

Moultaka's Muwashshaha ~ Ontsnapping uit de cyclus van de Arabische muziek



Foto takht-ensemble uit Cairo, maart 1996, gefotografeerd door A.H. van Oostrum. De instrumenten zijn van links naar rechts de kamandja (viol), qanun (citer), ud (luit), nay (rietfluit) en cello. De slaginstrumenten staan niet op de foto.

Poëzie en zang in de Arabische wereld

Van oudsher is het zingen van poëzie een verfijnde kunst in de Arabische wereld. Al in de pre-islamitische periode reciteerden en zongen dichters op de markten van de grote steden of voerden professionele zangeressen hun repertoire uit in de taveernen. Deze wisselwerking tussen zanger en dichter is tot op de dag van vandaag kenmerkend voor Arabische muziek. Vocale composities zijn in feite getoonzette gedichten en het is niet ongebruikelijk dat eigentijdse diva's op festivals voor Arabische poëzie werk van dichters als Mahmud Darwish (1942-2008) vertolken.

Arabische muziek is in een ver verleden ontstaan op het Arabisch schiereiland als een synthese van Byzantijnse, Perzische en lokale muziek. Na de komst van de islam in het begin van de zevende eeuw groeiden de steden Mekka en Medina uit

tot centra van de Arabisch-islamitische cultuur. Musici die voorheen de hoven van de Byzantijnen en Perzen hadden opgeluisterd, kwamen in dienst van de Arabische elite. In hun huizen ontstond een nieuw soort kunstmuziek, sterk beïnvloed door deze buitenlandse musici en hun instrumenten.

Later ontwikkelde dit genre zich verder als hofmuziek aan de hoven van de opeenvolgende Arabische dynastieën in steden als Damascus, Aleppo, Bagdad en Caïro. Vandaag de dag is Arabische traditionele kunstmuziek nog steeds de muziek van de stad, vroeger aan de hoven en bij welgestelde mensen thuis uitgevoerd, tegenwoordig te horen in concertzalen en de media. Men spreekt dan ook niet over *musîqâ fanniyya* (kunstmuziek), maar over *musîqâ al-madîna*, de muziek van de stad.

Het genre wordt uitgevoerd door een solozanger(es) begeleid door een kamermuziekensemble, de *takht*, bestaand uit drie tot vijf verschillende muziekinstrumenten: de *`ûd* (Arabische luit), de *qânûn* (citer), en de percussie-instrumenten *riqq* (tamboerijn) en *darabukka* (vaastrommel), eventueel nog aangevuld met de *kamandja* (viool) en de *nây* (rietfluit) [1]. De zanger is de centrale figuur; de instrumentalisten dienen slechts ter ondersteuning. Gezamenlijk voeren zij dezelfde melodie uit, die meerdere malen wordt herhaald, maar ieder versiert die melodie naar eigen smaak waardoor er geornamenteerde heterofonie ontstaat. Hoewel Arabische muziek geen akkoorden kent, kan op deze manier wel toevallig samenklank ontstaan.

In vroeger tijden nodigde een rijke gastheer zijn vrienden uit voor een avondconcert, waarop dan zo'n *takht* optrad. De vijf muzikanten zaten op een bank of sofa, *takht* in het Arabisch, vandaar de benaming voor het ensemble. Zij voerden een oriëntaalse suite uit, de *wasla*, die een opeenvolging was van vocale en instrumentale composities, afgewisseld met improvisaties in een bepaalde toonsoort. Samen met de favoriete zanger of zangeres traden ze op voor een exclusief mannelijk publiek. In de loop van de twintigste eeuw ging de *takht* in koffiehuisen optreden, en vanaf de jaren vijftig in concertzalen in de steden van de Arabische wereld.[2]

Herhaling in de Arabische kunst

Traditionele Arabische kunst is gebaseerd op het principe van herhaling. Belangrijkste element daarin is het onafhankelijke segment, op zichzelf een complete, afgeronde eenheid. Dat segment kan een aantal malen worden herhaald en de verzameling van die segmenten vormt dan een groot geheel. In de

non-figuratieve beeldende kunst is dat duidelijk: op een tegelwand wordt een enkele geometrische figuur, bijvoorbeeld een achthoek, een aantal keren herhaald, zodat er een groot patroon ontstaat.[3] Wat voor de beeldende kunst geldt, gaat ook op voor de uitvoerende. Zo is Arabische muziek eveneens gebaseerd op datzelfde principe van herhaling. Iedere melodie of ieder ritme is een complete eenheid, die een aantal malen kan worden gerepeteerd, al dan niet met subtiele versieringen, waardoor er een groter geheel ontstaat, bijvoorbeeld een improvisatie of een compositie. Dit laatste zal hieronder aan de hand van voorbeelden geïllustreerd worden.[4]

Arabische muziek kent een verfijnd systeem van tientallen toonsoorten (simpelweg toonladders), *maqâmât* genaamd (enkelvoud *maqâm*) en ritmische cycli of *îqâ`ât* (enkelvoud *îqâ`*). Een *maqâm* is echter meer dan alleen een toonsoort of toonladder, het is ook een 'melodisch parcours' met bepaalde belangrijke rusttonen, specifieke wendingen en slotformules. Men kan de *maqâm* het beste vergelijken met de Indiase *raga*, die net als de *maqâm* ook een bepaald gevoel opwekt, in het Arabisch *ihsâs*. Zo staat *maqâm Sabâ* erom bekend diepe droefheid op te wekken, en *maqâm Râst* een gevoel van oprechtheid. In een aantal *maqâmât* zijn de voor Arabische muziek zo karakteristieke kwarttonen opgenomen. Een bekwaam musicus kan in verschillende *maqâmât* improviseren en in veel composities is ruimte gelaten voor improvisatie.[5]

De improvisatie, *taqsîm* geheten, bestaat uit een aantal melodische zinnen in de *maqâm* waarin wordt geïmproviseerd. Iedere zin is een eenheid op zich zelf, maar maakt tegelijk deel uit van het grotere geheel. De enkele melodische zin heet *taqsîm*, maar de verzameling van melodische zinnen, de hele improvisatie, heet eveneens *taqsîm*. Geen enkele zin is duidelijker concluderend dan een ander of geeft het gevoel dat het hoogtepunt is bereikt. Er zou best nog een zin kunnen volgen, of zelfs meerdere. De reeks melodische zinnen is eindeloos uit te breiden, alsof men naar het geometrisch tegelpatroon op een muur van een Arabisch gebouw kijkt.[6]

De ritmische cyclus of *îqâ`* is een ander belangrijk kenmerk van de Arabische muziek. Het is een patroon van zware (*dum*) en lichte (*tak*) slagen (soms afgewisseld met (*ish*) rusten) dat het hele stuk door wordt herhaald. Elke compositie heeft behalve een *maqâm* ook een *îqâ`* of ritmische cyclus. De percussie-instrumenten *riqq* en *darabukka* van het *takht*-ensemble voeren deze cyclus uit. De *îqâ`* is als het ware het geraamte van de compositie waarboven de

melodie zich beweegt. Er bestaan naast tientallen *maqâmât* ook talrijke ritmische cycli, door sommige moderne componisten beschreven als een 'dwingend frame'. Het ritmische patroon doet weer denken aan de geometrische figuur: een eenheid op zichzelf, in een compositie obligaat herhaald.

Een van de bekendste *îqâ`ât* is de *masmûdî saghîr*, een *îqâ`* met een syncope in tweekwartsmaat: 2/4 dum tak tak | dum tak.[7]

De *îqâ`ât* kunnen echter ook heel ingewikkelde vormen aannemen, zoals die van een traditionele instrumentale 'ouverture'. Deze heeft een *îqâ`* genaamd *samâ`î thaqîl*, in een onregelmatige maatsoort: 5/8 dum ish ish tak ish| dum dum tak ish ish. De uitdrukking ish staat hier voor 1/8 rust, dum en tak stellen hier ieder een achtste noot voor.[8]

Niet alleen is het principe van herhaling toegepast in de improvisatie, de *taqsîm*, en in het ritme of ritmisch patroon, de *îqâ`*, maar ook de compositievormen zelf zijn opgebouwd uit melodische zinnen die telkens met kleine veranderingen worden herhaald. Deze compositievormen zijn met andere woorden cyclisch, te vergelijken met de rondovorm uit de westerse klassieke muziek. Vocale composities zijn zoals gezegd getoonzette gedichten, en vaak zijn het vormen van strofische poëzie met een karakteristiek rijmschema.

Muwashshahât

De bekendste getoonzette strofegedichten zijn de zogenaamde *muwashshahât* (enkelvoud *muwashshaha*). *Muwashshaha* betekent letterlijk 'versierde gordel of sjerp'. Dit type gedicht is omstreeks de tiende eeuw n.Chr. ontstaan in Andalusië en van daaruit later verspreid over de hele Arabische wereld. Het centrale thema is meestal de liefde, en de aangebedene wordt traditioneel voorgesteld als een glanzende volle maan, een ranke gazelle of een buigzame twijg. Helaas blijft de liefde vaak onbeantwoord, en daarna zoekt de minnaar troost bij zijn vrienden, soms met een goed glas wijn. De teksten van de *muwashshahât* moet men echter niet te letterlijk opvatten; voor Arabieren drukken ze meer een algeheel gevoel van gemis en nostalgie uit.

Nog immer is het een geliefd genre: praktisch iedereen in de Arabische wereld kan er wel een paar neuriën. De liederen zijn eeuwenlang mondeling overgeleverd, hoewel er wel bundels met teksten zijn die uit de vroegste tijd dateren. De muzikale notaties van die liederen zijn echter pas in de twintigste eeuw verschenen.[9] De structuur van de poëzie en de daarmee samenhangende muzikale structuur zijn zo eenvoudig, dat iedereen de *muwashshahât* gemakkelijk

kan onthouden.[10]

De *muwashshaha* heeft een vast rijm dat steeds tussen de wisselende rijmen terugkeert. Als een gordel loopt het steeds door het hele gedicht heen. Strofen met hetzelfde rijm heten *qufl* (refrein, in het bovenstaande voorbeeld A), en zijn de rode draad door de *muwashshaha*. De andere strofen, in rijm variërend, heten dan *ghusn* (B in het voorbeeld). In de muzikale uitvoering krijgen de A-strofen dezelfde melodie en de B-strofen een andere. Het rijmschema van het bovenstaande voorbeeldgedicht is hier AABA (âl-âl-ûn-âl), maar ook het schema van de melodische zinnen is aaba.

Voorbeeld van een *muwashshaha*, *Mahtiyâli yâ rifâqî*, gezongen door zangeres Aicha Redouane:[11]

Mahtiyâlî yâ rifâqî fî ghazâl
`allama-l-ghusna-t-tathannî hinâ mâl
dubtu shawqan wahwa `annî mu`ridûn
lastu adrî huwa bukhlun am dalâl

O mijn vrienden, wat voor een list moet ik gebruiken voor een gazelle
Die de twijg leerde buigen op 't moment dat hij voorover boog
Ik ben uitgeput door liefdesverlangen, maar hij keerde zich van me af
Ik weet niet of hij nu gierig is met zijn aandacht, of alleen maar koket[12]

De *muwashshahât* met hun (soms gecompliceerde) rijmschema's in korte regels zijn bij uitstek geschikt als songteksten. Niet alleen de compositie zelf is een voorbeeld van een cyclische compositie, gebaseerd op het principe van herhaling, ook iedere *muwashshaha* heeft een bepaalde *îqâ`* of ritmische cyclus, die fungeert als een onderliggend, dwingend stramien, waarboven de melodie zich beweegt.

Moderne kunstmuziek: Zad Moultaqa

Naast traditionele bestaat er ook moderne kunstmuziek, gecomponeerd door twintigste-eeuwse Arabische componisten. Sommigen laten zich inspireren door het traditionele genre, bijvoorbeeld de componist Zad Moultaqa (Beiroet 1967). Hij groeide op als oorlogskind tijdens de Libanese burgeroorlog. Op zeventienjarige leeftijd vertrok hij naar Parijs om aan het conservatorium piano te studeren. Nadat hij zijn studie met hoge onderscheidingen had afgerond, maakte hij furore als pianist op diverse Europese concertpodia. Hij besloot zich echter begin jaren negentig aan het componeren te wijden. Inmiddels heeft hij tientallen

werken op zijn naam staan, zoals *Anasheed* ('het Hooglied', geïnspireerd op de gelijknamige bijbeltekst) voor zangeres, koor en orkest, en veel kamermuziek. De traumatische ervaringen uit zijn jeugd verwerkt hij door zijn gepassioneerde muziek, waarin hij traditionele Arabische melodieën combineert met westerse invloeden.

Moultaka vindt inspiratie in traditionele Arabische kunstmuziek, Libanese volksmuziek, Byzantijnse melodieën uit de Maronitische kerk en moderne westerse muziek. Soms laat hij de piano dromerig en mysterieus klinken als een impressionistisch werk van bijvoorbeeld de Franse componist Eric Satie (1866-1925), dan weer laat hij op expressieve wijze gebouwen slopen of fosforbommen ontploffen met veel pedaal en mitrailleurvuur in het hoge register van de piano, de verklanking van het door oorlog verscheurde Beiroet. Zijn geboortestad is zijn inspiratiebron bij uitstek. Moultaka: "De stad fascineert me, er is voortdurend geluid en verandering... Ik heb mijn oorlogsherinneringen willen verklanken in muziek: mijn muziek is als het ware een echo van de oorlog..."[13]

Opmerkelijk zijn de *Mouwashahs avec piano*, een door Moultaka bewerkte verzameling *muwashshahât*, de getoonzette strofegedichten.[14] Moultaka heeft deze liederen uit zijn jeugd echter zodanig bewerkt dat er compleet nieuwe werken zijn ontstaan. Hij voert deze composities uit met een eigentijds *takht*-ensemble: hijzelf begeleidt op de piano zangeres Fadia Tomb El-Hage, aangevuld door `ûd-speler Jihad Al Chemaly en percussionist Pierre Rigopoulos.

Op een ochtend in zijn appartement in Parijs kon Moultaka opeens zo'n *muwashshaha* zingen, compleet met de zo karakteristieke kwarttonen, iets wat hij lange tijd niet meer had gekund. Doordat hij zich de vertrouwde oriëntaalse melodieën uit zijn jeugd weer wist te herinneren, besloot hij te gaan componeren en kwam hij toe aan het verwerken van zijn oorlogsverleden.

Hij bewerkte de *muwashshahât* voor zijn moderne *takht*, waarbij hij de piano af en toe gebruikte als slaginstrument, als versterking van de ritmische cyclus of *îqâ`*, die aan ieder van deze composities ten grondslag ligt, zoals de *muwashshaha 'Zâranî al- mahbûb'*.[15]

Traditionele structuur:

Muzikale zinnen: A (2x) * B (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Gebaseerd op de *îqâ` masmûdi saghîr*

Couplet 1:

A. *Zâranî al-mahbûb * fî riyâdi l-âs (2x)*

B. *Rawwiqi l-mashrûb * wa-malâ lî l-kâs (2x)*

Mijn geliefde heeft me bezocht in de tuin overwoekerd met maagdenpalm
Hij laafde me met drank en vulde mijn glas

Couplet 2:

*Qultu lahu yâ sayyid * yâ a`azz an-nâs*

*Wâsil al-mahbûb * mâ`alayka min bâs*

Ik zei hem: O meester, O meest verhevene
Contact met u, mijn geliefde, heeft me goed gedaan

Couplet 3:

*Taghruhu-l-maghrûb * âtir al-anfâs*

*Fâza bi-l-matlûb * man lahu qad bâs*

De mond van mijn geliefde is als parfum voor de ziel
Degene die hem gekust heeft, heeft bereikt wat hij wil

Couplet 4:

*Qultu lahu yâ zayn * yâ râshiq al-qadd*

*Yâ kahîl al-`ayn * yâ nadiyy al-khadd*

Ik zei hem: O schoonheid, met je slanke leest
koolzwarte ogen, tedere wangen

Couplet 5

*Kam tutîlu-l-bayn * mâ taifi bi-l-wa`d*

*Sirtu fi-l-maslûb * dûna kulli-n-nâs*

Hoe lang denk jij weg te blijven, houd je aan je belofte
Jij houdt mijn gedachten bezig, voor niemand anders heb ik oog[16]

In de klassieke uitvoering ging het hele gedicht volgens het rijmschema gekoppeld aan het muzikale schema:

Muzikale zinnen: A (2x) * B (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Nadat Moulaka keurig de vijf coupletten van het gedicht heeft gespeeld, gaat hij echter met de melodie op de loop: in plaats van de melodie voor de zoveelste keer te herhalen, verandert hij die. Hij haalt er bijvoorbeeld een stukje af of speelt de zin achterstevoren (aangegeven in onderstaand schema als muzikale zinnen C, D, E, F en G). Hiermee doorbreekt hij het patroon van herhaling en creëert hij een nieuwe muzikale structuur:

Couplet 1:

Muzikale zinnen: C (2x) * D (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Couplet 5:

Muzikale zinnen: E (2x) * F (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Couplet 3:

Muzikale zin: G (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Moulaka heeft de *muwashshahât* in een nieuwe vorm gestoken, een verschijnsel dat de westerse muziek ook kent en neoclassicisme wordt genoemd. De muzikale zinnen van de *muwashshaha* schudt hij door elkaar, hij sloopt er links en rechts wat af, speelt er enkele soms achterstevoren. Sommige van deze technieken, zoals het achterstevoren spelen van de melodie, zijn afkomstig uit de twintigste-eeuwse westerse atonale muziek.

De vertrouwde melodie van de *muwashshaha* wordt losgelaten en keert in een onherkenbare vorm terug, zoals in de *muwashshaha Zâranî al-mahbûb*. Er ontstaan door het achterstevoren zingen van die melodie atonale passages, die een vervreemdende werking hebben op de luisteraar. Moulaka vergelijkt de bekende melodie met de eens zo vertrouwde stad Beiroet, die gaandeweg door zoveel oorlogsgeweld en verwoesting is veranderd in een verwrongen, desolaat maanlandschap.[17]

Het opvallendste verschijnsel is echter wel zijn doorbreking van de *îqâ`*, de ritmische cyclus, als een ontsnapping uit dit keurslijf. Om Moulaka hier zelf te citeren: "De ritmische cyclus geeft het gevoel van opgesloten zijn goed weer, alsof ik weer zes jaar ben en opgesloten zit in ons appartement in Beiroet terwijl het

buiten bommen en granaten regent. Aan de ene kant voelt het veilig, het is voorspelbaar, maar aan de andere kant wil je uitbreken, het patroon loslaten, omdat het beklemmend werkt...”[18]

De spanning tussen de emoties die de kunstenaar in zijn muziek tot uitdrukking wil brengen en de beperkingen die hem daarbij worden opgelegd door de noodzaak tot herhaling die zo'n fundamenteel principe is in de Arabische muziek, kan nauwelijks beter worden uitgedrukt.

NOTEN

[1] Zie foto van een *takht*-ensemble uit Caïro, maart 1996, gemaakt door A.H. van Oostrum. De *takht* is het karakteristieke ensemble in Egypte, Libanon, Jordanië, en Syrië. Op deze foto is het ensemble versterkt met een cello. In andere Arabische landen bestaan vergelijkbare kamermuziekensembles met een iets andere instrumentale bezetting.

[2] S. Shawan.

[3] L. Ibsen al-Faruqi 1985.

[4] Daar waar dat illustratief is, verwijs ik naar radioprogramma's die ik heb samengesteld met radioprogrammamaker Walter Slosse en die via internet te beluisteren zijn: <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>. (December 2015: pagina bestaat niet meer)

[5] Een overzicht van de in Egypte gebruikte *maqamât* is te vinden in Van Oostrum 2004, 142-151, 156. Voorbeeld van een *taqsîm* in *maqâm Nâhâwand* uitgevoerd op de *qânûn*, de citer: Track 12 van de cd *Arabesques vocales*, Aïcha Redouane & l'Ensemble al-Adwâr, Institute du monde Arabe, ref. 321015, 1996-2000. Ook te beluisteren via internet op de website <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>, uitzending 24-9-2001, playlist nr. 11. (December 2015: pagina bestaat niet meer)

[6] L. Ibsen al-Faruqi 1985, 60-61.

[7] De Egyptische percussionist Hossam Ramzy speelt een *masmûdî saghîr- îqâ`* op de *darabukka*, track 2 'Arabian Knights', op de cd *Baladi Plus*, Hossam Ramzy, ARC Music EUCD 1085, East Grinstead, Groot-Brittannië.

[8] *Takht*-ensemble van Caïro op track 3 'Samâ`î al-Aryân' van de cd *Egypt Taqasim & Layali, Cairo tradition*, Series: Anthology of traditional Musics, Unesco collection Auvidis D 8038, International Music Council, 1991.

[9] Zie bijvoorbeeld E.N. Yafil 1904.

[10] L. Ibsen al-Faruqi 1975.

- [11] Track 2 'Mahtiyâlî yâ rifâqî' van de cd *op. cit.* noot 5 (playlist nr. 1).
- [12] Vertaling A.H. van Oostrum.
- [13] Citaat uit: "Zad Moultaqa", documentaire van Leila Kilani, 2003.
- [14] Zad Moultaqa, cd *Zàrani, Mouwashahs avec piano*, Numen, Rochefort, 2003.
- [15] Zad Moultaqa, track 1 van de cd *op. cit.* noot 15. Deze muziek is te beluisteren via internet op de website <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>) van het radioprogramma De Wandelende Tak: uitzending 26-9-2005, playlist no. 5. (December 2015: pagina bestaat niet meer)
- [16] Vertaling A.H. van Oostrum
- [17] Interview van A.H. van Oostrum met Zad Moultaqa, september 2005, concertzaal De Vereeniging, Nijmegen.
- [18] Citaat uit: "Zad Moultaqa", documentaire van Layla Kilani, 2003.

LITERATUUR

- Ibsen al-Faruqi, "Muwashshah: a Vocal Form in Islamic Culture", *Ethnomusicology*, 1975, deel 19, 1-29.
- Ibsen al-Faruqi, "Structural segments in the Islamic arts: the musical 'translation' of a characteristic of the literary and visual arts", *Asian Music*, Vol. XVI-1, 1985, 59-82.
- A.H. van Oostrum, *The Art of Nāy Playing in Modern Egypt*, dissertatie Universiteit Leiden, 2004.
- Shawan, "Traditional Arab musical ensembles in Egypt since 1967: the continuity of tradition within a contemporary framework?", *Ethnomusicology*, May 1984, 271-288.
- E.N. Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure*. Collections de Mélodies, Ouvertures, Noubet, Chansons, Préludes, etc. recueillie par M. Edmond-Nathan Yafil sous la direction de M. Jules Rouanet, 3 delen, Algiers, 1904.