

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

Series Minor
CIX

Direttore
Francesco Sferra

Comitato di redazione
Riccardo Contini, Martin Orwin, Junichi Oue,
Roberto Tottoli, Giovanni Vitiello

Comitato scientifico
Anne Bayard-Sakai (INALCO), Stanislav Bazyliński (Facoltà teologica
S. Bonaventura, Roma), Henrietta Harrison (University of Oxford),
Harunaga Isaacson (Universität Hamburg), Barbara Pizziconi (SOAS,
University of London), Lucas van Rompay (Duke University),
Raffaele Torella (Sapienza, Università di Roma),
Judith T. Zeitlin (The University of Chicago)

ISMEO - ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
DI STUDI SUL MEDITERRANEO E L'ORIENTE
Serie Orientale Roma n.s. 50

Editor
Adriano V. Rossi

Scientific Board
Timothy H. Barrett (East Asian History, School of Oriental and African
Studies, London), Alessandro Bausi (Ethiopian Studies, Sapienza,
Università di Roma), Peter Kornicki (East Asian Studies, Cambridge
University), Daniel Potts (Ancient Near Eastern Archaeology and
History, Institute for the Study of the Ancient World,
New York University)

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO
Series Minor
CIX

ISMEO - Associazione Internazionale
di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente
Serie Orientale Roma n.s. 50

MUSIC IN THE ISLAMIC WORLD
A CULTURAL, HISTORICAL AND
PHILOSOPHICAL JOURNEY

Edited by
SABIR BADALKHAN, ROSANNA BUDELLI AND METTE RUDVIN



NAPOLI
2025

This volume has been produced with a contribution of
Progetto MUR “Storia, lingue e culture dei paesi asiatici e
africani: ricerca scientifica, promozione e divulgazione” and has
been funded by: Dipartimento Asia, Africa e Mediterraneo.
University of Naples “L’Orientale”

ISSN 1824-6109
ISBN 978-88-6719-347-9



UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli
uniorpress@unior.it



This work is licensed under
a Creative Commons Attribution 4.0 International License

All rights reserved
Printed in October 2025

This publication has undergone the process of anonymous,
international peer review

Table of Contents

<i>Preface</i>	7
Mette Rudvin, Sabir Badalkhan, Rosanna Budelli <i>Introduction</i>	11
Giovanni De Zorzi <i>Introduzione alle culture musicali del mondo islamico: storie, generi, solisti, incontri</i>	31
Carmela Baffioni <i>Epistle 5 of the Brethren of Purity “On Music”</i>	65
Carlo Saccone <i>Samā‘ e estasi (wağd) nelle riflessioni del teologo al-Ġazālī e del poeta persiano Sa‘dī</i>	79
Sabir Badalkhan <i>Music and Identity: African Musical Culture in Southwestern Pakistan</i>	95
Paola Carusi <i>Il suono del silenzio in alchimia. Il sukūn e l’anima razionale</i>	155
Ivana Panzeca <i>Notes on Avicenna’s Mūsīqī-yi Ḥikmat-i ‘Alā’ī and its Manuscript Tradition</i>	165
Annalisa Bocchetti <i>Strategies of Devotional Performance in the Sufi Premakathās</i>	187

Indice

Rosanna Budelli <i>Apologia for Music in the Ḥadīṭ-s: the Kitāb al-Samā' of Muḥammad Ibn Ṭāhīr al-Qaysarānī (d. 506/1113)</i>	207
Nahid Norozi <i>Songs and Music in Medieval Persian Poetry (11th-13th century) ...</i>	235
Mette Rudvin <i>Sindhi Sufis, Sheedis and Saints: Shaping Cultural Identity through Music</i>	259
Salvatore Morra <i>Afterword: Problematising the Discussion on Music and Islam</i>	293
<i>Contributors.....</i>	303

*Introduzione alle culture musicali del mondo
islamico: storie, generi, solisti, incontri*

Giovanni De Zorzi
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Le pagine che seguono intendono tracciare una mappa generale che agevoli gli itinerari musicali dei lettori e degli autori presenti in questo volume, per poi passare ad isolare due particolari casi di studio tra i molti possibili. Nello scriverle non mi preoccupo di definire un concetto smisurato qual è quello di “mondo islamico”, immaginando che il lettore sappia bene come una simile definizione riunisca artificiosamente dimensioni molto diverse fra loro come quella religiosa, storica, geografica, sociale, culturale. Piuttosto, vorrei segnalare sin d’ora come l’approccio complessivo sia invece quello dell’antropologia culturale e dell’etnomusicologia: quel “mondo islamico” di cui sopra non andrà inteso come un monolite statico, fissato nella sua storia e nella sua geografia, leggibile *solo* attraverso testi scritti ma una tradizione intesa in senso antropologico (ed etimologico) come *trasmissione* di cultura da una generazione all’altra in continuo mutamento.

Piace notare come gli Atti del convegno palermitano, per l’invito al quale ringrazio ancora gli organizzatori, segnino i primi passi in Italia di un approccio interdisciplinare che spero diventi sempre più capace di coinvolgere musicologi, studiosi delle letterature del mondo islamico, antropologi, sociologi, storici, storici delle religioni, storici delle arti figurative e dell’architettura.

Propongo alcuni esempi di queste possibili interazioni: sappiamo che molti generi poetici, come la *muwaššah* e lo *zağal* nel mondo arabo, oppure il *gazal* in quello persiano, centroasiatico e indiano, nascevano per essere *cantati*; ora, se tra le letterature araba, persiana, turco-ottomana, centroasiatica, indiana si hanno un gran numero di testimonianze *scritte* di testi poetici nati per questo scopo, ecco però che le loro melodie ci sono giunte unicamente per trasmissione orale e costituiscono quindi un patrimonio immateriale. Questa particolarità richiederebbe dunque un doppio approccio: di tipo storico-letterario al testo (che quasi sempre nel mondo dei letterati rimane sinora silente e letto solo sulla carta) così come di tipo musicologico sulla melodia cantata, sulle procedure di esecuzione e di rielaborazione performativa del testo scritto. Allo stesso modo, esistono edifici nati esclusivamente per incontri di dervisci come il *samā'* (vedi oltre) che avevano caratteristiche architettoniche tutte proprie. Il corpus miniaturistico del mondo islamico ospita spesso scene di musica con strumenti musicali che sono diventate fonte per la ricostruzione di strumenti della musica antica. Insomma, non si può che auspicare una sempre maggiore collaborazione tra studiosi!

Mi volgo al vasto mare di musica che risuona nel mondo islamico: per non naufragare, nelle pagine che seguono mi rifaccio a dei solidi criteri generali che combinano musica e sociologia, enucleati da musicologi venuti prima di me, che permettono di distinguervi delle correnti principali.

Secondo questo schema, nella cultura di una “società complessa”¹ si hanno, con le dovute eccezioni date dai singoli casi, una corrente di musica d’arte/colta/classica, apprezzata da musicofili e mecenati, nata tra le corti e i centri di una data cultura religiosa, suonata da solisti pagati per le loro prestazioni, talora autori di determinate composizioni che possono essere trascritte (o meno) secondo varie forme di notazione, così come affiancate

¹ Si allude qui alla nota distinzione, attuata dal sociologo e filosofo francese Émile Durkheim (1858-1917), tra “società semplici” (non composte da ulteriori parti, si pensi ad esempio alle comunità di cacciatori e raccoglitori) e “società complesse” (nelle quali, invece, si ha la divisione del lavoro fra i suoi componenti e si mettono in atto processi vari di differenziazione sociale).

da trattati musicologici; vi è poi una corrente di musica “popolare”, anonima, espressione di una collettività, spesso d’ambiente rurale, trasmessa (un tempo) solo oralmente; si distingue, poi, una corrente di musica legata esclusivamente ai riti di una data cultura religiosa; una corrente di carattere devozionale, che risuona fuori da chiese, moschee e simili luoghi di culto, che usa spesso un linguaggio “secolare” per esprimere temi di natura spirituale; una corrente di musiche marziali; una corrente di generi urbani leggeri (*Urban Light Genres*), composti spesso secondo le regole della musica d’arte, ma destinati a una fruizione più “leggera”, disimpegnata, che cantano temi di varia natura.

Se il lettore ci riflette, questo schema aperto funziona benissimo anche per la ricchissima cultura musicale italiana, che forse egli/ella conosce più da vicino: anche in Italia esiste una musica d’arte che viene detta “classica”, sorta tra le corti, le dimore dei nobili, i centri ecclesiastici dai quali uscì, intorno al XVII secolo, per risuonare anche negli spazi dei teatri e nei concerti pubblici previo pagamento di biglietto, confluendo poi in quel genere amatissimo, insieme colto e popolare, che fu l’Opera lirica. Dal XX secolo a oggi la musica d’arte ha seguito poi un percorso sempre meno compreso e amato dal grande pubblico. Quanto alla tradizione popolare/rurale, si pensi a quei repertori nati per i momenti di passaggio della vita di una comunità (nascite, battesimi, matrimoni, funerali eccetera), oppure a quelle forme che sono insieme musicali e poetiche, come gli *stornelli*, oppure ai tantissimi repertori per la danza, ai canti legati al lavoro e a tantissimi altri repertori anonimi espressione di una comunità. Per un parallelo con le tradizioni dei dervisci, si pensi alla musica devozionale, confraternale, che sta tra stile colto e popolare, tra oralità e scrittura, e che risuona nei riti della devozione popolare, ad esempio la Settimana Santa. Per la musica della religione in sé, si pensi ai riti stessi, ad esempio la Messa, così come alle ore canoniche dei monasteri (*Mattutino, Vespri* eccetera) e ai generi specifici che sono sorti intorno ad essi (*Salmi, Mottetti, Laudi, Messe* eccetera). Naturalmente sarà chiara al lettore la posizione a sé stante dei repertori marziali delle bande, spesso suonate da militari. E sarà facile identificare quei generi definiti “urbani leggeri” (*Urban*

Light Genres), composti spesso secondo le regole della musica d'arte, ma destinati a una fruizione più "leggera", disimpegnata: basti pensare alla "canzone" e a quei particolari repertori nati sin dall'antichità in città come Napoli, Roma o Venezia, così come ai molti cantanti e cantautori che il lettore conosce per certo. Nel tempo, infatti, la canzone divenne sempre più autoriale e commercializzata secondo i canoni di quella musica che è oggi "popolare" (*Pop*) per l'enorme pubblico che raggiunge e per le cifre delle vendite. Se il lettore vuole continuare il gioco, può applicare lo stesso schema alle musiche degli USA, che magari conosce altrettanto bene, ma io mi fermo qui.

Nel caso specifico del mondo islamico, applicando simili criteri, distinguiamo:

- la musica d'arte, detta anche colta o classica, sviluppatasi tra la corte, i centri sufi e le dimore degli appassionati nei principali centri urbani che viene complessivamente definita *maqām*;
- la musica di tradizione popolare, anonima, sviluppatasi soprattutto (ma non solo) in ambiente rurale;
- i numerosi generi sorti all'interno di una cultura religiosa qual è l'Islam, assolutamente non definibili usando le categorie occidentali di "musica";
- i repertori e le concezioni del sufismo (*taṣawwuf*), trasversali a vari generi e stili musicali così come a vari ambienti sociali, a seconda delle aree;
- i repertori insieme marziali e cerimoniali suonati dalle molte fanfare sorte nel mondo islamico (*mehter, naqqārehāne*);
- i cosiddetti "generi urbani leggeri", presenti dall'antichità al presente, mediatizzati sin dagli inizi del Novecento.

Non potendo entrare in dettaglio nei singoli generi², scelgo di limitarmi a quei due di essi che immagino siano di più comune riferimento negli articoli dei colleghi così come tra i lettori tout court: le musiche d'arte (*maqām*) e le particolari concezioni del sufismo (*taṣawwuf*) che stanno alla base dell'incontro cerimoniale detto *samā'* ("ascolto", "concerto spirituale").

² Rinvio il lettore eventualmente interessato a una visione più "panoramica" a: De Zorzi, 2021.

Sulle musiche d'arte (maqām) del mondo islamico³

Le musiche d'arte del vastissimo mondo islamico vengono definite sin dal XIII secolo col termine arabo *maqām*⁴, pronunciato *mugham* nell'accezione azera e armena, *maqom* in area centroasiatica, *muqam* nell'attuale Xinjiang. Complessivamente esse risuonano in un arco spaziale e storico-culturale che va dalla Penisola iberica islamica (*al-Andalus*) alla Cina occidentale, e sono accomunate da numerose caratteristiche quali la storia, le teorie, le forme, i generi, gli strumenti, i nomi dei modi o dei cicli ritmici. Tutto ciò fa supporre una radice comune, *eppure* ogni tradizione presenta caratteri peculiari.

Il lettore islamologo/arabista/orientalista avrà già incontrato nei suoi studi una simile vastità geo-culturale, così che sembra inutile ricordare come l'Islam ebbe una rapidissima diffusione che dal VII secolo lo portò a espandersi su di un'area vastissima che, nel tempo, venne poi uniformandosi seguendo analoghi principi amministrativi, politici, burocratici, religiosi e culturali in centri anche molto distanti tra loro quali furono, per la musica d'arte, Damasco, Baghdad, Cordova, Granada, Herat, Costantinopoli, Bukhara, Samarcanda, le sei città oasi (*al-tiṣāh*) sui bordi del Taklamakan (su tutte Kashgar), e, infine, Aleppo e Il Cairo, nei quali era attivo il circolo di un determinato Maestro o la corte dove era patrocinata una data attività.

³ Condensò qui De Zorzi, 2019: 21-54. Per la ricostruzione dei principali periodi storici del mondo islamico seguo Lo Jacono, 2003 e Bernardini, 2003. Desumo *una* storia della musica d'arte detta "arabo-islamica" da Farmer, 1929; Poché, 1995 e dall'insuperato Wright, 2001-2002.

⁴ Il termine *maqām* appare abbastanza tardivamente, sostituendo altri termini precedenti, con Quṭb al-Dīn Šīrāzī (? – 1311), che nel suo trattato enciclopedico, *Durrat al-tāğ li-ḡurrat al-dubāğ fī l-ḥikma* ("La perla della corona del miglior Dubāğ sulla sagacia"), commissionato dall'Emiro del Gīlān, Rostam Dubāğ b. Fīlšāh e redatto tra il 1294 e il 1306, usa al plurale il termine *maqāmāt-e mašhūr* per indicare l'insieme dei modi musicali della sua epoca. Cfr. Wright, 1978: 180-181. Per una rassegna ragionata sui termini precedenti o alternativi si veda De Zorzi, 2019: 25-26. Più in generale, sull'opera di Šīrāzī si veda Nasr, 1976: 247-253 (rist. Nasr, 1996: 216-227).

Si formò, così, una rete di centri culturali distribuiti su di un'area molto vasta. Se i centri erano distanti tra loro, il retroterra culturale di riferimento era però condiviso e accomunava artisti, scienziati e letterati che si esprimevano in arabo e in persiano riferendosi, anche in musica, a testi e maestri comuni.

Anche se il tono di questo breve articolo è didascalico e introduttivo, non posso evitare ora un necessario affondo di natura musicologica: il *maqām* del mondo islamico è uno dei tanti sistemi modali sorti sul pianeta (si pensi a quelli bizantino, gregoriano medioevale, gregoriano-rinascimentale, ottomano, cinese, indiano, giavanese, ecc.) che si basano tutti sul criterio comune della *Modalità*, assolutamente diverso da quello, più recente, della *Tonalità*, nata in contesto europeo ai primi del XVIII secolo e ora imperante sul pianeta. Capire la differenza fra *Modalità* e *Tonalità* è un punto ostico: per il momento basti aver chiaro che, nella *Tonalità*, un'Ottava è stata suddivisa, temperata, in dodici semitoni uguali fra loro mentre nella *Modalità*, e in particolare nei sistemi modali del mondo islamico, questo *non* accade perché, come si vedrà tra poche righe, essa si basa su di una suddivisione microtonale dell'Ottava.

Di alcuni termini e sistemi modali precedenti o alternativi a maqām

Vale la pena di sostare brevemente su alcuni dei principali termini che hanno preceduto *maqām* e alcuni loro sviluppi storico-culturali: a Bārbad, il trovatore attivo alla corte del re sassanide Khosrow II (591-628), viene attribuita l'invenzione di sette modi detti *khosrovanī*, trenta brani o modi secondari detti *lahn* e trecentosessanta melodie, una per ogni giorno dell'anno secondo il calendario zoroastriano, dette *dastān*; il termine rinvierebbe a *dast* ("mano") e secondo Jean During indicava la "diteggiatura" sullo strumento e, per estensione, una scala.⁵

Nel più tardo *Kitāb al-adwār* di Safī ad-Dīn Urmawī le scale modali venivano rappresentate su diagrammi circolari detti *dawr* ("cerchio", al plurale *adwār*) e i nomi delle note che le

⁵ During, 2011: 102.

componevano erano indicati sul perimetro del cerchio. In questo senso, secondo Jean During, i termini *dawr* e *adwār*, per estensione designavano la scala, il modo musicale.⁶

Insieme a *dawr* in Safi ad-Dīn Urmawi troviamo il termine *šadd* (“intonazione”, al plurale *šudūd*) ad indicare il “modo musicale”, termine che avrà successo e verrà usato a lungo.⁷

Tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo appare il termine *parda* (“tasto”, ma letteralmente anche “velo”), termine usato ancor oggi e divenuto sinonimo di “altezza, nota” in Iran e nella Turchia contemporanea (*perde*).

Come si scriveva poco sopra, il termine *maqām* appare abbastanza tardivamente in Qutb ad-Dīn Shirāzi (?-1311): da qui in avanti, però, il termine viene sempre più usato negli scritti musicologici, affermandosi definitivamente in Marāghī (m. 1435) che lo impiega sistematicamente per poi essere sancito definitivamente dal Congresso del Cairo del 1932.

Nella terminologia più tarda, durante il XIV e XV secolo, appaiono poi due categorie: *šu‘ab* (sing. *šu‘ba*: “ramo, sezione”), ad indicare gruppi di modi, e *tarkībāt* (sing. *tarkīb*: “combinazione”), ad indicare modi “composti” (da tetracordi diversi) che si aggiungono ai canonici gruppi di *šudūd* e *āwāzāt* già isolati da Safi al-Dīn. Nei trattati scritti dagli autori della cosiddetta scuola Sistematista, tra XV e XVI in area centroasiatica, oltre a *maqām* si trovano alcuni termini chiave quali *nağma* (“nota, melodia”), *jīns* (unità sistemiche di più note quali tricordi, tetracordi, pentacordi) e *ğam’* (“insieme”) a designare l’unione di note e *ğīns* a formare una scala.

Nel mondo arabo occidentale (*mağribī*), sin dai tempi di ibn al-Khatīb (1313-1375), per indicare un dato modo musicale si è usato il termine *tb’* (plurale, *tubū’*: “natura, carattere temperamento”) a designare l’intero sistema dei modi musicali ed è ancor oggi di uso corrente nel Maghreb.

⁶ During, 2011a: 153-159.

⁷ Nella musica d’arte ottomano-turca, il termine *şedd* indica oggi un modo trasposto.

Tra i musicisti pratici d'area mediorientale per designare un modo musicale si usa il termine colloquiale *nağm* ("melodia", al plurale *anğām*).

Sui significati del termine maqām

Come il lettore orientalista sa, il termine arabo *maqām* significa letteralmente "luogo", termine che da solo significa poco e per il quale sono sorte diverse interpretazioni: secondo un'interpretazione letterale che mette, però, in primo piano il fattore umano, *maqām* può alludere a un "luogo" fisico, simile a un palco o a una pedana, capace di riunire e porre gli interpreti poco sopra gli ascoltatori, di solito tradizionalmente seduti su tappeti, cuscini o stuoie. Va notato come la presenza d'una piattaforma/pedana/palcoscenico implichi di per sé la presenza e l'azione di interpreti che in quel luogo sono autorizzati a salire e a suonare, cantare, danzare in qualità di "esperti".

Secondo una seconda interpretazione, più musicologica, il significato di "luogo" implica quello di "posizione", sia sullo strumento che su di una scala modale, ed è piuttosto evidente in modi musicali che iniziano con un numerale persiano come *yegāh* (letteralmente "posizione uno"), *dogāh* (letteralmente "posizione due"), *segāh* ("posizione tre"), *čahārgāh* ("posizione quattro") così come anche *panğgāh* ("posizione cinque"), eccetera.

A un altro livello, come mi faceva notare il m.o Kudsi Erguner, questo "luogo" può essere paragonato anche al luogo nel quale si risiede: se io, lettore, entrassi a casa sua, entrerei nel *maqām* del lettore XYZ, dominato dalla sua personalità, dai suoi gusti, dalla luminosità, dall'arredamento; tutti questi fattori contribuiscono a formare un'atmosfera, un gusto complessivo e tipico solo di questo luogo (*maqām*) nel quale lei vive, e all'interno del quale io, muovendomi, compirei dei "percorsi" (*sayir*). Così come una dimora, ugualmente un dato modo musicale ha il suo gusto, la sua atmosfera, il suo "gusto" (arabo *dawq*), il suo "sapore/succo/ecc." (sanscrito *rasa*), che dipendono dalla disposizione interna degli elementi che lo compongono che, in un modo musicale, sono le singole note. E cambia notevolmente come vengono strutturate

queste note, se in senso ascendente o discendente, e qual è il loro centro di gravità.

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

La musica del *maqām* è poi “monofonica”, essa si affida, cioè, a un’unica linea melodica (dal greco $\mu\omicron\nu\upsilon + \varphi\omega\nu\eta$, letteralmente “singolo” e “voce”) e non sono previste sovrapposizioni simultanee di più suoni di altezze diverse, i cosiddetti “accordi”, né una loro relativa concatenazione nel tempo: quindi il concetto occidentale di “armonia”, che ne deriva, non sussiste, così come non sembrano essere diffuse pratiche di combinazione polifonica, strumentali o vocali.

La musica del *maqām* è invece “eterofonica” (dal composto greco $\epsilon\tau\epsilon\rho\omicron + \varphi\omega\nu\eta$, letteralmente “diverso” e “voce”), l’esecuzione delle singole linee melodiche viene quindi affidata a *più* strumenti *diversi* che suonano all’unisono: grazie alla diversità timbrica degli strumenti, ai diversi registri impegnati (con strumenti più gravi o più acuti suonati simultaneamente) e alle procedure di ornamentazione (non simultanee) dei suonatori, si realizza l’eterofonia.

Per quanto riguarda l’aspetto ritmico, la musica del *maqām* si basa su cicli ritmici piuttosto complessi detti, con termine arabo, *īqā* (pl. *īqā āl*) e retti dallo stesso principio del sistema metrico (*‘arūz*) che si usa in poesia, basato sulla quantità delle sillabe, dove una sillaba lunga equivale a due brevi.

Oralità e scrittura musicale

Sul pianeta sono sorte nel tempo varie forme di scrittura musicale, nate soprattutto per aiutare la memoria orale. Tra gli ambienti della musica d’arte/colta/classica detta dai musicologi “eurocolta”, ossia sviluppatasi in Europa tra le classi colte,

soprattutto tra le corti e i centri della cultura religiosa cristiana, la scrittura musicale assunse, però, un'importanza fondamentale e venne fissata su vari supporti (pergamena manoscritta, carta manoscritta, carta stampata, oggi formati .pdf, oppure .jpg o di vario altro tipo). Questa importanza data alla scrittura musicale, che divenne sempre più di tipo "prescrittivo e proscrittivo", come dicono i musicologi, differenzia l'Occidente dal resto delle culture sorte sul pianeta, naturalmente prima dell'invasione mediatica occidentale e dell'attuale globalizzazione.

Nelle culture musicali del vasto mondo islamico, nonostante alcuni esempi di scrittura musicale esposti in trattati musicali, un po' come fossero ingegnosi esperimenti, la musica *non* si scriveva ma veniva soprattutto trasmessa oralmente/auralmente. Da questi esempi scritti che compaiono qua e là nei trattati musicologici del passato nasce la sensazione, personalissima e magari fallace, che si *sarebbe potuta* usare intensivamente la scrittura musicale, come si faceva d'altronde in culture molto vicine, qual era quella europea, ma che si sia *scelto* di non farlo.

In questo panorama medio-orientale e centroasiatico, improntato alla trasmissione orale, fa eccezione il caso del mondo ottomano, da sempre ponte tra Oriente e Occidente, che è ricchissimo di testimonianze scritte e di varie autonome forme di notazione sviluppatesi nel tempo: da quella originaria bizantina, alla notazione alfabetica arabo-persiana (*abğād*), alle trascrizioni in notazione occidentale fatte dal giovane Bobowski (1610?-1675?) nel XVII secolo, ai sistemi di notazione inventati da alcuni dervisci *mevlevî*, al sistema alfanumerico del principe Demetrius Cantemir (1673-1723), al *corpus* di musiche trascritte dal *mevlevî* Kevserî nel XVIII secolo, usando un sistema personale, per arrivare alla cosiddetta *Hamparsum Notası* usata dal monaco armeno Baba Hampartzum Limonciyan (1768-1839), usata correntemente sino alla fine del 1800, quando si impose la notazione occidentale su pentagramma.

Di là dall'eccezione ottomana, si noti che tra la fine del 1800 e nel corso di tutto il 1900 in moltissimi centri del mondo islamico furono fondati dei Conservatori musicali di stampo occidentale e si ebbero varie operazioni (talora discutibili) di trascrizione in

notazione occidentale del vasto repertorio orale che ci viene, così, trasmesso in forma scritta.

Note per una possibile storia del maqām

Più che da testimonianze musicali scritte su pentagramma, o in altre forme di scrittura, le fonti per ricostruire una possibile storia della musica d'arte nel mondo islamico sono di tre tipi: innanzitutto quei trattati *sulla* musica, o musicografici, che vengono fatti iniziare da al-Kindī (IX sec. d.C.). Complessivamente, tutti questi presentano caratteristiche comuni: oltre ad affrontare e nominare note (altezze), modi musicali e cicli ritmici, essi intessono una rete di relazioni tra l'essere umano, un dato modo musicale e il suo *ethos* (ἦθος), ossia quel "carattere" che è tipico di quel modo. Questi tre fattori sono poi messi in relazione con il dato pianeta, segno zodiacale, temperamento, stagione e momento del giorno che gli corrispondono.

Dal XIII secolo in poi questa rete di relazioni viene espressa in trattati, tipici di quella che viene definita "Scuola Sistematista", che vengono detti *adwār* ("cerchi, circoli, cicli, sfere") che nascono sulla scia del *Kitāb al-adwār* di Ṣafī al-Dīn al-Urmawī (1230-1294). Da un punto di vista strettamente letterario, un *adwār* era composto da una prima parte introduttiva, detta *muqaddima*, seguita da due sezioni, rispettivamente dedicate ai *maqām* e ai cicli ritmici. La *muqaddima* si apriva con un'invocazione di tono religioso seguita da una o più leggende che raccontavano le origini e i poteri sovranaturali della musica, spesso dimostrati dalla figura di grandi musicisti leggendari (Pitagora, David, Ṣafī al-Dīn, 'Abd al-Qādir Marāgī, o altri) che mettevano in luce la capacità miracolosa della musica di attrarre, ammansire o eccitare gli animali. Quindi si passava a mettere in relazione la scienza della musica con altre "scienze dei cicli", come l'astrologia o la medicina.

In secondo luogo, tra le nostre fonti dobbiamo considerare le numerosissime informazioni *sulla* musica che provengono da opere letterarie (a ribadire la necessità di un approccio interdisciplinare alla musica) composte spesso da poeti e letterati che, come di consueto all'epoca, erano *anche* musicisti.

In terzo luogo, vanno considerate le altrettanto numerose testimonianze iconografiche che raffigurano strumenti e scene di musica che si collocano nel grande campo di studi dell'Iconografia musicale.

Sono queste le tre tipologie di fonti che adotterò nei prossimi paragrafi.

Periodo Pre-Islamico

Esposte le principali caratteristiche delle musiche d'arte dette complessivamente *maqām*, passo a un approccio storico e nelle prossime pagine mi soffermerò su *alcuni* punti salienti nella storia della musica cólta del mondo islamico, che vengono intesi generalmente come la base comune dalla quale si sono poi sviluppate le principali tradizioni del mondo islamico, quella del mondo arabo, turco-ottomano, persiano e centroasiatico che qui non potrò seguire in dettaglio per ovvi motivi di spazio.

Nonostante quanto potrebbe far pensare la natura dell'area, gli arabi non erano culturalmente così isolati: oltre al passaggio di idee e strumenti lungo le rotte carovaniere che attraversavano la Penisola araba, va ricordata la presenza dei regni-cuscinetto del nord, al-Hīra e Ġassān, attraverso i quali potevano passare, rispettivamente, influenze persiane e bizantine.

Le prime fonti testuali accennano a due generi di musica: il più antico sembra essere il *hidā'*, canto di carovaniere o di cammelliere, che avrà una sua lunga storia, e il *nasb*, probabilmente genere vocale maschile, senza che siano possibili ulteriori indicazioni che ci permettano di capire di cosa si trattasse. L'importanza del termine *nasb* deriva soprattutto dal fatto che esso viene citato come uno di quei generi che fanno parte del *ġinā'* ("canto"), un termine che avrà una enorme importanza nella storia del *maqām* sino al presente, e che verrà spesso utilizzato genericamente per designare la "musica". Il *ġinā'* comprende il *hidā'*, il *nasb*, e due altre categorie piuttosto astratte *taqīl* e *hafīf*, "pesante" e ornata la prima, "leggera" e gaia la seconda. Va notato che i due termini arrivano, con diversi significati, sino al presente.

È probabile che questi generi/tipi “pesanti” e “leggeri” venissero eseguiti dalla *qayna* (pl. *qiyān*, *qaynāt* “schiava cantante”), figura citata in diversi testi⁸ dalla quale si può desumere l’emergere della musica d’intrattenimento nei nascenti centri urbani. Nelle prime testimonianze poetiche (a proposito di interdisciplinarietà) la *qayna* è spesso descritta mentre suona uno strumento e si noti come la figura della *qayna* rimanga centrale, anche se spesso disapprovata, nella storia del *maqām*.

Il primo periodo della musica d’arte islamica e il califfato omayyade (622-750)

Già nel 650, a poco meno di vent’anni dalla scomparsa del Profeta (632), gli eserciti islamici avevano vinto la resistenza bizantina in Siria e Palestina, conquistato l’Egitto, l’Iraq e di qui erano entrati nel cuore stesso della Persia. L’incontro con nuovi popoli e culture musicali fu determinante: penetrando in Persia, con la vittoria di Nihāvand (642 d.C.), i popoli arabi vennero in contatto con una cultura musicale molto evoluta e l’influenza dello stile persiano nel mondo arabo è ben riassunta dalla figura paradigmatica di Našīt, cantore che aveva successo a Medina col suo repertorio in persiano, al quale dovette, però, aggiungere brani in arabo.

Da questo periodo di incontri con altre culture musicali emergono i casi paradigmatici di due cantori: nel *Kitāb al-ağānī* (“Libro dei canti”) di Abū l-Farağ al-Iṣfahānī (897-967) si narra, infatti, dei viaggi che due leggendari cantanti attivi alla corte omayyade di Damasco, Ibn Miṣğāh e Ibn Muḥriz, fecero sui territori degli imperi bizantino e persiano, adottando disinvoltamente forme e generi delle musiche che incontravano a seconda del tipo di ascoltatori che avevano:⁹ una simile osservazione dimostra come non vi fossero poi differenze così radicali tra le tradizioni musicali persiane, arabe e bizantine e, in un altro senso,

⁸ Su tutti segnalo il fondamentale al-Ġāhiz, 1980.

⁹ Di là dal singolo caso di Ibn Miṣğāh e Ibn Muḥriz, per una complessiva panoramica musicale nel *Kitāb* si veda Sawa, 2018.

come, al di là di purismi di varia natura, la formazione della stessa musica d'arte araba passasse attraverso la capacità di assimilare nuovi elementi. Un termine ricorrente nell'opera è, poi, *ḡinā' mutqan* ("canto perfezionato") e fa pensare ad una musica d'arte sempre più evoluta.

Con l'affermazione della dinastia omayyade, nel 661 d.C., il centro del potere passò a Damasco, nell'attuale Siria, e ovunque nei centri dell'arte musicale aumentò la domanda di una musica di intrattenimento, sino ad allora dominio delle schiave cantanti, le *qayna*, che portò all'emergere di maschi *en travesti*, i *mukannat* (pl. arabo *mukannatūn*).

L'età dell'oro della cultura arabo islamica: i primi Abbasidi e Baghdad (750-900)

Con la sconfitta degli Omayyadi ad opera degli Abbasidi nel 750 d.C., il centro del potere si sposta a Baghdad, l'antica Babilonia, nell'attuale Iraq, città posta strategicamente tra il Tigri e l'Eufrate e da millenni in contatto con le culture dell'altopiano iranico.¹⁰ Da qui si apre quella che gli studiosi hanno definito "l'Età dell'Oro" della cultura arabo-islamica (*Islamic Golden Age*) che si concluderà con la caduta della dinastia abbaside del 1258, ad opera dei Mongoli. Di là dalle espansioni politico-militari, si tratta di una stagione di fioritura per la nascente cultura del mondo islamico ed è vano voler distinguere, come si è fatto in tempi moderni venati di nazionalismo, tra apporti legati a singole nazioni ed etnie: da qui in avanti a Baghdad si mescolano culture antiche, come quella greco-ellenistica, sasanide e bizantina, con il giovane Islam e ne nasce una cultura nuova, unica e ben riconoscibile.

Ancora una volta, il *Kitāb al-aḡānī* è una fonte preziosa di informazioni sulla vita musicale in città e a corte, dalle quali si evince il ruolo sempre più preponderante del califfo e l'immagine

¹⁰ Penso ai rapporti che si ebbero sin dal III millennio a.C. tra le società mesopotamico-babilonesi e il regno elamita, i cui centri erano diffusi soprattutto nell'attuale Iran occidentale.

di una cultura sempre più matura. Arrivano sino a noi, grazie anche (ma non solo) alla raccolta de *Le Mille e una Notte* nella quale vengono citati, i nomi di importanti musicisti come Ibrāhīm al-Mawṣilī (742-804) e del figlio Iṣḥāq al-Mawṣilī (767-850), il principale compositore e musicista del suo tempo, noto anche come poeta ed esperto in filologia e giurisprudenza.

Va ricordata la figura e l'opera di Zalzal – Manṣūr Zalzal al-Dārib Rāzī (? – *post* 842) – suonatore di 'ūd e teorico musicale. Lo stesso Iṣḥāq al-Mawṣilī nel *Kitāb al-aḡānī* si dichiara suo allievo ed afferma che non esisteva un liutista alla sua altezza. Zalzal si applicò alla definizione di scale e intervalli musicali sul manico dell' 'ūd, focalizzando così la Terza neutra, detta ancor oggi *vastā-ye zalzal*, mentre una scala modale, detta Manṣūrī, porta il suo nome.

Complessivamente, il primo periodo abbaside è un periodo di grande attività culturale soprattutto grazie alla titanica opera di traduzione dei testi da varie lingue, tra tutte il greco, nella *Bayt al-Ḥikma* ("Casa della sapienza"), la biblioteca fondata dal quinto califfo abbaside Hārūn al-Rašīd (766-809) e diretta poi dal figlio al-Ma'mūn (786-833).

Anche in musica si ebbe la traduzione in arabo di opere musicologiche d'epoca greco-classica ed ellenistica¹¹: il primo frutto "autoctono" di questa stagione culturale fu al-Kindī (ca 801-864/866), filosofo, fisico, astronomo, scienziato, musicista e primo rilevante musicologo della tradizione islamica. In alcuni brevi trattati egli si occupa di musica dedicandosi soprattutto a due temi: la speculazione cosmologica e l'analisi degli intervalli e delle scale. Egli mette in relazione, infatti, le quattro corde dell' 'ūd con i quattro elementi, le quattro stagioni, i quattro punti cardinali e i quattro umori della tradizione ippocratea cercando corrispondenze appropriate tra una certa struttura musicale (una scala, una melodia) e il momento del giorno più appropriato, intessendo così una rete di quelle che gli etnomusicologi

¹¹ Per un inquadramento complessivo segnalo i fondamentali Farmer, 1930: 325-33; Rosenthal, 1966: 261-68.

chiamano associazioni extramusicali.¹² Quanto al secondo tema, egli formula un modello scalare e passa ad esplicitarlo direttamente sul manico dell' *'ūd*, strumento di riferimento per le sue elaborazioni teoriche, al quale egli aggiunge una quinta corda portandone così l'estensione alle due ottave.

al-Kindī fu anche il primo teorico ad occuparsi di ritmo e, in particolare, dell'articolazione interna dei cicli ritmici *īqā'* (pl. *īqā'āt*). Il fatto che nella sua opera ritornino termini antichi e già incontrati come *taqīl* ("pe-sante") e *hafīf* ("leggero"), potrebbe far pensare ad una suddivisione in due categorie principali dei vari cicli ritmici esistenti.

Complessivamente, secondo Owen Wright, in questo primo periodo omayyade/abbaside, fase formativa della cosiddetta cultura arabo-islamica, gli influssi della tradizione persiana furono di riferimento soprattutto dal punto di vista performativo, mentre per la formazione di una prima teoria musicale fu, piuttosto, di riferimento la sistemazione e catalogazione dei modi musicali che si ebbe nel vicino sistema bizantino detta *oktōēkhos*.

Il secondo periodo abbaside (900-1258)

Il secondo periodo abbaside è segnato da un indebolimento del potere dei califfi e da una notevole frammentazione politica che, di conseguenza, porta alla nascita di diversi centri culturali nei quali si diffondono le norme estetiche elaborate a Baghdad, la capitale, che divengono ora di riferimento per la musica di tutte le corti in area medio-orientale. Cordova, già conquistata in precedenza dagli Omayyadi, rifugio di un discendente della dinastia, conosce un periodo di fioritura e inizia a rivaleggiare con Baghdad: la figura paradigmatica di questo processo è quella, certo ampiamente mitizzata,¹³ di Ziryāb (? – m. 850? 857?),

¹² Le associazioni extramusicali tra stagioni, pianeti, momenti del giorno, umori, pianeti, sentimenti e scale o melodie, alle quali si è già accennato, sono tipiche di moltissime culture musicali, si pensi solo alla tradizione indiana, forse più nota ai lettori, e alle associazioni extramusicali tipiche del sistema modale indiano detto *rāga*.

¹³ Reynolds, 2008: 155-68.

discepolo di Ishāq al-Mawṣilī, solista di liuto *ūd* e cantante, che partì dalla Baghdad del califfo abbaside Hārūn al-Rašīd e giunse a Cordova nell'822, dove divenne sia il punto di riferimento per l'arte musicale sia un *arbiter elegantiae* che dettava l'etichetta in fatto di cura del corpo, abbigliamento, disposizione delle mense e arte culinaria.

Nel secolo successivo l'Africa settentrionale divenne terra dei califfi ismailiti Fatimidi, oppositori dei califfi abbasidi sunniti: muovendo dalla Tunisia essi presero l'Egitto nel 969 creando una nuova capitale, Cairo, mentre nei due secoli seguenti essi amministrarono i territori delle attuali Siria e Palestina, per essere poi sconfitti nel 1171 da Saladino (Ṣalāḥ al-Dīn Yūsuf ibn Ayyūb, 1137-1193).

In questo secondo periodo abbaside emerge l'opera di al-Fārābī (?-950) e del suo monumentale *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* ("Grande libro della musica"), che resterà di riferimento per tutta la storia del *maqām*. A lui si attribuisce l'introduzione del termine *mūsīqī*, calco dal greco *mousikè téchne*, fondamentalmente estraneo alla cultura originaria dell'area: il musicologo Amnon Shiloah nota,¹⁴ infatti, come i termini adoperati dai primi trattatisti di lingua araba siano piuttosto *ṣawt* e *ḡinā'*.

Circa un secolo dopo si ha l'opera di un altro grande uomo di cultura, Ibn Sīnā (? – 1037), medico, fisico, filosofo e scienziato persiano noto in Europa come Avicenna, che dedica alla musica il quarto capitolo della terza sezione dedicata, significativamente, alle scienze matematiche, della sua enciclopedia scientifica intitolata *Kitāb al-šifā'* ("Libro della guarigione").

Il suo approccio alla materia segue quello di al-Fārābī e, negli spazi limitati di un singolo capitolo, rivede i principali temi della questione: si inizia con il suono come forma di espressione estetica per passare poi a un'analisi degli intervalli e delle combinazioni tra tetracordi, seguita da una sezione sul ritmo che segue l'impostazione matematica di al-Fārābī: un ridotto numero di possibilità ritmiche di base sa generare, grazie a combinazioni e permutazioni, cicli ritmici di differente lunghezza e complessità.

¹⁴ Shiloah, 1991: 86.

Il capitolo passa poi a prendere in esame gli strumenti musicali classificando aerofoni e cordofoni, ignorando però, come Fārābī prima di lui, i membranofoni. Il capitolo si conclude con la tastatura del liuto *‘ūd* e con l’accenno (prezioso) ad alcuni nomi di modi musicali che erano comuni ai suoi tempi e che dimostrano l’influenza musicale della vicina Persia.¹⁵

Se la concezione neoplatonica viene ignorata da al-Fārābī e rigettata apertamente da Ibn Sīnā, entrambi aristotelici, essa riappare però nel X secolo, insieme a concezioni cosmologiche e numerologiche, nelle *Rasā’il* (“Epistole”) degli *Ihwān al-Ṣafā’* (“Fratelli della Purità”), un gruppo di studiosi che vivevano tra Bassora e Baghdad.¹⁶ Sulla scia degli scritti di al-Kindī, essi sostengono la teoria della propagazione sferica del suono e vengono sviluppate le associazioni extramusicali tra le quattro corde dell’*‘ūd* già incontrate più sopra. Emerge la concezione del suono prodotto dal roteare delle sfere celesti, quella che Boezio nel VI d.C., definiva *musica mundana*; vengono messe in evidenza le relazioni numeriche presenti in una gamma e si sostiene l’efficacia terapeutica e morale della musica. Come si può notare sono tutti tratti di ascendenza pitagorica giunti a loro attraverso la mediazione dell’opera platonica, tratti piuttosto inediti nel mondo musicologico arabo-islamico dell’epoca.

Sempre nel secondo periodo abbaside, ma dall’area di al-Andalus, corrispondente all’attuale Penisola iberica e a parte del Portogallo e del Nordafrica, si ha l’opera di due aristotelici quali Ibn Baġġā, noto in Europa come Avempace, e Ibn Ruṣd, conosciuto in Europa come Averroè. Quanto a Ibn Baġġā (Saragozza, 1095 – Fès, 1138), sappiamo da diverse testimonianze come sia stato un compositore, un eccellente suonatore di *‘ūd* e che aveva scritto un libro sulla musica, purtroppo oggi perduto, paragonabile a quello di al-Fārābī. Dopo di lui Ibn Ruṣd (Cordova, 1126 – Marrakesh, 1198), noto tra gli occidentali come Averroè, fu

¹⁵ È esemplare il caso del termine persiano *rāst*, da lui stesso tradotto in arabo con *mustaqīm* (“diritto”, “retto”). Va notato che il termine persiano *rāst* è usato ancor oggi in tutta la vasta area del *maqām*. Se il nome è lo stesso, la gamma del modo musicale è, però, diversa in ogni singola cultura.

¹⁶ Cfr. Wright, 2008.

filosofo, medico, matematico, giurisperito e giudice. Sin dal 1153 ebbe incarichi importanti come giudice e ministro (*wazīr*) nelle corti di Siviglia, Cordova e Marrakesh. Come filosofo ebbe una grande influenza in Europa e i suoi commentari ad Aristotele furono di riferimento assoluto. In particolare, nel suo commento sul *De Anima* di Aristotele intitolato *Šarḥ* (“commento”), oppure *Talqīs fi l-Nafs li-Aristūṭālīs* (“commentario medio sul *De anima* di Aristotele”) egli dedica una sezione alla teoria del suono, presto tradotta in latino e in ebraico e pubblicata a Padova in latino nel 1472.

La caduta della dinastia abbaside, la dominazione dei Mongoli e i Mamelucchi (1258-1517)

Il giovane Hülegü Khān (1217-1265), principe mongolo nipote di Gengis Khān e fondatore della dinastia Ilkhanide, nel 1258 conquista e saccheggia Baghdad, mette a morte l'ultimo califfo, e pone così fine alla dinastia abbaside, per poi avanzare verso la Siria, dove viene fermato dai Mamelucchi dell'Egitto, una dinastia militare di ascendenza turca che dominava Egitto e parti della Siria e dell'Arabia dal XVI secolo.¹⁷

In questo periodo si afferma il quarto grande autore della musicologia islamica Šafī al-Dīn al-Urmawī, ovvero Šafī al-Dīn ‘Abd al-Mu‘min (Urmiya, 1216? 1230? – Baghdad, 1294); giunto a Baghdad dalla città natale per compiere i suoi studi, egli si applicò soprattutto alla giurisprudenza, alla calligrafia e alla musica, divenendo un valente suonatore di *ūd*. Sopravvisse all'attacco della città di Hülegü Khān, che lo apprezzò come musicista, e fu poi attivo soprattutto alla corte del califfo abbaside al-Musta‘šim, per il quale compose diversi trattati sulla musica, in particolare il *Kitāb al-adwār* (“Libro dei cicli”), composto verso il 1235-36, e la

¹⁷ Sulla musica alla corte mamelucca si segnalano la recente traduzione e commento dell'opera di Ibn Kurr (m. 1357 d.C.), un teorico musicale nato al Cairo da una famiglia di rifugiati iracheni autore delle *Ġayaṭ al-maṭlūb fi ‘ilm al-adwār wa-l-ḍurūb* (“Le vie seducenti ai modi e ai ritmi”), un trattato di carattere musicologico composto al Cairo durante la prima metà del XIV secolo. Cfr. Wright, 2014.

più tarda *Risāla al-Šarafīyya fī l-nisāb al-ta'ālifīyya* (“Epistola in onore di Šaraf sulle proporzioni musicali”), dedicata a Šaraf al-Dīn Hārūn Joveynī, uomo politico, poeta e suo patrono.

A differenza dei suoi predecessori, Šafī al-Dīn ha un approccio più pragmatico alla materia e inaugura la consuetudine di analizzare modi e cicli ritmici disponendoli sul diagramma di un cerchio, o ciclo, da qui il titolo dell’opera. Il suo esempio verrà seguito nel mondo scientifico dell’epoca e nel tempo, nella tradizione persiana, ottomana e centroasiatica, l’*‘ilm al-mūsīqī* (“scienza della musica”) venne considerata come una delle *‘ulūm al-adwār* (“scienze dei cicli, dei cerchi”): per secoli musica, metrica, poesia, cicli ritmici ecc. verranno dimostrati su dei diagrammi circolari almeno sino all’arrivo del sistema educativo occidentale nel XIX secolo.

Dopo Šafī al-Dīn, la teoria musicale tenderà a rielaborare un *corpus* ormai esistente. Molti trattati successivi della cosiddetta scuola Sistematista, la scuola musicologica che a lui si rifà, sono però importanti sia per l’elaborazione delle idee sia per le informazioni aggiuntive che apportano. Va notato come tutti questi trattati nascano nel contesto della tradizione musicale orientale, e ad essa si riferiscono. La maggior parte sarà scritta in persiano, e in molti casi il contenuto corrisponde alla pratica musicale che si aveva nelle corti timuridi del XV secolo, a Samarcanda e più tardi a Herat.

Sempre procedendo in ordine cronologico, incontriamo l’opera di un maestro che oltre a essere un erudito fu un sufi, un medico, un astronomo, uno scienziato e un poeta, Quṭb al-Dīn Šīrāzī (Šīraz, 1236 – Tabriz, 1311). Come molti eruditi del tempo, egli compose un’enciclopedia che intitolò *Durrat al-tāğ li-ğurrat al-dubāğ fī l-ḥikma*, già incontrata più sopra, in cui mostra la sua padronanza delle scienze dell’epoca e dedica un capitolo alla scienza della musica, inserito, non a caso, nella sezione in cui si occupa delle scienze matematiche¹⁸. Il capitolo è una riproposizione di quanto

¹⁸ Sembra importante notare che anche la contemporanea filosofia Scolastica medioevale inseriva la musica tra le arti liberali del *Quadrivium*

già esposto da Şafi al-Dīn, ma è più attento alla pratica musicale soprattutto per quanto riguarda la codificazione e la descrizione dei modi musicali e dei cicli ritmici. Si noti come egli usi estensivamente il termine *maqām* che dopo di lui diverrà comune tra i teorici successivi. Soprattutto, egli conclude il suo capitolo con il migliore e più esteso esempio di notazione di tutta la trattatistica arabo-persiana. Si tratta di una canzone attribuita a Şafi al-Dīn sui versi *yā malik^{an} bihī yatību zamā-nī* (“O sovrano grazie a cui la fortuna mi arride”).

Da questo esempio luminoso passiamo al grande ‘Abd al-Qādir ibn Ġaybī Marāġī (Marāġa, 1360? – Herat, 1435), che fu allo stesso tempo un polistrumentista, un compositore e un grande musicologo e teorico della musica arabo-islamica. Nei suoi scritti, Marāġī consolidò l’uso del termine *maqām*, introdotto da Quṭb al-Dīn Sīrāzī, sistematizzandone la teoria e ripartendo i modi musicali in tre categorie principali: dodici *maqām*, sei *āvāz* e ventiquattro *şu‘ab* (sing. *şu‘ba*: “ramo, sezione”). Va notato di sfuggita come la classificazione dei modi rimarrà un tema centrale per tutti i trattati composti sino al XVII secolo.

Oltre che per la sua attività di compositore, musicista e musicologo Marāġī rimane fondamentale per la sua opera di organologo: nel suo *Ġāmi‘ al-alhān* si sofferma sugli strumenti musicali e, da uomo di grande apertura intellettuale all’incrocio delle vie della seta, descrive allo stesso modo la cetra su tavola a ponticelli mobili, *jatghan*, dell’area sud siberiana così come la ghironda europea.

L’opera di Marāġī e l’impatto della scuola Sistematista si propagarono da Herat, la capitale del mondo culturale timuride nella quale visse, influenzando allo stesso modo l’Oriente (Asia centrale e India Moghul) e l’Occidente del mondo ottomano. In questo senso va ricordato che nel 1422 il suo trattato *Maqāsid al-*

(aritmetica, geometria, astronomia e musica). Una simile concezione della musica come scienza “numerica” sembra arrivare alla Scolastica dall’antichità greco-classica (si pensi solo alla scuola pitagorica e ai molti passaggi di Platone sul tema) rimeditata poi dalla cultura romana. E si è visto poco sopra come la nascente cultura arabo-islamica abbia recepito moltissimi elementi della tradizione filosofica greco-ellenistica in quel crogiuolo che fu Baghdad.

alḥān (“I significati delle melodie”) venne portato dal più giovane dei suoi figli, Abdūlaziz, al sultano ottomano Murad II con una carovana che da Herat raggiunse Bursa, allora sede della corte ottomana: nella “narrazione” che ne fanno gli Ottomani, questo omaggio viene considerato come l’“atto fondatore”, l’inizio simbolico della musica d’arte ottomana.

Il Congresso del Cairo del 1932

Ho toccato sin qui alcuni punti salienti di una *possibile* storia della musica cólta del mondo islamico, intesi generalmente come la base comune dalla quale si sono poi sviluppate le principali tradizioni del mondo islamico, quelle del mondo arabo, turco-ottomano, persiano e centroasiatico.

Posso solo accennare a un incontro epocale che si tenne al Cairo tra il 14 marzo e il 3 aprile del 1932, rimasto alla storia come il *Congrès du Caire*, che mi sembra segnare un netto stacco tra il tempo sospeso della tradizione e la “modernità”. Il simposio fu proposto al re Fu’ād I (1868-1936) dal barone Rodolphe d’Erlanger (1872-1932), pittore, musicista, musicologo e amante della musica d’arte araba, che lo curò insieme ad un altro barone, l’orientalista francese Bernard Carra de Vaux (1867-1953). Algeria, Egitto, Iraq, Siria, Tunisia e Turchia inviarono delegazioni di musicisti e musicologi tra cui vanno ricordati¹⁹ l’egiziano Muhammad Fathi [Muḥammad Faṭḥī] (1896-1973), formatosi a Berlino con Curt Sachs, i siriani ‘Ali al-Darwish [‘Alī al-Darwīš] (1884-1952) e Tawfiq al-Sabbagh [Tawfiq al-Sabbāḡ] (1892-1964), gli egiziani Kāmil al-Khulā’ī [Kāmil al-Ḥulā’ī] (1879-1938) e Mahmud al-Hifni [Maḥmūd al-Ḥifnī] (1896-1973), i turchi Rauf Yektā Bey (1871-1935) e Mesut Cemil (1902-1963), i musicisti tunisini Mohammed Ghanem [Muḥammad Ġānem], Mohammed Ben Hassan [Muḥammad Ben Ḥasan] e Mohammed Cherif [Muḥammad Šarīf], oltre a musicologi occidentali quali Alexis Chottin (1891-1975), allora direttore del Conservatoire

¹⁹ Per una lista completa dei partecipanti, talora funzionari ministeriali, rinvio a Katz, 2015: 305-13.

National de Musique Arabe à Rabat, il grande musicologo inglese Henry George Farmer (1882-1965),²⁰ lo stesso d'Erlanger, l'etnomusicologo Robert Lachmann (1892-1939), il padre libanese Xavier Marie Collangettes. A costoro vanno aggiunti compositori e studiosi europei quali Béla Bartók (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963), Alois Hába (1893-1973)²¹, il musicologo comparatista Erich Moritz Von Hornbostel (1877-1935) ed Egon Wellesz (1885-1974), compositore allievo di Schönberg e noto studioso di musica bizantina.

Da un simile, sommario, elenco dei partecipanti s'intuisce la portata interculturale dell'evento al quale, purtroppo, poté partecipare solo in minima parte lo stesso d'Erlanger, gravemente malato. I partecipanti furono suddivisi in sette commissioni²² dedicate a questioni generali, modi musicali, ritmi e composizione, scala musicale, strumenti musicali, registrazioni, storia e manoscritti. Al di là dalle questioni teoriche, ogni Paese inviò uno o più *ensembles* di musicisti che lo rappresentavano²³ e che furono registrati sotto la supervisione di Robert Lachmann: la raccolta integrale delle registrazioni fu donata dal re Fu'ād I all'allora Musée Guimet e può essere ascoltata oggi in un lussuoso cofanetto in diciotto CD, corredati da un libretto scientifico completo.²⁴

²⁰ A lui e alla sua partecipazione al *Congrès* è interamente dedicato: Katz, 2015.

²¹ L'opera di Alois Hába è comunemente associata al microtonalismo, ossia all'uso dei microtoni, altezze inferiori al semitono temperato: inizialmente egli compose usando una suddivisione dell'ottava in quarti di tono ma poi anche in quinti e in sestoni di tono. La sua prima opera in linguaggio microtonale fu la *Suite* del 1915, in quarti di tono. Oltre alla composizione e alla teorizzazione microtonale, egli presiedette alla realizzazione di molti, affascinanti, strumenti musicali concepiti per produrre microtoni, conservati oggi nei principali musei della musica.

²² Per un elenco integrale dei musicologi e musicisti presenti nelle singole commissioni si veda Katz, 2015: Appendice 6, p. 323 ss.

²³ Per un elenco particolareggiato dei musicisti partecipanti si rimanda a Katz, 2015: Appendice 7, p. 328 ss.

²⁴ *Congrès de musique arabe du Caire/The Cairo Congress of Arab Music*, sous la direction de Jean Lambert et de Pascal Cordereix. Texte original de Bernard Moussali. Restauration sonore par Luc Verrier. Coffret 18 CD avec livret trilingue français, anglais et arabe, Paris BNF (Bibliothèque Nationale de France), 2015. (18 CD)

Sarebbe semplicistico voler tirare le somme di un simile titanico evento, divenuto tema di numerosi studi musicologici e di ricerche tuttora in corso: mi sembra, però, di poter notare come nel *Congrès* si incontrassero tradizioni musicali nate in una *koiné* comune e, allo stesso tempo, come si scontrassero le culture dei rispettivi nascenti Stati nazionali, ognuno dei quali si poneva come l'unico e autentico depositario di una tradizione. In particolare, la teoria sulla divisione dell'ottava in quarti di tono equidistanti fu tema di grandi polemiche: rigettata dai Turchi e, più tardi, dai Persiani, essa divenne imperante in molti paesi del mondo arabo, dove è ancora di riferimento mentre si scrive.

Intorno al samā' ("ascolto", "concerto spirituale") della tradizione sufi²⁵

samā' è un termine della lingua araba che deriva dalla radice trilittera *s-m-* la quale racchiude i significati di: "udire, ascoltare, accogliere, cercare di comprendere". Una delle derivazioni da questa radice è *samā'*, termine che può essere reso con "ascolto, audizione" e, più tardi, "concerto spirituale".

Uno sviluppo della stessa radice è il participio attivo *as-samī* ("Colui che ode", "Colui che presta ascolto") che ritorna più volte nel Corano²⁶ ed è uno dei novantanove Nomi, o attributi, di Iddio (*al-Lāh*)²⁷. Come si sa, la tradizione raccolse i nomi divini sparsi nel Corano in una sorta di collana, o di elenco, detto *al-asmā' al-husnā* ("i Nomi più belli"); il ventisettesimo di questi, *as-samī*, è, secondo l'islamologo Angelo Scarabel: "uno dei Nomi di Iddio riferiti ad attributi dell'essenza. Il senso è che nulla sfugge alla percezione divina, applicato qui a tutto ciò che ha annessione con il concetto di suono²⁸". Il termine *samā'*, insomma, pur non

²⁵ Rielaboro e condenso De Zorzi, 2021a.

²⁶ Si vedano i versetti relativi nelle *sūra* II, 127; II, 256; VIII, 17; XLIX, 1.

²⁷ Traduco qui e ovunque in queste pagine *Allāh* con "Iddio", in quanto contrazione da *al-ilāh*, ("la divinità"). *Allāh* secondo il grande filosofo, teologo e sufi Abū Hāmid al-Ghazālī (Tuīs, 1058/59 - 1111), può essere inteso come il suo "nome proprio", definito anche come *ism al-dāt* ("Nome dell'Essenza") mentre gli altri novantanove nomi divini presenti nel Corano sarebbero piuttosto dei qualificativi. Si veda Scarabel, 1996: 49, 108.

²⁸ Scarabel, 1996: 117.

comparendo esplicitamente nel Corano, per la sua stessa natura linguistica condivide le caratteristiche implicite nel nome divino *as-samī*.

Scendendo da queste altezze, storicamente il termine *samā'* compare in trattati scritti verso la metà del III secolo dell'Egira/X sec. d.C., nell'area di Baghdad, composti soprattutto in difesa di questa pratica criticata e riprovata dai teologi più miopi. Che si faceva? Dei dervisci²⁹ si incontravano per "ascoltare". Cosa? Dapprima la sola cantillazione del Corano, affiancata gradualmente, nel tempo, da poesia di carattere amoroso mistico alla quale poteva poi intrecciarsi il suono di strumenti musicali. Da questo ascolto potevano sorgere negli assorti partecipanti degli intensi stati interiori e degli irrefrenabili movimenti fisici. Progressivamente il *samā'* divenne una delle pratiche tipiche del *taṣawwuf* ("sufismo") e fiorirono svariati repertori e generi tra le molte confraternite sufi del vasto mondo islamico che giunsero sino al presente.

Secondo lo studioso iraniano Nasrollāh Pourjavādy³⁰ i primi scritti sul *samā'* appaiono circa un secolo dopo le prime cerimonie, che dunque potrebbero essere databili all'850 d.C., e reagiscono concordi ad attacchi come quello, rimasto famoso, dello studioso Ibn Abi al-Dunya (823-894) che con il suo trattato *dhamm al-malāhī* ("La condanna della distrazione") fa rientrare la musica nella categoria del *malāhī*, ossia del passatempo, della "distrazione", della "diversione"³¹ che allontana dalla vita spirituale. Secondo il musicologo Amnon Shiloah,³² questo testo verrà seguito da tutti quei trattatisti che si interrogano sulla liceità della musica. Secondo Pourjavādy tra gli autori di questo primo periodo svetta Abū 'Abd al-Rahmān al-Sulamī (937? 942? -1021), primo autore di un trattato tutto dedicato al tema, il *kitāb al-samā'*; autori suoi contemporanei quali Abū-Talib al-Makki (m. 996) o Abu Bakr al-Kalābādhī (m. ca. 990) inseriscono nei loro trattati

²⁹ Il termine persiano *darwīš*, così come i suoi equivalenti arabi *mišqin* e *faqir*, significa letteralmente "povero".

³⁰ Pourjavady, 1989: 22 cit. in During, 1996: 159-60.

³¹ Cfr. Robson, 1938.

³² Shiloah, 1997: 145.

dei capitoli nei quali difendono la pratica con argomenti da giuristi e teologi, interpretando *ahādīth* (“detti”) del Profeta e massime dei primissimi maestri sufi quali Dhu’l-Nun al-Misrī (796-859). Diverso il caso di Abū Naṣr al-Sarrāġ (m. 988) che tocca il tema del *samā’* nel suo fondamentale *Kitāb al-luma’ fi’l-tasawwuf* (“Il libro degli splendori del sufismo”).

Intorno all’XI secolo si ha un secondo gruppo di trattati dedicati al *samā’*, composti, secondo Pourjavādy, senza l’affanno di dover reagire tempestivamente alle accuse dei benpensanti e dei giuristi, anche se in essi resta un evidente atteggiamento difensivo. Tra essi sveltano i passaggi contenuti nelle opere di al-Quṣayrī (986-1072), al-Huġwīrī (ca. 990-1077) e del grande al-Ġazālī (1058-1111).

Tra il XIII e il XIV secolo si ha una terza fase segnata dalle opere di Šayḥ Ahmad-e Ġam (1048-1141), Ruzbehan Baqli di Šīraz (1128–1209), Naġm al-Dīn Kubrā (1145-1221), ‘Abd al-Razzāq al-Kāšānī (1252/61-1329/35), Ahmad Tūsī (XIV secolo). Tutti questi autori, secondo Pourjavādy, tengono in considerazione l’aspetto sociale e rituale del *samā’*, argomentando razionalmente le loro difese. Nel frattempo, la lirica di lingua persiana si riempie di scene di *samā’* e di accenni al valore dell’ascolto, magari argomentati da alcuni strumenti musicali che diventano dei simboli in sé, come il flauto *ney*.

Secondo Jean During³³, dopo il XV secolo la questione del *samā’* sembra esaurita e non sarebbe stata composta più alcuna letteratura originale, ad eccezione delle continue rimediazioni sul tema fatte da chi aveva posto il *samā’* al centro della propria via, come i dervisci *Melevī*, meglio noti come “dervisci rotanti”, diffusi nel vasto mondo ottomano-turco, oppure come i dervisci *Čīsti* indo-pakistani. Tra queste vanno ricordate le opere, ancora troppo poco note, dell’autore nord-indiano noto come Banda Nawaz Gisu Darāz (1321-Gulbarga, 1422)³⁴ appartenente alla *Čīstīyya* indo-pakistana.

³³ During, 1996: 160.

³⁴ Su questo poco noto autore cfr. Hussaini, 1983; Hussaini 2001. Si veda anche Bigelow, 2004.

Se le prime tracce del *samāʿ* appaiono a Baghdad, l'incontro cerimoniale si diffuse rapidamente nelle vicine aree iranica, anatolica, indo-afgana e centroasiatica, per attecchire solo in un secondo momento in area araba.

Il samāʿ come pratica spirituale

Durante un *samāʿ* si possono avere tra i praticanti intensi stati interiori che i trattatisti sufi definirono in tre gradi: *tawāḡḡud*, *waḡd* e *wuḡūd*. Se il primo termine indica lo “sforzo”, il raccoglimento nell'ascolto, il secondo può essere inteso come “estasi” mentre il terzo come “enstasi”. In realtà, si tratta di un gioco di parole, basato sulla radice araba <w-ḡ-d> che gioca sull'ambiguità dei verbi “cercare” e “trovare”, con il quale si aggira la questione nella sua indicibilità.³⁵ Si parla spesso, invece, soprattutto nel mondo persiano, di uno stato emozionale passeggero detto *ḥāl* (“stato, stato di grazia”, al plurale, *aḥwāl*) che sopraggiunge, tocca profondamente, commuove e muta l'ascoltatore per poi andarsene così com'è venuto. Nella tradizione araba, invece, assume un'importanza centrale il concetto di *ṭarāb*, termine derivato dal greco *therapia*, sublimazione del piacere, sorta di fortissima emozione estatica; così come anche *salṭāna ṭarāb*, concentrazione ed elevazione di una simile emozione estatica.

I vari stati interiori possono avere come corollario dei movimenti fisici (*raqs*) che i maestri raccomandano di trattenere e controllare finché possibile: se e quando infine si scatenano, essi rappresentano la manifestazione, l'estrinsecazione stessa dell'estasi

³⁵ Molti autori della tradizione sufi hanno trattato la questione. Una selezione molto ampia, ancor oggi insuperata, in During, 2013 (ed. or. 1988). Di riferimento anche: Lewisohn, 1997. Per un inquadramento della produzione trattatistica persiana medioevale, non solo di provenienza *sufi*, Fallahzade, 2005. Si rinvia il lettore anche a Ghazālī, 1999. Si tratta della traduzione dall'arabo del capitolo VII intitolato *kitāb ādāb al-samāʿ wa-l-waḡd* (“Libro sulle buone condotte da tenersi nel *samāʿ* e nell'estasi”) dal libro IV del monumentale *Ihyāʾ ʿulūm al-dīn* (“La vivificazione delle scienze della religione”) composto da Abū Ḥāmid al-Ġazālī (Tūs, 1058/59 – 1111). Sembra utile questa sua distinzione: “Devi sapere che l'estasi (*waḡd*) si suddivide ulteriormente in ciò che insorge da sé e ciò che si ingenera a forza: questo secondo tipo di estasi è detto *tawāḡḡud*.” Ghazālī, 1999: 70.

e della benedizione (*baraka*) che con essa giunge all'intera comunità dei presenti, quasi a garanzia della bontà dello stato condiviso da tutti. I movimenti possono essere di carattere individuale o collettivo, così come possono avere, o meno, una struttura formale prefissata: in tutti i casi è emicammente scorretto definirli "danza".

Troviamo testimonianze di posture e movimenti fisici in area mediorientale e centroasiatica grazie a numerose miniature e a numerosi accenni che si hanno nelle opere di poeti e trattatisti dall'epoca medioevale in avanti. Alcune posture e movimenti fisici sono divenuti degli stereotipi nell'immaginario collettivo globalizzato, soprattutto nel caso delle cosiddette "danze dei dervisci rotanti" che nei secoli attrassero invariabilmente l'attenzione di viaggiatori e osservatori occidentali.³⁶

Più in generale va notato come, secondo la trattatistica *sufi*, tutti questi "stati" siano *precedenti* all'ascolto stesso, preesistenti e latenti nell'ascoltatore: non sono la musica, o la poesia, che producono l'estasi, come spesso si ritiene, ma esse piuttosto la rivelano, la fanno ricordare. L'estasi originaria si sarebbe avuta nella Preeternità, durante il cosiddetto *mīlāq* ("patto primordiale") testimoniato dal Corano stesso (VII:172 ss.): il Signore chiese agli spiriti (*rūḥ*, pl. *arwāḥ*)³⁷ li raccolti: *A lastu bi-Rabbikum?* "Non sono dunque io il vostro Signore?". Ed essi avrebbero risposto: *Bal, šahīdnā* "Sì, lo attestiamo".³⁸ Nella gioia e nell'estasi essi avrebbero allora accettato di incarnarsi e sarebbe iniziato quel tempo storico che giunge sino a quest'attimo presente.

³⁶ Reazioni di fronte alle cerimonie dei dervisci *mevlevī* ("dervisci rotanti") e, insieme, loro descrizioni da parte di viaggiatori occidentali in visita a Costantinopoli, spesso corredate da trascrizioni musicali, ritratti e acqueforti in De Zorzi, 2019a.

³⁷ Nella tradizione islamica permane la differenza, presente anche nel Cristianesimo originario, tra *rūḥ*, "spirito, animo" di natura divina, immateriale, preesistente (la "scintilla", la luce divina degli gnostici) e *nafs*, "anima, ego", di altra natura.

³⁸ Come nota Jean During, le affermazioni che riportano a questo "sì" (nell'accezione persiana, *bale*) costituiscono alcuni dei ritornelli e dei testi più diffusi nei canti di matrice sufi d'area iranica e ottomano-turca. Cfr. During, 2013: 40.

Secondo l'interpretazione dei sufi di questo passaggio coranico, tale riconoscimento avrebbe prodotto nei presenti uno stato di estasi e di dolcezza che è sempre presente, latente, sebbene rimosso, nell'animo umano. Nella concezione sufi, quando l'essere umano pratica il *dīkr* o presta ascolto (*samā'*) riemerge il ricordo rimosso di questo "tempo prima del tempo", con la sua indicibile dolcezza, dando vita a stati estatici di diversa intensità e gradazione.

Considerazioni estetiche

Applicando quanto esposto dai primi trattatisti, è l'atto di *ascoltare* in sé ad essere l'elemento fondamentale del *samā'*. Cosa si ascolta conta meno di *chi*, *come* e *perché* ascolta, del suo grado di raccoglimento, di sincerità.

Se è vero che la pratica del *samā'* ha portato alla nascita di specifiche composizioni vocali e strumentali, di precisi generi e cicli ritmici così come alla riscoperta di dati strumenti musicali, investiti di nuova vita, è scorretto parlare di "musica sufi", come vogliono le etichette (*tag*) presenti in *Spotify* o in *YouTube* (apposte un tempo a LP, musicassette e CD): non esiste la "musica sufi" ma il suono ascoltato e/o praticato *dai* sufi. Per questo serve un *altro* approccio e un *altro* orecchio. Questi versi di Mawlanā Jalāl al-Dīn Rūmī (1207-1273) mi sembrano piuttosto espliciti:

Nel nostro *samā'* non siamo consapevoli del suono del flauto o del tamburo,
Nel *samā'* i sufi ascoltano un altro suono, che proviene dal Trono divino.
Tu ascolti la forma del *samā'*, ma essi ascoltano con un altro orecchio.

Così come, anche:

Tu hai bisogno dell'orecchio del cuore, non di quello del corpo.³⁹

³⁹ I primi tre versi provengono dal *Divān* di Mawlanā Jalāl al-Dīn Rūmī (1207-1273) mentre il verso isolato dal suo *Masnavī*. Entrambi compaiono in Dering, 1994: 166 (T.d.A.) senza ulteriori precisazioni bibliografiche.

Per secoli i repertori nati per il *samāʿ* vennero trasmessi oralmente/auralmente, ma in diversi casi vennero poi trascritti grazie a varie forme di notazione. In tempi più recenti i repertori vennero registrati in vari formati audio e più tardi vennero filmati, così che oggi abbiamo una mole di testimonianze sul *samāʿ*, come dimostrano le molte tracce presenti oggi nel web. Il vastissimo corpus di questi repertori può essere inteso come un patrimonio immateriale che giunge da lontano, e va notato che, nonostante le molte difficoltà, gli equivoci della *World Music*, la perdita di ogni identità culturale nel mare della globalizzazione, i repertori nati per il *samāʿ* vengono praticati tutt'ora da una confraternita all'altra nel vasto mondo del sufismo. Vanno ricordati i repertori della *Mevlevīyye*, meglio noti in Occidente come “dervisci rotanti”, formati per le cerimonie molto sofisticate dette *āym*, della durata di circa un'ora, nelle quali interagiscono musica d'arte, poesia, e movimenti fisici; restando in area turco-ottomana, va ricordato il *corpus* dei *nefes* (“soffi”, lett. “anime”) della *Bektaşīyye* a Costantinopoli, confraternita oggi diffusa tra Balcani e Turchia contemporanea, così come gli *zīkr* vocali e strumentali della *Halvetīyye*, e i repertori del ramo *Halveti-Ġerrāhi* (turco, *Cerrahi*).

Nell'attuale Iran il sufismo è molto mal visto, se non decisamente represso, e con questo anche ogni forma di *samāʿ* ma è lo stesso enorme *corpus* della musica d'arte (*radīf*) permeato in ogni sua piega del pensiero sufi, che traspare dai testi cantati, così come accade anche per tutti i testi dello *šāʿ maqom* centroasiatico che provengono molto spesso da autori che percorsero in prima persona, o furono idealmente vicini, ad una data via sufi.

Nel mondo indo-pakistano sveltano i repertori tipici della *Ġīstīyya*, appartenenti al genere *qawwālī*. In Asia centrale, nonostante il lungo periodo russo-sovietico di repressione verso ogni forma di spiritualità, sopravvivono *zīkr* sonori, vocali (*ġahrī*) che, secondo testimonianze raccolte da chi scrive, negli anni 1940/50 potevano essere accompagnati da strumenti musicali, mentre ai confini con la Cina, tra gli Uiguri dell'attuale Xinjiang.

Ricerche ancora in corso prendono in esame le influenze del sufismo e del *samāʿ* nel mondo del Sudest Asiatico.

Nel mondo di lingua araba vanno ricordati i *dīkr* della *Šādīliyya*, le cerimonie per la *ḥadra* che si svolgono in vari luoghi dall'Egitto al Maghreb. In Marocco vanno ricordati i repertori per la *trance*, ai confini tra sufismo e culture spirituali preesistenti, degli Gnawa.

Complessivamente, questi rituali sonori richiedono allo studioso e all'ascoltatore un approccio su vari livelli (musicologico, sociologico, antropologico, letterario, poetico, storico) che tenga conto, innanzitutto, delle concezioni e delle fini elaborazioni concettuali "emiche" sorte nel *taṣawwuf* in tempi remoti, che restano sempre pienamente attive nel presente.

Ascoltando gli strumenti

Se avessi ancora spazio, lettore, le parlerei di strumenti musicali, delle loro storie, dei loro maestri: posso solo *elencare* qui alcuni tra gli strumenti più importanti delle musiche d'arte, spesso utilizzati anche per il *samā'*. Tra i cordofoni il liuto a manico corto *'ūd*, il liuto a manico lungo *tanbūr*, il liuto a manico lungo *setār*, il liuto a manico lungo *tār* (entrambi diffusi soprattutto in area persiana). Tra le cetre, la cetra su tavola pizzicata *qānūn* e la cetra su tavola percossa *santūr*. Tra le vielle ad arco il *kamānče* persiano e azero, il *rbāb* arabo andaluso, il *kemençe-i rümī* ottomano, il violino eurocolto (*kemān*); le vielle ad arco a manico lungo come lo *yaylı tanbūr* ottomano e il *satō/satār* centroasiatico. Tra gli aerofoni, i flauti detti *nāy*, nell'accezione araba, *ney* in quella persiana e ottomana, *nai* nel mondo centroasiatico. Tra i membranofoni, i tamburi a cornice *daf*, *dāyre*, *bendir*, *mazhar* e i tamburi a calice *zarb* o *tombak*, *riqq*, *ṭabl*, *darabukka*, insieme ai timpani *naqqare* e *kūdūm*. Tra gli idiofoni i piatti *zīl*, o *halīle*. Da tempo sono entrati gli elettrofoni nei panorami musicali del mondo islamico, ovviamente, e un capitolo a parte sarebbe da dedicare alla voce, modello di ogni strumento, e alle sue declinazioni a seconda delle aree.

Lo spazio però non c'è più, com'è giusto per un articolo, e mi congedo quindi da lei augurandole buona continuazione in questo volume.

Bibliografia

- Bernardini, M. (2003) *Storia del mondo islamico (VII-XVI secolo)*. Volume II, *Il mondo iranico e turco dall'avvento dell'Islàm all'affermazione dei Safavidi*, Torino: Giulio Einaudi editore.
- Bigelow, A. B. (2004) *Sharing Saints, Shrines, and Stories: Practicing Pluralism in North India*, Santa Barbara: University of California. (tesi non pubblicata)
- De Zorzi, G. (2019) *maqām. Percorsi tra le musiche d'arte in area mediorientale e centroasiatica*, Roma: Squilibri.
- (2019a) “*I ki hezar aferin bon nidge Sultan olur: Dervishes Ceremonies in Constantinople Described by Western Travellers and Painters between Sixteenth and Eighteenth Century*” Venezia: *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 55, 121-152.
- (2021) *Introduzione alle musiche del mondo islamico*, Roma: Istituto per l'Oriente Carlo Alfonso Nallino (IPOCAN).
- (2021a) *samā'. L'ascolto e il concerto spirituale nella tradizione sufi*, Milano: Jouvence.
- During, J. (1994) “Le grincement de la porte du paradis: la double structure du phénomène musical dans la culture islamique” in *Gott is schön und er Liebt die Schönheit, Festschrift für Annemarie Schimmel*, Berne: Peter Lang, 153-169.
- (1996) “Musique et rites: le samâ' ”, *Les Voies d'Allah. Les Ordres Mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Ed. by Alexandre Popovic and Gilles Veinstein, Paris: Fayard, 1996, 157-172.
- (2011) “Dastān”, *Encyclopaedia Iranica*, Vol. VII, Fasc. 1: 102.
- (2011a) “Dawr”, *Encyclopaedia Iranica*, 2011, Vol. VII, Fasc. 2, pp. 153-159.
- (2013) *Musica ed estasi. L'ascolto mistico nella tradizione sufi*, Ed. and translated by Giovanni De Zorzi, Roma: Squilibri.
- Fallahzade, M. (2005) *Persian Writing on Music. A Study of Persian Literature from 1000 to 1500 AD*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, *Studia iranica* n. 8.
- Farmer, H. G. (1929) *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London: Luzac & Co.
- (1930) ‘Greek Theorists of Music in Arabic Translation’, London: *Isis*, 13, no. 2, 325-33.

- al-Ġāhiz (1980) *The Epistle on Singing-Girls by Jāhiz*: ed. A.F.L. Beeston, Warminster: Aris and Phillips.
- al-Ghazālī (1999) *Il concerto mistico e l'estasi*, Ed. and translated by Angelo Iacovella, Torino: il Leone Verde.
- Hussaini, S. S. Kh. (1983) *Sayyid Muhammad Al-Husayni-i Gisudiraz: On Sufism*, Delhi: Idarah-i Adabiyat-i Delhi.
- (2001) *The Life and Teachings of Khwajah Bandahnawaz Gisudiraz*, Gulbarga: Sayyid Muhammad Gisuderaz Research Academy.
- Katz, I. J. (2015) *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo, 1932)*, Leiden: Brill.
- Lewisohn, L. (1997) "The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, London: British Forum for Ethnomusicology, 1-33.
- Lo Jacono C. (2003) *Storia del mondo islamico (VII-XVI secolo). Volume I, Il Vicino Oriente*, Torino: Giulio Einaudi editore.
- Nasr, S. H. (1976) "Quṭb al-Dīn al-Shirāzī", *Dictionary of Scientific Biography*, Ed. C. Gillespie, Vol. XI, New York: 1976.
- Poché C. (1995) *La musique arabo-andalouse*, Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
- Pourjavady N. (1989) "Do resāle dar samā' ", *Ma'raf*, V, 3, Teheran, 3-72.
- Reynolds, D. F. (2008) "Al-Maqqarī's Ziryāb: The Making of a Myth", *Middle Eastern Literatures*, Vol. 11, No. 2, London and New York: Routledge, 155-168.
- Robson, J. (1938), *Tracts on listening to music: Being Dhamm al-malāhī by Ibn abī l'Dunyā and bawāriq al-ilmā' by Majd al-Dīn al-Tūsī al-Ghazālī*, London: Royal Asiatic Society.
- Rosenthal F. (1966) "Two Graeco-Arabic Works on Music", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, no. 4, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 261-268.
- Sawa, G. D. (2019) *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī al-Kabīr*. Annotated Translations and Commentaries, Leiden: Brill.
- Scarabel, A. (1996) *Preghiera sui Nomi più belli*, Genova: Marietti.
- Shiloah, A. (1991), "La voix et les techniques vocales chez les arabes", *Cahiers de musique traditionnelle*, Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP, iv, 85-101.
- (1997) "Music and Religion in Islam", *Acta Musicologica*, International Musicological Society, 69, 2, 143-155

- Wright, O. (1978) *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300*, Oxford: Oxford University Press.
- (2001-2002) ‘Arab Music’, I, ‘Art Music’, 1-5, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 1, London-New York: Mac Millan Publishers ltd., 797-812.
- (2008) “Music and Musicology in the *Rasa’il Ikhwan al-Safa’*,” *Epistles of the Brethren of Purity. The Ikhwan al-Safa’ and their Rasa’il. An Introduction*, Ed. Nader El-Bizri, London: Oxford University Press/Institute of Ismaili Studies.
- (2014) *Music Theory in Mamluk Cairo, The gāyat al-maṭlūb fī ‘ilm al-adwār wa-l-ḍurūb by ibn Kurḥ*, London: Ashgate Publishing, SOAS Musicology Series.