

Intorno alla musica d'arte (*muqam*) degli uiguri

Giovanni De Zorzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Despite the recent nomination of the *muqam* as Intangible Heritage of China, the term refers in itself to the Art music traditions of the vast Arab-Persian and Central Asian world called, with an Arab term, *maqām*. After a geo-cultural and musicological analysis of the Uyghur *muqam*, the article takes into exam some of its distinctive components, beginning with the subtle commonalities between the world of *muqam* and Chinese art music; it moves, then, to the key figure of Uyghur queen Āmānnisā Khān Nāfisi (1526-1560) and to the cultural and musical route connecting Herat-Bukhara-Samarkand-Kashgar in sixteenth century. Finally, the paper focuses on a particular convivial meeting with music called *mashrab*, possibly influenced by Sufism.

Keywords Maqām. Muqam. Maqom. On Ikki Muqam. Uyghur Art Music. Tang Court Ethnic Ensembles. Āmānnisā Khān Nāfisi (1526-1560). Uyghur Music Instruments. Uyghur Dervishes. Naqshbandī tariqa. Jahri. Khāfi. Afāq Khwaja. Mashrab.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il *maqām* e il suo spazio. – 3 Il *muqam* tra gli uiguri. – 4 Il *muqam* di Kashgar/Yarkand. – 5 Il *muqam* di Turfan. – 6 Il *muqam* Dolan. – 7 Le *lli Nakhsa*. – 8 Il caso delle orchestre etniche alla corte Tang (VII-X sec. d.C.). – 9 La figura e l'opera di Āmānnisā Khān Nāfisi (1526-1560). – 10 L'asse Herat-Bukhara-Samarkand-Kashgar. – 11 Il *māšrāp*.

1 Introduzione

La musica disegna delle geografie: tra gli uiguri la musica d'arte è detta, significativamente, *muqam* ed ecco che già questo semplice termine rinvia di per sé a un'area che esorbita dai confini dove essi vivono, nello Xinjiang o nel Gansu cinesi, in Asia Centrale o nella



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 18

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879
ISBN [ebook] 978-88-6969-550-6 | ISBN [print] 978-88-6969-551-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-04-26 | Accepted 2021-07-13 | Published 2021-12-21

© 2021 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-550-6/010

205



Figura 1 Percorsi tra i principali centri musicali nello spazio del *maqām*.
Elaborazione di Luca Muscarà, per gentile concessione

diaspora [fig. 1], poiché con il termine arabo مقام *maqām* (pronunciato *mugham* nell'accezione azera e armena, *maqom* in area centroasiatica, *muqam* tra gli uiguri) si designano sin dal tredicesimo secolo le molte musiche d'arte del mondo mediorientale e centroasiatico islamizzato.¹ Il termine *muqam*, insomma, in sé evoca e 'rivendica' una precisa koinè geo-culturale che rende piuttosto stridente la recente nomina del *muqam* a 'patrimonio immateriale' (*Intangible Heritage*) della Cina (*sic*) fatta dall'UNESCO tra il 2005 e il 2008.²

2 Il *maqām* e il suo spazio

Come scrivevo per *Eurasistica* in un precedente articolo (De Zorzi 2019b, 219-36), che qui idealmente continuo, le tradizioni musicali dette *maqām* risuonano in un arco spaziale e storico-culturale che va dall'Andalusia 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 sup-

1 Il termine *maqām* appare abbastanza tardivamente, sostituendo altri termini precedenti, in Qutb ad-Dīn Shirāzi (?-1311), che nel suo trattato *durrat al-tāj li-gharrat al-dibāj* impiega al plurale il termine *maqāmāt-i mashhūr* per indicare l'insieme dei modi musicali della sua epoca. Cf. Wright 1978, 180-1; 2019, 74. Per una rassegna ragionata sui termini precedenti o alternativi si veda De Zorzi 2019a, 25-6.

2 Si veda il breve ed eloquente video sulla storia e l'identità del *muqam* fatto dall'UNESCO in *The Uyghur Muqam of Xinjiang*: <https://www.youtube.com/watch?v=5-KM037IH1Y&t=69s>.

porre una radice comune, *eppure* ogni tradizione presenta caratteri che le sono peculiari. Il lettore saprà certo che l'Islam ebbe una rapidissima diffusione che dal settimo 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, Cordoba, Granada, Herat, Costantinopoli, Bukhara, Samarcanda, le sei città oasi (*altishahr*) 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. 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.

Mi limito a ricordare brevemente come il *maqām* del mondo islamico sia uno dei tanti sistemi modali sorti sul pianeta (si pensi a quello bizantino, gregoriano, indiano, cinese, giavanese, eccetera) che si basano tutti sul criterio comune della Modalità, criterio assolutamente diverso da quello, più recente, della Tonalità, nata nel mondo europeo agli inizi del XVIII e ora imperante sul pianeta.³ Più in dettaglio, le musiche modali del *maqām* sono microtonali, monofoniche, eterofoniche e basate su complessi cicli ritmici. Microtonali, perché si basano su intervalli inferiori o superiori a quelli detti 'tono' e 'semitono', temperati in Occidente nella prima metà del diciottesimo secolo; monofoniche, perché prevedono un'unica linea melodica (dal greco $\mu\upsilon\nu\omicron + \varphi\omega\nu\acute{\eta}$, letteralmente 'singolo' e 'voce') e non sono previste sovrapposizioni simultanee di più suoni di altezze diverse, i cosiddetti 'accordi', e quindi non esiste il concetto occidentale di 'armonia'; eterofoniche (dal composto greco $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\omicron + \varphi\omega\nu\acute{\eta}$, letteralmente 'diverso' e 'voce'), perché, quando si suona collettivamente l'esecuzione delle singole linee melodiche viene affidata a *più* strumenti *diversi* che suonano all'unisono e quindi, 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, infine, la musica del *maqām* si basa su cicli ritmici piuttosto complessi detti, con termine arabo, *īqā'* (plurale *īqā'āt*) e retti dallo stesso principio del sistema metrico (*arūz*) che si usa in poesia, basato sulla quantità delle sillabe, per il quale una sillaba lunga equivale a due brevi.

3 Sul concetto di Modalità e sulle sue declinazioni nei principali sistemi modali sorti sul pianeta rinvio a Agamennone 1991.



Figura 2 Musicisti uiguri con, in primo piano da sinistra, tamburo a cornice dap e due liuti a manico lungo *tanbūr*. Immagine databile agli inizi del ventesimo secolo. Archivi del museo Yunus Rajabi, Tashkent

In Asia centrale e tra gli uiguri il termine *muqam* contiene in sé tutta la vasta gamma di significati vista più sopra, ma ad essi va aggiunto quello - fondamentale - di *suite*, di 'forma ciclica', come la definiscono gli etnomusicologi, ossia l'ordinamento di diversi brani, vocali e strumentali, che presentano una coerenza modale interna perché raggruppati secondo un unico modo (*muqam*, appunto) di riferimento. E va precisato che tra gli uiguri tali *suite* sono sempre danzate.

Da questa descrizione sommaria del suo retroterra culturale, nelle prossime pagine tenterò di analizzare le specificità del *muqam* uiguro, per poi passare ad una serie di osservazioni di natura storica su di alcune sue componenti peculiari, che vanno dal rapporto con le dinastie cinesi, alla figura dell'affascinante regina Āmānīsā khan nel sedicesimo e alla successiva costruzione culturale che su di lei si ebbe nel diciannovesimo secolo, per giungere sino al ruolo di Herat e della trasmissione di conoscenze musicali tra Herat, Bukhara e Kashgar, concludendo, infine, con una focalizzazione sul *māšrāp*, festa cerimoniale nella quale da secoli si danza e si fa musica, e sui suoi possibili influssi di matrice sufi.

3 Il *muqam* tra gli uiguri

Se la musica disegna delle geografie, la geografia di un'area influenza le sue musiche: anche in questo senso il caso degli uiguri è paradigmatico.

Come si sa, gli uiguri sono un gruppo di genti turche dal remoto passato: il termine *On Oghur*, compare infatti per la prima volta nell'iscrizione di Orkhon del 460 d.C. che 'censisce' i principali gruppi turchi esistenti da tempi immemorabili, distinguendo Oguz, Uigur e Kirgyz. Prima di allora, sembra che gli uiguri fossero una confederazione di clan provenienti dal bacino del fiume Selenga, nell'attuale Mongolia settentrionale. Tra il 745 e l'840 d.C. in questa stessa area essi fondarono un impero che fu in buoni rapporti con la dinastia cinese Tang ma che si dissolse agli inizi del nono secolo sotto gli attacchi dei Kirgyz. Per sfuggire a questi attacchi, gli uiguri si divisero in due: una parte verso i territori dell'attuale provincia cinese del Gansu, e un'altra parte verso i territori dell'attuale Repubblica autonoma dello Xinjiang-Uygur (*Xinjiang-Uygur Zizhiqu*).

Come accade anche oggi, la spiritualità degli uiguri li distinse sempre dai propri vicini: essi furono innanzitutto buddhisti, in un contesto di genti sciamaniche; più tardi il Manicheismo divenne la loro religione ufficiale, soppiantata definitivamente solo nel decimo secolo d.C. dall'Islam sunnita di scuola giuridica hanafita, con ampie frange minoritarie Sciite, che li distingue ancor oggi.

L'area nella quale nei secoli vissero gli uiguri, corrispondente grossomodo all'attuale Xinjiang, è tra le più radicali del pianeta: essa assomiglia ad una immensa coppa di sabbia composta dal deserto del Taklamakan e dalla depressione del Lop Nor, coppa delimitata su tre lati dalle catene dell'Himalaya, del K'un-lun Shan e del Tian Shan mentre rimane aperta ad oriente verso il Gansu. Per lunghi secoli per designare questi territori sconfinati si adoperò il termine Turkestan orientale e solo nel 1768 il termine venne sostituito dal termine cinese *Hsin-Chiang* (Nuovi territori): a quella data risalgono le tensioni che arrivano al presente. Per ripararsi dall'occupazione e dalla repressione cinese, iniziò una diaspora (tuttora in corso) che portò gli uiguri a rifugiarsi nell'Uzbekistan orientale, nel Kirgyzstan, nei territori del Kazakhstan sudorientale e, più di recente, negli USA.

La geografia dell'area condizionò i principali stili di vita degli uiguri, che furono e sono seminomadi ai margini dei deserti ma sedentari lungo i fiumi. Dalle vette delle principali catene montuose, infatti, scendono degli affluenti che tenderebbero a collegarsi con il fiume principale, il Tarim (l'area per secoli è stata detta anche *Tarim Pendi*, 'Bacino del Tarim') ma che, in generale, dopo pochi chilometri finiscono per perdersi tra le sabbie. Grazie alla presenza dell'acqua, in alcune aree della regione si poté praticare l'agricoltura e poterono così sorgere dei centri urbani detti 'città-oasi' che costituirono la re-

te delle 'Sei città' (*altishahr*) a cui si accennava più sopra: Kashgar, Yarkand, Khotan, Turfan, Aqsu e Kucha che furono snodi commerciali e culturali di importanza fondamentale ai bordi del deserto lungo la 'Via della Seta' e alla confluenza di questa con la 'Via della Giada'⁴ che portava sino a Pechino questo prezioso elemento.

Musicalmente, la rete di centri urbani abitata da genti stanziali, nota per secoli anche con il nome di 'Kashgaria', fu sempre strettamente connessa con il mondo centroasiatico e iranico.⁵ Ognuna delle sei città diede però vita ad un suo stile piuttosto autonomo, che risente di influssi diversi: le tradizioni musicali delle città-oasi meridionali, come Kashgar o Khotan, sono strettamente collegate con le tradizioni classiche centroasiatiche di Bukhara e Samarcanda, mentre invece le tradizioni musicali delle città-oasi più orientali sono riconducibili alla musica della Cina nordoccidentale. Se ognuna delle città-oasi ha mantenuto il proprio stile, il proprio sound e il proprio repertorio caratteristico, traspare un linguaggio e un retroterra comune desumibili sin dagli strumenti musicali impiegati, così come dai generi e dai contesti privilegiati del fare musica.

Il *muqam* varia, dunque, da regione a regione e secondo gli studiosi⁶ vanno distinti quattro autonomi *muqam*: quello di Kashgar/Yarkand, il *muqam* di Turfan, il *muqam* di Qumul e il particolarissimo *muqam* dei Dolan.

Complessivamente i *muqam* consistono ognuno di una suite di sequenze melodiche. Tradizionalmente si contano dodici modi principali, in uiguro *on ikki muqam* (dodici *muqam*). I loro singoli nomi derivano dall'arabo e dal persiano e sono: *rak*, *chäbbiyat*, *mushaviräk*, *charigah*, *pänjigah*, *özhal*, *äjäm*, *oshaq*, *bayat*, *nava*, *segah*, *iraq*.

I testi cantati appartengono tutti al genere che la critica definisce amoroso/mistico, profondamente influenzato dal sufismo (*tasawwuf*). Essi provengono sia dai poeti classici d'area centroasiatica dei secoli quindicesimo-diciassettesimo come Jämî, Navâ'i, Füzulî, che dagli uiguri Lutpî e Saqqâki. Un caso a sé è dato dal canto delle liriche di carattere mistico di Ahmad Yasavi (m. 1166) così come dei poemi dei suoi seguaci, ad esempio Bâbârahim Mâshrâb (1640-1711) che hanno un particolare rilievo in ambiente *sufi*.

A prescindere dalle singole scuole regionali, il *muqam* di norma viene eseguito da un piccolo ensemble di musicisti e cantanti guidati da una voce solista (*muqamchi*), sostenuti ritmicamente dal tamburo a cornice (*dap*). Le suites possono essere anche eseguite in forma puramente strumentale da piccoli timpani *naghra* ed oboi *sunay*, duo tipico anche del vicino mondo cinese.

⁴ Cf. Zarcone 2001.

⁵ Si veda a questo proposito Bellér et al. 2007.

⁶ Sintetizzo qui e nelle prossime pagine: During, Trebinjac 1991; During 1998; 2015.

Complessivamente, gli strumenti musicali del *muqam* uiguro sono le particolari elaborazioni, degli strumenti diffusi nell'area del *maqām* di cui sopra: vanno ricordati i liuti a manico lungo *dutār*, *tāmbur*, *rawap* o *rewap*; il flauto *nai*, traverso e in legno come in area centroasiatica; la cetra su tavola pizzicata *qalun*; la cetra su tavola percossa *chang*; le vielle *satār*, *ghijek*, *khushhtar*; il tamburo a cornice *dap* e i piccoli timpani *naghra*, spesso in coppia con l'oboe *sunay*.⁷

Da un punto di vista sociologico, il *muqam* non è riservato esclusivamente a musicisti professionisti, come altrove nel mondo delle musiche d'arte mediorientali: storicamente esso veniva eseguito a corte ma anche in contesti popolari, uomini, donne, mendicanti così come rispettate figure di religiosi potevano tutti praticare il *muqam*, che viene comunemente inteso come una vero e proprio nutrimento di tipo spirituale e fisico.⁸ Spirituale, perché ascoltare il *muqam*, soprattutto i suoi testi, induce stati di tipo riflessivo, meditativo, spirituale, e non è un caso se viene eseguito durante le maggiori festività religiose dello Xinjiang. Fisico perché il *muqam* è sempre danzato da ambo i sessi, senza distinzioni di genere.

4 Il *muqam* di Kashgar/Yarkand

La tradizione di Kashgar/Yarkand ha un ruolo particolare tra le quattro ed è immediatamente distinguibile per l'alto grado di elaborazione formale e per il forte gusto centroasiatico e 'cosmopolita' che le deriva forse dall'esser stata più di altre città in contatto con le capitali culturali del mondo centroasiatico come Bukhara e Samarcanda, considerate oggi, a loro volta, l'area dove si formò lo *Shash Maqom* (sei *maqom*) uzbeko-tagiko.

Nella scuola di Kashgar/Yarkand si ha un sistema di dodici (*on ikki*) modi (*muqam*) espressi in altrettante dodici suites, ognuna delle quali durerebbe circa due ore, così che in una performance i musicisti si limitano a proporre una selezione. Ogni suite viene suddivisa formalmente in tre sezioni principali: dopo il *muqam bashı* (letteralmente 'testa, inizio del *muqam*'), preludio che serve al solista per delineare ed esplorare il *muqam* prescelto, la tripartizione di una suite generalmente segue lo schema:

⁷ Seguendo l'ordine degli strumenti citati, si vedano gli approfondimenti storici e organologici in De Zorzi 2019a, 216, 213, 227-31, 218-20, 217, 223, 232, 234. L'ultimo di questi, appartenente alla musica popolare/rurale, viene invece descritto in De Zorzi 2021, 76, 109-10.

⁸ Sul passaggio da questo tipo di occasioni del fare musica, che ritroveremo nel paragrafo dedicato al *māšrāp*, sino alla canonizzazione e alla 'santificazione' del *muqam* rinvio a Harris 2008.



Figura 3 Giovane suonatore di liuto *rawap* nel negozio di un liutaio a Kashgar. Fotografia © Miho Morimoto, per gentile concessione

1. *Chong Naghme* (anche *neghma*, ‘grandi canti’). Inizia con una introduzione *muqādimā* (*muqaddime*) non misurata cantata in solo. A questa segue una suite di vari brani, ognuno con un titolo, ben noti ai professionisti così come agli appassionati. Segue la suite una versione strumentale riccamente ornata detta *marghul*.
2. *Dastān Naghme* (‘arie narrative’). Ogni *muqam* contiene diversi *dastān* vocali in cicli ritmici differenti. Ognuno di questi viene terminato da un *marghul* strumentale. I testi vengono tratti da cicli popolari (*dastān*, appunto) che narrano soprattutto le storie di amanti famosi.
3. *Māšrap* (*mashrap*, anche *meshrep*, ‘convivio, festa’). Qui si raccolgono diverse canzoni di tempo più veloce espresse in vari cicli ritmici, sopra tutti il 2/4 e il 7/8. Di solito la prima poesia cantata appartiene ad un noto poeta classico. Naturalmente questa è la sezione del *muqam* nella quale maggiormente si scatenano le danze: uomini e donne si fronteggiano, tengono le braccia levate distese e fanno elaborati movimenti con le mani e i polsi. Negli ensembles di stato si assiste a versioni altamente acrobatiche. Va notato il roteare su di sé che fanno i danzatori a tratti, reminiscenza, forse, della tradizione *sufi* promossa dal re derviscio Āfāq Khwāja (? -1693/94), del quale si parlerà tra poco.

5 Il *muqam* di Turfan

In esso si sono trasmesse nove suites legate a nove modi relativi. Ogni suite si suddivide in sei sezioni e dura circa trenta minuti:

1. *Ghezel*, brano non misurato cantato in solo;⁹
2. *Bashchekit*, brano vocale di tempo lento in ciclo ritmico 3/4;
3. *Yalangchekit*, brano vocale di tempo lento in ciclo ritmico di 5/4 o di 13/8;
4. *Jula* danza in tempo moderato in ritmo di 4/4;
5. *Senem*, brano per la danza in 4/4, che accelera progressivamente e che include la famosa danza locale detta *Nazarkum*.
6. *Seliqe*, danza in tempo moderato in ritmo di 4/4.

Gli strumenti prediletti per il *Turfan muqam* sono la grande viella *satar*, i liuti a manico lungo *tāmbur* e *dutar*, la cetra su tavola percossa *chang* e il tamburo a cornice *dap*. Il *Turfan Muqam* viene spesso anche proposto in una versione esclusivamente strumentale nel duo percussioni/oboi (*naghra/sunay*).

6 Il *muqam Dolan*

Il corpus vocale e strumentale sviluppatosi tra l'etnia Dolan rappresenta un caso radicalmente 'altro' nel panorama musicale uiguro e centroasiatico: i Dolan sono genti seminomadi, discendenti da un clan mongolo, che vivono ai margini del deserto del Taklamakan e ribadiscono l'autonomia della loro tradizione culturale e musicale che chiamano *muqam Dolan*, oppure, più popolarmente, *bayawan* ('deserto'). Il *muqam Dolan* è interamente danzato e utilizza anch'esso nove soli modi musicali, invece di dodici; non è eptatonico, ma esatonale o pentatonico (segno della vicinanza del mondo sinico?); le suites sono molto più brevi di quelle degli altri *muqam*, e non durano più di dieci minuti; l'interpretazione è molto libera e ogni interprete intona la melodia a suo modo: ne risulta un'eterofonia spiazzante, ai confini con la cacofonia direbbe un ascoltatore non avvertito; simile, per certi versi, ad un Free Jazz lirico, spaesato e dai suoni delicati.

⁹ Ancora un tratto che riporta la cultura musicale uigura alla koiné arabo persiana: il termine *ghezel*, è la pronuncia uigura del persiano *ghazal* e indica allo stesso modo un genere poetico e musicale della tradizione classica. Anche tra gli uiguri, è un genere non misurato, a ritmo libero che non deve tener conto di alcun ciclo ritmico. La voce è accompagnata da uno strumento che, alternandosi alla voce, suona brevi frasi ad introduzione, commento, conclusione dei versi cantati, secondo una procedura tipica nella musica d'arte persiana e ottomana.



Figura 4 Suonatore uiguro di flauto *nai*. Fotografia © Miho Morimoto, per gentile concessione

7 Le Ili Nakhsa

Al Nord, nella regione del fiume Ili (*Ili Kuljia*) l'*Onikki Muqam* esiste in una versione più breve e prende una maggior importanza il genere vocale paragonabile alla 'canzone' detto *Nakhshe* (letteralmente 'decorazione, disegno'). Le suites vengono dette *Ili Nakhsa*: ognuna in anella tra loro un numero che va da un minimo di cinque ad un massimo di dodici canzoni (*Nakhshe*) introdotte da un preludio a tempo libero, non misurato. Complessivamente una suite dura solo tra i quindici e i trenta minuti: il genere è diverso dalle lunghe e forse troppo elaborate suites di Kashgar e Yarkand, così che può essere anche inteso come un 'genere urbano leggero', molto amato, ascoltato e cantato ovunque dagli uiguri nello Xinjiang e nella diaspora.

8 Il caso delle orchestre etniche alla corte Tang (VII-X sec. d.C.)

Terminata questa prima sezione di contestualizzazione del *muqam*, passo a prendere in esame alcune componenti peculiari di questa tradizione musicale iniziando dalle comunanze sottili tra il mondo del *muqam* e la musica d'arte cinese, che sono numerose e sempre più studiate. Secondo l'etnomusicologa Sabine Trebinjac, troviamo accenni alle musiche della Cina nordoccidentale già in cronache che risalgono al secondo secolo a.C.: si narra, infatti, che l'ambasciatore Zhang Qian (?- 114 a.C.), dopo i suoi lunghi e leggendarî viaggi in Asia centrale, fosse ritornato nella capitale dell'impero portando con sé tra i suoi tesori una melodia del nord-ovest dell'impero. Dalla dinastia Han in avanti va notata una tendenza ricorrente data dalla presenza di ensembles 'etnici' a corte; secondo la Trebinjac, infatti:

Dynastic histories mention Turkestani ensembles representing 'barbarian' music playing a major part in successive imperial musical institutions from the Han dynasty onwards. The main such ensembles were those of *Qiuci* [Kuqa], *Shule* [Kashgar], *Gaochang* [Turfan], *An'guo* [Bukhara] and *Kangguo* [Smarkand]. In the Sui dynasty, ensembles from Kuqa, Bukhara, Kashgar and Samarkand were among seven and later nine non-Han-Chinese ensembles; the early Tang emperor Taizong further increased the number of 'barbarian' groups at the court to ten, adding an ensemble from Turfan. Under the Yuan dynasty, in 1276, *huihui* musicians are documented, indicating Muslims from Xinjiang; a group of *huihui* dancers were present at the Ming court, and a Muslim ensemble was one of seven 'barbarian' ensembles during the Qing dynasty.¹⁰

¹⁰ Trebinjac 2001. Si veda anche Harris 2007, 69-88.



Figure 5a-b Affreschi databili intorno alla metà della dinastia Tang (766-835).
(*In alto*) Danzatrice celeste mentre suona il liuto pi'pa tenuto dietro le spalle. Grotta 112 di Mogao, Dunhuang. Si notino gli strumenti ai lati. A sinistra, dal basso: idiofono (?), flauto traverso, flauto a becco; a destra, dal basso: liuto a manico corto, liuto a manico lungo, arpa aperta.
(*In basso*) Scena di danza e strumenti. Grotta Yulin 25. Si noti il danzatore al centro mentre danza con un tamburo bifacciale a clessidra appeso al collo. A sinistra, dal basso: liuto a manico corto, organo a bocca, oboe, conchiglia; a destra, dal basso: idiofono (?), flauto di Pan, flauto traverso, flauto a becco. Ringrazio la gentile Diletta Taverni e la prof.ssa Lou della Dunhuang Research Academy, insieme alla prof.ssa Tiziana Lippiello dell'Università Ca' Foscari Venezia

Avere a corte ensembles musicali 'etnici' che suonassero la musica delle varie etnie del proprio vasto impero sembra essere un tratto comune tra le varie dinastie, ma su tutte spicca il caso della dinastia Tang (618-906) nella quale veniva fatta una distinzione tra la musica di corte (*yayue*, 'musica corretta, elegante'), la musica comune (*suyue*) e la 'musica straniera' (*huyue*). Questa veniva suddivisa in dieci gruppi (*shibu-ji*) di musicisti. Di questi dieci, uno proveniva da Samarcanda, un altro da Bukhara, mentre un terzo gruppo proveniva da Kashgar, un quarto da Kucha e un quinto da Turfan, il sesto gruppo proveniva dall'India, il settimo dall'attuale Corea, l'ottavo dalla Cambogia, un nono gruppo proponeva musiche della tradizione rurale cinese, mentre un decimo suonava musica d'arte cinese, di corte.¹¹

Ovviamente in questo fenomeno è leggibile in controluce una certa *grandeur* sinica, un voler esibire e dimostrare con le proprie orchestre 'etniche' la vastità dei propri territori, un inter/nazionalismo simile a quello delle *Expositions Universelles* parigine della fine del diciannovesimo secolo, con impliciti analoghi riflessi politici. Di là dalla *grandeur*, però, sembra significativo che vengano citate orchestre che provenivano da luoghi come Kashgar, Kucha e Turfan, centri abitati già allora da uiguri, detti *huihui* nelle fonti cinesi. Viene da chiedersi: cosa avranno suonato? E cosa avranno recepito della musica che si suonava intorno a loro, nella capitale? Cosa avranno portato a casa, una volta di ritorno? Giungono forse da qui le abbondanti tracce esatonali e pentatoniche presenti in vari passaggi del *muqam* uiguro, che suonano davvero stranianti a un orecchio abituato al *maqām* mediorientale e centroasiatico?

Se vediamo la questione dal lato cinese, ecco che secondo diversi musicologi la lunga suite detta *daqu*, nata nell'ambiente della musica di corte (*yayue*) d'epoca Tang, sarebbe stata fortemente influenzata dalle suite della musica d'arte centroasiatica.¹² La suite *daqu*, rinominata *daykyoku*, sarebbe poi approdata dalla Cina al Giappone come accadde per strumenti, filosofie e arti varie (marziali e non), influenzando la nascita e gli sviluppi della nascente musica di corte giapponese del *gagaku*.

Se ci si volge alle testimonianze iconografiche, piace soffermarsi sugli affreschi del sito buddhista di Dunhuang, nelle grotte di Mogao, centro monastico sede di pellegrinaggi nell'attuale provincia del Gansu, affrescate a più riprese tra quarto e quattordicesimo seco-

¹¹ Sestili 2010, 59-60. Allo stesso modo Jean During (1998, 28): «En Chine, à la cour des Tang (VIIe-IXe siècle), au moins huit orchestres d'Asie centrale (de Boukhara, Samarkand, Kachgar Kutcha, etc.) étaient entretenus par le Ministère de la Musique».

¹² Harris-Stokes 2018, 314. Più estesamente: Xiaojing 2012. Sembra significativo che il titolo di un brano raccolto nel trattato *Song Shi* (La storia di Song), dedicato alla storia della dinastia Song (960-1279), citato nella tesi, si intitolò *Troupe of Uighur Shooting the Eagle* (*Shediao huihui dui* 射雕回鹘隊).

lo. Qui possiamo osservare strumenti musicali, suonati dalle giovani divinità *apsaras* oppure fluttuanti nell'aria, quasi come attributi ed emanazioni sonore della grandezza del Buddha: gli strumenti sono molto simili a quelli che ritroviamo nelle musiche d'arte mediorientali, centroasiatiche e tra gli uiguri. Di fatto, secondo gli organologi, diversi strumenti cinesi sarebbero originari d'Asia centrale: sono paradigmatici i casi dell'oboe *suona*, derivato dalla *zurna/sorna*; del liuto a manico corto *pipa*, che sarebbe derivato dal *barbat* persiano sin dal nome stesso, con pronuncia 'sinizzata'. Di per sé, insomma, gli strumenti musicali dipinti dovevano risuonare indifferentemente a oriente o a occidente in una koinè musicale comune.¹³

9 La figura e l'opera di Āmānnisā Khān Nāfisi (1526-1560)

In molte tradizioni musicali si ha la figura di un fondatore mitico e mitizzato: in Occidente si pensi al caso di papa Gregorio I Magno (ca. 540-604), promotore del canto liturgico che da lui prese il nome di 'Gregoriano'.¹⁴ Tra Occidente e Oriente si pensi al caso del sistema modale bizantino degli *oktōēkhoi*, la cui 'invenzione' viene attribuita a San Giovanni Damasceno (Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, m. ca. 750 d.C.) che l'avrebbe elaborato e sperimentato con i suoi monaci cantori nel monastero di San Saba (*Meir Saba*) presso Gerusalemme. In Oriente è significativo il caso del poliedrico Ziriyāb (789-857), virtuoso di liuto a manico corto 'ūd, cantore e compositore, che lasciò Baghdad e la splendida corte del califfo abbaside Hārūn al-Rashīd, per giungere, intorno all'822, alla corte di 'abd-al Rahmān II a Cordova dove avrebbe dato vita al corpus delle ventiquattro (!) suites della *nūba* arabo andalusa; oppure si pensi alla figura altrettanto poliedrica di Amir Khusrow (1253-1325), vissuto a Delhi, deriviscio discepolo di Nizāmuddīn Awliyā' (1238-1325), che compose poesia mistica in lingua persiana e hindi ma che viene anche consi-

¹³ Segnalo: Fu, Mao 2018. Si veda soprattutto il capitolo «Music and Dance. Scenes in the Pure Land» (140-53).

¹⁴ Lo storico e agiografo Giovanni Diacono nella sua *Sancti Gregorii Magni vita* (circa 870) attribuisce la raccolta di composizioni per la liturgia *Antiphonarius cento* a papa Gregorio Magno (540-604). Dall'*Antiphonarius* si sarebbe poi formato nel tempo un ampio repertorio che venne detto 'Gregoriano', il quale raccoglie melodie preesistenti che deriverebbero principalmente dal cosiddetto 'canto romano antico' e dai repertori liturgici della Gallia. Di là dalla paternità effettiva sembra interessante soffermarsi sulla nascita dei singoli brani: alcune illustrazioni di manoscritti dal IX al XIII tramandano una leggenda secondo la quale Gregorio avrebbe dettato i suoi canti a un monaco che stava dietro a una tenda, alternando la dettatura a lunghe pause; il monaco, incurioso, avrebbe scostato la tenda che lo separava dal pontefice, per vedere cosa egli facesse durante i lunghi silenzi, vedendo così una colomba bianca sulla spalla del Papa, simbolo dello Spirito Santo, che gli dettava i canti all'orecchio.

derato il fondatore della tradizione musicale e poetica del *qawwali* sviluppatasi tra il Sindh e l'India del Nord;¹⁵ si pensi, infine, al caso del geniale musicista, cantore, compositore e musicologo 'abd al-Qādir Marāghī (?-1435), vissuto tra le corti di Tabriz, Samarcanda e, come si vedrà meglio in seguito nel prossimo paragrafo, Herat. Da qui, nel 1422 avrebbe inviato il suo trattato *Maqāsīd al-Alhān* (I significati delle melodie) che venne portato dal più giovane dei suoi figli, Abdūlaziz, al sultano Murad II con una carovana che da Herat raggiunse Bursa, allora la sede della corte ottomana: ebbene, questo omaggio viene considerato come l'atto fondatore', l'inizio simbolico della musica d'arte ottomana.

Dopo questa lunga, ma temo necessaria, lista di 'fondatori' di tradizioni musicali, ecco che tra gli uiguri si ritiene che la raccoglitrice e sistematizzatrice dei dodici (*on ikki*) *muqam* sia stata l'affascinante Āmānnisā Khān Nāfisi (1526-1560), nota anche come Amanni Shahan, regina del khanato di Yarkand. Le informazioni che abbiamo di lei derivano da un trattato del 1854 composto in turco *chagatay* da Mulla 'Ismatulla binni Mulla Mujiz, intitolato *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn* (Le storie dei musicisti).¹⁶ Il trattato narra delle storie e dei miracoli, musicali e non, di personaggi che iniziano con Pitagora (*sic*), passano per Qidir Khan Yarkandi e giungono sino ad Amannisa Khan nel Turkestan orientale. La sua è la diciassettesima e ultima biografia del testo: la biografia inizia dicendoci che Amannisa Khan era moglie di 'Abd ar-Rashid khan e prosegue spiegando come i due si incontrarono. 'Abd ar-Rashid, il sovrano del khanato di Yarkand, stava viaggiando nel suo regno sotto mentite spoglie. Un giorno, mentre era a caccia con il suo compagno Akram, il khan si imbatté nell'umile dimora nella quale Āmānnisā viveva con suo padre, Mahmut. All'interno della casa, il khan vide un liuto a manico lungo *tāmbur* appoggiato ad un muro e chiese a Mahmut di suonarlo per lui. Mahmut rispose che non sapeva farlo e che la musicista della casa era la figlia tredicenne, Āmānnisā. Chiamatala, la giovane eseguì un *ghazal* che decantava la benevolenza e la gentilezza del khan, che subito si innamorò di lei. Il khan le chiese dove avesse imparato il brano e quando lei gli rispose che l'aveva composto lei stessa, lui non le credette. Per convincerlo ella compose, allora, una poesia in sua presenza per dimostrare la sua abilità, convincendo il khan del suo talento. Una volta tornato a palazzo, il khan ormai innamorato mandò un emissario a chiedere la sua mano. I due si sposarono e Āmānnisā Khan trascorse i successivi vent'anni della sua vita alla corte di Yarkand, dove

¹⁵ Amir Khusrow oggi riposa a fianco del suo maestro nel quartier di Nizamuddin, a Delhi, in un luogo che è meta di incessanti e turbinosi pellegrinaggi. Di fronte alle tombe dei due ogni sera cantano i *qawwāl*.

¹⁶ Cf. Sumits 2016.

avrebbe composto un *muqam* dal nome *Ishrat-i Angiz* attribuendolo, però, al marito 'Abd ar-Rashid Khan.¹⁷ Durante la sua vita a corte ella compose opere sue e trascrisse una serie di altre opere ma morì prematuramente alla giovane età di trentaquattro anni. Il testo principale della sua biografia si conclude sostenendo che non si sa se ci siano stati altri creatori di *ghazal* e *muqam* dopo la sua vita, e continua ad elencare i nomi e i creatori di diversi strumenti musicali. Questa è la fonte primaria.

Insieme alla studiosa americana Elise Anderson,¹⁸ notiamo come il *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn* non accenni affatto ad un'opera di 'raccolta sul campo' fatta dalla principessa quasi come una moderna etnomusicologa, mentre l'opinione corrente nello Xinjiang contemporaneo, sia tra la gente comune che tra le élites intellettuali, è proprio quella che sia stata la regina ad aver raccolto numerosissimi brani e ad averli disposti in suites nella forma che ha raggiunto il presente. Secondo l'analisi di Elise Anderson questa consapevolezza comune nasce da un processo di mitizzazione e di 'nazionalizzazione' che inizia proprio con la scoperta e la traduzione del *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn* dall'originale *chagatay* nell'uiguro moderno fatta da Änvär Baytur e Xämit Tömür e pubblicata nel 1982. La pubblicazione del trattato coinciderebbe con l'opera di sistematizzazione del *muqam* attuata dal ministero della cultura cinese dapprima nel 1950 e poi, appunto, agli inizi del 1980,¹⁹ quando, con l'ascesa di Deng Xiaoping al potere, si ebbe una certa 'riapertura' e liberalizzazione economica della Cina, che riportò la vita artistica e intellettuale ad una certa normalità dopo il turbolento periodo della 'Rivoluzione Culturale' e, quindi, ad una rinnovata opera di raccolta, sistematizzazione e ordinamento del *muqam*.

In questo rinnovato clima di distensione, poco dopo la pubblicazione in lingua uigura del *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*, la Anderson annota diversi eventi di varia natura che hanno per protagonista Ämännisä Khan. Si inizia dalla pubblicazione nel 1983 di un'opera teatrale intitolata *Amannisaxan: tarixiy diramma* (Ammanisaxan: un dramma storico) composta dall'uiguro Säypidin Äziz, ex governatore dello Xinjiang e gerarca del partito comunista. L'opera trae spunto dalla biografia della regina presente nel *Tawārīkh*, arricchita e spezia-

17 Riflesso di una concezione piuttosto diffusa in oriente, prima che si affermasse il concetto e la pratica dell'"autorialità", che consisteva nell'attribuire una propria composizione a chi si amava, o al proprio maestro, o mecenate.

18 Da qui in avanti seguono da vicino Anderson 2012. Si veda anche Light 2008, 169-79.

19 Secondo l'autrice, l'ampio intervallo tra queste due campagne di sistematizzazione del *muqam* dipenderebbe dal turbolento periodo della cosiddetta 'Rivoluzione Culturale' in Cina, dal 1966 al 1976 circa, durante la quale le politiche più radicali di Mao Zedong furono applicate ciecamente dalle 'Guardie Rosse', che distrussero ovunque quanto c'era di 'vecchio' e 'borghese' in nome del cambiamento rivoluzionario.

ta con diversi ingredienti estranei all'originale. Dopo l'incontro e l'amore tra il re e la giovane, cantato nei primi due atti, nel III atto il re 'Abd ar-Rashid fa proclamare un editto con il quale invita il suo popolo a portare a corte le composizioni che essi conoscono in modo da raccogliere i *muqam*. Questo provoca risentimento tra il clero, che teme che il re sia distratto da queste frivolezze, e che inizia, quindi, a ostacolare la raccolta con vari intrighi. Nonostante i complotti, la raccolta sarà fortunata e porterà alla sistematizzazione dei *muqam*: nella scena seconda del VI atto un verso giunge a dichiarare esplicitamente e solennemente che: «il sultano ha raccolto e ordinato i dodici *muqam* sotto la guida di Āmānnisā Khan». ²⁰ Altrove nell'opera la regina è attivissima nell'invitare e accogliere a corte musicisti e cantastorie, raccogliendo il loro contributo, oppure a viaggiare essa stessa nel khanato per incontrare 'sul campo' musicisti, cantori e informatori. Molte composizioni sono, poi, attribuite direttamente a lei, a differenza di quanto si ha nel *Tawārīkh*. È da quest'opera teatrale, insomma, che nascerebbe il luogo comune che considera la regina come raccoglitrice e sistematizzatrice del *muqam*, e forse non è casuale il fatto che l'autore stesso, Säypidin Āziz, fosse impegnato in prima persona nella edizione critica dei testi cantati nel *muqam*, purgandoli dai possibili fraintendimenti omoerotici tipici delle liriche sufi di tema amoroso mistico.

All'opera teatrale segue, nel 1984, la pubblicazione di una serie di libri di testo per le scuole superiori; il quarto volume contiene una biografia di Āmānnisā condotta sulla scia del *Tavarikh* tradotto in uiguro moderno nel 1982, nella quale si aggiunge, però, che ella aveva raccolto e sistematizzato i dodici *muqam* e che aveva donato la sua giovinezza nell'opera. Un simile dettaglio, assente nel *Tawārīkh*, sembra attingere, piuttosto, al dramma composto due anni prima da Säypidin Āziz.

Nel 1992 viene eretto a Yarkand un mausoleo a lei dedicato. Nella parte interna, sulla tomba un'iscrizione in uiguro dichiara: «tomba della poetessa e musicologa Āmānnisā khan», mentre sulle pareti si hanno iscrizioni su dodici pannelli che descrivono ogni *muqam* con il numero di melodie e di versi poetici che lo compongono. Ad esempio si ha: «*muqam Iraq*, ventitré melodie, trecento quattordici versi poetici». In un giardino di Yarkand, infine, esiste una statua che la ritrae mentre suona la viella *satār*, che piace inserire tra le illustrazioni in una foto della gentile Miho Morimoto [fig. 6]. Anche il mausoleo, insomma, riconferma il nuovo status della regina musicista e musicologa, raccoglitrice e sistematizzatrice del *muqam*.

20 Āziz 1983, 109 in Anderson 2012, 72.



Figura 6 La statua della principessa Āmānīsā Khān, ritratta in un giardino a Yarkand mentre suona la viella.
Fotografia © Miho Morimoto, per gentile concessione

Nel 1994 esce un film dedicato a lei intitolato, in uiguro e in cinese mandarino, *Āmanisahan/Amanisaxan*, che il lettore può vedere oggi in YouTube.²¹ La trama mescola la biografia del *Tawārīkh* con l'opera teatrale di Säyypidin Āziz, soprattutto per quanto riguarda il ruolo, ormai definito e assodato, di musicologa raccoglitrice del *muqam*. Sin dai minuti 2' 10", nella prima parte del film si possono ascoltare canti nel genere non misurato, cantato in solo, nel genere della *muqāddimā* (*muqaddime*). Alle barbe finte, ai veli in tessuto sintetico, ai turbanti e ai salamelecchi, si aggiunge la nota falsa data dall'ampio riverbero degli strumenti e delle voci registrate in studio. Di là dal riverbero e dal kitsch, tra le maglie della colonna sonora in stile occidentale-hollywoodiano, la musica tradizionale del *muqam* è affidata a eccellenti solisti dell'epoca ed è sempre ben interpretata e toccante. Secondo Elise Anderson, sono però soprattutto le scene di insieme a richiamare i tipici e sfarzosi ensembles di Stato contemporanei, con cantanti, coro, musicisti, danzatori, vestiti ed elaborate coreografie che passano oggi negli show televisivi in Xinjiang:²² lo spettatore assiste così ad una sorta di cortocircuito tra passato e presente e, implicitamente, come direbbe Rachel Harris, alla 'santificazione' del *muqam* nella sua forma attuale, spettacolarizzata e sinizzata, alla luce di un passato mitico.

Il processo non è concluso: la mitizzazione prosegue con la pubblicazione nel 2003 di un romanzo di Yasinjan Sadiq Çoğlan intitolato *Mälükä Amannisaxan, küylär xanishi* (La principessa Amannisaxan, regina delle melodie) che segue il sentiero ormai collaudato, aggiungendo il ruolo della musicologa come ambasciatrice della cultura uigura tra le genti. Nel 2007 si ha, infine, la comparsa di immagini di *Āmānnisā* standardizzate e mediatizzate in strumenti musicali, oggetti di arredamento, *gadgets* di varia natura e in pubblicità di prodotti vari.

10 L'asse Herat-Bukhara-Samarkand-Kashgar

Tra quindicesimo e sedicesimo secolo Herat, governata dal sultano Husayn Bāyqarā (1438-1506), era quella che gli studiosi e storici definiscono la sede del 'Rinascimento Timuride', in virtù dei moltissimi artisti che vivevano a corte e delle molte opere che si ebbero in poesia, musica, miniatura, calligrafia, architettura.

²¹ Il film intero è visibile oggi in <https://www.youtube.com/watch?v=dJ7a2M-xQaY>.

²² Si veda a titolo di esempio tra i molti possibili: *Güzel Uyğurca Türküler ve Danslar. Nice Uyghur Folk Songs and Dances* in YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=LJ7SHVcrXbc>. Oppure anche *Уйғурский мукам. Uyghur Muqam* in YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=w9sUYEAS5cE>.



Figure 7-8 Musicisti con tamburo a cornice dap e liuto *rawap* ad un *mashrab*.
Fotografia © Miho Morimoto, per gentile concessione

Come scrivevo per «Eurasistica» in un precedente articolo,²³ tra i protetti di Husayn Bāyqarā vanno ricordati il grande poeta, musicista e musicologo di lingua persiana Nur ad-Dīn Abd ar-Rahmān Jāmī (1414-1492), che, nella nostra particolare prospettiva, va ricordato come autore di una fondamentale opera come la *Risāla-i Mūsīqī* (Epistola sulla musica); il suo più giovane amico 'Alī Shīr Navā'ī (1441-1501), anch'egli poeta e musicista, autore di molte opere in turco *chagatay*, ma che fu anche incaricato di sovrintendere all'edificazione di opere pubbliche così come alla costruzione del mausoleo del grande poeta sufi di lingua persiana Farid ud-Dīn 'Attār (1140-1230) a Nishapur. Va poi ricordato come alla corte di Husayn Bāyqarā operasse il grande imam Husseyn Va'iz-i Kashifī (1426-1504). Lo stesso Husayn Bāyqarā, infine, fu calligrafo e musicista e gli viene attribuita una composizione in maqām Nevā intitolata *Nol'd Bu Gónlum* sul testo del grande poeta sufi di Ankara Haci Bayram Veli (1352-1429).²⁴

Ovviamente, l'Herat di Bāyqarā era una roccaforte della scuola musicologica Sistemata, tratto che non stupisce se si pensa che 'abd al-Qādir Marāghī (?-1435), incontrato più sopra, vi operò dal 1407, circa, sino al 1435. Complessivamente le fonti che ci permettono di ricostruire la vita musicale nell'Herat timuride, risalenti tutte alla prima metà del sedicesimo secolo, analizzate nel ponderoso lavoro del giovane William Sumits,²⁵ sono il *Badāyi' al-Waqāyi'* di Zayniddin Mahmūdī Vāsifī, il *Tuhfa-i Sāmī*, di Sam Mirza Safawi, la fondamentale *Tārīkh-i Rashīdī* di Mirzā Muhammad Haydar Dughlat Begh (1499/1500-1551), la *Tazkira-i Shu'āra* di Davlatmand Samarqandī, il più tardo e fondamentale *Tuhfa as-Surūr* di Darvīsh 'Alī Changī (fine XVI-inizi XVII) senza contare i diversi accenni presenti nelle opere letterarie di 'Alī Shīr Navā'ī).

Un simbolo dell'influenza di Herat sulle arti dell'epoca è dato, a mio avviso, dall'opera del miniaturista Kamāl ud-Dīn Behzād (Herat, ca. 1450-ca. 1535), che fu di riferimento, un po' come Marāghī in musica, sia per l'India Moghul che per la Costantinopoli ottomana.²⁶

L'ambiente musicale della corte di Huseyn Bayqara a Herat venne poi descritto con toni ammirati da Bābūr (1483-1530), che lo visitò prima di scendere in India e di fondare la dinastia Moghul, nel suo *Bābūr Namā* (Il libro di Bābur) ed è possibile ipotizzare una influenza timuride sul successivo stile musicale Moghul.

²³ De Zorzi 2019b, 228-9.

²⁴ Si ascolti il brano 8 del CD 1 da *Bīrūn, Musiche delle corti da Herat a Istanbul / Music of the Courts from Herat to Istanbul*, Udine, nota Edizioni, 2017: 2 CD.

²⁵ Sumits 2012.

²⁶ La figura di Behzād e della scuola miniaturistica di Herat aleggia nel romanzo di Orhan Pamuk, cf. Pamuk 2001. A Behzād è interamente dedicato Basu 2003.

Oltre che per il mondo musicale ottomano e indiano, Herat fu di riferimento anche per la nascente tradizione del *maqom* centroasiatico, tra Bukhara e Samarcanda: secondo il musicologo uzbeko Alexandre Djumaev, ci sarebbero prove che indicano come uno dei musicisti di spicco nella corte di Bāyqarā, Khoja Yūsuf Burhān, sarebbe stato uno studente diretto di Marāghī. Burhān, formatosi con Marāghī, sarebbe stato poi insegnante del musicista e musicologo di Bukhara Kavkabī (?- m. 1531? 1535?), autore di una fondamentale *Risāla-i Mūsīqī* (Epistola sulla musica), trattato che ricorda sin dal suo titolo l'opera di Jāmī. In questo senso Djumaev traduce un significativo passaggio dal manoscritto intitolato *Khadā'iq al-Naghamāt* (MS Vve 114, Bursa):

it is not a secret that the noble Bukharan Mavlānā Kavkabi was a disciple of Khoja Yūsuf Burhān, who was himself a disciple of Khoja 'Abd al-Qādir. (Djumaev 1997, 29)

Il collegamento tra i tre maestri, Marāghī / Khoja Yūsuf Burhān / Kavkabī implica un passaggio di consegne musicali tra l'Herat timuride e il khanato di Bukhara che porta in primo piano il collegamento geo-culturale tra Herat e Bukhara, lungo la millenaria rete di vie attraversate da popolazioni indoiraniche che collegavano la Transoxiana e l'India.

Secondo il musicologo uzbeko Alexandre Djumaev, molto semplicemente:

In the sixteenth century, Bukhara became the centre of musical culture, inheriting the traditions of the fifteenth-century Herat scientific and practical school, where musicians who were scholars wrote theoretical treatises on music. The scientific and practical school of *maqāmat* was established here. This school became the basis for Bukharian *shashmaqām*, which was formed later in the eighteenth century. The founder of the Bukharian school of *maqāmat*, Mavlana Nadjm al-Din Kawkabi Bukhari (who died in 1531), was a distinguished musician, poet and scientist and the author of treatises on music. The Bukharian scientific treatises and collections of poems for *shashmaqām* performers (*bayāzes*) greatly influenced the development of music in India, Iran, Khorasan and other countries of the Muslim Orient between the sixteenth and eighteenth centuries. As a sign of its importance, a large centre of *maqāmat* had been preserved in Bukhara up until the 1930s. (Djumaev 2008, 56)

Come si sa, nei millenni l'area fu collegata da quella rete di vie carovaniere dette da Ferdinand Von Richtofen, nel 1877, 'Vie della seta' (*Seidenstraßen*), lungo le quali non circolavano solo merci ed eserciti, ma anche strumenti, canzoni, poesie, danze, trattati, teorie, cicli

ritmici, miti, idee che collegavano tra loro l'Europa, il subcontinente indiano, la Cina, il Sudest asiatico, il Giappone. In questa rete, la via carovaniere 'mediana' che attraversava la Transoxiana collegava direttamente Bukhara a Kashgar, e si è visto più sopra come la tradizione di Kashgar/Yarkand abbia un ruolo particolare tra le quattro tradizioni principali del *muqam* uiguro in virtù dell'alto grado di elaborazione formale così come per il forte gusto centroasiatico e 'cosmopolita' che deriverebbe, proprio, dall'esser stata in contatto con Bukhara e Samarcanda, le capitali culturali del mondo centroasiatico, nelle quali si formò intorno al sedicesimo secolo lo *Shash Maqom* uzbeko-tagiko.

11 Il *māšrāp*

Nel mondo centroasiatico, l'occasione privilegiata per fare musica è il *toy*, un ciclo di feste date in occasione di differenti momenti di passaggio della vita umana che, ogni volta, riunisce diverse centinaia di persone. Tra gli uiguri, invece, per indicare un analogo incontro festoso con musica, danza e cibo a volontà, si usa il termine *māšrāp*, oppure *meshrep* o *mashrap* a seconda delle traslitterazioni. Tra gli uiguri l'incontro è più intimo, meno numeroso e affollato di un *toy*, ma rappresenta tuttora il luogo ideale dove si ascolta musica e dove gli artisti possono esprimersi in costante interazione con il pubblico.²⁷

Mi sembra importante notare come il termine *māšrāp*, ('convivio, libagione') sia di ascendenza coranica, e come l'originale arabo abbia il significato di 'fonte, sorgente'. Nella *sura* VII, *al-A 'raf* ('Il limbo') si legge al versetto 160:

Abbiamo diviso i figli di Israele in dodici tribù, dodici comunità. Abbiamo rivelato a Mosè, quando il suo popolo gli chiese da bere: 'colpisci la roccia con il tuo bastone'. Ne sgorgarono dodici sorgenti (nell'originale arabo مشرب, *mashrab*) e ogni gente seppe a quale sorgente dissetarsi.²⁸

L'episodio si rifà al racconto biblico che troviamo in *Esodo*, 17: dopo l'uscita dall'Egitto gli Israeliti rimproverarono a Mosè di averli portati in un deserto a morire di sete. Mosè parlò allora con Dio che gli ordinò di colpire una roccia con lo stesso bastone con il quale aveva in precedenza toccato il Mar Rosso per farlo aprire: l'acqua sgorgò miracolosamente dalla roccia e il popolo di Israele poté così dissetarsi e proseguire il suo viaggio.

²⁷ Si veda anche Light 2008, 261-86.

²⁸ Corano, VII: 160. Si è adottata qui la traduzione italiana de *Il Corano*, 2010, 99.



Figure 9-10 Scene di danza da un *mashrab* a Yarkand. Fotografia © Miho Morimoto, per gentile concessione

Nel termine *māšrāp* mondo spirituale e profano sembrano coesistere, così che esso indica allo stesso tempo sia un nutrimento dello spirito (*qadhā-yi rūh*) sia un gioioso ritrovo di amici dove ci si sazia di cibo, di musica, si fanno scherzi, si raccontano storie buffe e nel quale uomini e donne danzano liberamente, come dimostrano le immagini della gentile Miho Morimoto.²⁹

Il termine in sé evoca in chi scrive anche un suo possibile retroterra culturale marcato dal sufismo (*tasāwwuf*): va ricordato il maestro sufi Ishāq Khwāja, più noto con lo pseudonimo di Mahdum-i A'zam,³⁰ che fu allievo di ad-Dahbīdī (Samarkand, 1461-1542).

Ishāq Khwāja verso il 1580 si mosse da Samarcanda per raggiungere le sei città-oasi note come *altishahr*. Qui Khwāja Ishāq iniziava la particolarissima pratica dei *samā'* pubblici ai quali partecipavano centinaia di persone definendoli *raqs ū samā'*.³¹ Come si sa il *samā'* ('ascolto, audizione, concerto spirituale') è una pratica del sufismo della quale appaiono le prime tracce nella Baghdad di nono e decimo secolo, e che può portare i partecipanti a moti interiori ed esteriori detti *raqs* ('moti fisici, danza'). In questo particolare caso, invece di collegare il *samā'* al *wajd* ('estasi'), come si usava fare da secoli, Khwāja Ishāq mise in relazione il *samā'* con la forza detta *jadhba* ('attrazione divina, rapimento'), che rapisce e attira potentemente a sé il praticante e che ha un ruolo centrale nella concezione della via *naqshbandī*. Egli concepì e mise in pratica un inedito *jadhba dar-samā'* ('rapimento nel *samā'*'): secondo la sua concezione, la forza del rapimento poteva agire in maniera 'improvvisa e immediata'³² sulle centinaia di dervisci o di semplici fedeli che partecipavano al *samā'*, come avvenne ad esempio ad Āqsū quando: «ogni uomo di Āqsū giunse all'attrazione divina e si fece immediatamente discepolo e fedele».³³ Una simile 'attrazione' delle centinaia di presenti avveniva però, si badi bene, grazie anche alla concentrazione (*tawajjuh*) e alla forza catalizzatrice dei maestri *naqshbandī* che presidevano ai cerimoniali.³⁴

²⁹ Di recente Miho Morimoto ha inserito in YouTube i filmati girati insieme alle foto che accompagnano questo articolo. *Meshrep (Uyghur traditional gathering) in Yarkand 2010*: <https://www.youtube.com/watch?v=Qg7DAA5iSBg>.

³⁰ Su di lui e su alcuni suoi scritti Papas 2008. Nella prospettiva delle prossime righe si segnala in particolare il suo *Risala-yi sama'iya* (Epistola sul *samā'*), Ms. MNS IVANUZ (Institut Vostokovedenie Akademii Nauk Uzbekistan), N 501/11, ff. 13^b-3^b.

³¹ Papas 2004, 171. Secondo l'indagine di Papas, il termine *raqs ū samā'* compare nel manoscritto, di natura agiografica su Khwāja Ishāq: Ms *Tadhkira-yi Natā'-ij al-arifīn*, KBJT (Kitobkhonaji Buzurgi Jumhurii Tojikiston), 1802, 190.

³² Ancora Ms *Tadhkira-yi Natā'-ij al-arifīn*, KBJT, 1802, 83; in Papas 2004, 172.

³³ Papas 2005, 54-5. Papas traduce dal manoscritto *Anīs al-tālibīn*, Ms Ind. Inst. Pers. 45 f. 90^b.

³⁴ Papas 2005, 55.

In questo particolarissimo contesto spirituale giunse Āfāq Khwāja (?-Kashgar, 1693/94), che fu insieme derviscio *naqshbandī* e re del Turkestan orientale dal 1681 al 1694. Durante il suo regno Āfāq Khwāja, nella sua posizione privilegiata, intensificò l'esempio dato da Khwāja Ishāq promuovendo e incrementando pratiche pubbliche di *samā'*: va notato come simili pratiche fossero sempre state piuttosto appartate nella storia del *tasawwuf*, e come il Turkestan orientale costituisca un esempio piuttosto raro, se non unico, di 'sufismo di stato'.³⁵

Questo antecedente potrebbe spiegare la presenza della danza ancor oggi negli spazi antistanti le moschee in occasione delle principali festività religiose dello Xinjiang, caso piuttosto raro nel vasto mondo dell'Islam, così come potrebbe spiegare il continuo ricorrere della roteazione su sé stessi, con le braccia aperte, che fanno uomini e donne nella danza tradizionale.

Sia come sia, di là dal suo retroterra, il *māšrāp* resta l'occasione privilegiata per fare musica e danzare, ed è soprattutto in questo tipo di incontri che il *muqam*, nei secoli, è cresciuto. Secondo Rachel Harris è ancora possibile ritrovare in questo incontro cerimoniale tracce del *muqam* tradizionale, precedente alle operazioni di raccolta e sistematizzazione effettuate a partire degli anni 1950 e giunte alle versioni trascritte, eseguite oggi nei Conservatori di stato,³⁶ così come, mediatizzate e coreograficizzate, nelle radio, nelle televisioni, nel web.

Mi congedo qui dal gentile lettore, ringraziandolo profondamente per l'attenzione prestata durante il lungo tratto di strada condiviso.

Bibliografia

- Agamennone, M. (1991). «Modalità/Tonalità». Agamennone, M. et al. (a cura di), *Grammatica della musica etnica*. Roma: Bulzoni Editore, 145-200.
- Anderson, E. (2012). «The Construction of Āmānnisā Khan as a Uyghur Musical Culture Hero». *Asian Music*, 43(1), 64-90.
- Äziz, S. (1983). *Amannisaxan: tarixiy diramma* (Amannisaxan: un dramma storico). Urumchi: Millatlar Nashriyati.
- Basu, K. (2003). *The Miniaturist*. London: Phoenix.

35 Sul sufismo di stato e, più in generale, sui virtuosi rapporti tra sufismo e politica che si ebbero in Asia centrale Papas 2005. Su *zikr* vocali (*jahrī*) e su cerimoniali di *raqs u samā'* nell'attuale valle del Fergana: De Zorzi 2013. Per una visione di un *raqs ū samā'* si veda dai minuti 6'04" in avanti il trailer dell'ottimo film/documentario di Liu Xiangchen, *Ashiq. The last Troubadours* (2010) girato miracolosamente 'sul campo' tra i dervisci dell'attuale Xinjiang, nelle zone di Kashgar e Khotan, ora in YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=8_hNLvixXkI.

36 Ad esempio Sayit 1995.

- Bellér, I. et al. (eds) (2007). *Situating the Uyghurs: between China and Central Asia*. Aldershot (UK); Burlington (VT): Ashgate.
- Il Corano* (2010). A cura di A. Ventura, traduzione di I. Zilio-Grandi, commenti di A. Ventura, M. Yahya, I. Zilio-Grandi e M. Ali Amir-Moezzi. Milano: Mondadori.
- De Zorzi, G. (2013). «Con dervisci naqshbandī-jahrī nella valle del Fergana». De Zorzi, G. (a cura di), *Con i dervisci: otto incontri sul campo*. Milano: Mimesis, 173-202.
- De Zorzi, G. (2019a). *maqām. Percorsi tra le musiche d'arte in area mediorientale e centroasiatica*. Roma: Squilibri.
- De Zorzi, G. (2019b). «La musica d'arte (*maqom*) tra Herat, Bukhara e Kashgar». Comai, G. et al. (a cura di), *Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2019*, 219-36. *Eurasiatica. Quaderni di Studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale* 12. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-340-3/011>.
- De Zorzi, G. (2021). *Introduzione alle musiche del mondo islamico*. Roma: Istituto per l'Oriente Carlo Alfonso Nallino.
- Djumaev, A. (1997). «Najm al-Din Kaukabi Bukhari and the Maqam Theory in the 16th to 18th Centuries». Elsner, J.; Pennanen, R.P. (eds), *The Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*. Tampere: University of Tampere, 27-37.
- Djumaev, A. (2008). «Musical Traditions and Ceremonies of Bukhara». *Anthropology of the Middle East*, 3(1), 52-66.
- During, J. (1998). *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
- During, J. (2015). «IV. Uiguren». Djumaev, A.; During, J.; Sultanova, R. (eds), «Zentralasiien», *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel 2015, vol. 1, 2318-80.
- During, J.; Trebinjac, S. (1991). *Introduction à l'étude de la musique ouïgure*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fu, H.; Mao, L. (2018). *Jewel of the Silk Road, Buddhist Art from Dunhuang = Catalogo della mostra*. Venezia: Dunhuang Academy; Università Ca' Foscari Venezia.
- Harris, R. (2007). «Situating the Twelve Muqam: Between the Arab World and the Tang Court». Bellér, I. et al. (eds), *Situating the Uyghurs: between China and Central Asia*. Aldershot (UK); Burlington (VT): Ashgate, 69-88.
- Harris, R. (2008). *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: the Uyghur Twelve Muqam*. Aldershot (UK): Ashgate.
- Harris, R.; Stokes, M. (eds) (2018). *Theory and Practice in the Music of the Islamic World. Essays in Honour of Owen Wright*. London; New York: Routledge.
- Light, N. (2008). *Intimate Heritage: Creating Uyghur Muqam Song in Xinjiang*. Berlin: Lit Verlag.
- Pamuk, O. (2001). *Il mio nome è Rosso*. Torino: Einaudi.
- Papas, A. (2004). «Dansez et chantez': le droit au *samâ'* selon Âfâq Khwaja, maître naqshbandi du Turkestan (XVII)». *Journal d'Histoire du Soufisme*, 4, 169-80.
- Papas, A. (2005). *Soufisme et politique entre Chine, Tibet et Turkestan*. Paris: Jean Maisonneuve.
- Papas, A. (2008). «No Sufism without Sufi Orders: Rethinking Tarîqa and Adab with Ahmad Kâsânî Dahbidî (1461-1542)». *Kyoto Bulletin of Islamic Studies*, 2(1), 4-22.
- Sayit, N.M. (1995). *Uyghur onikki muqamning melodiya alahidiliki*. Urumchi: Sinjang khalik nâshriyâti.

- Sestili, D. (2010). *Musica e tradizione in Asia orientale. Gli scenari contemporanei di Cina, Corea e Giappone*. Roma: Squilibri.
- Sumits, W. (2012). *The Evolution of the Maqām Tradition in Central Asia: from the Theory of 12 Maqām to the Practice of Shashmaqām* [PhD dissertation]. London: University of London, School of Oriental and African Studies SO-AS, Department of Music.
- Sumits, W. (2016). «*Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*: The ‘Histories of Musicians’ from Herat and Khotan According to a 19th Century Chaghatai Treatise from Eastern Turkestan». *RTM Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéenne*, 10, 127-200.
- Trebinjac, S. (2001). «5. Minority Traditions. (ii) North and West China». Thrasher, A.R. et al. (eds), «China, People's Republic of», *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043141>.
- Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, O. (2019). «The Peregrinations of Panjgāh». *Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale*, 55, 73-119.
- Xiaojing, S. (2012). *The Sound of Silence: Daqu 大曲 (“big-suite”) and Medieval Chinese Performance* [PhD dissertation]. Berkeley: University of California.
- Zarcone, T. (2001). *La route du jade. Un voyage de vingt siècles*. Paris: Éditions Autrement.

Selezione discografica

- Asie Centrale. Musique des Ouïgours. Traditions d'Ili et de Kachgar*, (a cura di Jean During), Inédit-Maison des Cultures du Monde, Paris, 2003, CD: W 260113.
- Bîrûn, Musiche delle corti da Herat a Istanbul / Music of the Courts from Herat to Istanbul*, Udine, nota Edizioni, 2017: 2 CD. Libretto scientifico bilingue a cura di Giovanni De Zorzi; testi di Kudsî Erguner, Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati. Testi cantati tradotti da Giampiero Bellingeri dall'ottomano-turco e Stefano Pellò dal persiano. Collana “intersezioni musicali”, nota Edizioni, Udine. (2 CD book).
- Bu Dunya-This World. Songs and Melodies of the Uyghurs*, PAN Records, Leiden, 1995, CD: PAN 2027.
- Chine, Turkestan Chinoise/Xinjiang. Musiques Ouïgures* (a cura di Jean During e Sabine Trebinjac), Ocora-Radio France, Paris, 1990: C 559092/93.
- La Route de Soie: Chine, Xinjiang* (a cura di A. Bakewell), Paris, Sunset, 1992.
- Maqam Rak (Tradition of Uighur Twelve Muqams)*, Tehran: Mahoor, 2007.
- The Red Rose: Xinjiang Instrumental Music. Mukam Art Troupe of Xinjiang*. Hong Kong, Hugo Productions, 1998, CD: HRP 7169-2.
- The Silk Road: a Musical Caravan* (a cura di Jean During, Rachel Harris, Theodore Levin) Smithsonian Folkways Recordings, 2002 (2 CD set) SFW, CD: 40438.
- The Uyghur Musicians from Xinjiang: Music from the Oasis Towns of Central Asia*, Globestyle, 2000. CD: ORBD 098.
- Turkestan chinois. Le muqam des Dolan. Musique des Ouïgours du désert de Takla-Makan*, Inédit, Maison des Cultures du Monde, Paris, 2006, W260126.