

## Samai Hijaz

### Commento

Questa composizione fu inizialmente concepita per solo Oud e solo in seguito riscritta per un'orchestra occidentale. Sebbene sia basata sulla forma tradizionale medio-orientale del Samai, questo brano esplora un approccio non-ortodosso nello sviluppo melodico, armonico e ritmico, cercando un nuovo stile di orchestrazione per la musica medio-orientale.

Il Samai è una forma tradizionale della musica classica Ottomana, adottata anche nel mondo Arabo dove è diventata una delle forme più comuni della musica colta. È solitamente divisa in 4 sezioni (*khana*) seguite dalla ripetizione di un *teslim*. Tutte le sezioni sono in un tempo lento con metro in 10/8 a parte per l'ultimo *khana* in un veloce 6/4.

L'arrangiamento di questo pezzo per orchestra ha presentato varie difficoltà, come l'uso dei quarti di tono e i vincoli modali del *maqam*, il sistema teorico medio-orientale. Al tempo stesso si voleva rendere più accessibile la forma del Samai e aggiungere più varietà ritmica, modale e strumentale. Per questi motivi sono state applicate alcune soluzioni non strettamente tradizionali, illustrate in questo breve scritto e accompagnate da alcuni esempi. Lo spartito orchestrale è disponibile online [http://musilogue.com/docs/samai\\_hijaz.pdf](http://musilogue.com/docs/samai_hijaz.pdf)

A grandi linee l'orchestrazione segue un approccio contrappuntistico, con solo occasionali parvenze di armonia. La combinazione di diversi livelli melodici fa uso di una strumentazione minima e di separazione ritmica in modo da mantenere le linee melodiche il più distinte possibile.

Si è dovuto anche tenere in considerazione il suono limitato dell'Oud, sia come sustain che come volume, e quindi creare diversi colori orchestrali mediante piccole ensemble. In ogni caso l'Oud avrebbe bisogno di amplificazione in caso di concerto dal vivo.

La parte dell'Oud non presenta dei passaggi tecnicamente difficili, in quanto l'obiettivo principale era quello di ricercare soluzioni orchestrali che coinvolgessero l'Oud e non mettere in risalto aspetti virtuosistici.

Come indicato nel titolo, questo pezzo è nel *maqam* (modo) Hijaz, con Do come centro tonale. In tutti gli esempi di questo commento, così come nello spartito orchestrale, la chiave comprende 4 bemolli (Fa minore), corrispondente agli accidenti comunemente usati in Do Hjaz.

Per la sua importanza, il *teslim* (ovvero il tema ripetuto dopo ogni sezione) viene discusso anticipatamente, mentre il resto del commento seguirà lo sviluppo lineare della composizione.

---

<sup>1</sup>  Copyright © Francesco Iannuzzelli.

“Samai Hijaz - Commento” - Versione: 1.0 - Ultimo aggiornamento: 22 Ottobre 2015

Questo scritto è stato scaricato da <http://musilogue.com>.



Rilasciato con licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale* <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.it>

Il tema principale del *teslim* è mostrato qui di seguito, insieme al ciclo ritmico del Samai arabo. Lo spartito della percussione usa un nota con gambo verso il basso per il suono basso (*dum*) e uno in alto per quello alto (*tak*).

Il movimento melodico del primo battito può essere letto come una anacrusi, con il possibile inizio sul secondo battito. Cercando di sperimentare con un approccio meno classico al ciclo ritmico, il tema può quindi essere scritto come segue.

Il risultato è un ciclo ritmico che vagamente ricorda un Samai, con il caratteristico *dum-dum-tak* spostato in una posizione atipica all'interno della battuta (V, VI e VII invece che VI, VII e VIII).

Il **primo khana** solitamente è nello stesso *maqam* del tema, in quanto serve come preparazione alla sua entrata. In questo caso invece si voleva che il *teslim* entrasse con un senso di novità (ovvero una modulazione) e quindi il primo *khana* è stato scritto con un diverso centro tonale (Si  $\flat$ ) nel modo Nahawand, corrispondente al modo occidentale Minore. Il metro è sempre in 10/8 con il caratteristico *dum-dum-tak* questa volta spostato in un posizione diversa (VII, VIII e IX battito). La linea melodica è relativamente semplice, avendo solo un ruolo introduttivo. La modulazione verso Do Hijaz avviene con una cadenza in Fa Maggiore (dominante di Si  $\flat$ ), in aperto contrasto con la prima battuta del tema, armonizzata in Fa Minore.

The image shows two systems of musical notation for the first khana. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 10/8. The first system begins with a double bar line and repeat sign. The second system includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the treble staff.

La prima presentazione del tema viene affidata all'Oud, raddoppiato dai clarinetti, che comincia sul battere, senza anacrusi. Il tema viene esposto due volte, la seconda volta ai violini.

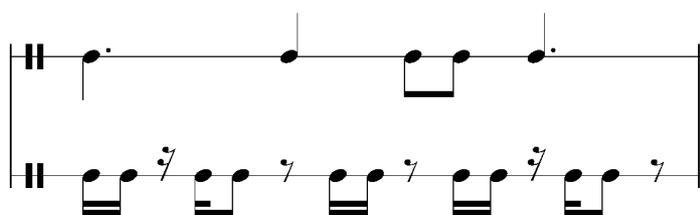
Il **secondo khana** modula a un *maqam* vicino, Fa Nahawand. La sua linea melodica è strutturata come chiamata e risposta, che si muove attraverso diverse sezioni orchestrali durante le due ripetizioni. Il ritmo segue lo stesso ciclo del *teslim*, con il *dum-dum-tak* sul V, VI e VII battito.

The image shows two systems of musical notation for the second khana. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 10/8. The notation features a call-and-response melodic structure across the two systems.

Sempre per evitare monotonia, la seconda esecuzione del *teslim* è affidata agli oboe, raddoppiati dai flauti dalla terza battuta. In aggiunta alle quartine, elemento ritmico già presente nella prima presentazione del tema, un nuovo elemento ritmico viene introdotto dall'Oud (mostrato qui di seguito per la prima battuta del tema) con una sequenza di frasi discendenti, rinforzate da violoncelli e contrabbassi.



Il **terzo khana** presenta una modulazione drastica verso un *maqam* lontano, *Segah* in Si mezzo-bemolle. Questa modulazione è preceduta da alcune battute dissonanti per cancellare il precedente centro tonale. Questa è l'unica sezione che si basa sul ritmo del Samai tradizionale, sovrapposta però a un ritmo diverso, assegnato ai contrabbassi ed in seguito raddoppiato dai corni, che contribuisce a creare un senso di poliritmo (si veda il diagramma seguente).



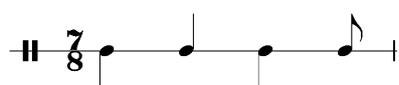
La linea melodica, esposta dall'Oud, modula al *maqam* Saba Zamzam in Re (ovvero Saba con una seconda bemolle) per poi tornare a *Segah*. L'orchestrazione ha dovuto considerare le difficoltà dovute alla presenza dei quarti di tono in questo modo. Il Si mezzo-bemolle, centro tonale di questo *maqam*, può presentare difficoltà di intonazione per alcuni strumenti. Quindi solo la sezione delle viole suona il quarto di tono insieme all'Oud, mentre tutti gli altri strumenti sottolineano alcuni passaggi all'interno di un'orchestrazione complessivamente minimale.



Il **terzo teslim** comprende un'inversione dell'arrangiamento, usando un tema che era già apparso nella prima esposizione (mostrato qui di seguito), allora suonato da violoncelli e contrabbassi. In questo caso viene esposto da corni, oboi, viole e violoncelli, con le parti molto vicine per offrire un senso di calma prima del quarto *khana*. I violini sostengono armonici alti che contribuiscono al senso di incertezza.



Il **quarto khana** è in metro settuplo. Si tratta di una scelta inusuale, già presente però in alcune composizioni famose, come il Samai Nihavent di Mesut Cemil Bey e il Samai Nahawand di Jamil Bashir. La divisione ritmica dei sette battiti è 1-2 / 1-2 / 1-2-3.



Il tema principale di questo *khana* è mostrato qui di seguito e si sviluppa anch'esso in chiamate e risposte attraverso diverse sezioni orchestrali. È in *maqam Nekriz* in Do. Per via degli accidenti di questo *maqam*, la chiave include tre bemolli (corrispondente a un Do Minore). Il tema modula a Sol Hijaz nella sezione centrale. Questa sezione è fortemente contrappuntistica, con la graduale aggiunta di parti ritmiche in un generale senso di crescendo.



Dopo il primo crescendo del tema, si ha un improvviso calo dinamico in preparazione a un altro crescendo, che questa volta comprende una progressione sempre in *maqam Nekriz* che si sovrappone a un ritmo binario, esposto dai contrabbassi e timpani e rinforzato da altre sezioni. Il poliritmo risultante accentua la tensione portando al crescendo finale.

The image shows the first three systems of a musical score. Each system consists of two staves. The top staff contains a melody in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 12/8 time signature. The bottom staff contains a drone accompaniment, primarily consisting of quarter notes and eighth notes with rests. The first system has two measures. The second system has two measures, with a dynamic marking 'f' (forte) at the end of the second measure. The third system has two measures, ending with a double bar line.

Il quarto e ultimo teslim marca la fine del pezzo, terminando con un ciclo ritmico espanso in 12 battiti. La scelta del metro in 12 è dovuta alla presenza di una lunga *fermata*, equivalente a 2 battiti, alla fine di ogni frase. Il tema è affidato all'oboe e la risposta all'oboe d'amore, in un dialogo contrappuntistico leggermente sostenuto da un drone e dai timpani.

The image shows the final system of the musical score, consisting of two staves. The time signature is 12/8. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some beamed together, and rests. There are three fermatas (indicated by a '7' over a vertical line) and a triplet of eighth notes (indicated by a '3' over a group of notes). The bottom staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes and rests. The system concludes with a double bar line.