Francia.

A partire dagli anni '70 – analogamente a quanto stava accadendo anche nel raï – la canzone kabil ha però intrapreso una decisa svolta moderna ed europeizzante, con una nuova generazione di artisti quali Idir, Aït Menguellet (emigrati entrambi in Francia negli anni '70) e Lounes Matoub, la cui coraggiosa scelta di restare in Algeria gli è costata una tragica morte nel 1998 per mano dei terroristi islamici. Caratterizzata da un marcato sincretismo di stili musicali diversi, con largo uso di arrangiamenti pop-folk, la canzone in lingua kabil si distingue per la profonda motivazione civile che ispira i suoi testi poetici, incardinati al tema del riscatto dell'identità berbera. Nelle canzoni di Menguellet o di Matoub questa aspirazione patriottica si traduce in una originale quanto severa critica all'intolleranza, al razzismo, al fondamentalismo, alla discriminazione fra i sessi, ecc. La canzone kabil si è mossa lungo un percorso ideale spesso parallelo a quello del raï, col quale ha condiviso varie tematiche. Canzoni kabil sono presenti in effetti nel repertorio di alcune vedettes del pop-raï. Negli ultimi decenni la canzone kabil è andata anzi rafforzando per certi versi il proprio impegno artistico di lotta per la democrazia e di denuncia delle degenerazioni dell'Islam. E questo proprio mentre il raï, una volta raggiunto il successo internazionale ed entrato nel mirino dei gruppi integralisti, è sembrato invece via via ripiegare su temi meno compromettenti e rischiosi.

I due testi che seguono, rispettivamente di Aït Menguellet e di Lounes Matoub, offrono un saggio sintetico ma significativo dell'intonazione poetica e civile di questa produzione che è fra le più rilevanti quanto misconosciute della scena musicale contemporanea.

Aït Menguellet, *Inasen* (Di loro)

[testo tratto dal booklet del cd: Aït Menguellet, *Inasen*, cfr. Discografia di riferimento]

A ceux que le vent a emporté / Le vent de peur qui a soufflé
Porte leur mon message / Messenger, dis-leur
La malédiction est levée / Ils peuvent maintenant revenir
Au Pays nous avons trouvé un dirigeant / Il est de ceux qu'on trouve rarement
Son père est kabyle des montagnes / Sa mère est arabe des kheimas (ou tente)
C'est le bâtisseur / Nous n'accepterons de le perdre
Sa venue a chassé les brumes / Au Pays, il redonnera une âme
Dis-leur, la malédiction est finie / De nos querelles, plus de traces
Dis-leur que nous les attendons / Le Pays a besoin de ses enfants

Dis-leur de revenir / Chacun sa place l'attend
 Chez eux, avec les leurs, ils s'uniront / Et se réjouiront avec leurs enfants
 Dis-leur, la porte est ouverte / Abattues les palissades
 Toutes les entrées sont libres / D'étrangers, le pays regorge
 Printemps, hiver, été / C'est par milliers qu'ils affluent.

Dis-leur de revenir / L'arbitraire est bien fini
 Le despotisme qu'ils ont connu / Même son nom, on n'ose plus le prononcer
 Les bourreaux d'hier, / Ceux qui emprisonnaient
 Dans le droit chemin; ils sont revenus / Et compris leurs vraies missions
 L'armée est dans les casernes / Les armes se sont tues
 Ni tueurs, ni tués / Les tordus sont redressés
 Des ténèbres vers la lumière / Nos peines sont effacées

Ceux qui hantent les maquis / Grâce à Dieu ils les ont quittés
 Ceux qui les ont élargis / Les ont bien réorientés
 Il n'y a plus de chômeurs / Le peuple entier travaille
 Nul n'est plus dans la détresse Sur chaque visage, la paix est revenue
 Le bon grain domine l'ivraie / Les récoltes inestimables
 Le paysan se remet à semer / A vendre et à récolter / Et même les journaux disent la vérité

Dis-leur, la paix est enfin là / Au printemps, elle a donné rendez-vous
 Tous les vreaux sont exaucés / Tout ce dont nous avons longtemps rêvé
 Dis-leur de revenir / S'ils pouvaient voir les villes
 La beauté qui les accueillera / Dans chaque rue empruntée
 Ils ne verront et humeront / Que la rose et le jasmin
 Des filles et des garçons / Main dans la main / Allons ensemble à l'école

Le kabyle est enseigné / Côté l'arabe et le français
 Chacun l'aime et l'apprend / N'avons-nous pas les mêmes ascendants ?
 Dis-leur que ce n'est pas tout / Il y a autre chose encore,
 S'ils pouvaient voir les mosquées / De bons musulmans, emplies
 Fraternelles et tolérantes / Acceptant l'Eglise et les chrétiens
 Les Juifs ont repris leurs commerces / Et s'ils ne le savent pas, à Constantine
 Enrico est musicien (ou luthier)

Dis leur / Qu'à leur arrivée, / Avec fleurs et sourires
 Ce sont les gouvernants / Qui les accueilleront
 Ils verront que tout a changé / Un peuple serein et gai
 Ils trouveront sagesse et sincérité / Combien de leur gouvernement, ils seront conte
 Les coeurs blessés cicatrisent / Jeunes, ils redeviennent
 Finies les affres de l'exil / Des malheurs, ils seront lavés
 Ils se construiront une nouvelle vie / Sur leur terre, elle sera ce qu'ils voudront

Revenez, si vous ne me croyez / Vous verrez de vos propres yeux
 Les fous tels que nous / Peuvent se permettre de rêver
 Ce que j'ai dit n'est qu'utopie / Utopie de ceux qui espèrent /
 Nous avons nos rêves / Ramenez- nous les vôtres
 Ramenez-nous vos rêves / Dans l'aire des rêves nous le rajouteron
 Il y a ceux qui les battront / Du mélange naîtra le discernement
 La tache des boeufs terminée / Le bon grain sortira de l'ivraie.

Lounes Matoub, *Yehwa-yam* (Libera e donna)

[testo tratto dal booklet del cd: Lounes Matoub, *Lettre ouverte aux...*, cfr. Discografia di riferimento]

Ils font germer; tu dilapides, / Tu en as charmé d'autres avant de me sourire.
Il n'est pas de lieu où ton corps n'ait joui, / Avant que mon coeur ne s'éprenne de toi.
Je comprends tes désirs! le te pardonne! / Tu as fait lever le soleil sur l'hiver de ma vie.
Tu as vaincu la fatalité de la saison humaine. / A moi de te rendre la pareille.
Une fille affranchie est un fléau mis à l'écart. / Fût-elle savante en toute chose;
Ceux qui ont déchu de la noblesse d'aime des leurs, / Labourent dans les ténèbres.
Ce qu'il faut: Une femme qui puisse les affronter.
Ce qu'il leur faut: Une femme courbée à satiété, Qu'ils souilleront de leur haine.
Je ne suis pas de ceux qui dénie, qui renie / La bonté dans les moeurs de nos ancêtres.
Mais l'homme de progrès est celui qui oeuvre / A trancher les jougs qui humilient notre dignité.
A quoi bon les pitoyables giries de qui / N'a jamais éprouvé dans sa chair l'oppression
A quoi bon les piteuses giries / Contre celui qui a des desseins libérateurs!
Qui peut prendre la mesure de l'amour, / Et la mesure des tourments avant leurs assaut?
Sache que si du ciel tout le brouillard se ruinait / Tu ne pourrais toujours pas posséder toute la terre
Garde le silence, ouvre grand les yeux / Car les rêves ne valent que d'être réalisés;
Ton savoir sera l'héritage de tes enfants, / Ta vie est leur héritage.

II.26 Il raï e la tragedia degli anni '90

Nel 1989 il regime militare algerino, cedendo all'indignazione popolare e di fronte al rischio di una situazione incontrollabile, concede la nuova costituzione che viene approvata con un referendum, riscuotendo il 74% dei voti. Fra i nuovi partiti si fa largo il FIS, Fronte Islamico di Salvezza che già era stato in prima fila negli scontri. Nelle elezioni amministrative del 1990 e al primo turno delle politiche del 1991 il FIS conquista una larga maggioranza. Di fronte però alla prospettiva di consegnare il paese a un regime fondamentalista (il '91 è l'anno della guerra del Golfo) il potere viene assunto nuovamente dai militari che annullano le elezioni e sciogliono il FIS, arrestandone 6000 militanti e deportandoli in campi di concentramento.

È la molla che dà l'avvio al terrore islamico dei GIA (Gruppi Islamici Armati), i quali inaugurano una lunga stagione di massacri di cittadini inermi, senza distinzione fra uomini e donne, vecchi e bambini, e mirando altresì a sopprimere tutti i simboli e i rappresentanti di una cultura e di una società giudicate blasfeme. Terroristi e forze speciali governative, i Ninja, gareggiano in massacri ed efferatezze. Fra il 1992 e il 1999, anno in cui un piano di pacificazione nazionale ha posto fine almeno provvisoriamente alle ostilità, si calcola che il numero delle vittime sia superiore alle 100.000. Fra queste, almeno una settantina sono le personalità del mondo culturale e artistico uccise per i loro comportamenti o prese di posizione inconciliabili con il fanatismo fondamentalista. Fra i musicisti e i cantanti di raï assassinati figurano nomi celebrità locali come Cheb Aziz e Lila Amar. Cheb Hasni, il cantante più amato del raï algerino è assassinato nel settembre 1994. Nel febbraio 1995 è la volta del produttore Rachid Baba-Ahmed. Nel giugno 1998, infine, muore in un agguato Lounes Matoub l'alfiere della canzone kabil che non aveva mai voluto lasciare l'Algeria.

Uno degli grandi successi di Cheb Hasni, lanciato un paio d'anni prima della sua morte, si intitola *N'chouf el 'āziza* (Vedere la mia adorata), ma è universalmente nota come *El Visa* (Il visto). Nel 1992, anno del lancio, *El Visa* vendette qualcosa come 800.000 copie. Il testo è l'ulteriore rivisitazione del tema dell'amore e della fuga che trovano un ostacolo

insormontabile nella disumanità della burocrazia. Ma racchiude anche la inquietta premonizione di una fine imminente in un paese che si è ormai trasformato in una prigione mortale, una prigione dalla quale si vorrebbe evadere, ma da cui sembra non esserci nessuna via di scampo:

Cheb Hasni, *N'chouf el 'āziza* (*Voir ma chérie*, 1992, più nota come: *El Visa*, “il visto”)

[tratto da: B. Daoudi – H. Miliani, *L'aventure du raï*, Paris, Éditions su Seuil, 1996]

Quand je me suis décidé à voir la chérie
Honte à vous, vous m'avez peiné
Vous me refusez le visa
Vous avez décidé de me tuer
Il ne me reste plus qu'à me soûler et foutre la pagaille
Pourquoi y a-t-il un passeport et pas de voyage
Pour l'amour de Dieu, je veux voir ma bien-aimée
Ne serait-ce qu'une heure pour arrêter ma souffrance
Donnez-moi le visa, je languis ma calamité
Je suis venu à vous avec la meilleure volonté et pas avec querelle
Mon Dieu même là, je n'ai pas de chance
Et il suffit d'un pas pour se retrouver en France.

Mentre in Algeria il raï vive una condizione difficilissima, negli stessi anni in Francia, sulla spinta di un crescente successo internazionale, i *raïmen* guardano verso nuovi possibili connubi stilistici: rap, reggae, funk, ecc. In *Parisien du Nord* Cheb Mami dialoga con K-Mel (Kamel Houari), rapper francese di origine kabil, e firma un successo di quello che già viene chiamato *raï-rap* [cfr. Discografia: Cheb Mami, *Meli Meli*]. Altri, come Faudel la nuova star emergente [cfr. Discografia: *1, 2, 3 Soleils*], cercano di accreditare un'immagine socialmente più presentabile del raï, ripulendolo dei suoi aspetti più ribelli e trasgressivi. Una scelta che, proprio mentre in seno alla società francese aumentano i fermenti xenofobi e razzisti, a molti appare se non subalterna, quantomeno ambigua.

Al termine di questa ricognizione del raï algerino, dalla conclusione del volume di Marie Virolle, *La chanson raï* (Paris, Kathala, 1995), riportiamo alcuni passi che sintetizzano efficacemente un bilancio, per quanto provvisorio, di questa straordinaria vicenda musicale:

La chanson raï a accompli un travail socio-culturel considérable dans l'Algérie de la fin des années 80. Principalement, elle a, pourrait-on dire, "finalisé" une mission idéologique que lui a confiée spontanément une partie de la jeunesse algérienne: faire craquer le carcan du discours et des pratiques puritaines.

Cette chanson a été le médium le plus efficace pour promouvoir des messages urgents. Ceux d'une jeunesse qui voulait parler d'amour, d'érotisme, de sexualité. Qui voulait en parler à sa façon, algérienne, et non d'une manière mimétique ou détournée en prenant les voix des autres, d'Occident ou d'Orient. Qui voulait rêver, alimenter ses fantasmes, flirter, faire l'amour. Qui voulait pouvoir le dire, l'imaginer, le vivre. Filles et garçons tenaient, par exemple, à danser ensemble sans que cela soit perçu comme une monstruosité sociale ou comme un comportement exogène. [...]

Le Raï: semble avoir tout dit de ce qu'il avait à dir aux Algériens. Il l'a dit avec torce, en préalable à l'ouverture démocratique du pays, et il a touché des points essentiels: la libéralisation des moeurs, la créativité de la culture populaire. Ce qu'il a tellement bien chanté est devenu, par son influence même, une évidence. Les paroles et l'univers sonore du Raï ne surprennent plus localement. On garde pour lui l'attachement que l'on voue aux classiques aux "valeurs sûres" que l'on goûte et regoûte. L'on est fier de son expansion internationale. Mais le Raï n'est plus rebelle, ni dérangeant, ni exaltant.

GLOSSARIO DI TERMINI E DI NOMI ARABI E BERBERI

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 all'iniziale della 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 š corrispondente al suono iniziale della parola "scienza" che viene trascritta diversamente in inglese (sh-) e in francese (ch-), 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, indicando la prima con un apostrofo rovesciato ['] e la seconda con un apostrofo normale ['], Spesso tuttavia tale distinzione non viene effettuata o addirittura le due lettere 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, facendo per quanto possibile riferimento a testi e a glossari redatti con accurati criteri di traslitterazione (Guettat, Poché, ecc.).

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 (â, î, û) 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 in generale è stata tenuta presente che non è stato possibile eliminare completamente dal testo alcune incongruenze.

Alcuni esempi di traslitterazioni discordanti riscontrabili frequentemente nelle pubblicazioni in commercio:

<i>shaykh – sheykh – cheikh – chikh – chioukh</i>	<i>sha'bi – shaabi – chaabi</i>
<i>Abdel Waheb – Abdel Wahab – 'Abd al-Wahhab</i>	<i>dūlāb – dūlāb – dulab</i>
<i>Mohamed – Mohammed – Muhammad</i>	<i>Gnawa – Gnaoua</i>
<i>Umm (Om, Oum, ecc.) Kulthūm (Kalthum, Kalsoum, ecc.)</i>	<i>sanā' – çana'a</i>
<i>muwashah – muwashshah</i>	<i>msaddar – m'cedder</i>

adhān appello alla preghiera (*salā*). Viene intonato 5 volte nelle 24 ore dall'alto del minareto, in modo che tutti i fedeli possano udirlo. In passato era intonato dal *muezzin* (ora ci sono gli altoparlanti con le cassette registrate).

ahidus cerimonia musicale con canti e danze del folklore berbero, in uso presso le comunità Berabers del Medio Atlante marocchino

<i>ahwash</i>	(<i>ahwach</i>) cerimonia musicale con canti e danze diffusa in Marocco presso le comunità berbere Chleuhs dell'Alto Atlante e dell'Anti-Atlante
<i>al-Andalus</i>	Nome arabo della penisola iberica
<i>Amazigh</i>	(Berbero, pl. Imazighen, letteralmente significa "uomo libero"). E' la denominazione che i Berberi danno al loro popolo in lingua <i>tamazight</i> , la più importante e antica delle numerose parlate berbere.
<i>asīl</i>	"autentico", ossia riconosciuto come appartenente alla propria cultura e tradizione
<i>bashraf</i>	(in turco: <i>peşrev</i>) Tipo di composizione strumentale diffusasi nel periodo della <i>Nahda</i> di origine turco-ottomana
<i>bendīr</i>	Tamburo a cornice con una sola pelle del diametro di 40-60 cm. e anche più. 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>Mashreq</i> .
<i>bughya</i>	(lett.: "oggetto del desiderio"). Brano strumentale di carattere introduttivo, in ritmo libero, collocato solitamente in apertura della nuba marocchina per evidenziare le caratteristiche musicali del <i>tab'</i> e creare la giusta atmosfera emotiva.
<i>chaabi</i>	vedi <i>sha'bi</i>
<i>cheikh/cheikha</i>	vedi <i>shaykh</i>
<i>derbukka</i>	(<i>darabukka</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.12)
<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>) Termine che indica il ciclo ritmico originato dalla prosodia del verso poetico cantato. È usato talvolta anche come sinonimo di strofa. Storicamente il termine indica un genere di poesia strofica per musica in lingua classica o colloquiale sviluppatasi nel XIX secolo in Egitto.
<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).

- fāsl* (pl. *fusūl*) E' la grande suite vocale e strumentale del *maqām al-'irāqi*. Articolata in cinque movimenti (detti anch'essi *fāsl*) ciascuno basato su un diverso *maqām*, può avere una durata di tre-quattro ore.
- firqa* 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 *takht*.
- ghazal* Forma di poesia erotica particolarmente coltivata dai poeti *sūfī* 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 (*aghānī* = canti, canzoni). Spesso lo si intende nel senso di "canto artistico" (*ghinā' al-mutqan*), secondo la tradizione avviatasi nello *Hijaz* nel VII sec.
- gumbri* (anche: *guimbri*, *gambri*, *ghnbri*, *ghembri*, ecc.) termine generico col quale si indica il liuto berbero. Particolarmente nota è la variante di questo strumento utilizzata nella musica dei Gnawa e caratterizzata da una cassa in legno di forma semicilindrica, scavata in un mezzo tronco e ricoperta di pelle. Pizzicando le tre corde, il suonatore percuote anche la pelle e mette in vibrazione dei segnali fissati al manico ottenendo una timbrica particolarissima.
- 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*). Nel Maghreb l'*inshād* entra nello svolgimento della nuba come brano vocale solistico in stile recitativo.
- insirāf* Nella *nūba* marocchina è la fase conclusiva, ritmicamente molto accelerata, del *mizān*. Nella *sanā'* di Algeri è chiamato *Insirāf* il IV *mizān*.
- iqā'* (pl. *iqā'āt*). Formula ritmica che prevede un certo numero di pulsazioni (*naqarāt*) o battute nonché l'esatta collocazione degli accenti. Il sistema ritmico (*wazn*) della musica araba ne conta almeno un centinaio, dalle

formule più semplici basate su due *naqarāt*, a formule estremamente complesse e sviluppate fino a un massimo di 176 *naqarāt*.

- istikhbār* brano strumentale o vocale improvvisato, in ritmo libero, usato nella *sanā‘* di Algeri e nei generi da essa derivati (*sha‘bi*, ecc.)
- jāhiliyya* Lett. "ignoranza" Indica l'epoca antecedente al sorgere dell'Islām
- jawq* Ensemble tradizionale per l'esecuzione del repertorio andaluso
- kamanja* (in turco: *kemencé*) Nome arabo del violino. Originariamente il termine indicava l'antico strumento arabo a 3-4 corde incluso nel *takht* (cfr. § II.12) e corrispondente al nostro violino, ma di forma e sonorità diverse.
- al-Kīndi* (Ya‘cūb al-Kīndi) Vissuto nel IX secolo è uno dei più grandi trattatisti della musica araba.
- kursī* introduzione strumentale tipica della *sanā‘* di Algeri
- layālī* Brano vocale da improvvisare sulle sillabe delle parole «Ya līl, ya ‘īn» (Oh notte, oh occhi miei!)
- lila*
- 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.
- madīh* Lett. "glorificazione". E' il genere di musica religiosa forse più popolare, eseguita nell'ambito della celebrazione pubblica del *dhikr*. Vi si cantano le lodi ad Allah con inni strofici tipo *qasīda* o *dawr*, ma in lingua colloquiale o in dialetto.
- Maghreb* (*Maghrib*) Lett. "dove tramonta il sole", "Ponente". Il termine indica le regioni del Nord Africa dal Marocco alla Libia.
- al-Mahdi* (Ibrāhīm al-Mahdi) Musicista vissuto fra VIII-IX sec. Fu alla guida della tendenza innovatrice della scuola di Baghdad.
- maqām* (pl. *maqāmāt*) 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 *maqām* è il fondamento del sistema musicale arabo, nonché la "materia prima" per l'arte dell'improvvisazione. Complessivamente i *maqāmāt* sono oltre un'ottantina suddivisi in generi (*rāst*, *bayāti*, *sīkah*, *hijāz*, *kurd*, ecc.). Il sistema del *maqām* 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).
- maqām al-‘irāqi* Antico genere strumentale e vocale della scuola orientale (Irāq) largamente basato sull'improvvisazione

- Mashreq* (*Mashriq*) Il Medio oriente, ossia i territori ad est del *Maghreb*. Il confine fra le due aree non è ben definito. L'Egitto in genere viene ascritto al *Mashreq*.
- al-Mawsilī* (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.
- mawlid* (*mūlid*) Festa della natività del Profeta, o anche dei santi
- mawwāl* (pl. *mawawil*) Forma poetica per musica destinata a essere improvvisata liberamente dal cantante in modo solistico. Nel Maghreb si usa anche *muwwāl*
- Mevlevi* (*Mawlawī*) confraternita sufi fondata a Konya, Turchia, da Rūmī. E' forse la confraternita più famosa grazie alla suggestiva danza roteante praticata dai suoi dervisci.
- mishāliya* improvvisazione strumentale, in ritmo libero, posta in apertura della *nūba* marocchina. Nella *sanā'* di Algeri il termine viene usato come sinonimo di *mistakhbar* (vedi).
- mistakhbar* Preludio in ritmo libero (composto) che apre la *sanā'* di Algeri (si usa anche il termine *mishāliya*)
- mizān* (pl. *mayāzin*, lett. ritmo, v. anche *wazn*). Il termine è utilizzato nella musica classica del Maghreb per indicare le cinque fasi ritmiche fondamentali della *nūba*:
- | | Marocco | Algeria | Tunisia |
|-----|----------------------|----------------|---------------|
| I | <i>Basīt</i> | <i>Msaddar</i> | <i>Btāyhī</i> |
| II | <i>Qā'im wa nusf</i> | <i>Btāyhi</i> | <i>Barwal</i> |
| III | <i>Btāyhī</i> | <i>Darj</i> | <i>Draj</i> |
| IV | <i>Draj</i> | <i>Insirāf</i> | <i>Khafif</i> |
| V | <i>Quddām</i> | <i>Khlās</i> | <i>Khatim</i> |
- muezzin* (*mu'adhdhin*). E' il cantore cui spetta il compito di intonare l'*adhān*
- mufti* autorità religiosa sunnita.
- mughannī* (*mukhannī*, pl. *mughannāt*, *mukhannāt*) Cantore. Si indicano con questo termine i cantanti dal carattere effeminato, spesso omosessuale, in auge all'epoca dello *Hijāz* (VII sec.)
- mullah* 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
- munshid* (pl. *munshidūn*) Propriamente è il cantante dell'*inshād* di tradizione colta. Spesso viene chiamato così anche il *maddāh*, ossia il solista dell'*inshād* popolare (*dhikr*, *madīh*).
- muqri* Recitante che conosce le severe regole del *tajwīd*, ossia la declamazione pubblica di *al-Qu'rān*, 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>muwwāl</i>	vedi <i>mawwāl</i>
<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>naqra</i>	(pl. <i>naqarāt</i>): tempo, battito, pulsazione. È l'unità fondamentale di tempo su cui si basa il <i>wazn</i> , il ritmo additivo della musica araba e con la quale si costruiscono le diverse formule ritmiche (vedi anche: <i>iqā'</i> , <i>wazn</i>).
<i>nūba</i>	(<i>nawba</i>) Suite che alterna brani vocali e strumentali. Fiorita nella Spagna e nel Maghreb è la forma fondamentale della musica arabo-andalusa
<i>nāy</i>	(in turco: <i>ney</i>) Flauto di canna a sei fori (più uno per il pollice) usato nel <i>takht</i> e particolarmente caro al sufismo (cfr. § II.12). Se ne incontrano numerose varietà denominate diversamente.
<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.12)
<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>qraqèb</i>	nacchere metalliche diffuse nella musica del folklore berbero, ma tipiche soprattutto della musica gnawa. Per la forma e le caratteristiche cfr. p. 50.
<i>al-Qu'rān</i>	Il Corano, il testo sacro dell'Islām che Dio (Allah) ha rivelato al Profeta (Muhammad)

<i>rabāb</i>	Antico strumento a corda di forma molto variabile da suonarsi con un archetto. Diffuso nel Maghreb e nel Mashreq, il <i>rabāb</i> è un componente obbligato dell'ensemble di musica andalusa, ma varietà diverse vengono utilizzate anche nella musica del folklore berbero e beduino.
<i>rai</i>	Lett. "opinione". Musica popolare urbana sviluppatasi in Algeria e Marocco nel XX secolo (cfr. § I. 21)
<i>riqq</i>	Piccolo tamburo a cornice (in Maghreb è chiamato <i>tār</i>) con una sola pelle e dotato di sonagli. Fa parte del <i>takht</i> e del <i>jawq</i> (v., cfr. § II.12)
<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>rwaīs</i>	musicisti-poeti itineranti delle comunità berbere degli Chleuhs. Strumento tipico dei <i>rwaīs</i> è un particolare tipo di <i>rabāb</i> .
<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>sanā'</i>	(pl. <i>sanā'i</i>) Letteralmente significa "mestiere", "arte". Con questo termine si indicano le strofe dei componimenti poetici che vengono cantate all'interno di ciascun <i>mizān</i> della <i>nūba</i> . Ad Algeri il termine viene usato come sinonimo di <i>nūba</i> , per indicare il repertorio locale della musica andalusa.
<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>	(anche: <i>shaabi</i> , <i>chaabi</i> , lett. "gioventù"). E' il termine impiegato comunemente nel mercato discografico per indicare la musica pop nordafricana, dal <i>Maghreb</i> all'Egitto. In Algeria con <i>sha'bi</i> si intende un particolare genere musicale affermatosi fra le due guerre mondiali, derivato dalla musica andalusa ma con un orientamento moderno e popolare.
<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> , lett. "maestro"). Nel Maghreb francofono viene traslitterato anche come <i>cheikh</i> , <i>chikh</i> , <i>chioukh</i> , e declinato al femminile come <i>cheikha</i> o <i>chikha</i> . Secondo la tradizione, è il titolo che compete alla persona che ha frequentato le scuole di religione, che conosce a fondo il Corano e l'arte della recitazione coranica e dunque padroneggia la tecnica vocale e l'arte

del *maqām*. Di fatto lo *shaykh* assomma competenza religiosa e musicale, può essere al tempo stesso capo di una confraternita sufi e cantante rinomato. Nel Maghreb tuttavia il titolo di *cheikh* o di *cheikha* è molto meno legato alla pratica religiosa e viene attribuito più genericamente a musicisti e cantanti di vari stili musicali

<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>tab‘</i>	(pl. <i>tubū‘</i>) È il termine maghrebino per indicare i modi. Dal punto di vista teorico il termine è sostanzialmente l'equivalente di <i>maqām</i> , anche se i <i>tubū‘</i> formano un sistema modale diverso da quello del Mashreq e con caratteristiche che presentano numerose varianti locali.
<i>tahmīla</i>	Forma strumentale che può entrare nello svolgimento di una suite
<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. 12)
<i>tamazight</i>	È la lingua berbera ufficialmente riconosciuta, la più diffusa fra le diverse parlate berbere. Con qualche variante, il <i>tamazight</i> è parlato dai Berabers del Medio Atlante marocchino e, in Algeria, dai Berberi della Kabilia
<i>taqsīm</i>	(<i>taqasīm</i>) Brano strumentale solistico senza accompagnamento e in ritmo libero che viene improvvisato su un <i>maqām</i>
<i>tār</i>	v. <i>riqq</i>
<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>tarīqa</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>tarīqa</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>tifinagh</i>	antico alfabeto berbero attualmente quasi in disuso. Risalente probabilmente al VII sec. a. C. è quasi certamente una derivazione dell'alfabeto fenicio.
<i>turāth</i>	Lett. "eredità" Indica il patrimonio musicale e culturale della tradizione classica
<i>tūshiya</i>	brano strumentale in ritmo misurato che funge da ouverture o da interludio nella <i>nūba</i> marocchina e nella <i>sanā'</i> d'Algeri. Di solito viene collocato all'inizio o al centro di un <i>mizān</i> .
<i>'ūd</i>	(<i>'oud</i>) Liuto arabo. E' il principe degli strumenti e naturalmente è incluso nel <i>takht</i> (cfr. § II. 12)
<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>sūfi</i>
<i>wasla</i>	(pl. <i>wasalāt</i>) Suite di brani vocali e strumentali affermatasi in Egitto all'epoca della <i>Nahda</i> . E' la forma musicale classica per eccellenza dell'epoca moderna specie in Egitto e nel <i>Mashreq</i>
<i>wazn</i>	(nel Maghreb: <i>mizān</i>) Ritmo. nella musica araba esistono decine di ritmi diversi, classificati secondo formule precise (<i>iqā'āt</i> , vedi) 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.)
<i>zajal</i>	(pl. <i>azjāl</i>) 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.
<i>Ziryāb</i>	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 <i>mūsīqa al-andalusīyya</i> .

Discografia di riferimento

Per la preparazione del II modulo del programma d'esame è richiesta la conoscenza di due cd scelti fra quelli indicati con il seguente criterio: un cd fra quelli dell'elenco 1-A + un altro dall'elenco 2-M, oppure viceversa: uno dall'elenco 1-M + un altro dall'elenco 2-A. I due cd rom elencati in calce sono consigliati come sussidi utili per la preparazione dell'esame, ma non in sostituzione dei due cd a scelta. I cd rom sono ordinabili direttamente presso la casa editrice i cui recapiti sono riportati in calce.

Musica, arabo-andalusa, tradizioni folkloriche, musica di transe

1-A

ALGERIA

Hadj Mohamed Tahar Fergani, *Algérie. Anthologie de la musique Arabo-Andalouse vol. 1*, **Ocora, C 561002**

Mohamed Khaznadji, *Algérie. Anthologie de la musique Arabo-Andalouse vol. 2*, **Ocora, C 561003**

Chérifa - Hanifa, *Barbès Café. Les grandes dames de la chanson kabyle*, **Night & Day, BAC 107**

Ali el Khencheli, *Chants des Aures*, **Institut du Monde Arabe, IMA 00321024**

Touareg Music vol. 4: Imaran, **Al Sur, ALCD 152**

Gnawa de Mostaganem, Rituels de la Layla et du Mousselem, **Iris Music, 3001 839** (distr. Harmonia Mundi)

1-M

MAROCCO

Ustad Massano Tazi, *Maroc : Musique classique andalouse de Fès*, **Ocora, C 559035**

Hajj Abdelkrim Raïs, *Maroc : Musique Classique Andalou-Maghrebine*, **Ocora, C 559016**

Emil Zrihan, *Ashkelon*, **Piranha, CD PIR 1260**

Berber Music from the High Altas and the Anti Atlas, **Le Chant du Monde, CDM 00274991**

Bnet Houariyat, *Voices of Marrakech*, **Forrest Hill, HMVM 16** (distr. Harmony Music Italy)

Maroc: Confrérie des Aïssawa, Tayfa de Cheikh Sidi Mohamed, **Ocora, C 560140**

Amida Boussou, *Les maîtres du guenbri vol. 1. Gnawa Leila*, **Al Sur, ALCD 101**

Canzone urbana, raï, worldbeat, ecc.

2-A

ALGERIA

Ahmed Wahby, *Barbès Café. La voix de velours d'Oran*, **Night & Day BAC 105**

Lili Boniche, *Alger Alger*, **A.P.C., 008 / CDA 013**

Maurice El Médioni, *Café Oran*, **Piranha, CD PIR1045**

Amar el Achab, *Le chaabi des grands maîtres*, **Institut du monde arabe, 321030**

Lounes Matoub, *Lettre ouverte aux...*, **Créon Music, 88110-2**

Aït Menguellet, *Inasen*, **Créon Music, 88111-2**

Cheikha Rimitti, *Nouar*, **Sonodisc, CDS 7396 / SD 40**

AA. VV., *Raï Rebels*, **Earthworks (Stern), STEW 07**

Khaled, *Khaled*, **Barclay, 511815-2**

Khaled, *N'ssi N'ssi*, **Barclay, 527480-2**

Cheb Hasni, *Lover's Raï*, **Rounder, CD 5078**

Cheb Mami, *Meli Meli*, **Totem Records (Virgin), 7243 8454842 1**

Taha, Khaled, Faudel, *1, 2, 3 soleils*, **Barclay, 559796-2**

2-M

MAROCCO

Nass el Ghiwane, *Transe Musique du Maroc*, **Night & Day, ND 056**

Hassan Hakmoun, *The Gift*, **Triloka, 7930185228**

Aisha Kandisha's Jarring Effects, *Koyo Habib*, **Barbarity 019**

cd rom

ALGERIA

G. Giuntini (a cura di), *Algeria, La musica dalla tradizione al Rai* (cd rom + cd audio), **Si.Lab** *

MAROCCO

A. Baldassarre, A. Sbaragli (a cura di), *Marocco, Suoni da una terra antica* (cd rom + cd audio), **Si.Lab** *
N.B. questo cd rom gira solo con Windows 95/98, mentre ha problemi con Windows 2000

* Si.Lab srl, viale dei Mille 8, 50131 Firenze
tel. 055 579806 - fax 055 5058447 - email: silab@silab.it - www.silab.it

ANTOLOGIA AUDIO

[AVVERTENZA: questa lista di ascolti è stata lasciata per maggiore utilità, ma si riferisce all'antologia audio del programma 2001-2002 e quindi comprende molti materiali che non riguardano il programma 2002-2003]

Lista degli ascolti previsti dal programma del II modulo per l'A.A 2001-2002

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-07
14:09
(estratto) Titolo del brano [e autore]:
Genere: *inshad* (innodia religiosa di tradizione sufi)
Luogo: Siria
Interprete: *Shaykh Hamza Shakkûr & Ensemble al-Kindi*
Titolo del brano [e autore]: *Wasla en Sabâ*:
a) 00:00 - *Bashraf sabâ* [anonimo]
b) 02:50 - *Taqsim qânûn* [improv.: Julien Jalâl ad-Dîn Weiss]
c) 04:42 - *Samâ'i sabâ* [Tawfiq al-Sabbâgh]
d) 06:24 - *Taqsim nây* [improv.: 'Abd al-Salâm Safar]
e) 10:00 - *Muwashshah "Adir lanâ akwâban"* ['Abd al-Salâm Safar]
f) 13:34 - *Layâlin* [improv.: Shaykh Hamza Shakkûr]
Titolo dell'album: *Hamza Shakkûr & Ensemble al-Kindi. Takasim & Sufi Chants from Damascus,*
Produttore: WDR/Westdeutscher Rundfunk (Christian Scholze, Jean Trouillet)
Luogo e data registraz.: SWF-Studio Schlossbergsaal, Feiburg, 26-27 ottobre, 1992
Etichetta e pubblicaz.: World Network-WDR - 56.985, Francoforte, 1994
Vedi note d'ascolto al § II.07

C-08
15:56
(estratto) Titolo del brano [e autore]:
Genere: *madih* ("glorificazione" - innodia popolare di tradizione sufi)
Luogo: Egitto
Interprete: Shaykh Ahmad Muhammad Barrayn
Titolo del brano [e autore]: *'Ulbet al-Sabr* [A. M. Barrayn - A. M. Barrayn]
Titolo dell'album: *Sheykh Amhad Barrayn. Sufi Songs*
Produttore: Alain Weber, Armand Amar (postproduz. J. Bauer, Ph. Avril, Paris)
Luogo e data registraz.: n.i.
Etichetta e pubblicaz.: Long Distance - WMD 332 - 592323, Francia, 1994
Vedi note d'ascolto al § II.08

C-09
02:40
(estratto) Titolo del brano [e autore]:
Genere: musica colta profana (*dawr*)
Luogo: Egitto
Interprete: Shaykh Yûsuf al-Manyalâwî
Titolo del brano [e autore]: *Yâ-manta wâhesni* [al-Manyalâwî]
Titolo dell'album: *Musiques d'Egypte*
Produttore: n.i.
Luogo e data registraz.: n.i., 1910
Etichetta e pubblicaz.: [Gramophone - 012262, 1910] ora in: Cité de la Musique/Actes Sud - A 1961 (cd allegato al volume di F. Lagrange, *Musiques d'Egypte*, Actes Sud/Cité de la musique, Paris 1996)
Vedi note d'ascolto al § II.12

C-10
03:08
Titolo del brano [e autore]:
Genere: musica colta profana (*muwashshah*)
Luogo: Egitto
Interprete: Shaykh Sayyid al-Saftî
Titolo del brano [e autore]: *Ya Mîmati* [al-Saftî]
Titolo dell'album: *Musiques d'Egypte*
Produttore: n.i.
Luogo e data registraz.: n.i., 1910
Etichetta e pubblicaz.: [Gramophone - 11-12622, 1910] ora in: Cité de la Musique/Actes Sud - A 1961 (cd allegato al volume di F. Lagrange, *Musiques d'Egypte*, Actes Sud/Cité de la musique, Paris 1996)
Vedi note d'ascolto al § II.12

C-11
01:41
Genere: musica colta profana (*muwashshah*)
Luogo: Egitto
Interprete: Firqat al-Mûsiqa al-Arabiyya, direttore 'Abd al-Halîm Nuwîra
Titolo del brano [e autore]: *Ya Mîmati* [al-Saftî]
Titolo dell'album: *Musiques d'Egypte*
Produttore: n.i.
Luogo e data registraz.: n.i., 1971
Etichetta e pubblicaz.: [Sono Cairo 17-17079, Cairo, 1971] ora in: Cité de la Musique/Actes Sud - A 1961 (cd allegato al volume di F. Lagrange, *Musiques d'Egypte*, Actes Sud/Cité de la musique, Paris 1996)

Vedi note d'ascolto al § II.13

C-12
05:35
Genere: *ughniyya*
Luogo: Egitto
Interprete: Asmahan
Titolo del brano [e autore]: *Ya Habibi Taala* [??]
Titolo dell'album: *Asmahan*
Produttore: n.i.
Luogo e data registraz.: n.i. [1944]
Etichetta e pubblicaz.: [Baidaphon, 1944?] Asmahan Records - ASMCD 601, Grecia, 1992 (prodotto su licenza Ets. H.Baida, Beirut, Libano)

Vedi note d'ascolto al § II.15

C-13
08:50
Genere: *ughniyya*
Luogo: Egitto
Interprete: Muhammad 'Abd al-Wahhab (Abdel Wahab)
Titolo del brano [e autore]: *Marreyt Ala Beyt el Habayeb* ['Abd al-Wahhab - Safouan]
Titolo dell'album: *Colours from Abdel Wahab Melodies*
Produttore: n.i.
Luogo e data registraz.: n.i.
Etichetta e pubblicaz.: Voice of Lebanon - produced by Robert Khayat & Co. - VLCD 545, Beirut, Libano, 1993 (fabbricato e distribuito su licenza da: Digital Press Hellas, Grecia)

Vedi note d'ascolto al § II.15

C-14
05:27
(estratto) Titolo del brano [e autore]:
Genere: *ughniyya*
Luogo: Egitto
Interprete: 'Abd al Halim Hafiz (Abdel Halim Hafez)
Titolo del brano [e autore]: *Oulli Haga* [M- Abdel Wahab - H. El Sayed]
Titolo dell'album: *Zay El Hawa*
Produttore: [executive producer for EMI: John G. Deacon]
Luogo e data registraz.: n.i., 1961
Etichetta e pubblicaz.: [Soutelphan (Emi Arabia), Cairo, 1961] ora in: Emi Arabia - 0946 310518-2 1, Dubai, 1996

Vedi note d'ascolto e traduzione con testo a fronte al § II.15

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 ("canzone lunga")</i> 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		

