

Cuadernos de Etnomusicología nº2

Abril, 2012
ISSN: 2014-4660

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología



- © “Poetar cantando nel Mediterráneo”. Paolo Scarnecchia
© “Música Mediterránea. Una realidad imaginada”. Rubén Gómez Muns
© “La *Cançó Catalana* y el *Mare Nostrum*. La gran metáfora del mar”. Belén Murillo Martínez
© “La universalización del flamenco. De Música Mediterránea a Música Transnacional”. Miguel Ángel Berlanga
© “Andalusian Music, Cultures of Tolerance and the Negotiation of Collective Memories: Deep Listening in the Mediterranean”. Jonathan H. Shannon
© “La Música andalusí y su destino en Marruecos”. Amin Chaachoo
© “La musique kabyle actuelle: entre influences orientales et occidentales”. Djamel Benbraham.
© “Le chant folklorique au Liban. Composantes et Caractéristiques”. Youssef Tannous
© “Los instrumentos en la música de Creta”. Jordi Alsina Iglesias
© “The Musical Role of Turkish Women in Perspectives from the Mediterranean Music Scene”. Sehvar Besiroglu
© “Anatolian folk songs for soldiers who died in Yemen”. Songül Karahasanoğlu
© Imagen: Juan Eduardo Sara Zaror. Licencia Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/deed.es>)
© Edición *Cuadernos de Etnomusicología*. SIBE-Sociedad de Etnomusicología

Coordinador N.º2: Rubén Gómez Muns

Equipo Editorial

Rubén Gómez Muns (Universitat Rovira i Virgili)
Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura)
Maria Salicrú-Maltas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo)

Edita:

SIBE  **Sociedad de Etnomusicología**



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Índice

Presentación	4
1. Poetar cantando nel Mediterráneo. Paolo Scarnecchia	5
2. Música Mediterránea. Una realidad imaginada. Rubén Gómez Muns	17
3. La <i>Cançó Catalana</i> y el <i>Mare Nostrum</i> . La gran metáfora del mar. Belén Murillo Martínez	38
4. La universalización del flamenco. De Música Mediterránea a Música Trasnacional. Miguel Ángel Berlanga	80
5. Andalusian Music, Cultures of Tolerance and the Negotiation of Collective Memories: Deep Listening in the Mediterranean. Jonathan H. Shannon	101
6. La Música andalusí y su destino en Marruecos. Amin Chaachoo	117
7. La musique kabyle actuelle: entre influences orientales et occidentales. Djamel Benbraham.	144
8. Le chant folklorique au Liban. Composantes et Caractéristiques. Youssef Tannous	164
9. Los instrumentos en la música de Creta. Jordi Alsina Iglesias	190
10. The Musical Role of Turkish Women in Perspectives from the Mediterranean Music Scene. Sehvar Besiroglu	214
11. Anatolian folk songs for soldiers who died in Yemen. Songül Karahasanoğlu	248
Autores	266

Presentación

Estimados lectores, el segundo número de *Cuadernos de Etnomusicología* es un monográfico dedicado en exclusiva a la música en el Mediterráneo con la participación de investigadores procedentes de diferentes partes del área Mediterránea, ofreciéndonos una amplia diversidad de puntos de vista y temáticas, reflejo mismo de la complejidad que podemos encontrar dentro de esta área.

El número abre con un artículo de Paolo Scarnecchia, quien aborda las diferentes formas de cantar poesía que podemos encontrar en el Mediterráneo. Seguidamente encontramos dos textos que tienen en común la noción de Mediterráneo como elemento identitario. El artículo de Belén Murillo se centra en la relación entre el Mediterráneo y la *Cançó Catalana*. En cambio, Rubén Gómez se centra en la noción imaginaria del término Mediterráneo. A continuación encontramos el artículo de Miguel Ángel Berlanga centrado en el flamenco y en su transnacionalización. Todo seguido podemos leer la contribución de Jonathan H. Shannon sobre las nociones de tolerancia y de memoria colectiva que a su juicio implica la música andalusí. En cambio, Amin Chaachoo, quien también trata el tema de la música andalusí, se centra sobre su situación en Marruecos tras realizar una introducción histórica y teórico-musical de la misma. Siguiendo por el Magreb llegamos a la música de la Kabylia argelina, tratada por Djamel Benbraham, quien analiza el debate interno entre influencias occidentales y orientales. Por el contrario, Youssef Tannous nos transporta al Mashreq al explicarnos los elementos y características principales del canto folklórico libanés. Desde las costas libanesas viajamos a la isla de Creta, desde donde Jordi Alsina nos habla del papel de diferentes instrumentos musicales en esta isla y de la importancia ideológica de la *ta kritiká* (música tradicional griega). De Creta nos trasladamos a Turquía donde Sehvar Besiroglu nos habla del rol de la mujer turca en la música y Songül Karahasanoğlu nos habla de la música turca y su relación con el Yemen.

Esperamos que la lectura de estos once artículos sea de vuestro agrado y os ayude a conocer y comprender mejor la complejidad músico-cultural del Mediterráneo.

El equipo editorial

POETAR CANTANDO NEL MEDITERRANEO¹

Paolo Scarnecchia

Astratto

Un'arte socialmente utile che vive nel presente - parlando del passato - e guarda al futuro immaginando anche l'impossibile. Questa è la poesia a braccio che assume diversi nomi a seconda dei paesi e dei contesti: *cantoria*, *chjama* e *rispondi*, *glosa*, *mandinadha*, *ottava rima*, *spirtu pront*, *trovo*, *zajal*, e altri ancora. Nelle sue radici scorre la linfa storica delle lingue materne, ma è soprattutto dall'humus del quotidiano che fioriscono le invenzioni verbali. Cantata in forma di contrasto in buona parte del Mediterraneo, si è adattata ad un mondo in trasformazione, cercando nuovi spazi di trasmissione e di pratica. I suoi cantori, ieri contadini o pastori analfabeti, e oggi studenti universitari o professionisti, la praticano prima di tutto per puro piacere. E chi l'ascolta non può fare a meno di stupirsi...

Parola chiave: poesia cantata, trasmissiones, practica

Abstract

One social artistic manifestation is very useful when at the same time she is living in contemporary time –speaking about the past- and looking to the future with imagination. This is the poetry that assumes different names according to the countries and contextual situations: *cantoria*, *chjama* and *rispondi*, *glosa*, *mandinadha*, *ottava rima*, *spirtu protn*, *trovo*, *zajal*, etc. In their roots flows the historical influence of their tongue languages. All they are sung around the Mediterranean region and they have been adapted to new spaces of transmission and practice as consequence as of one world in continuous transformation. In the past, the poetry was sung for rural and illiterate persons, nowadays, the poetry is sung for university students or professional musicians. All they sang in the past and sing in the present time for pure pleasure.

Key words: poetry and music, transmission, practice

Una pratica culturale che resiste nel tempo

A cavallo tra due secoli - e due millenni - la poesia estemporanea cantata manifesta la sua vitalità e si adatta a nuovi contesti di trasmissione e di esecuzione in modo sorprendente. Questa almeno è l'impressione che si prova facendo un giro d'orizzonte euro-mediterraneo: incontri, rassegne, convegni, feste, laboratori, atelier, spettacoli, pubblicazioni, partenariati, si sono moltiplicati in questi ultimi anni, nonostante il declino della cultura contadina e il conseguente indebolimento della catena di trasmissione tradizionale di questa pratica verbale.

¹ Existe una versión modificada de este artículo en lengua portuguesa titulado "Poetar cantando entre o Mediterraneo e o Atlantico" en la reedición de la filmografía de Michel Giacometti. La referencia bibliográfica es: *Michel Giacometti – Filmografía Completa Vol.5. Povo que canta*, coord. Paulo Lima. Lisboa: Tradisom. 2010

Se l'età media dei poeti e del loro pubblico sembrava sempre più avanzata ed era motivo di preoccupazione per la sua stessa sopravvivenza, negli ultimi anni si è assistito ad un ricambio generazionale che rappresenta una transizione e un rinnovamento. Mentre stanno scomparendo i poeti a braccio analfabeti o di incerta scolarizzazione provenienti dall'ambiente rurale e dal ceto medio basso, celebrati come incomparabili rappresentanti di una tradizione umile e allo stesso tempo gloriosa, si affacciano sulla scena giovani acculturati di estrazione sociale diversa, che pur mantenendo l'impronta conforme alla tradizione infondono alla poesia a braccio una diversa sensibilità, espressa soprattutto nei contenuti e nella articolazione del discorso in versi e rime.

Come in un contrasto a distanza - nel tempo e nello spazio - si assiste ad una dialettica differita tra città e campagna, che era uno dei temi prediletti delle controversie in *ottava rima*² del passato: salvo eccezioni i giovani poeti di oggi sono prevalentemente cittadini, rispetto alle generazioni precedenti, e hanno spesso titoli di studio universitari. La proverbiale locuzione "poeti si nasce" rivendicata dagli anziani come sinonimo di appartenenza ad una comunità ben definita e simbolo di condivisione dei suoi valori, potrebbe oggi essere messa in discussione da alcune testimonianze del "poeti si può diventare", attraverso modalità di trasmissione del patrimonio indirette o trasversali. C'è chi ha scoperto la poesia improvvisata per caso e al di fuori del suo ambiente specificatamente d'origine, ed anche le ricerche sul campo non sono più solo un bucolico girovagare tra poderi e masserie ma si possono trasformare in una caccia al tesoro cittadina.

In questa breve riflessione, più digressiva che scientifica, non è possibile distinguere caso per caso o analizzare le incidenze profonde di questa transizione, né entrare nello specifico di ciascun paese dell'area mediterranea, ma in misura diversa questi aspetti presenti nel contesto italiano si riscontrano anche altrove. Lo dimostrano ad esempio recenti esperienze compiute in Spagna o in Francia, nate da una sorta di compensazione della riduzione o della scomparsa dei contesti di trasmissione tradizionali del mondo rurale.

Va specificato che nonostante una certa marginalità culturale e sociale della poesia a braccio - salvo rare eccezioni essa non fa parte dell'apparato ufficiale attraverso il quale i paesi mostrano le proprie credenziali culturali - questa attira l'attenzione del pubblico e del mondo dell'informazione prevalentemente grazie all'attività di associazioni culturali che ne incentivano la pratica attraverso molteplici attività.

² L'*ottava rima* è la forma più diffusa di poesia estemporanea italiana. Eseguita a cappella, è presente in Toscana, Lazio, Abruzzo, Umbria ed è costituita da strofe di otto versi endecasillabi a rime alternate, a eccezione dell'ultimo distico che è a rima baciata (abababcc). Nel contrasto tra due poeti le rispettive ottave vengono "incatenate" dalla ripresa della rima tra una strofa e l'altra.

Nel contesto dell'Italia centrale esistono due centri che nel tessuto connettivo di numerose iniziative formali e informali dedicate alla pratica dell'ottava rima, risaltano. Il primo è la Maremma, area agro pastorale della Toscana meridionale, dove nel mese di maggio si svolgono due importanti appuntamenti nella provincia di Grosseto: la *Festa della Poesia Estemporanea di Ribolla*³, a cura del Circolo Culturale Sergio Lampis e l'*Incontro Internazionale di improvvisazione poetica* di Pomonte a cura della Lega Italiana Poesia Estemporanea. Anche dal punto di vista accademico l'interesse verso la poesia a braccio è molto forte, come testimoniano i convegni e le giornate di studio che si sono ripetute nel corso del tempo⁴. Il secondo è la Sabina, area collinare e montuosa posta tra il Lazio settentrionale e l'Abruzzo, dove nella provincia di Rieti hanno luogo due significativi eventi: il *Festival del Canto a braccio* di Borbona⁵ e la *Rassegna interregionale di Poesia a braccio* di Bacugno. Le rassegne citate evidentemente non sono le uniche, ma rappresentano una importante saldatura tra improvvisatori e territorio, perché il pubblico che le segue è parte integrante del contesto nel quale la poesia estemporanea opera e vive.

Uno degli aspetti più interessanti e stimolanti del repentismo è infatti costituito dalla interazione con il suo pubblico, che è quasi sempre formato da persone appassionate e competenti. Non si tratta semplicemente della proposta di temi, argomenti, personaggi, concetti sui cui i poeti a braccio devono improvvisare, ma qualcosa di molto più profondo e complesso che riguarda la percezione e la fruizione della poesia orale.

Questa creazione in atto⁶ determina un intenso flusso di comunicazione tra i partecipanti. Il pubblico condividendo con il poeta il tempo reale della performance partecipa razionalmente ed emotivamente: segue il filo logico del discorso, che si snoda parola dopo parola e verso dopo verso, giudica la capacità di argomentazione, coglie e apprezza riferimenti, allusioni, allegorie, metafore e via di seguito, e allo stesso tempo assiste alla creazione estemporanea e alle sue componenti agonistiche, con le infinite varianti soggettive del momento che non saranno mai esattamente le stesse. La tensione e lo sforzo del poeta, più o meno manifeste, rendono tangibile il lavoro mentale che si somatizza nei gesti, nei movimenti, nelle espressioni del viso,

³ <http://www.estemporanearibolla.it/>

⁴ Tra questi ricordiamo: *L'arte del dire. Convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, 14-15 maggio 1997, Grosseto, organizzato dalla Biblioteca Comunale Chelliana e l'Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, che ne hanno pubblicato gli atti a cura di Paolo Nardini nel 1999; *La poesia estemporanea in ottava rima come bene immateriale: problemi di archiviazione, catalogazione e tutela*, 2-3 maggio 2008, Roselle (GR) organizzato da Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, SIMBDEA e Associazione Culturale "Sergio Lampis"

⁵ <http://www.cantoabbraccio.it/>

⁶ Questa definizione coniata da Garcia Lorca appartiene alla teoria del *duende*, dunque al *cante jondo*, ma si presta perfettamente a descrivere l'attività e lo stato dell'improvvisatore di versi che elabora i suoi costrutti sotto lo sguardo di chi ascolta.

nello sguardo, dando particolare intensità e valore aggiuntivo al verso. Il lavoro artistico si svolge pubblicamente e istantaneamente sotto lo sguardo - e l'orecchio - attento di tutti i partecipanti. Due improvvisatori di talento, Alexis Díaz Pimienta (2008: 109-112)⁷ e Yeray Rodríguez (2005)⁸, nelle loro riflessioni teoriche hanno messo in rilievo questa peculiarità, anche se in modo differente.

L'improvvisatore non crea in solitudine ma al cospetto di chi lo sta ascoltando, e per quanto appaia ovvia tale constatazione, questo è l'elemento fondamentale della più singolare e originale manifestazione di poesia orale, ed è il vero e proprio fulcro della performance. Presenziare l'evento vuol dire contribuire a fondarlo, partecipando ad un atto creativo che si svolge in una dimensione ritualizzata.

Una grande varietà di forme in movimento

In una prospettiva geografica più ampia, il contesto insulare appare come uno dei luoghi di eccellenza del canto della poesia improvvisata, e a titolo di esempio basta pensare alla straordinaria varietà di forme e stili presenti nelle Isole Baleari. Tra queste **Mallorca** spicca per il suo dinamismo. Nel giro di pochi anni la pratica della *glosa*⁹ è stata rivitalizzata grazie all'impegno della associazione Canonge de Santa Cirga. Oltre alla *Mostra Internacional d'Improvvisadors* che si svolge annualmente a Manacor e in altre località, un significativo lavoro di divulgazione nel mondo della scuola, attraverso l'organizzazione di atelier rivolti agli studenti, ha finito suscitare molto interesse e per moltiplicare le occasioni di esecuzione del verso improvvisato: nel solo 2009, che a tutti gli effetti appare come l'anno felice del repentismo mallorchino, gli eventi complessivi sono stati circa un centinaio, come ha dichiarato lo studioso, e instancabile promotore culturale, Felip Munar. L'impostazione del suo lavoro appare estremamente interessante, per via dello stile colloquiale e diretto nel quale gli elementi ludici si fondono armonicamente con quelli didattici. La sua conduzione di atelier è stata affiancata dal lavoro teorico condensato in due fortunati testi didattici, *Manual del bon glosador* e *Jo vull ésser glosador*¹⁰ che stimolano anche il principiante a cimentarsi con l'invenzione di versi in rima.

⁷ Díaz Pimienta, Alexis "La décima como estrofa para la improvisación" in *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Fundación Joaquín Díaz, 2008

⁸ Rodríguez, Yeray. "El impúdico acto de improvisar" Rev. N°41 (22 de Febrero de 2005) www.bienmesabe.org

⁹ La *glosa* è la forma di poesia estemporanea di Maiorca e Menorca e consiste in sestine, ottave e talvolta decime ottosillabe con doppia rima, in catalano. A Maiorca si intonano a voce sola, con una linea vocale discendente che ricorda le *tonadas* dei canti di lavoro, con una emissione vocale intensa e possente, mentre a Menorca si accompagnano con la chitarra su una melodia semplice le cui funzioni armoniche rivelano una dimensione più moderna rispetto al sobrio arcaismo dello stile maiorchino.

¹⁰ Rispettivamente del 2001 e del 2006, entrambi pubblicati dalle Edicions Documenta Balear.

L'esperienza mallorchina è stata in un certo senso esportata e trapiantata in **Corsica**, dove si pratica il cosiddetto *chjama e rispondi*¹¹. Il libro di Munar è stato parzialmente tradotto e adattato alla lingua corsa da Francescu-Micheli Durazzo nel quadro delle attività svolte dalla associazione *E Voce di U Cumune* di Pigna. Oltre all'organizzazione di atelier nelle scuole primarie, l'associazione si è fatta portavoce della poesia a braccio presso la commissione cultura del governo regionale, nel quadro delle azioni riguardanti la lingua corsa, mettendo a punto un dossier sullo stato attuale del *chjama e rispondi*, che sembrava destinato a scomparire, ma che invece continua felicemente a vivere.

Esperienze analoghe di divulgazione e pratica del verso improvvisato attraverso laboratori, workshop e corsi sono stati realizzati in altre regioni della Spagna: ad esempio a **Murcia**, grazie alla *Asociación Trovera "José María Marín"* di La Palma, che cura anche una rassegna annuale intitolata *Trovalia*, e nelle Canarie, dove si realizza l'*Encuentro Internacional de Improvisadores a Casco Viejo de Corralejo* (Fuerteventura). Anche in Italia sono nate alcune "scuole" più o meno formali di *ottava rima*, e tra queste si possono citare quella di Terranuova Bracciolini, in provincia di Arezzo, animata da Mauro Chechi che con David Riondino ha creato la "Fondazione dell'Ottava – Accademia di letteratura orale"¹² impegnata nel coordinare eventi dedicati alla poesia a braccio nel territorio toscano, o quella del Circolo Gianni Bosio, presieduto da Alessandro Portelli, che nella sua sede del centro di Roma sta sperimentando un laboratorio curato da due giovani improvvisatori del Lazio.

Verso una dimensione internazionale del repentismo

Uno degli aspetti più significativi del periodo che va dagli anni Novanta ad oggi, è quello della progressiva internazionalizzazione del repentismo, che ha dato una maggiore consapevolezza a questo artigianato verbale, il cui principale vivaio ha sede nelle riunioni conviviali informali che ne alimentano la vena creativa.

Sul versante atlantico l'universo della *decima*, la strofa di versi ottosillabi della tradizione iberica, ha rivelato la sua straordinaria vivacità latinoamericana attraverso il *I Simposio Internacional de la Décima*, e l'*Encuentro internacional de decimistas* svolti a Palma de la Gran Canaria nel 1992¹³, grazie all'impegno di Maximiano Trapero, profondo conoscitore, cultore e studioso della poesia orale, sulla scia dei quali sono seguiti altri eventi che hanno generato una rete

¹¹ Il *chjama e rispondi* è la forma di intonazione a cappella della poesia improvvisata della Corsica. Consiste in sestine di ottonari, *strufate*, attraverso le quali i poeti sviluppano i loro *cuntrasti*, ma vengono percepite anche come terzine di sedici sillabe suddivise da una cesura in due emistichi ottosillabi

¹² <http://www.accademiadellottava.it>

¹³ Trapero, Maximiano, ed., *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994

di scambi e di contatti nel mondo iberoamericano, grazie anche al poeta e studioso cubano Alexis Díaz Pimienta.

Sul versante mediterraneo, la grande varietà linguistica e musicale della poesia estemporanea ha avuto tre importanti occasioni di incontro e dialogo promosse e curate da chi scrive: la XIX edizione delle Orestiadi di Gibellina¹⁴ *Voci di versi* del 2000, e la III e VIII edizione di *Vis Musicae – il parco sonoro tra i due mari*¹⁵ del 2004 e del 2009, dalle quali si sono sviluppati altri incontri e collaborazioni tra poeti, studiosi ed associazioni, arricchendo iniziative preesistenti o creandone di nuove.

In particolare la prima, ricordata anche da Maximiano Traperò (2008: 17), ha favorito ulteriori colloqui, come quello di Pigna e Corte¹⁶ di cui parla Pietro Clemente nel testo di presentazione di un nuovo progetto¹⁷ del quale è coordinatore scientifico: IN.CON.T.R.O (INterventi CONdivisi Transfrontalieri di Ricerca sull'Oralità) dedicato alla salvaguardia e valorizzazione del patrimonio immateriale, che coinvolge Corsica Sardegna e Toscana e che è stato finanziato dall'Unione Europea.

Un parallelo poetico immaginario

Osservando l'atlante si può immaginare che un ideale e irregolare parallelo poetico attraversi tutto il Mediterraneo dal Libano e la Palestina, passando per Creta, Malta, Sardegna, Baleari, e traversando la Penisola Iberica fino a sfociare nell'Atlantico, toccando Canarie, Madeira e Azzorre, a delineare la variegata geografia del verso improvvisato. Nella vastità di tale contesto risaltano due punti di forza, uno libanese e l'altro basco. La pratica dello *zajal*¹⁸ è molto viva in **Libano**, al punto che Adnan Haydar l'ha definita "a national pastime"¹⁹. Accompagnata prevalentemente con il tamburo a cornice, *daff*, la poesia estemporanea coinvolge un pubblico numeroso che segue appassionatamente i duelli verbali svolti generalmente da due o più coppie di poeti. Anche in **Palestina** in occasione di nozze, nascite, circoncisioni, feste private e pubbliche di carattere civile e religioso, si intonano versi improvvisati in arabo colloquiale, che prendono diversi nomi a seconda della forma strofica e della struttura metrica²⁰. Il canto della poesia estemporanea palestinese è stato

¹⁴ "La dolce armonia delle finte guerre. Diario resoconto di un convivio poetico-musicale nella più grande isola del Mediterraneo" di Paolo Scarnecchia Venerdì 9 febbraio 2001 *SuonoSud* http://www.ismez.org/suonosud/stampaarticoliarchiv.asp?id_testi=158

¹⁵ <http://www.vismusicae.it>

¹⁶ *Chjama e rispondi e ottava rima a confronto* 2 e 3 dicembre 2001

¹⁷ <http://www.incontrotransfrontaliero.com/>

¹⁸ Storicamente questo termine indica la poesia strofica in arabo dialettale della tradizione andaluso-maghrebina, affine alla *muwashshah* in arabo classico., ma nel contesto libanese attuale, abbraccia differenti disposizioni di rime e di schemi metrici, secondo una complessa nomenclatura

¹⁹ Haydar, Adnan. "The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel" in *Oral Tradition*, 4/1-2 (1989):189-212

²⁰ I principali sono: *hidâ*, *'atâbâ*, *m'anna*, *qarrâdî*

studiato e documentato da Dirgham Sbait (1986: 75-108; 1989: 213-235; 1993: 93-117), figlio del poeta Hanna Shibani Sbait scomparso nel 1992.

D'altronde quest'arte tradizionale è presente anche in altre regioni del mondo arabo, ad esempio nella Penisola Arabica, come ricorda Saad Abdullah Sowan (1989: 151):

Although folk traditions are rapidly disappearing in Arabia as it is suddenly transformed from an illiterate society to a modern state, poetic dueling remains one of the most popular and spectacular folk performances. Oral poets are paid handsomely at weddings, festivals, and similar public occasions to entertain spectators with their verbal jousts. Encouraged by eager audiences and by an accompanying chorus that repeat their improvised verses, the competing poets can stay up singing and playing until the call to the morning prayer.

Una delle realtà più dinamiche e organizzate del *bertsolarismo* europeo è certamente quella dei **Paesi Baschi**, dove la poesia a braccio gode di grande prestigio e considerazione e catalizza l'attenzione e l'interesse del pubblico e di ricercatori e studiosi spagnoli e stranieri: basti pensare che la rivista digitale *Oral Tradition* le ha interamente dedicato un numero nell'ottobre del 2007²¹. L'associazione Bertsozale riunisce i principali protagonisti del bertsolarismo ed ha al suo attivo l'organizzazione di incontri, convegni, giornate di studio, e cura un sito multilingue estremamente ricco e articolato²². Il *bertso*²³ si intona a cappella, secondo una varietà di modelli melodici, che vanno dai temi della tradizione orale a melodie della *popular music*, ed ha una importante funzione di coesione sociale e linguistica. Le cifre che riguardano il bertsolarismo sono impressionanti, ad iniziare dal numero di improvvisatori attivi, di tutte le età, alla quantità di eventi nei quali si pratica la poesia a braccio - circa un migliaio l'anno - e alla quantità di pubblico che li segue, culminante durante il campionato quadriennale che coinvolge migliaia e migliaia di persone.

La dimensione agonistica del *bertso* è enfatizzata dalle cronache e dai resoconti di alcuni osservatori e studiosi stranieri, come Denis Laborde (1996) che lo ha definito interrogativamente "uno sport intellettuale" e John Miles Foley (2007: 3-11):

Imagine selling 13,025 tickets for oral poetry. Imagine further an entire 6-7 hours of live performances broadcast on regional television. Imagine a one-day event – the final act in a multistage, four-year, Olympian drama of qualification and elimination – galvanizing ethnic, national identity to a degree unparalleled virtually anywhere in the world

²¹ <http://journal.oraltradition.org/issues/22ii>

²² www.bertsozale.com

²³ Il *bertsulari*, creatore di versi, utilizza quattro diverse strutture metriche fondamentali: *zortziko* (*txiki* o *haundi*): forma di otto emistichi, ossia quattro versi di 13 o 18 sillabe per ciascuna strofa; *hamarreko* (*txiki* o *haundi*): forma di dieci emistichi, ossia cinque versi (di 13 o 18 sillabe) per ciascuna strofa

Anche dal punto di vista della trasmissione della tecnica e del repertorio c'è il primato per numero di scuole e di laboratori dove si può apprendere a poetar cantando²⁴.

Malta rappresenta un caso molto interessante nel panorama mediterraneo, non solo perché la sua lingua deriva sostanzialmente dall'arabo, ma perché la poesia estemporanea è la quintessenza del suo patrimonio musicale di tradizione orale: tra le differenti forme del canto tradizionale maltese, detto *ghana*, spicca la presenza dello *spirtu pront*²⁵, ossia del contrasto verbale cantato. La prontezza di spirito che gli improvvisatori maltesi dimostrano, è il comune denominatore di un'arte verbale che nel Mediterraneo sembra condensarsi nelle isole. Grazie all'impegno di George Mifsud Chircop, lo studioso prematuramente scomparso nel dicembre 2007, l'attenzione nei confronti della poesia orale maltese è notevolmente cresciuta. Oltre all'insegnamento universitario, gli articoli, le conferenze, i programmi radiofonici, Mifsud Chircop è stato infaticabile animatore del principale evento annuale specificatamente dedicato allo *spirtu pront*, il Festival Nazżjonali ta' l-Ghana, contribuendo a divulgare una pratica culturale radicata nel tessuto sociale dell'isola, e sulla quale Philip Ciantar²⁶ ha compiuto una interessante indagine.

In altre isole del Mediterraneo, ad esempio **Creta**, la poesia estemporanea ha assunto un sapore proverbiale che si riflette pienamente nei dialoghi della vita quotidiana e del registro parlato. La *mantinada* o *mandinadha*²⁷ è una strofa minimalista profondamente radicata nell'immaginario culturale cretese. La sua caratteristica principale è l'estrema concisione, poiché ciascuna mantinada deve essere autosufficiente e completa, anche se possono essere legate le une alle altre e giustapposte per raccontare una storia. Accompagnate prevalentemente dalla *lyra*, alla quale può essere affiancato un *laouto* o altro strumento, sintetizzano i valori più profondi e originali del sapere tradizionale cretese e rappresentano una forma di dialogo e passatempo della comunità maschile, che può assumere toni polemici e anche offensivi nei contrasti. L'importanza della poesia estemporanea a Creta è evidenziata da Venla Sykäri (2009: 118):

²⁴ <http://www.bertso-eskolak.com/>

²⁵ Con questo termine di origine italiana (prontezza di spirito) si indicano le quartine di ottonari con obbligo di rima tra secondo e quarto verso, accompagnate da tre chitarre, una solista e le altre due di sostegno armonico.

²⁶ Ciantar, Philip "From the Bar to the Stage: Socio-musical Processes in the Maltese Spirtu Pront" in *Music & Anthropology* n°5

[http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number5/ma_ind5.htm]

²⁷ Termine derivata dall'italiano "mattinata" con il quale si indicano i versi improvvisati costituiti da distici di quindici sillabe, decapentasilabi, che in realtà per via della cesura possono essere percepiti anche come una strofa di quattro versi, due ottosillabi intercalati da due versi eptasilabi. Lo stesso termine può riferirsi anche a versi composti tramandati oralmente o per iscritto.

Since *mantinádes* were always appreciated as an individual poetic practice as well as a mode of communication, they have not lost their meaning and disappeared from modern society, where the veiled metaphorical expression is no longer the necessity it used to be in the traditional, closely knit village environment. The strong local identity has helped the local music and dance tradition to be highly valued, and *mantinádes* as an emblematic part of this tradition are still heard in every celebration and daily television and radio programs.

Anche nelle isole vicine è una presenza quotidiana, come sottolinea Giuliano d'Angiolini: "Gli abitanti di Karpathos vivono al ritmo, alla filosofia, delle *mandinades*." (2007: 19)

Tra le grandi isole mediterranee anche la **Sardegna** è un luogo importante nella geografia del verso improvvisato, profondamente radicato nella società agro-pastorale: "The performance of verbal duleing works toward the social cohesiveness of individual male work and play groups and may be viewed as a model of group interaction which is calculated to get important jobs done." Mathias (1976: 502). Nell'area settentrionale la strofa utilizzata nei contrasti è l'ottava, con versi endecasillabi in logudorese, e nella esecuzione a cappella ai due poeti si affiancano anche tre (bassu, contra e meza oche) delle quattro voci che appartengono alla tradizione polivocale del cosiddetto *canto a tenore*, che intervengono alla fine delle strofe con una cadenza caratterizzata dai timbri gutturali. Anche nell'area meridionale due voci (basciu e contra) fungono da sostegno armonico in coda ai versi estemporanei dei poeti, che generalmente sono quattro, ma la struttura strofica, denominata *muttettu* è molto più complessa e articolata ed è in campidanese, la variante meridionale della lingua sarda. Nel primo caso il contrasto è molto netto, non a caso la performance di poesia estemporanea è chiamata *sa gara*, e il linguaggio tendenzialmente concreto, mentre nel secondo dove la performance è definita *cantada*, l'argomentazione tende di più verso l'astrazione e il virtuosismo verbale e concettuale, e non esiste contrasto o controversia ma sviluppo progressivo in un gioco di rimandi fra *cantadoris* estremamente elaborato, come evidenzia Paolo Zedda che analizza le affascinanti strategie esecutive della materia verbale che richiedono una buona memoria e molta concentrazione (2009: 25 e seguenti).

Anche nelle isole atlantiche dell'Europa, **Canarie**, Azzorre e Madeira, la poesia estemporanea rappresenta un aspetto significativo del patrimonio intangibile. Nel *punto cubano*²⁸ delle prime, l'intonazione delle decime ha una spiccata dimensione musicale, anche grazie all'accompagnamento di *guitarra* e *laud*, e i *versadores* esprimono una musicalità a tutto tondo, che si manifesta non solo sul piano vocale ma anche su quello specificatamente linguistico.

²⁸ La decima canaria è chiamata *punto cubano* per l'evidente influenza musicale dell'America Centrale.

Anche la *cantoria* delle **Azzorre**, presente principalmente a Terceira e San Miguel, è accompagnata da due chitarre, *violão* e *viola de arame*, e consiste di due forme principali, la *quadra*²⁹ o *cantiga*, e la *velha*³⁰. La prima è caratterizzata da un ritmo relativamente lento e da una melodia saudosista, e data la brevità delle strofe consiste in un dialogo serrato, mentre la seconda è sinonimo di sfrontato umorismo.

Nettamente distinto appare il carattere della poesia estemporanea in forma di contrasto a **Madeira**, genericamente chiamata *despique*, dove risaltano due stili principali, *charamba*³¹ e *brinco* o *bailinho*³² caratterizzato da un ritmo festoso e trascinate. Gli strumenti che accompagnano gli improvvisatori sono *viola de arame*, violino, *rajão* o *braguinha*, e i loro versi tendenzialmente ridondanti sono estremamente funzionali alla danza collettiva.

Un patrimonio da divulgare e valorizzare

La poesia estemporanea, ben presente anche nelle regioni continentali del Mediterraneo come già evidenziato, in alcuni casi è divenuta l'emblema ufficiale di un territorio, come ad esempio **Murcia**, dove il *trovo*³³ è stato dichiarato bene culturale di interesse regionale, mentre nella vicina Andalusia ci si prepara a sottoporre la candidatura del *trovo* della Alpujarra³⁴ per l'inserimento nella lista Unesco dei beni intangibili proclamati patrimonio dell'umanità. Ma la forza della poesia estemporanea non risiede nelle sue singole espressioni, ma nel molteplice complesso delle sue manifestazioni, e in tale senso sta operando la Direcção Regional de Cultura do Alentejo in Portogallo. Da diversi anni in questa regione, dove esistono diverse forme di cantares à desafio eseguiti nel corso di fiere, feste, pellegrinaggi e altri contesti e che rischiano di scomparire, si svolgono eventi dedicati al repentismo coordinati dall'antropologo Paulo Lima, e da alcuni mesi, attraverso il programma dedicato al patrimonio intangibile denominato Identidades³⁵, è in corso l'elaborazione di un progetto articolato su diversi punti: una banca dati, una piattaforma per lo scambio di informazioni, documenti, testi, esperienze, e

²⁹ Quartine di versi ottosillabi a rime alternate che a conclusione della controversia divengono sestine.

³⁰ Strofe costituite da due terzine ripetute, e da una quartina dai contenuti satirici e licenziosi

³¹ Le strofe attraverso le quali gli improvvisatori si sfidano prendendo le parti di concetti, personaggi, elementi diversi e opposti, come nella maggior parte dei casi citati, presentano una certa libertà formale, melodica e metrica, con una certa predilezione per le quartine di versi eptasillabi, e sono caratterizzate dalla presenza di un interludio strumentale.

³² Quando nel corso di feste famigliari, pellegrinaggi o altre occasioni conviviali la poesia estemporanea assume una forma collettiva e più spontanea, i partecipanti si dispongono in cerchio e alternativamente i *despicadores* intonano versi.

³³ Nell'improvvisazione oltre al *trovo* completo, che comprende ventiquattro versi, suddivisi in una quartina e quattro cinque, ciascuna delle quali termina con uno dei versi della quartina iniziale, si utilizzano anche le unità strofiche minori delle sue suddivisioni, ossia quartina e quintina, e la decima.

³⁴ <http://www.que.es/granada/200906121900-trovo-alpujarra-candidato-tesoro-del.html>

³⁵ <http://www.programaidentidades.org/>

una serie di eventi internazionali realizzati anche in collaborazione con Unimed (Unione delle Università del Mediterraneo) ed altri organismi internazionali. Nonostante le avvertenze di Caterina Pagliai (2009: 81-82):

[...] verbal duels do not necessarily work toward resolving conflict. On the contrary, they may raise and exacerbate it []. As forms of argumentative language, and independently from the use of insults, they create, mirror, and sustain conflict; in many cases they increase it, dwell on it, and bring it to the fore [...]

Espressa la potente funzione sociale della poesia estemporanea con le sue complesse strategie di comunicazione che può rappresentare un modello di dialogo creativo e ludico tra culture e lingue di cui abbiamo decisamente bisogno per costruire il nostro futuro di cittadini europei.

Bibliografia

d'Angiolini, Giuliano. 2007. *Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto. La musica dell'isola di Karpathos*. Udine: Nota

Díaz Pimienta, Alexis. 2008. "La décima como estrofa para la improvisación". En *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, 106-127. Fundación Joaquín Díaz

Garzia, Joxerra. 2008. "El bertsolarismo. Realidad, investigación y futuro de la improvisación oral vasca". En *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, 210-227. Fundación Joaquín Díaz

Haydar, Adnan. 1989. "The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel" *Oral Tradition* 4/1-2:189-212
<<http://journal.oraltradition.org/issues/4i-ii/haydar>> [consulta Guglio 2009]

Laborde, Denis. 1996. "Des Joutes poétiques au vélodrome. Le championnat des bertsulari en Pays Basque" *Trans* 2
<<http://www.sibertrans.com/trans/trans2/laborde.htm>> [consulta Giulio 2009]

Mathias, Elizabeth. 1976 "La Gara Poetica: Sardinian shepherds' verbal dueling and the expression of male values in an agro-pastoral society". *Ethos* 4/4: 483-508.

Miles Foley, John. 2007. "Basque Oral Poetry Championship". *Oral Tradition* 22/2: 3-11. <<http://journal.oraltradition.org/issues/22ii/foley>> [consulta Guglio 2009]

Pagliai, Valentina. 2009. "The Art of Dueling with Words: Toward a New Understanding of Verbal Duels across the World". *Oral Tradition* 24/1: 61-88.
<<http://journal.oraltradition.org/issues/24i/pagliai>> [consulta Guglio 2009]

Rodríguez, Yeray. 2005 “El impúdico acto de improvisar” *Bienmesabe* Rev. N°41. <<http://www.bienmesabe.org/noticia.php?id=317>> [consulta Guglio 2009]

Sbait, Dirgham H. 1986a. “Poetic and musical structure in the improvised-sung colloquial Qasidih of the Palestinian poet-singers.”. *al-'Arabiyya*, 19 (1 & 2): 75–108.

_____ 1989b. “Palestinian improvised-sung poetry: The genres of Hida And Qarradi: Performance and transmission”. *Oral Tradition*, 4/1–2: 213–35. <<http://journal.oraltradition.org/issues/4i-ii/sbait>> [consulta Guglio 2009]

_____ 1993c. “Debate in the improvised-sung poetry of the Palestinians.” *Asian Folklore Studies* 52: 93–117.

Sowayan, Saad Abdullah. 1989. “Tonight My Gun Is Loaded: Poetic Dueling in Arabia”. *Oral Tradition* 4/1-2: 151-173. <<http://journal.oraltradition.org/issues/4i-ii/sowayan>> [consulta Maio 2009]

Sykäri, Vera. 2009. “Dialogues in Rhyme: The Performative Contexts of Cretan *Mantinádes*”. *Oral Tradition* 24/1: 89-123. <<http://journal.oraltradition.org/issues/24i/sykari>> [consulta Guglio 2009]

Trapero, Maximiano. 2008. “El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión”. In *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, 7-33. Fundación Joaquín Díaz

Zedda, Paulu. 2009. “The Southern Sardinian Tradition of the *Mutetu Longu*: A Functional Analysis”. *Oral Tradition* 24/1. <<http://journal.oraltradition.org/issues/24i/zedda>> [consulta Guglio 2009]

MÚSICA MEDITERRÁNEA, UNA REALIDAD IMAGINADA

Rubén Gómez Muns

Resumen

Este artículo intenta proponer un nuevo modelo de interpretación del término 'música mediterránea' basado en el 'imaginario mediterráneo'. Un modelo que intenta superar las barreras geográficas, políticas y mentales, así como las musicales, en un intento de abarcar la totalidad de las manifestaciones musicales. En este caso, más que de una realidad concreta, estamos hablando de una realidad imaginada que tiene en la evocación y la sensación su fuerza de ser.

Palabras claves: Música mediterránea, Mediterraneidad, Mediterraneismo e imaginario.

Abstract

This article has the aim to propose one new interpretative model about the concept of 'Mediterranean music' based on the 'Mediterranean imaginary'. This model crosses the geographical, political and mental boundaries, and at the same time, the musical barriers. This new model has the purpose to be valid to the all musical manifestation because we are not speaking about one concrete reality; on the contrary, we are speaking about one imagined reality that has the evocation and sensation like their principal characteristics.

Key words: Mediterranean Music, Mediterraneism, Mediterraneity and imaginaries

Introducción

El objetivo de este artículo es abordar y reflexionar sobre el Mediterráneo como área geográfico-cultural, capaz de construir un imaginario músico-cultural capaz de traspasar las fronteras políticas, culturales y mentales. Un planteamiento inconcebible sin tener en cuenta las nociones de Mediterraneidad y Mediterraneismo, verdadero sustrato y cimiento de una supuesta 'música mediterránea' basada más en criterios estéticos, ideológicos e imaginarios que en la existencia de una realidad tangible y objetiva. Por esta razón, en las siguientes páginas diseccionaré el Mediterráneo a partir de la idea de que cuando hablamos de él a nivel musical, lo hacemos más basándonos en la imagen que tenemos de éste a partir de sensaciones y evocaciones que no en una realidad cultural con características uniformes y homogéneas.

Cuando hablamos de imaginarios nos vienen a la mente entre otros los trabajos de J.P. Sartre sobre el imaginario (1940) y la imaginación (1936); C. Castoriadis (1975) sobre el imaginario social; P. Berger y T. Luckmann (1968) cuando nos hablan de la construcción social de la realidad; o el de G. Durand (1981) cuando nos habla del imaginario humano entendido como "el gran denominador fundamental donde se sitúan todos los procesos del pensamiento

humano”¹. Sin embargo, sus trabajos han sido enriquecidos en las últimas décadas con las aportaciones de B. Anderson (1991), A. Appadurai (1996) y N. García Canclini (2000) entre otros. En todos ellos se analiza y reflexiona sobre una variable imprescindible, a mi modo de ver, cuando hablamos de imaginarios, el papel de la imaginación, un concepto presente ya en la tradición filosófica desde la Antigüedad cuando se identificaba imaginación con fantasía (González, 2005: 43). La imaginación plasmada mediante símbolos, rituales, poesía, leyendas o música ha estado presente en la vida humana desde los inicios de la misma, jugando un papel vital tanto a nivel individual como colectivo. Además, siempre se ha caracterizado por aportar significado a manifestaciones tangibles e intangibles ante nuestros sentidos y capacidades. Aunque de forma paradójica “El pensamiento occidental, y especialmente la filosofía francesa tiene como tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como “señora del error y de la falsedad” (Durand, 2004: 25).

Cuando hablamos de la música, entendida como manifestación basada en el sonido y el ritmo, debemos tener en cuenta dos premisas básicas: la recepción y la emisión. Sin embargo, ambas comparten un hecho principal, participan del imaginario propio de su entorno cultural, del mismo modo que ayudan a configurarlo aportando sentido a los elementos significativos que forman parte de él. Debemos tener en cuenta que el proceso de recepción se basa en la evocación, en la espontaneidad, en la sensación y en la memoria inconsciente que nos envuelve y que nos ayuda a vislumbrar el sentido y significado musical. Es decir, estas características que emanan de la música, también lo hacen de las personas que las idean y que en consecuencia otorgan a la música que componen e interpretan. Sin embargo y curiosamente, el receptor se enfrenta a un proceso de doble naturaleza temporal, si por un lado tenemos la espontaneidad que se nutre de la inmediatez del tiempo; por otro, nos encontramos la memoria, basada en la duración. Además, observamos cómo esta doble naturaleza se expresa a través de la evocación y la sensación, que combinan espontaneidad y memoria, enfrentando al receptor con sentimientos e imágenes reales, irreales y otras manipuladas a su gusto, fruto del momento y de los códigos subjetivos y colectivos de interpretación con los que se ha ido dotando con el paso de los años. Evidentemente, lo comentado no sólo afecta al receptor, también influye e incide en el emisor cuando crea, recrea, versiona e interpreta la música.

Todo esto configura un escenario muy presente en el área mediterránea que tiene en la complejidad cultural su *ethos* (punto de partida), en los intercambios culturales su *pathos* (las consecuencias de lo que se recibe), en el mar Mediterráneo su *logos* (sentido) y su *eros* (atracción). La manifestación y

¹ Citado por C. Sánchez, 1997: 153

representación del mismo, incluida la música, parte de la hipótesis descrita por R. Polycandrioti con estas palabras: “une première hypothèse, que l'espace géographique circonscrit par la Mer Intérieure constitue aussi une construction mentale aux connotations culturelles et historiques” (1999: 1). Una hipótesis que encuentra en las palabras de M. Vázquez Montalbán su complemento al plantearse el Mediterráneo como un espacio invertido que se debate entre la realidad y la metáfora, pero que en primera instancia es término objeto de reflexión donde hemos “de professer un scepticisme suffisant pour comprendre la Méditerranée comme un fruit supplémentaire de l'imagination” (1999: 10).

Imagen, Imaginario e Imaginación

En este artículo y parafraseando a Celso Sánchez entiendo que “el Imaginario cultural refiere a lo que Robert Bellah denomina el sistema cultural en cuanto condensación del cuerpo simbólico de la humanidad” (1997: 152). Hemos de tener en cuenta que la construcción del imaginario imaginario se nutre de dos elementos indispensables: la imagen y la imaginación, estrechamente relacionadas entre sí. Según J.P. Sartre, la imagen, desde el momento en que se convierte en una estructura intencional, pasa de un estado inerte de la consciencia a un estado sintético y unitario en relación con el objeto trascendente (1982: 86). En todo este proceso, aquella que hace posible esta transformación de estado de la imagen es la imaginación, ayudando a establecer la relación entre manifestaciones tangibles con valores abstractos e imaginados a su vez. Todo esto es lo que configura el imaginario y su capacidad de articular ideas e imágenes, ideas y objetos, ideas y significados, así como el eje idea-imagen-música.

Cuando hablamos de simbolismo imaginario visto como la interpretación de la imagen a través del prisma de la imaginación, se nos plantea otra cuestión, la del tiempo histórico. El imaginario tiene en su eje una estructura histórica al tener un presente narrativo que es percibido y descodificado mediante la síntesis de los tres ciclos de tiempo histórico que conceptualizó F. Braudel -quien era consciente del carácter multidimensional del tiempo histórico- en: larga duración, mediana duración y corta duración. No obstante, esta clasificación no da una respuesta clara a la interrelación que se produce entre todas ellas a la hora de configurar el bagaje cultural del ser humano y elemento capital para la construcción de imaginarios. Por este motivo y si seguimos apostando por esta línea, observamos como la concepción sobre el tiempo de N. Elias, según la interpretación de E. Guerra, nos da el complemento ideal. Para este autor, N. Elias entendía el tiempo “como símbolo de coordinación social (macrocosmos) y de autoacción personal (microcosmos), lo cual implica rescatar las múltiples experiencias del tiempo, tanto en los ámbitos societal como individual” (Guerra 2005: 125). Una perspectiva que ayuda a entender el proceso de descodificación semántica de la manifestación musical en toda su amplitud al requerir de un trayecto

multidireccional en los campos del tiempo a través de la memoria subjetiva y de la memoria colectiva. Por tanto, la memoria no solo es retroceder en el pasado, también es plantear el presente e imaginar el futuro. Curiosamente la memoria se construye a partir de imágenes reales o imaginadas, ya sea en su composición como en su interpretación.

También es preciso apreciar el valor añadido de la imaginación, el cual es muy útil en el mundo actual. Para A. Appadurai, los trabajos de la imaginación constituyen uno de los grandes flujos que caracteriza a la globalización y su importancia radica en que la imaginación se “desprendió del espacio expresivo propio del arte, el mito y el ritual, y pasó a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente” (2001: 21). Este paso ha sido posible gracias a que “los cambios tecnológicos ocurridos a lo largo del último siglo, a partir del cual la imaginación también pasó a ser un hecho social y colectivo. Estos cambios, a su vez, son la base de la pluralidad de los mundos imaginados” (ibídem)

El estado actual del mundo permite que las sociedades se encuentren completamente abiertas a nuevas conexiones y a reconfiguraciones continuas de sus estructuras, de sus formas de ver el mundo y de sus mecanismos de acción. O mejor dicho, a la aceleración de estos procesos mentales. En este sentido, es evidente que apuesto por la capacidad de la imagen sonora de aportar significado a las ideas y conceptos, así como de plasmar lo que entendemos mediante la imaginación.

El imaginario colectivo e individual lo podemos entender como un *collage* de imágenes capaz de articular sensaciones y evocaciones que percibimos constantemente. Las mismas a las que dotamos de significado y relacionamos con una noción abstracta, como es en este caso el Mediterráneo, que es a su vez objeto de múltiples interpretaciones y visiones, siendo a su vez todas ellas legítimas. Otra cosa es cómo poder articular y dar coherencia a lo que significan las imágenes que construimos dentro de nuestro ser, las cuales no siempre representan lo mismo ya que nuestra percepción puede modificarse con el transcurso del tiempo. En este sentido comparto la idea de H. Bergson de que imaginación y memoria, comprendida como acumulación de experiencias vitales, convergen en un mismo sentido. Siendo compatible la rememoración y lo rememorado con la imaginación y lo imaginado. Para este autor, la gran cuestión radica en qué es el espacio y el tiempo, y si son o no un medio homogéneo. Una problemática que afecta tanto a la exterioridad y percepción de las cosas como a los hechos de la consciencia.

Hechos que afectan de forma significativa a la manifestación musical en su dimensión comunicativa ya que en mi opinión ésta ocupa un doble espacio de forma simultánea: el sonoro y el mental. En consecuencia ambos se desarrollan en el espacio temporal dividido en dos dimensiones: la del devenir

del sonido y la descodificadora de significados. La primera representada en el momento de producción del sonido y la segunda en el momento de recepción. Éste último tiene lugar gracias a la asociación de ideas que posee el individuo gracias a su herencia cultural, conformada por el pasado y el presente. En cierto modo, se nos plantea una disyuntiva fundamentada entre la noción física del sonido y la noción imaginada de la música. En este sentido y en un plano meramente musical, vemos como la supuesta ‘música mediterránea’ o ‘sonido mediterráneo’ es la consecuencia de dos procesos:

- El proceso físico que se correspondería con el ‘sonido mediterráneo’
- El proceso virtual determinado por la imagen imaginada de la música se correspondería con la ‘música mediterránea’

El proceso virtual en la música se expresa mediante la desubicación y ubicación del material musical, atribuyendo orígenes y significados míticos que se trasvasan de un lado a otro bajo la mano de los seres humanos. Dando una identidad común a algo de por sí diverso y diferente, sumergiendo la música en una dimensión imaginada que requiere del imaginario para dotar de sentido a la sensación de que es simplemente mediterránea.

En este contexto encontramos el punto de partida de la utilización contemporánea de sonoridades propias del Mediterráneo para construir paletas de colores que pintan e iluminan diferentes texturas abiertas². Para L. Meyer “la textura está relacionada con las formas en que la mente agrupa los estímulos musicales³” (2001: 194), los mismos estímulos que nos permiten asociar diferentes gamas sonoras con el Mediterráneo yendo más allá de la ubicación geográfica. De esta manera, la asociación de imágenes mentales, tanto individuales como colectivas, entroncan con la referencialidad propuesta por M. Augé y con la corriente de pensamiento de los referencialistas, definidos por L. Meyer como aquellos que sostienen que la música también expresa significados que hacen referencia al mundo extramusical, (ibídem, 23). G. Plastino abordó esta cuestión en un texto muy interesante y con un título muy sugerente, “*Texturas abiertas: sobre la música mediterránea*”. En éste cita el caso del grupo Dounia, de los que comenta lo siguiente:

Lo que predomina en la música de Dounia es la dislocación. Ninguna de las canciones puede extender sus raíces hasta una cultura musical mediterránea en particular, pero todas suenan de muchas maneras mediterráneas (2005: 15).

² Concepto tomado de G. Plastino

³ L. Meyer define el estímulo con las siguientes palabras: “incluye cualquier sonido o combinación de sonidos que estén señalados como un acontecimiento unitario que está relacionado con otros acontecimientos musicales” (Nota a pie de página indicada en la pp. 54)

Como se desprende de estas palabras, los componentes de esta formación utilizan la textura, entendida en este caso bajo el precepto de L. Meyer, para dibujar y expresar una nueva imagen del Mediterráneo basada en la interconexión en defecto de la contraposición. Una dinámica que se corresponde perfectamente con el 'imaginario mediterráneo' y en correspondencia con el 'imaginario musical mediterráneo' contemporáneo que posteriormente describiré con mayor detalle.

La combinación de todo lo expuesto refuerza el papel del imaginario dentro del paisaje cultural al nutrirse continuamente de las percepciones subjetivas y colectivas desde tiempos pasados y avanzando a paso firme junto con el devenir del hombre. Del mismo modo, el papel de la música también se revaloriza al volver ser una manifestación apreciada como uno de los medios más efectivos a la hora de plasmar, construir y reflejar el imaginario.

El imaginario mediterráneo: Mediterraneidad y Mediterraneismo

El *Mare Nostrum* romano, este mar que baña las costas de la Europa meridional, de la Europa Balcánica, del Norte de África, del Próximo Oriente y del Asia Menor, enmarca una de las áreas histórico-culturales más importantes de la humanidad. No sólo es la cuna de las tres principales religiones monoteístas del mundo: el judaísmo, el cristianismo y el islam; también lo es de la filosofía griega y de los cimientos de la civilización occidental⁴.

El Mediterráneo desde la Antigüedad ha sido escenario de intercambios culturales, de conflictos, de conquistas y de procesos de paz. La rivalidad entre griegos y fenicios en su expansión comercial, entre griegos y persas, entre Roma y Cartago, entre cristianos y musulmanes...; las vivencias de la vida; el carácter del ser humano; el paisaje; el clima; la forma de vida; etc. Todo esto ha influido, influye e influirá en la vida humana, en la literatura, en la arquitectura, en el cine o en la música, es decir influirá en todo aquello que esté relacionado con la cosmovisión de las gentes del Mediterráneo. Dinámicas narrativas presentes de una u otra forma en la *Iliada* y la *Odissea* de Homero, en la *Eneida* de Virgilio, en *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, en la poesía de Constantino Cavafis o en *León el Africano* de Amin Maalouf por citar algunos ejemplos.

Cuando hablamos del Mediterráneo se hace más evidente que nunca la interacción cultural constante a lo largo del tiempo y como ésta ha ido moldeando y dando forma a las particularidades diferenciadoras, así como a

⁴ Tomo el concepto de civilización de Arnold J. Toynbee y Samuel Huntington, definido por este último como "A civilization is a cultural entity. Villages, regions, ethnic groups, nationalities, religious groups, all have distinct cultures at different levels of cultural heterogeneity" (*The Clash of Civilizations?*, *Foreign Affairs*, 1993). Aunque en este artículo prestó mucha mayor atención al contacto/intercambio cultural que no ellos.

una sensación de espacio cultural compartido. Una situación que nos plantea la relación entre espacio geográfico y área cultural, y en consecuencia la relación entre cultura y música. Ésta ha sido objeto de análisis, estudio y reflexión desde tiempos pasados, pero con especial énfasis desde el siglo XIX y en especial a lo largo del siglo XX. La premisa básica de esta relación es aquella que defiende o postula el principio de que teóricamente a un territorio concreto le corresponde una cultura concreta y una música en particular. La antropología social ha tenido y tiene en el Mediterráneo un área de especial interés al presuponer que existe algo llamado Mediterráneo con una estructura o contenido común (Davis, 2000: 11); o como una categoría práctica de estudio similar al concepto de Orientalismo de E. Said. (Botta, 2010: 4). Ambas posturas evidencian lo que H. Driessen opina: “The category ‘Mediterranean’ is not solidly uniform” (1999:61) pero sería arrogante negar esta consideración por parte de aquéllos que claman que la “Mediterranean culture does not exist” ya que descuida que “for many different actors ‘Mediterranean’ is a culture reality” (ibídem).

Personalmente considero ambas perspectivas totalmente válidas e incluso complementarias entre sí. Sin embargo, comparto plenamente con J. Davis que el Mediterráneo ha sido y es en la actualidad un *melting pot* al ser un área de intensa interacción, del mismo modo, también comparto con él que la categoría geográfica “Mediterráneo” se identifica con una categoría sociológica (1993: 105). Pero a su vez comparto parte de los planteamientos críticos de J. Llobera, quien afirma que “nunca se debe olvidar que detrás de la palabra ‘Mediterráneo’ no hay más que una apariencia, un espejismo de unidad” (1990: 108). No obstante, considero que podemos añadir una nueva modalidad capaz de aunar ambas posturas, ‘la categoría imaginaria’, entendida no como algo absoluto, si no como un instrumento más que nos ayude a comprender mejor el Mediterráneo en todas sus vertientes.

Lo que es evidente a nuestros ojos es que:

Hi ha moltes Mediterrànies. La diversitat dels seus pobles és tan gran que posa en dubte tots els egocentrismes provocats per antigues civilitzacions o poderoses hegemonies contemporànies. El Mediterrani s’ha convertit en la frontera més pronunciada del món: una veritable fractura del nivell de vida del nord i el sud. Però alhora és el lloc de trobada entre l’Orient i l’Occident, on neixen i moren imperis i cultures, i on hi ha gent que escriu d’esquerra a dreta i de dreta a esquerra; on la convivència diària amb l’«altre» és un repte permanent. Les grans ciutats portuàries, abans i ara, són els principals actors de la seva història. (Presentación de la Exposición “La Mediterrània del segle XX, realitats i mirades”, Barcelona, 7/06-29/08 de 2010)⁵

⁵ http://www.iemed.org/activitats/2010/expo_EFE/cexpoeffe.php (consulta el 08/06/2010)

Una multiplicidad de mediterráneos que requiere de una descodificación apoyada en la noción de imaginario, la cual tiene en *Il pensiero meridiano* (1996) de Franco Cassano un puntal teórico que al reconocer los elementos generadores del mito y del imaginario: el retorno y el éxodo. “Mentre il ritorno rappresenta la forza angusta e ripetitiva del passato, l' esodo che dà inizio alla marcia verso la terra promessa è il predominio del futuro” (Cassano, 1996: 45).

Palabras que aportan los rasgos principales del ‘imaginario mediterráneo’ de nuestros días:

- La aceptación de la fractura en todos los niveles
- La aceptación de la desfragmentación cultural
- La necesidad de conocer y reconocer al ‘otro’
- La idealización del Mediterráneo como espacio común
- La idealización de una supuesta ‘cultura mediterránea’

Rasgos que son fruto de las dos grandes cuestiones que se han realizado y realizan los estudios mediterráneos desde una perspectiva antropológica: ¿Dónde empieza el Mediterráneo? y ¿quiénes son los mediterráneos? (Driessen, 200: 16)⁶. Preguntas abordadas desde diferentes campos como la historia, la antropología, la sociología o los estudios clásicos entre otros; y por autores tan señalados como F. Braudel, D. Abulafia, P. Horden, N. Purcell, W. V. Harris, M. Herzfeld, P. Balta, T. Magrini, P. Matvejevic, D. Albera, F. Cassano o M. Arkoun. Todos ellos en mi opinión coinciden en un punto: donde empieza la realidad y donde empieza la mentalidad o ‘imaginario mediterráneo’. Un problema metodológico que encuentra una respuesta con la propuesta de M. Cooke que esgrime la necesidad de comprender el Mediterráneo como un espacio dotado de un imaginario particular (1999: 290-291).

Entender el imaginario como una plasmación de los pensamientos, anhelos, frustraciones, contradicciones, convergencias y paradojas de las sociedades y/o culturas del Mediterráneo nos pone ante una encrucijada de narrativas que desembocan en un laberinto plagado de juegos de espejos que generan controversias y sinergias de forma simultánea.

La especificidad del Mediterráneo en esta doble dimensión: espacio y tiempo, se debe a sus propias peculiaridades descritas de forma muy elocuente por P. Matvejevic:

⁶ Driessen, Henk. 2001. People, Boundaries and the Anthropologist's Mediterranean. *Anthropological Journal on European Cultures*, vol. 10, pp. 11–25.

Sobre este «mar primario» convertido en un estrecho marítimo, así como acerca de su unidad y división, y su homogeneidad y disparidad, se ha dicho de todo; hace ya tiempo que sabemos que no es ni «una realidad independiente» ni tampoco «una constante», sino que el conjunto mediterráneo está compuesto por muchos subconjuntos que desafían o rechazan las ideas unificadoras. (2008: 332)

La fractura en el Mediterráneo genera una situación dispar de ruptura parcial o fragmentada al no ser lo suficientemente fuerte como para romper la unión del todo, por frágil que parezca. Como dice el pensador palestino Bichara Khader: *“El mar <<madre>>: el Mediterráneo, demasiado estrecho para separar y demasiado ancho para confundir”* (2006: 23). Una frase excelente que representa a la perfección el hecho que:

las identidades mediterráneas constituyen una acumulación de experiencias que tienen sus raíces en el fondo de la historia, de traumatismos antiguos y más recientes, de heridas aún abiertas; nos encontramos frente a comunidades encerradas en su propia desgracia. (Ibídem: 26).

En consecuencia, el ‘imaginario mediterráneo’ no es más que un intento de dar respuesta a las dos preguntas capitales mencionadas anteriormente combinando hechos objetivos e interpretaciones míticas e idealizadas. En otras palabras, éste no es más que un concepto que se esfuerza en visualizar y comprender el Mediterráneo en su globalidad, siendo consciente de la fractura existente y de las diferentes perspectivas aplicadas sobre esta área.

P. Matvejevic se pregunta si “Il Mediterraneo esiste al di là del nostro immaginario ?” y él mismo se responde de la siguiente forma: “La tendenza a confondere la rappresentazione della realtà con la realtà stessa si perpetua : l’immagine del Mediterraneo e il Mediterraneo reale non si identificano affatto”⁷. Con estas palabras el conocido pensador se postula a favor de la idea de que representación y realidad no se identifican, pero tal suposición no niega la importancia del imaginario como elemento configurador de nuestra mirada sobre el Mediterráneo, todo lo contrario, la realza.

El ‘imaginario mediterráneo’ es capaz de articular en su seno las diferentes dinámicas culturales, al igual que las diferentes narrativas, visiones y contradicciones existentes dentro del área Mediterránea. Es decir, es el marco y expresión de un ordenamiento simbólico del espacio y el tiempo capaz de ayudarnos a ver el Mediterráneo como simulacro de realidad. No olvidemos que “nuestra representación del espacio y el tiempo en la teoría importa porque afecta a la forma en que interpretan el mundo y actuamos en él, y por la forma en que los otros lo interpretan y actúan en él” (Harvey, 2004: 229).

⁷ La nuova Europa e il Mediterraneo. www.euromedi.org/fondazione/nuovaeuropa.asp (consulta el 10/01/2010)

En consecuencia, es poco probable comprender el Mediterráneo con éxito sin tener en cuenta el peso del tiempo y los imaginarios culturales que ha creado, crea y creará. Cuando percibimos lo imaginario sentimos la espontaneidad y la sensación de la imagen, pero le damos sentido con nuestra capacidad cognitiva influida por nuestro pasado y por los procesos simbólicos y estructurales que lo configuran. Es decir, el imaginario y la imaginación gracias a su capacidad de evocar nos ubican en nuestro sentido existencial marcado por el tiempo y el espacio. En este caso, el espacio es el mar Mediterráneo, eje y objeto del imaginario que encuentra en la existencia de una consciencia mediterránea o mediterraneista su mejor aliada. Una consciencia basada en la creencia de que existe algo común que une a los pueblos que habitan en el área mediterránea, aunque ésta sea imperceptible a nuestros sentidos, pero que está ahí. Las corrientes submarinas que justifican la existencia de este imaginario mediterráneo común son de gran importancia cuando hablamos de imaginario musical. Además, el 'imaginario mediterráneo' no es algo que aparece por generación espontánea, es la respuesta a un proceso ideológico denominado 'Mediterraneismo' que cree firmemente en la 'Mediterraneidad' como característica orgánica de la práctica cultural mediante sus diferentes manifestaciones, incluida la música.

Debemos tener presente que el proceso de génesis del mito mediterráneo, de la identidad mediterránea y en consecuencia de la 'música mediterránea', responde a la construcción y reconstrucción de los imaginarios correspondientes y del 'imaginario mediterráneo'. Procesos de movimiento continuo que responden a una consciencia unitaria que diluye la distinción de centro y periferia, respondiendo a la mutabilidad de ambas referencias a lo largo de la historia.

El 'imaginario mediterráneo' tiene en el Mediterraneismo su marco ideológico-estético y en la Mediterraneidad su expresión orgánico-física⁸. Aparentemente son términos que se otorgan coherencia de forma ontológica, sin embargo, esto no es suficiente ya que el principio ontológico requiere de una constante que no la proporciona el término en sí, sino el significado que le otorgamos. Éste es fruto de un constructo mental generado por la observación empírica y por la imagen desvirtuada que otorgamos a la primera. La combinación de ambas perspectivas se manifiesta en un imaginario que otorga un sentido global a todo aquello que percibimos y catalogamos como mediterráneo. Toda esta redundancia inspirada en la lógica no esconde el objeto cualificado como mediterráneo, en este caso concreto, la música. Una catalogación que tiene en la evocación y la sensación sus dos pilares,

⁸ La Mediterraneidad es un concepto presente en los círculos intelectuales desde el s. XIX y el Mediterraneismo desde el s. XV (Ruiz, 2007:2-3). Ambos han sido conceptualizados tradicionalmente desde Europa y no es hasta el s. XX en que sensibilidades procedentes del mundo árabe y otros lugares han empezado a ser escuchadas.

aportando coherencia interna y externa al término en sí, reflejo del espacio físico y virtual mencionado anteriormente y que se fundamenta en la ilusión de homogeneidad del Mediterráneo en su globalidad.

G. Steingress cuando habla de Mediterraneidad parte de la siguiente hipótesis:

la realidad y el valor de la idea de la Mediterraneidad consisten en el reconocimiento del poder de la hibridación como la expresión fundamental de la diversidad cultural de la región que está estrechamente relacionada con la Historia y el futuro desarrollo de Europa (2006)

Comparto plenamente con él de que la Mediterraneidad pone de relieve la hibridación, pero en este caso yo voy más allá al partir de la hipótesis siguiente: el 'imaginario musical mediterráneo' reconoce la hibridación como elemento capital de la Mediterraneidad, la cual se expresa de forma orgánica en toda manifestación musical del Mediterráneo al formar parte de su propia naturaleza y génesis, fruto de todas las conexiones y contactos que han existido a nivel humano y cultural. Además, esta naturaleza de por sí hibrida, acepta y dota de significado a toda evolución del material sonoro, impidiendo quedarse a éste como algo estático y sacralizado, lo que supondría el fin de la Mediterraneidad al bloquear su tendencia natural de conocer e interactuar con otros materiales.

Concretamente, la 'música mediterránea', manifestación de todo lo expuesto, es el fiel reflejo del proceso de contaminación musical inspirado tanto en la resonancia cultural (B. Berger) como en el préstamo cultural (R. Linton), elementos perennes que generan una evocación de conciencia unitaria y múltiple a la vez, pero mutable a su vez. Una expresión natural y fluida que contradice por defecto el hecho de querer reivindicar una supuesta autenticidad homogénea. Ésta última se resquebrajaría continuamente si llegará a no corresponderse con la concepción del Mediterráneo como punto de intercambio e interacción. La navegación cultural y musical no tiene una ruta lineal y fija, sino que es circular y entrelazada, atravesando continuamente los límites marcados por el espacio, el tiempo y el imaginario.

Tal escenario marcado por la multiplicidad y la fragmentación es presente en la percepción de que existen muchos Mediterráneos: el latino y europeo, el árabe o el turco entre otros. Todos ellos son diferentes realidades que convergen y discrepan con un único nexo en común: el mar que nos identifica. Un escenario que refuerza mi argumentación, centrada en poner el imaginario como elemento configurador de los procesos que han articulado y articulan el Mediterráneo como área cultural y de estudio. El escenario aquí descrito evidencia el hecho de que el 'imaginario mediterráneo' se nutre de la interconexión mediterránea, percibida constantemente por fragmentada que parezca. El proceso de percepción, sea de una forma consciente o

inconsciente, nos hace imaginar y sentir que cuando hablamos de ‘música mediterránea’ no lo estamos haciendo de algo objetivo, delimitado e incluso tangible. Más bien lo contrario, nos basamos en la percepción de una realidad imaginada, fundamentada en la sensación, la evocación y la citación.

La relación intrínseca entre imagen e imaginación en un primer lugar; y la relación entre conciencia imaginante y percepción por otro; constituyen los pilares del ‘imaginario mediterráneo’. La función que tiene éste como elemento de significación y articulador de la realidad cultura se debe a que aúna y focaliza los rasgos principales descritos: continuidad y fragmentación del espacio cultural, del espacio físico y del espacio temporal.

El imaginario musical mediterráneo

La relación imaginario-música es altamente compleja al combinar todas las posibilidades citadas en el apartado dedicado a la imagen, imaginario e imaginación. En este sentido debemos apreciar la sensibilidad y el poder de la música como elemento portador y de expresión del imaginario, en este caso el Mediterráneo. Como he comentado anteriormente, éste tiene en la creencia de hermandad entre las diferentes culturas presentes en el Mediterráneo su principal motor, como muestra la descripción de “*A Mediterranean Odyssey*” (2009) de Lorena Mckenitt con temas “inspired by the tones, textures and rich cultural heritage of the Mediterranean”⁹. Un pensamiento que se articula mediante el Mediterraneismo y la Mediterraneidad, los mismos que inspiran y generan el ‘imaginario musical mediterráneo’ dividido en los dos procesos mencionados previamente: el proceso físico y el proceso virtual. Los elementos indiscutibles que participan paralelamente en ambos procesos son:

- El color musical
- La textura musical
- La evocación musical
- La citación musical
- La sensibilidad musical
- La sensación musical de que existe una interconexión

El imaginario mediterráneo del que estamos hablando apuesta por un humanismo mediterráneo, contando con el movimiento de *Les Cahiers du Sud* dirigido por J. Ballard durante la década de 1930 como precedente al reconocer la ‘otredad’, el diálogo entre iguales y la interrelación, ejemplificado con la conferencia pronunciada en Argel por A. Camus en el año 1937 .

La combinación de todos los elementos mencionados entre sí bajo las pautas del humanismo mediterráneo más la relación entre ideología y estética con material sonoro desemboca en el término de ‘música mediterránea’. Es

⁹ <http://quinlanroad.com/explorethemusic/mediterranean-odyssey/1.asp> (consulta el 12/01/2010)

verdad que en demasiadas ocasiones es difícil poder establecer un elemento analítico común para todas las manifestaciones musical propias del Mediterráneo, lo cual no impide la percepción de que sí hay una interrelación. Es decir, cuando algunas voces afirman que hay un parentesco entre la música andalusí y la música árabe con el flamenco, ¿en que se basan para hacerlo?, ¿en su estructura modal, en los melismas y giros vocales, en la estructura rítmica? Realmente no lo sé, pero tengo la percepción de que la respuesta afirmativa es una combinación de todos estos aspectos sumados a su dimensión histórica, geográfica y socio-cultural. El citar estas dimensiones no es una idea original mía, sino que las tomo prestadas del planteamiento empleado por G. Steingress cuando analiza el trasfondo bizantino del cante flamenco y sus puntos de encuentro con el rebético greco-oriental (2006).

Un ejemplo de esta conciencia imaginaria de la ‘música mediterránea’ es el tema “*Oriente Mediterráneo*” (2005) del guitarrista flamenco Vicente Amigo o la canción “*Ojos de la Alhambra*” (2000) del mismo guitarrista en colaboración con el argelino Khaled. La primera expresa la conexión entre Oriente y el Mediterráneo a través de la música flamenca, y la segunda representa el punto de encuentro entre flamenco y música magrebí en la Alhambra de Granada, símbolo de la presencia árabe en la Península Ibérica y del esplendor de la dinastía nazarí, la dinastía granadina.

Ambos temas se nutren del imaginario mediterráneo y de su dimensión mítica. Conceptos partícipes de la noción de identidad mediterránea, definida esta última por M. Bedjaoui como “un sentimiento difuso pero poderoso de pertenencia a un mismo conjunto, con especificidades particulares, alrededor de la cuenca mediterránea” (1996: 17). En consonancia a estas palabras encontramos las de P. Scarnecchia, que dicen:

en el Mediterráneo, la compleja estratificación de civilizaciones y culturas sonoras hace posible la constante aparición de elementos arcaicos en los eventos musicales actuales, elementos que contribuyen a mantener viva la dimensión mitológica de su representación sonora (1998, 13)

Una dimensión mitológica que mediante la combinación de textura y referencialidad deja al descubierto el doble juego semántico de la etiqueta ‘música mediterránea’, que alterna la percepción de la manifestación musical a partir de la premisa meramente técnica o a partir del imaginario. No obstante, ambas visiones no impiden que observemos como la citada etiqueta responde a la necesidad de adjetivar de forma homogénea un amplio abanico de diferentes manifestaciones musicales. Un proceso de calificación fruto de un ideal mediterraneista o panmediterraneista inspirado en una imagen ideal del Mediterráneo más que en una homología musical concreta.

Esta imagen ideal basada tanto en la asociación de ideas mentales como en la percepción de sensaciones y en la espontaneidad de las mismas,

evidencia y fragua el conflicto entre tradición y modernidad, entre autenticidad e innovación. Los segundos términos no implican necesariamente la dilución de los primeros, por el contrario, son procesos necesarios para la pervivencia del patrimonio musical y del sentido de identidad ligado muchas veces al de autenticidad. En este caso, el 'imaginario mediterráneo' tiene entre sus nutrientes principales el principio de diversidad y el de mutabilidad, dando protagonismo a la multiplicidad en detrimento de la uniformidad. Sin embargo, esta situación no está exenta del peligro que representan las visiones integristas que defienden un supuesto estado de pureza innegable. Es verdad que el peligro de desvirtuación y desaparición existe cuando la contaminación musical no tiene una respuesta adecuada. Ésta tiene lugar cuando no hay una buena base de conocimientos y se manifiesta en sonidos estereotipados contruidos bajo un único patrón y que únicamente dan un ligero toque de barniz al color sonoro. Es decir, cuando por ejemplo sólo percibimos un toque aflamencado o balcánico sin ninguna profundidad creíble, un hecho que sucede muy a menudo y que da pie a aquéllos que menosprecian y denigran el intercambio y la suma. Una contradicción cuando miramos la historia de las músicas mediterráneas y la interrelación existente entre ellas, ya sea de mayor o menor intensidad. Todo esto es fruto de las diferentes interpretaciones y visiones con la que percibimos y descodificamos el significado musical y la imagen que tenemos del mismo.

Sensación y evocación van unidas a la imaginación, y en consecuencia al imaginario. Su gran virtud es la capacidad de actualizar experiencias y dotarlas de sentido, una virtud que se plasma a la perfección en la música. Con estas palabras asumo la postura de Georgina Born que apuesta por analizar las jerarquías discursivas y las estructuras narrativas cuando habla de las técnicas del imaginario musical y teniendo en consideración que:

Music exists and generates meaning in number of different, simultaneous forms: as musical sound, and this as mediated by notations, by technological and visual forms, by the practices and sociality of performance, by social institutions and socioeconomic arrangements, by language in different guises (lyrics and dramatic narratives, theoretical and critical exegeses, and other discourses) and, relatedly, by conceptual and knowledge systems. (2000: 37)

Palabras que muestran la multitextualidad de la música, reforzada plenamente cuando añadimos la experiencia afectiva de la música, descrita por L. B. Meyer de este modo:

Un suspiro, un sonido o una fragancia evocan recuerdos semiolvidados de personas, lugares y experiencias, agitan los sueños <<mezclando el recuerdo con el deseo>>, o despiertan connotaciones conscientes de objetos referenciales (2001: 261).

O cómo dice Francisco Cruces:

La música contiene, evoca y construye todos esos mundos de experiencia, a través de la relación íntima que establece entre patrones sociales y patrones sonoros, con una eficacia extrema y misteriosa que no podemos dejar de –siguiendo a Bourdieu– calificar como una verdadera magia social. (2002).

Teniendo en cuenta lo expuesto por estos autores, en mi opinión, el término ‘música mediterránea’ se fundamenta en la concepción imaginada de la misma como he ido comentando anteriormente. Este término se utiliza muchas veces a pesar de que no hay una definición uniforme, algo casi imposible según mi punto de vista. No obstante, la percepción de la amplia gama sonora que sustenta el adjetivo mediterráneo da lugar a la percepción del ‘sonido mediterráneo’ y en consecuencia de la ‘música mediterránea’. Expresiones o etiquetas que van ligadas de forma intrínseca a la imagen ideal de las mismas y en consonancia, con el ‘imaginario mediterráneo’ que se expresa mediante el Mediterraneismo y la Mediterraneidad como categorías más estéticas que analíticas sobre el material musical. Ambas categorías estéticas dotan de sentido unitario a una fragmentación de modos, notas, escalas, ritmos, instrumentos y texturas gracias a que:

La música del Mediterráneo es, pues, la expresión del deseo, incluso inconsciente, de una continuidad de encuentro, es decir, la reafirmación de la innegable relación social y cultural establecida y mantenida a lo largo de la historia de la región por los pueblos colindantes. Ahora, el hecho importante es que este deseo queda expresado de dos maneras opuestas, aunque relacionadas: primero, en la intención de preservar y defender la supuesta “autenticidad” o “pureza” de los estilos musicales etnicitarios en vista de una permanente transgresión musical; segundo, su uso como elementos para la mezcla y fusión musical (Steingress, 2006)

Lo expuesto por G. Steingress, el debate entre autenticidad y fusión es el mismo que germina el problema central de las interacciones globales, “la tensión entre la homogeneización y la heterogeneización cultural” (Appadurai 2001:45). Sin embargo y en acorde con lo expuesto en este texto, la pregunta sería ¿son músicas mediterráneas el *rai*, el *chaabi*, el *turbo folk*, la *música d’arrel valenciana*, la *música klapa*, la *música andalusí* o el *oriental jazz*? Pregunta con una respuesta afirmativa debido a que trabajan con material musical de culturas mediterráneas. Un material sonoro que reconoce de por sí la fusión, elemento activo de su naturaleza, la misma que fundamenta su autenticidad y su crecimiento. No podemos ver la fusión como algo negativo, todo lo contrario, ésta es positiva siempre que se asuma con naturalidad y conocimiento. Es decir, la fusión sólo tiene lugar cuando los estados anteriores están consolidados. En caso contrario no estaríamos hablando de una organicidad creíble y válida, si no de una manipulación intencionada marcada por otros criterios como el comercial, el del *souvenir*, el del estereotipo o que se pierden en el pastiche global. Algo que sucede muchas veces con grupos partícipes de la escena de las músicas del mundo o *world music*.

Por este motivo me gustaría resaltar que son los músicos los que ponen de relieve aquellas características musicales que consideramos propias del Mediterráneo, al mismo tiempo que son ellos junto a los gustos del público receptor quienes hacen evolucionar de forma positiva o negativa las músicas del Mediterráneo. Además, este planteamiento abre la puerta a músicos no oriundos del Mediterráneo, tengan o no origen en alguna región de esta área, pero que están interesados en sus músicas y materiales sonoros. Algunos ejemplos serían el argentino Mario Kirlis, los norteamericanos Balkan Beat Box o los británicos Oi Va Voi. Muchas veces los músicos o sus trabajos discográficos no se podrían clasificar en una única categoría, estilo o género, pero esto no impide que ellos participen del 'imaginario musical mediterráneo' en mayor o menor intensidad. Especialmente en el mundo de hoy en día donde confluencia e influencia se sucede constantemente, desdibujando los patrones clásicos. Dinámicas que son el perfecto reflejo de que "el materialismo histórico-geográfico es una modalidad abierta y dialéctica y no de un cuerpo de concepciones fijo y clausurado" (Harvey, 2004: 388) y de que "si nuestra cultura musical se limitase a la producción realizada estrictamente dentro de nuestras fronteras -suponiendo que ello fuese posible- sería indudablemente muy pobre" (J. Martí, 1995).

El análisis unificado de las manifestaciones musicales del Mediterráneo es harto difícil y problemático como demuestran los trabajos de P. Manuel sobre la "tonalidad mediterránea" como una forma de armonía modal, o el de B. Lortat-Jacob con G. Léothaud sobre el "vocalismo mediterráneo". Para los últimos, el estilo vocal mediterráneo es identificable en una primera audición, pero difícil de explicar tal como recoge G. Plastino (2004: 16). En cambio el trabajo de P. Manuel no abarca la totalidad del área mediterránea al referirse únicamente a la "modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics". En consecuencia, la primera percepción fundamentada en la sensación y en la evocación reconoce la mediterraneidad propia de la manifestación musical y en consecuencia justifica el empleo del término mediterráneo como adjetivo. Éste último representa la simbiosis del espacio físico y del espacio virtual mencionado, dotando de sentido simbólico a una ordenación particular de la relación espacio-tiempo. Un hecho que no niega el peligro de mercadotecnia del adjetivo mediterráneo que denuncia G. Plastino (2004), pero que a su vez reconoce la existencia de una manifestación sonora propia e identificable como tal.

M. Frishkopf indica que algunos sectores del mundo árabe consideran la música pop de Amr Diab, que combina música árabe con influencias occidentales y sonidos latinos, como 'sonido Mediterráneo' (2003: 148). Una postura que amplía la noción de 'sonido mediterráneo' a las músicas pop y en definitiva a todas aquellas que no forman parte de las consideradas músicas tradicionales, al igual que la *world music*. Por otro lado, el músico y artista turco

Z. Livaneli defiende la existencia del 'sonido mediterráneo' junto a la de un sexto continente dentro del Mediterráneo conformado por las Islas de Baleares, Sicilia, Córcega, Cerdeña, Creta, Chipre, Magreb junto con partes de España y Francia¹⁰. Sin embargo, ambas posturas no niegan lo más importante y distintivo, la multiplicidad musical y su interacción. En este sentido, entiendo el 'sonido mediterráneo' de una forma global y total que da cabida no solo a músicos pop árabes o a músicos de repertorio tradicional, sino a todas aquellas manifestaciones musicales que desprenden un color mediterráneo según los diferentes géneros, estilos y realidades musicales que consideramos propiamente mediterráneas. Esta concepción abierta ayuda a enmarcar todo un seguido de prácticas musicales de diferente naturaleza y con unos límites poco definidos, adaptándose perfectamente a las dos grandes preguntas que siempre se hacen sobre el Mediterráneo.

Conclusiones

La existencia de un 'imaginario musical mediterráneo' dotado de una amplia paleta de gamas, texturas y registros que desprenden la sensación de que son mediterráneas, desborda las fronteras físicas y mentales del área Mediterránea. La sensación de continuidad y *sensum* en combinación con la evocación, dota de sentido a la noción de 'música mediterránea', a pesar de que la percepción objetiva de la misma se diluya en medio de una vorágine de pinceladas que buscan más la evocación que no la estructuración formal. Ésta es de por sí difícil de establecer dentro de un paisaje sonoro tan rico, vasto, interconectado y denso.

La etiqueta de 'música mediterránea' más allá de sus defectos e intereses mercantilistas e ideológicos, identifica un amplio panorama musical que combina en su seno gamas sonoras estructuradas mediante modos y escalas junto a texturas musicales, ritmos y composiciones de carácter polifónico y heterofónico tan diferentes y cercanos entre sí que nos ayudan a imaginar una supuesta 'música mediterránea'. Una idea que se nutre de la evocación y de la sensación en primer término para dar ese prisma de mediterraneidad, por más que podamos observar a posteriori que los puntos comunes no son tan fuertes como nos imaginábamos. Aunque de todos modos, nuestro imaginario compartido e intensificado a lo largo del siglo XX, compensa esta observación técnica y objetiva con una imagen imaginada que nos aporta coherencia a la realidad geográfico-cultural que envuelve e implica el término mediterráneo. Diversidad y homogeneidad, tradición e innovación,

¹⁰ Cit. por Nidel, Richard. 2005. *The Basics, world music*. New York, London: Routledge. pp. 139

identidad y otredad, características presentes y configuradoras que se trasladan a la producción y percepción musical, estableciendo dimensiones imaginadas con narrativas y elementos dispersos, todo ello guiado por la sensación de que el Mediterráneo es todo y es nada a la vez.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo, Buenos Aires: Ediciones Trilce, Fondo de Cultura Económica de Argentina. (V.O. 1996)

Augé, Marc. 2004. *¿Por qué vivimos?: por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa

Bedajoui, Mohamed. 1996. "Las culturas mediterráneas, gérmenes de creatividad y de conflicto". En *El Mediterráneo: una globalidad emergente*, ed. Baltasar Porcel. Madrid: Editorial Complutense. Pp. 15-27.

Ben Ami, Shlomo. 1996. "El Mediterráneo oriental: caminos y agitaciones". En *El Mediterráneo: una globalidad emergente*, ed. Baltasar Porcel. Madrid: Editorial Complutense. Pp. 31-36.

Bergson, Henri. 1991. *Assaig sobre les dades immediates de la consciència*. Barcelona: Edicions 62. (V.O. 1889)

Bohlmann, Philip. 1997. "Music, Myth, and History in the Mediterranean: Diaspora and the Return to Modernity". *Ethnomusicology on-line* 3. <<http://www.umbc.edu/eol/3/bohlman/index.html>> [consulta el 24 de julio de 2009]

Born, Georgina. 2000. "Techniques of the musical imaginary". En *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born y David Hesmondhalgh. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Pp. 37-47.

Botta, Anna. 2010. "Predrag Matvejevic's *Mediterranean Breviary*: Nostalgia for an "Ex-World" or Breviary for a New Community?". *California Italian Studies Journal*, 1 (1). <<http://www.escholarship.org/uc/item/7qs4x1v0?display=all#page-2>> [consulta el 20 de marzo de 2010]

Cassano, Franco. 2003. *Il Pensiero Meridiano*. Roma, Bari: Laterza.

Cooke, Miriam. 1999. "Mediterranean Thinking: From Netizen to Medizen". *Geographical Review*, Vol. 89, No. 2, pp. 290-300

Cruces, Francisco. 2002. "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos". *TRANS* 6.

<<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm>> [consulta el 16 de marzo de 2009]

Davis, John. 2000a. Prólogo. En *Nueva antropología de las sociedades mediterráneas. Viejas culturas, nuevas visiones*, ed. Maria-Àngels Roque, 9-11. Barcelona: Icaria e Institut Català de la Mediterrània.

_____.1993b. "Modelli del Mediterraneo". En *Antropologia della musica e culture mediterranee*, ed. Tullia Magrini. Bologna: Fondazione Ugo e Olga Levi, Il Mulino. Pp. 67-85

Driessend, Henk. 1999. "Pre- and Post-Braudelian Conceptions of the Mediterranean Area: The Puzzle of Boundaries". *Narodna Umjetnost* 36 (1), pp. 53-63.

Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México, Madrid: Fondo de Cultura Económico. (V.O.1992)

Frishkopf, Michael. 2003. "Some meanings of the Spanish tinge in contemporary Egyptian music". En *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sounds*, ed. Goffredo Plastino. New York, London: Routledge.

Guerra, Ernesto. 2005. "Norbert Elias y Fernando Braudel: dos miradas sobre el tiempo". *Argumentos*, número especial 48-49, pp. 123-148.

Khader, Bichara. 2006. "El mar <<madre>>: el Mediterráneo, demasiado estrecho para separar y demasiado ancho para confundir". *Quaderns de la Mediterrània* 6, pp. 23-32

Harvey, David. 2004. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Madrid: Amorortu Editores.

Magrinni, Tullia. 1999. "Where Does Mediterranean Music Begin?", *Narodna Umjetnost* 36 (1), pp. 173-182.

Manuel, Peter. 1989. "Llobera, Josep. R. 1990. *La identidad de la antropología*. Barcelona: Anagrama.

Modal Harmony in Andalusian, Eastern European and Turkish Syncretic Musics". *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, pp. 70-94.

Martí, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical. *TRANS 1*.

<<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>> [consulta el 16 de marzo de 2009]

Matvejević, Predrag. 2008. "El Mediterráneo y Europa". *Quaderns de la Mediterrània 10*, pp. 331-336.

Meyer, Leonard. 2001. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Música. (V.O. 1936)

Polycandrioti, Rania. 1999. "Les représentations de la Méditerranée". En *Rencontre internationale "Méditerranée : Guerre des cultures ou projet commun"*. <<<http://periples.mmsch.univ-aix.fr/med-representations/textes/polycandrioti/polycandrioti1.html>>> [consulta el 02 de febrero de 2009]

Plastino, Goffredo. 2005. "Texturas abiertas: Sobre la música mediterránea". *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología XXI*, Actas del VIII Congreso SIBE, pp. 13-29

Ruiz, Vanesa. 2008. "Mediterraneidad: instrumento de diálogo o ideología dominante". *Ulisses Cibernetic*, n^o5, Actes de la trobada Joves Pensant la Mediterrània.

Sánchez, Celso. 1997. "El imaginario cultural como instrumento de análisis social". *Política y Sociedad*, 24. Pp. 151-163.

Sartre, Jean Paul. 1982. "Husserl" en *Fenomenologia i existencialisme*. Barcelona: Editorial Laia., pp. 77-97 [extraído de *L'Imagination*, Paris: PUF, 1969 (V.O. 1936)]

Scarnecchia, Paolo. 1998. *Música popular y música culta*. Barcelona: CIDOB edicions & Icaria.

Steingress, Gerhard. 2006. "El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental". *TRANS 10*.

<<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/steingress.htm>> [consulta el 22 de febrero de 2009]

Vázquez Montalbán, Manuel. 1999. "La Méditerranée Invertébrée". En *Rencontre internationale "Méditerranée : Guerre des cultures ou projet commun"*.

<<http://periples.mmsch.univ-aix.fr/med-representations/textes/montalban/montalban.html>> [consulta el 02 de febrero de 2009]

Discografía

Amr Diab. 1999. *The very best of Amr Diab*. EMI Arabia

Anouar Brahem. 2006. *Voyage de Sahar*. ECM

Caravasar. 2006. *Alminares mediterráneos*. Resistencia

George Dalaras. 2005. *Mesogios-Mediterranean 30th-40th Parallel Live*.
Minos-EMI.

Lorena Mckenitt. 2009. *A Mediterranean Odyssey*. Quinlan Road.

Maria del Mar Bonet. 1995. *Salmaia*. BMG-Ariola

Pietra Montecorvino. 2004. *Napoli Mediterranea*. Discmedi Blau

LA CANÇÓ CATALANA Y EL MARE NOSTRUM. LA GRAN METÁFORA DEL MAR

Belén Murillo Martínez

Resumen

El presente artículo analiza la presencia del mar en la *Cançó* de expresión catalana, en dos sentidos. El primero, el mar y el Mediterráneo como espacio para el encuentro de culturas y de sonidos propios, músicas y temáticas semejantes y a la vez peculiares y distintivas; y el mar como puente de comunicación de las culturas que rodean la Mediterránea. Y en segundo sentido, el mar como elemento mítico-simbólico, como metáfora de los grandes universales culturales. Temas como los de libertad, patria, catalanidad, interculturalidad, destino común, hermandad, son ideas expresadas a través de la gran metáfora marino-mediterránea. Barcos, travesías, horizontes marinos, islas, desiertos de agua, azules inmensos y tormentas; nos conducen alegóricamente al mar y éste a su vez a categorías y abstracciones humanas y naturales. Así pues, buscamos el mar como elemento “metaforizador” y el mar “metaforizado”, es decir: el mar como metáfora de algo más y las metáforas que remiten al mar en si mismo.

Desde esta óptica se contemplan especialmente las letras, pero también las músicas, los instrumentos y sobre todo las inspiraciones, buscando conexiones mediterráneas y marinas en la *Cançó* (entendida en sentido amplio) y en la música de expresión catalana. Bajo el prisma del mediterráneo entendido como crisol de culturas afines, se analizan también lo que se ha llamado “sonidos mediterráneos” y su vinculación con la sonoridad catalana tanto en los instrumentos, como en las voces y las melodías y las letras.

El artículo realiza una panorámica general y actualizada de la *Cançó* en todos los territorios del dominio lingüístico catalana, desde los inicios de la *Nova Cançó* hasta hoy. Con especial atención a las influencias y colaboraciones con otras culturas del Mediterráneo. Y dedicamos sendos apartados específicos y más detallados a Lluís Llach y Guillem d'Efak y otro más pormenorizado a Maria del Mar Bonet, como exponente fundamental de la sonoridad mediterránea y marina.

Palabras clave: *Cançó Catalana*, Mediterráneo, Mediterraneidad

Abstract

This article analyses the presence and influence of the Mediterranean Sea in the *Canço Catalana* in two senses. The first sense is based on the idea or vision of the Mediterranean Sea as one geographical space characterized for the interrelation between different cultures with their own sounds, between musicians and between different subject matters. These last are at the same time very similar and distinctives among themselves. The second sense considers the Mediterranean Sea one mythical and symbolical element, one excellent metaphor of the principal cultural and universal principles. Subject matters as for example: freedom, homeland, expression of the Catalan identity, interculturality, fraternity, etc, have one excellent element of expression thanks to the methaphorical sense of the Mediterranean. For this reason, we are interested to understand the role of the Mediterranean Sea as one metaphor for one side, and by the other, we would like to understand the role of the musical and lyrical methapors that speaks about it.

From this point of view, the article analyses all elements that *Cançó Catalana* expresses: lyrics, sounds, instruments, but especially the inspirations based on the Mediterranean Sea and its categories. Moreover, in these pages I have reflexionated about the 'mediterranean sounds' and their relation with the 'Catalan sound' in different aspects: voices and melodies, instruments and lyrics.

The article describes one panoramical vision of the *Cançó Catalana* since the origins until actual days, and have three sections focused in Lluís Llach, Guillem d'Efak and Maria del Mar Bonet, excellent examples of the 'mediterranean sound'.

Keywords: *Cançó Catalana*, Mediterranean Sea, Mediterraneity

Introducción

El Mediterráneo: fuente de creación en el mundo del arte. Pintores, fotógrafos, cineastas, poetas, escritores, músicos, cantantes, etc. han encontrado en el *Mare Nostrum* el referente idóneo para la creatividad. Un *Mare Nostrum* de doble filo inspirador: por una parte, el Mediterráneo crisol de culturas y puente de comunicación (al mismo tiempo que espacio de conflicto y separación) entre las civilizaciones que lo rodean y conforman; y por otro lado un segundo filo: el mar, la mar, como elemento natural, mítico-simbólico, incluso místico y mágico. Representación metafórica de los grandes universales culturales. Elementos marinos usados como metáforas del pueblo o la nación, de la libertad, del aislamiento, de la unión, del más allá, del destino, de la muerte, de la vida como un viaje

El arte en general, y la composición musical en particular, se ha dejado impregnar, se ha empadado de mar, a lo largo de los tiempos. Tanto en los acordes como en las letras, la inspiración de lo marino ha estado notablemente presente en muchas de las grandes obras. Desde la música clásica hasta el pop, el mar es un referente habitual, percibido como un espacio simbólico lleno de posibilidades creativas, comunicativas y comunitarias.

La *Cançó Catalana* no ha sido menos (podríamos decir que ha sido incluso más) y las posibilidades de estudio y de análisis que ofrece con respecto al universo simbólico marino-mediterráneo (en las dos vertientes que hemos planteado anteriormente) son enormes, aunque en las siguientes páginas nos limitaremos a ofrecer una pequeña cata general para abrir boca.

En cuanto a los ingredientes de nuestra cata, ya sabemos la denominación de origen, el espacio geográfico de referencia: el mar, el Mediterráneo; y en cuanto al ámbito musical observado en estas líneas – que en principio sería la *Cançó Catalana* como ya hemos adelantado en el párrafo anterior– conviene que nos planteemos algunas preguntas previas que nos ayuden a delimitarlo: ¿Qué es la *Cançó Catalana*?, o mejor dicho, ¿Qué queremos entender en este artículo por *Cançó Catalana*? ¿Todavía existe?

¿Son Feliu Ventura o Cesk Freixas “nuevos” o actuales exponentes? Hugo Mas, Pau Alabajos, Roger Mas, o grupos como Relk, con letras esmeradas de poeta para la ocasión, ¿son *Cançó Catalana*? ¿O sólo las viejas glorias lo eran?

Hagamos memoria¹ sobre la historia de la *cançó* y aclaremos algunas cuestiones terminológicas y semánticas, al menos por lo que respecta a este ensayo.

La transición a la democracia –como proceso catárquico en parte, y conservador a la vez– nos ha dejado uno de los fenómenos culturales más interesantes por su importancia y significación, no sólo artística y musical, sino también social, política, identitaria, nacional, y reivindicativa, así como literaria y especialmente lingüística. En este punto la literatura al respecto ha considerado la recuperación musical de expresión catalana en los años 60, como uno de los hitos más importantes que se han dado –no sólo en Cataluña sino en todo el Estado español– en el proceso de recuperación social de una lengua y una cultura minorizadas y relegadas públicamente, por no decir bajo tentativa de exterminio, o –con “suerte”– reducidas a mera expresión folclórica dentro de los patrones de la cultura dominante. Paralelamente al caso de la música y en estrechada conexión con ésta, la recuperación del catalán como lengua de uso social y legal –de hecho y de derecho– es a su vez una de las luchas y logros identitarios más significativos y necesarios de Cataluña en el proceso de regeneración democrática e institucional². En esta reconstrucción y recuperación lingüística y democrática, juega, como decimos, un papel importante el fenómeno de la *Cançó Catalana* de entonces y también, por qué no decirlo, la música de expresión catalana de hoy (especialmente en lo concerniente al conflicto lingüístico actual).

Se (re)crea y se utiliza; se reinventa la *cançó*, como puente de transmisión, comunicación y expresión pública. Una labor colectiva para (re)conquistar a través de la música la dignidad robada y la posibilidad de una lengua apta no sólo para el ámbito doméstico si no también para la canción, la literatura, la poesía, el teatro, la radio y la televisión (incluso –más tímidamente– para el cine); en definitiva una lengua “adulta” y madura para su utilización pública en todas sus dimensiones, así como instrumento de expresión popular –también cantada– de todo un imaginario colectivo social y nacional:

¹ Recomendamos la lectura para ello de Porter-Moix, Josep (1987) *Una història de la Cançó*. Barcelona: Dpto. de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

² Durante la “pre-transición” o últimos años del franquismo, y la transición a la democracia, se crea un sentimiento de resistencia y de identificación lingüística como respuesta a la represión ejercida por las dictaduras: terms como catalanidad y antifranquismo se vuelven sinónimos más allá del signo ideológico de tal catalanidad.

Ante la falta de una herramienta con la que las clases populares de todo el mundo expresan sus estados de ánimo, sus deseos y frustraciones en su propia lengua; una serie de individualidades, provenientes mayoritariamente de la burguesía media barcelonesa, se plantean, durante la segunda mitad de los años cincuenta, la creación de una Canción Catalana contemporánea. (Pujadó, 2000: extracto 35-40)

Parafraseando a Pujadó³, a finales de los cincuenta se gestará definitivamente la *Cançó Catalana* como movimiento. En 1959, Raimon compone la mítica *Al Vent* (Al viento) y Lluís Serrahima publica en la revista *Germinàbit* (antecesora de *Serra d'Or*) el artículo *Ens calen cançons d'ara* (Necesitamos canciones de ahora) que es tomado como el manifiesto fundacional de la *Nova Cançó*. Así mismo, y siguiendo la tesis de García-Soler (1976; 1996) podemos considerar ésta –la *Nova Cançó*– como movimiento dentro del fenómeno general de la *Cançó Catalana*.

La canción *Se'n va anar* (Se fue) que fue interpretada por Raimon y Salomé en el V Festival de la Canción del Mediterráneo, gana el concurso convirtiéndose además en éxito de audiencia: el catalán accede, inesperadamente, al mercado discográfico de manera tímida, y por ende a la difusión radiofónica catalana y estatal. Con ello, comienza a cimentarse un movimiento musical y cultural destinado a que un pueblo recupere, en su propia lengua, tanto canciones meramente recreativas, como de factura poética y/o trasfondo crítico y social.

La repercusión de la *chanson* francesa, que tendrá un importante papel (de la mano de Brassens, Brel, Ferré) es coetánea a la aparición de una conciencia crítica intelectual, junto con los incipientes movimientos políticos surgidos del ambiente Universitario. Por otro lado, la influencia de la canción de autor y el folk americanos (del norte y del sur) con Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez, o Víctor Jara como exponentes referenciales de nuevos aires musicales propicios para la reivindicación social, conformarán un caldo de cultivo que afectará tanto a la música catalana –expresada en eventos musicales de masas al estilo de Woodstock tales como “Les Sis hores de Canet” (Mainat, 1977) –, como a la de todo el Estado español. Pero es en Cataluña donde los frutos de este aire renovador (pequeño burgués en buena parte) pero a la vez arraigado en la recuperación de la tradición de raíz más popular; serán más decisivos. “Els Setze Jutges”⁴ (Los dieciséis jueces) se constituyen en grupo en 1961 (Mainat, 1982), eclosionando con ello la génesis fundacional del movimiento de la *Nova Cançó* y de la recuperación del

³ Información documentada en Pujadó 2000:35-40.

⁴ Los miembros de “Els Setze Jutges” fueron: Miquel Porter, Remei Margarit, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella, Francesc (Quico) Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, Maria del Carme Girau, Martí Llaudó, Joan Ramon Bonet, Maria Amèlia Pedrerol, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach (Mainat, 1982. *Tretze que canten*).

fenómeno⁵ de la *Cançó Catalana*, ésta última (entendida en sentido amplio como veremos posteriormente) ha sido durante mucho tiempo – y podríamos decir que sigue siendo– un recurso de vital importancia en la creación (y/o reconstrucción) de una verdadera conciencia colectiva de la unidad del catalán y de su recuperación literaria y lingüística.

En este sentido podríamos afirmar que aquel “espíritu inspirador”, aquella importancia y significación (artística y musical; social, política, identitaria, nacional, y reivindicativa; literaria y especialmente lingüística) que mencionábamos al principio, todavía están hoy vigentes. Y más allá de la crisis o disolución de la *Nova Cançó*⁶ (*stricto sensu*) o precisamente debido a esta disolución y a partir de ella, podemos hablar, como nos recuerda de nuevo Pujadó, de *Cançó Catalana* con toda normalidad:

Personalmente considero que este término (*Nova Cançó*) solo tiene sentido en los años de creación de la *cançó* catalana moderna, como movimiento, cuando las individualidades todavía no habían podido captar un público propio ni se habían podido crear estructuras mínimas de profesionalización. Creo que a raíz de la primera crisis de crecimiento del movimiento y de la disolución de “Els Setze Jutges” (1968) ya debemos hablar de *Cançó Catalana* con toda normalidad (Pujadó, 2000: 11)

Así pues, respondiendo a las preguntas que nos hacíamos al principio, podríamos decir que sí, que más allá de etiquetas de última hora y de última moda, la *Cançó Catalana* todavía existe, y –por suerte o por desgracia– todavía juega un papel fundamental (especialmente en el País Valencià) en la normalización del catalán como lengua, como cultura y como expresión artística y musical. Es más, podríamos decir que gran parte de los elementos mencionados –y que la configuraban como fenómeno singular entonces– todavía perviven en mayor o menor medida. Haciendo que la *Cançó Catalana* vuelva con fuerza más de cuatro décadas después (Planas, 1996). Tanto es así que incluso se han rescatado antiguas etiquetas como las de *Novíssima Cançó*⁷ para designar algunas de las nuevas voces que desde hace unos años ilustran el panorama musical en catalán. Otra cosa es la diferente repercusión que hoy en día puedan tener estos estilos de canción más comprometidos, en un mundo globalizado y a la vez heterogéneo (también musicalmente hablando), con una pugna de valores contradictorios entre consumismo tradicional y nuevas formas o soluciones a la crisis (no sólo económica, si no

⁵ Com ya hemos dicho, seguimos la tesis de Garcia-Soler (1976-1996) en cuanto a la definición de “movimiento” y de “fenómeno”, el primero referido a la *Nova Cançó* como “grupo-movimiento organizado” y el segundo referido a la *Cançó Catalana* como “fenómeno” general no organizado.

⁶ *Nova Cançó* entendida aquí como movimiento organizado, originaria y fundamentalmente (aunque no sólo) en torno a Els Setze Jutges como grupo y motor de la génesis del fenómeno general de la *Cançó Catalana*.

⁷ Término usado tras la crisis de la *Nova Cançó*, para designar autores emergentes como Marina Rossell, Joan Isaac... Y que actualmente se ha recuperado para cantautores como Feliu Ventura o Cesc Freixas.

también de valores y de replanteamiento de nuevos estilos de vida); pugna que paradójicamente, necesita más que nunca de un tipo de canción como lo fuera la *Cançó Catalana* en origen.

Así pues, y en consonancia con esto último, en el presente artículo utilizaremos de manera “amplia y laxa” el término *Cançó Catalana* incluyendo estilos que ortodoxamente podrían considerarse fuera del canon clásico de *cançó*. Utilización extensa del término que obedece principalmente a que todos los factores –sociales, culturales, lingüísticos, y etnomusicológicos– expuestos hasta ahora podríamos hacerlos extensivo no sólo a la musicalización de poetas, la canción de Autor y/o la canción protesta o las adaptaciones musicales o versiones, en sentido estricto; si no también a otros ámbitos más específicos como la recuperación de la música “d’arrel”⁸ y la música tradicional y popular catalana, las glosas⁹, el mestizaje musical (especialmente la influencia árabe y mediterránea de la que hablaremos posteriormente) o incluso la “cobla”¹⁰. Todo lo cual también nos hace considerar otros factores o aspectos más puramente etnomusicológicos como la recuperación y utilización (o no) de instrumentos típicos y propios de la musicología catalana y mediterránea.

Por último, conviene recordar, de nuevo, que la *cançó* (en sentido amplio), ahora como entonces, estará en estrecha conexión con el mundo de la creación literaria, especialmente de la poesía. Muchos cantantes, incluso grupos de pop-rock o “banda-autores”¹¹ se dedicarán a musicalizar y a recuperar poetas y escritores en lengua catalana: Llach con Martí i Pol; Raimon

⁸ Música de raíz

⁹ La glosa –propia de las Islas Baleares– es un tipo de composición popular, oral y rimada, normalmente improvisada en el mismo momento en que se declama. Es el equivalente a las corrandas catalanas o las *albadas* valencianas (Munar, 2001). En este punto nos parecen importantes las palabras de Guillem d’Efkak al respecto de las Glosas y la lingüística: “A la pagesia tothom feia gloses: els padrins i els joves. Qualsevol excusa era bona per treure el guitarró i tirar-se fisconades i gloses de picat. Els jocs de paraules, els dobles sentits, les metàfores... tot i entrava i, sense tenir-ne consciència, admiraves la riquesa de vocabulari”. (en Mestre, Bartomeu 1997. *Balada d’En Guillem d’Efkak*. Palma. Edicions Documenta Balear. Mejavents 22) Traducción: Entre el campesinado todo el mundo hacía glosas: los viejos y los jóvenes. Cualquier excusa era buena para sacar el guitarrillo (guitarra) y echarse puyas y glosas de “picat” [combate de glosas donde unos glosadores intentan quedar por encima de los otros]. Los juegos de palabras, los dobles sentidos, las metáforas... todo entraba y, sin tener conciencia, admirabas la riqueza de vocabulario].

¹⁰ Nos referimos aquí evidentemente a la Cobla como agrupación musical autóctona de Cataluña –y no como “estrofa básica de la poesía trovadoresca medieval occitana”– que tiene como una de sus funciones principales acompañar las sardanas. En la actualidad la Cobla está formada por once instrumentistas que tocan doce instrumentos, estos son: flabiol y tamboril, tible primero y segundo, tenora primera y segunda, trompeta primera y segunda, trombón de pistones, Fiscornio (instrumento de la cobla) primero y segundo y contrabajo.

¹¹ Últimamente han proliferado grupos musicales que en esencia, por letras, contenidos, expresión, significado, alcance o vinculación, podrían considerarse lo que algunos entendidos llaman “banda-autores”: Música de autor, de mucha calidad en los textos, que a diferencia del “cantautor” al uso, está creada-ejecutada o puesta en escena por una banda. Como podría ser el caso también de Relk.

con Ausiàs March y Salvador Espriu; Ovidi Montllor con Joan Salvat-Papasseït y Vicent Andrés Estellés. Aunque en otras ocasiones serán los mismos poetas quienes se pondrán al servicio de la canción creando letras para los cantautores¹². Como hará Martí i Pol con Llach en el disco *Un pont de mar blava* (Un puente de mar azul) (1993) O por citar algunos más actuales grupos como Relk donde les composiciones literarias y poéticas de Jordi Bilbeny son el alma mater de unas creaciones musicales singulares y logradas que hacen de la poesía un placer musical.

El *Mare Nostrum* en la *Cançó Catalana*: una visión introductoria

Las infinitas posibilidades creativas e interpretativas que ofrece el *Mare Nostrum*: literarias, poéticas, musicales, simbólicas, culturales, históricas, etc. – han estado abordadas ampliamente desde la canción. Músicos y creadores, han hecho aparecer en numerosas ocasiones –directa o indirectamente– el mar como sustantivo común, y el Mediterráneo o *la Mediterrània* (en lengua catalana) con nombre y apellidos bien propios.

Sobrevolando a vista de pájaro la discografía catalana, observamos la presencia marina ya desde la “Catalunya-Nord”¹³ (Rosellón) con Pere Figueres (y sus musicalizaciones de Joan Amades) por ejemplo en el libro/disco *Arbre* (sobre el mundo de los árboles) que contiene entre otras una canción de Joan Pau Giné de título *La marinada*. Igualmente tenemos a Teresa Rebull con *Més enllà de la Mar*¹⁴ (de F.Català) o grupos de habaneras como Els mariners del Canigó de temática eminentemente marinera.

Por lo que respecta al Principado¹⁵ y dejando aparte, de momento, a Lluís Llach (a quien veremos con más detalle en apartado propio) tenemos también otros muy significativos. Canciones como *Si jo fos pescador, Plany el mar*¹⁶ o el disco *Mô (Mahón)* –por citar solo algunas con el título directamente alusivo dentro de su discografía en catalán– o *Mediterráneo* (con letra en castellano), nos muestran el Joan Manuel Serrat más marino. Hayamos también un galáctico Jaume Sisa que en su canción *El setè cel*¹⁷ nos dice que “el segundo cielo es una noche de verano cerca del mar” (del Disco *Qualsevol nit pot sortir el sol*. 1975); así como en el disco *Barcelona Postal* (K Industria

¹² “Un poble que no canta ha perdut l’anima. Hi podrà haver poetes però no haurà poesia sinó recobrem la cançó”. Traducción: “Un pueblo que no canta ha perdido el alma. Podrá haber poetas pero no habrá poesía si no recobramos la canción”. (Guillem d’Efak. Mestre: 2000)

¹³ Cataluña del Norte: territorios del pirineo francés que comprenden las comarcas del Capcir, el Vallespir, el Conflent, la Cerdaña y la “plana” (el llano o llanura) del Rosellón (Perpiñán), de habla y cultura catalana)

¹⁴ Más allá de la mar.

¹⁵ El “Principat de Catalunya” está compuesto por cuatro provincias administrativas, Lleida, Girona, Barcelona y Tarragona; y por más de 40 comarcas.

¹⁶ Si yo fuese pescador. Plañe el mar.

¹⁷ El séptimo cielo. Canción incluida dentro de su disco *Qualsevol nit pot sortir el sol* (Cualquier noche puede salir el sol)

2007), La ciudad es la amante del mar y del *mare*, “mientras que su alter ego, Ricardo Solfa, afirma haber nacido durante un crucero, en alta mar, y haber vivido una infancia itinerante a través de varios países” (Pujadó, 2000:268). Tenemos por otro lado a Pau Riba que en su disco *De riba a riba* (La Col·lecció del Taller 7. CD, Taller de Músics, 1994) musicaliza poemas de Carles Riba y Clementina Arderiu (sus abuelos paternos) con canciones como *De la nit i el mar* (de la noche y el mar). La Trinca con *Costa Brava* (sátira turística) o *En un vaixell* (En un barco) nos pone la nota sarcástica y ácida. Rafael Subirachs, con su primer LP (*Àlbum Subirachs*, 1968) que contiene textos de Salvat-Papasseit: *El berenar a les roques/ La meva amiga com un vaixell blanc/ Si jo fos pescador*¹⁸; o su disco *Bac de Roda* (1977) con el tema *El mariner*. O Marina Rossell que nos da, entre otras, canciones como: *A la vora de la mar, Cançó de l'Alguer, La gavina, Petenera de la mar, Peix enamorat*¹⁹ (ésta última de Eliseu Parra y Vicent Torrent, componente del grupo valenciano Al Tall); y el disco “*Barca del temps*” (1985, sobre la Isla del Alguer) con musicalizaciones de Salvador Espriu y también de Rosa Leveroni: *Pirates i bandolers, Bahia de l'Habana, Una illa (isla) és, Màrmara*. Incluso Joan Isaac en su clásico *A Margalida*²⁰ (*Viure*, 1977) menciona el mar: “I que amb aquesta cançó reneixi el seu crit per camps, mars i boscos”²¹ Así mismo no podemos olvidar a Núria Feliu con sus musicalizaciones de Salvador Espriu como *Des del fons del mar* o *Vent de mar* o a Rosa Zaragoza con *Cançó de Bressol del Mediterrani* (1988).²²

En lo que respecta a las nuevas hornadas del Principado, es obligada la presencia en este artículo de Roger Mas y Cesk Freixas. Comenzando por éste último, encontramos en su primer trabajo *Maqueta, En Directe* (2004) las primeras referencias a lo marino como metáfora explícita de la libertad en la canción *Vaixells de Llibertat* (jugando con la palabra “vaixell” –barco– en la misma acepción figurada que usara Llach): “ni un pam de terra ni una gota d'aigua, i un cop de vent cada minut remolcarà la mar un nou vaixell de llibertat, remolcarà, remolcarà remolcarà la mar”²³.

¹⁸ “La merienda en las rocas, Mi amiga como un barco blanco, Si yo fuese pescador”.

¹⁹ “A la orilla del mar”, “Canción del Alguer”, “La gaviota”, “Petenera de la mar”, “Pez enamorado”.

²⁰ *A Margalida* del disco *Viure* (Vivir) Se inspira en la ejecución en 1974 a garrote vil, en la cárcel Modelo de Barcelona, del joven anarquista catalán Salvador Puig Antich, (http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Puig_Antich), de quien Margalida era la compañera sentimental.

²¹ “Y que con esta canción renazca su grito por campos, mares y bosques...”

²² “Desde el fondo del mar. Viento de Mar. Canción de Cuna del Mediterráneo”.

²³ “Ni un palmo de tierra ni una gota de agua, y un golpe de viento cada minuto remolcará la mar un nuevo barco de libertad, remolcará, remolcará remolcará la mar”.

Es significativa también su canción *Et dono casa meva* (Te doy mi casa) del disco *La mà dels qui t'esperen*²⁴ (2009) donde hace un repaso de la geografía meridional mediterránea de habla catalana, peninsular o isleña:

T'estimo, Alcoi, i et beso els peus, potser són cendres, o la gent, barranc del Cint; et veig, on ets? Tocar la mar un juliol, per La Marina, prop de Xàbia, arribar a Eivissa aquell agost. De Santa Eulàlia a Lluçmajor, Tramuntana és dir amor; "amor, t'espero a Maó"²⁵.

De manera similar nos da *La petita Rambla del Poble Sec* (*La mà dels qui t'esperen*, 2009²⁶): "Tornarem a posar els peus damunt la sorra, a la platja de Barcelona alguna nit de juliol. I escriurem que no ens prendran mai més la vida, que donem veu a les veles quan cantem rumbes al port"²⁷

En cuanto a Roger Mas a parte de la idea marina y mediterránea –más retraída– de algunos temas, encontramos sobre todo la metáfora del agua, y especialmente de los lagos y ríos, cosa normal si tenemos en cuenta que es de "terra endins" (de tierra adentro) y así encontramos "llacs màgics" (lagos mágicos) en canciones como *Mim* y también en *La princesa de ciutat*: "l'antic ciri s'ha banyat a les aigües del seu llac"²⁸. Ambas de su segundo disco *Casafont* (1999). Donde también tenemos canciones como *Odissea*, el mismo título retrotrae a los viajes marinos de la Grecia clásica, pero que la letra no ofrece referencia interna alguna al mar. O la canción *i*: "*milers de gotetes ballen fent el riu, el sol reflexa el verd dins l'aigua que canta*"²⁹.

En *D'un cop sec al cony* (Casafont 1999), Mas utiliza el mar como metáfora erótica de una sexualidad explícita: "d'un cop sec al cony es partirà en dos la roca. Banyada en llet de mar, glopeja escuma i escup terra"³⁰. Continuando en su línea más fisiológica y vital, nos encontramos *Sang* "[...] és el so del riuet de la vida. Sang és el llac del mirall de la vida"³¹ donde de nuevo encontramos la metáfora líquida del llac. Que recrea también en Janin "ensenya'm a ofegar-me dins un llac de vi, Janin". Y de nuevo en *Perquè la*

²⁴ "La mano de los que te esperan" (<http://www.viasona.cat/grup/cesk-freixas/la-ma-dels-qui-tesperen>)

²⁵ "Te estimo, Alcoi, y te beso los pies, quizás son cenizas, o la gente, barranco del Cint; te veo, donde estás? Tocar la mar un julio, por la Marina, cerca de Xàbia, llegar a Ibiza aquel agosto. De Santa Eulàlia en Lluçmajor, Tramuntana es decir amor; "amor, te espero en Mahón".

²⁶ <http://www.viasona.cat/grup/cesk-freixas/la-ma-dels-qui-tesperen>

²⁷ *La pequeña rambla del poble sec*: "Volveremos a poner los pies encima la arena, a la playa de Barcelona alguna noche de julio. Y escribiremos que no nos tomarán nunca más la vida, que damos voz a las velas cuando cantamos rumbas al puerto"

²⁸ *La princesa de ciudad*: "El antiguo cirio se ha bañado en las aguas de su lago"

²⁹ "Millares de gotitas bailan haciendo el río, el sol refleja el verde dentro del agua que canta".

³⁰ "De un golpe seco en el coño, se partirá en dos la roca. Bañada en leche de mar, traga espuma y escupe tierra".

³¹ "Sangre [...] es el sonido del río de la vida. Sangre es el lago del espejo de la vida".

mort no mati: “en aquell gran llac de vi vaig creure veure-hi la inconsciència, decidit m'hi vaig llançar”.³²

Y así en *Creu-t'ho* (Creételo) escuchamos: “a la boca del temps s'escorre la pluja com una puta amb miralls efervescents, vaporitzant esclatxes i clenxes de corall”³³. Sin olvidar *Matinal* cuya melodía viene acompañada de un fondo de agua cayendo.

En Roger Mas i les flors (2001) de nuevo aparece (más tímidamente) la dama y el lago: “La dama de dins del llac camina per l'aigua vestida de bogor”³⁴ (en la canción *Les maragdes –Las esmeraldas*) O también: “*Si plorés a l'inrevés m'ompliria els ulls i en faria llacs, com en el que ara m'arrossego. Ni m'hi ofego*” (*L'Hort*)³⁵

Pero la referencia marina más clara del disco la tenemos en *El temps s'ha trastocat*: “Dóna'm naus amb tres timons, sense veles ni motors [...] Tinc espines entre les ales i no em punxo quan batego [...] Les gavines perdran les ales [...] i els naixeran escates a la pell”³⁶

En *Cançons Tel·lúriques* (2008) la temática marina se hace más evidente, y en *Anem* (Vamos) nos dice:

Ja hi navegat prou/ per les mars de la terra/de golfos de neguit /d'onades de tristesa./ Barqueta mia, anem, anem-se'n, barca meva, cap a la mar del cel, avui que està serena. Ací navego a rem, allí ho farem a vela, sens témer los esculls,sens por de la tempesta. Ai! en la mar d'ací taurons hi ha i balenes; en la d'allí tot són blanquíssimes nimfes florides en l'atzur entre esgranalls d'estrelles³⁷.

En *Caminant* recupera la metáfora del río como símbolo del camino de la vida y de la muerte (véase la referencia a la Laguna Estigia y el paso en barca hacia el más allá):

³²“Enséñame a ahogarme dentro de un lago de vino”[...] *Para que la muerte no mate*: “en aquel gran lago de vino creí ver la inconsciencia, decidido me lancé a él.”

³³ “En la boca del tiempo se escurre la lluvia como una puta con espejos efervescentes, evaporizando rendijas y plantas de coral”.

³⁴ “La dama de dentro del lago anda por el agua vestida de “bogor”. En la variedad dialectal propia del Solsonès (Solsona, Lleida) *Bogor* es una palabra usada para designar el vaho que produce el vapor de agua.

³⁵ “Si llorara al revés me llenaría los ojos y haría lagos, como en el que ahora me arrastro. Ni me ahogo en él”. (*El Huerto*)

³⁶ *El tiempo se ha vuelto loco*: “Dame naves con tres timones, sin velas ni motores [...] Tengo espines entre las alas y no me pincho cuando las bato [...] Las gaviotas perderán las alas [...] y les nacerán escamas a la piel”.

³⁷ “Ya he navegado bastante/ por los mares de la tierra/de golfos de desazón /de oleadas de tristeza./ Barquita mía, vamos, vámonos, barca mía, hacia la mar del cielo, hoy que está serena. Aquí navego a remo, allí lo haremos a vela, sin temer los escollos,sin miedo de la tormenta. Ay! en la mar de aquí tiburones hay y ballenas; en la de allí todo son blanquísimas ninfas florecidas en lo azul entre escampado de estrellas”.

Vora el gran riu de la vida, veig anar i veig venir les ones rodoladisses: les que vénen duen flors i alguna fulla marcida, mes les ones que se'n van totes s'enduen ruïnes. Una barca va pel riu d'una riba a l'altra riba; fa cara de segador la barquera que la guia. Qui es deixa embarcar, mai més torna a sa terra nadiua, i es desperta a l'altre món quan ha feta una dormida. Barquereta del bon Déu, no em faces la cara trista: si tanmateix vens per mi, embarca'm tot de seguida; lo desterro se'm fa llarg, cuita a dur-me a l'altra riba, que mos ullets tenen son i el caminar m'afadiga³⁸

En las canciones *Plus Ultra* y *Estrelleta* nos regala una recitación y musicalización del poema de Jacint Verdaguer (*Estrelleta*) donde hallamos de nuevo el mar: “Estrelleta - jo li he dit-, de la mar cerúlia gemma, de les flors de l'alt verger series tu la darrera?”³⁹

Por otro lado en este disco nos encontramos con dos melodías iguales, tocadas en distinto tono⁴⁰ bajo títulos casi iguales (*La dama de Beirut / La dama d'Aragó*) que nos evocan irremediabilmente la conexión entre la Corona de Aragón, la catalanidad, y las tierras de Oriente. Así mismo el disco contiene dos *bonus track* titulados *La dama Mallorca* y *La dama de París*. En este disco Mas crea un crisol de músicas hermanando tradiciones y épocas diferentes donde la penúltima parte⁴¹ *Locus Amoenus* es la más oriental.

En *Mística Domèstica* (2005) tenemos *El rei de les coses*: “un mar de boira on s'emmiralla el sol cobreix totes les valls del país. Un mar de boira on s'emmiralla el sol cobreix totes les valls d'un país inventat”. O *Si tu m'ho dius*⁴² de nuevo con el río como metáfora principal: “em deixo endur com una fulla sobre un riu, sobre un riu ben quiet. Sec, riu avall, prop la freixera ha sortit, ha sortit el sol. L'aigua no es mou i el fang es tanca cap al sud, cap al sud”. O *Les obagues de l'Eixample*⁴³ recuperando el lago: “enganya les gavines i agafa't a un bon vent. Deixa't portar pel teu instint, tu fes com si nedessis en un llac

³⁸ “Junto al gran río de la vida, veo ir y veo venir las olas: las que vienen llevan flores y alguna hoja marchita, más las olas que se van todas se llevan ruinas. Una barca va por el río de una orilla a la otra orilla; hace cara de segador la barquera que la guía. Quién se deja embarcar, nunca más vuelve a su tierra nativa, y se despierta en el otro mundo cuando ha hecha una dormida. Barquereta del buen Dios, no me hagas la cara triste: si aun así vienes por mí, embárcame enseguida; el destierro se me hace largo, apresúrate a llevarme a la otra orilla, que mis ojitos tienen sueño y el andar me fatiga”.

³⁹ “Estrellita - yo le he dicho-, de la mar cerulea gema, de las flores del alto vergel serías tú la última?”

⁴⁰ Todas las versiones están en Fa sostenido.

⁴¹ El disco tiene cuatro partes: “*Mundus Poetae Ultra Terram Situs*” reúne versos de la obra póstuma *Al Cel* (Al cielo) de Jacint Verdaguer, que Mas musicó con motivo del año Verdaguer (2002), la segunda parte: “*De Profundis Catalonie*”, recupera diferentes misas y bailes de la Cataluña interior, es la parte más solemne y festiva, a la vez, del disco; la tercera parte “*Locus Amoenus*”, la más oriental; y, finalmente, “*Orbis Meus Trans Terram Mean*”, la más personal. Destacamos en la tercera parte *Sota l'Om* (Bajo el Olmo) -un mantra a ritmo hindú-americano- y en la cuarta parte *Tema de Isàrnia*, una preciosa balada, que habla de su propio concepto de Dios. [Discos, discos, discos. Ludus Lupus pág 48.]

⁴² <http://www.viasona.cat/grup/roger-mas/mistica-domestica/si-tu-mho-dius>

⁴³ <http://www.viasona.cat/grup/roger-mas/mistica-domestica/les-obagues-de-leixample>

cobert de flors”. Y por último *Passió de son*⁴⁴ de clara inspiración mediterránea y pancatalanista⁴⁵: “del Mediterrani a l'illa d'enlloc, dels Pirineus al pou sec. No vol que mai més res li sembli poc. Oblidar tot lo demás”⁴⁶

En su último disco *La Casa d'enlloc* (2010) encontramos referencias marinas en *La caseta denlloc*⁴⁷: “petita festa que fem perquè volem, amb les veles al vent”; en *Lletania*: “que hem de ser folls com alevins de tritonets de cor estret”; también en *El món per un forat*: “ho volem tot, tot sota el sol i sota els rocs de la nit, sota la pell, sota el mar, seguint dictats dels instints o missatges divins”; así como en *El ganivet*: “va ser en una casa vora el mar, una nit de temporal”⁴⁸ o en *Ara pla*, donde repite la fórmula “vora mar [...] nit de temporal”:

Carretera estreta vora mar, va ser aquella nit de temporal.[...] Tingué uns moments, llargs, per pensar quan una onada se'l va endur mar endins, en la foscor ¿Qui vol ser amic d'un assassí que jau en un cotxe d'aigües i coralls amb els peixos voltant?⁴⁹

Así como las canciones *Foc a l'obaga*: “quan la lluna destapada xiscla més que aquella dansa de sirenes de barjaules, que de força omplen futurs” y *Benvinguts al cul de riu*: “on fot fred a l'hivern i calor a l'estiu, benvinguts al cul del riu, sigui hivern, sigui estiu”⁵⁰

Es este último disco donde comienza su colaboración con la Coblà Sant Jordi en la canción *El dolor de la bellesa*, y junto a la Coblà presentará posteriormente en la decimocuarta feria Mediterránea de Manresa su último

⁴⁴ <http://www.viasona.cat/grup/roger-mas/mistica-domestica/passio-de-son>

⁴⁵ Recuerda a la expresión: “de Salses (Catalunya-Nord) a Guardamar y de Fraga (Franja del Ponent) a Maó” delimitando los puntos cardinales de los territorios de habla catalana (l'illa d'enlloc –la isla de ninguna parte– podría entenderse también como Cerdeña con la ciudad catalano-hablante del Alguer).

⁴⁶ Traducciones por orden de aparición en el párrafo: *El rey de las cosas*: “un mar de niebla donde se mira [como en un espejo] el sol cubre todos los valles del país. Un mar de niebla donde se mira [como en un espejo] el sol cubre todos los valles de un país inventado” [...]; *Si tú me lo dices* “me dejo llevar como una hoja sobre un río, sobre un río muy quieto. Seco, río abajo, cerca de los fresnos ha salido, ha salido el sol. El agua no se mueve y el barro se cierra hacia el sur, hacia el sur”; *Las umbrías del Ensanche*: “engaña las gaviotas y agárrate a un buen viento. Déjate llevar por tu instinto, tú haz cómo si nadaras en un lago cubierto de flores”; *Pasión de sueño*: “del Mediterráneo en la isla de ninguna parte, de los Pirineos al pozo seco. No quiere que nunca más nada le parezca poco. Olvidar todo lo demás.”

⁴⁷ <http://www.viasona.cat/grup/roger-mas/a-la-casa-denlloc/la-caseta-denlloc>

⁴⁸ Traducción por orden de aparición en el párrafo: *La caseta de ninguna parte*: “pequeña fiesta que hacemos porque queremos, con las velas al viento”; *Lletania*: “que tenemos que ser locos cómo alevines de tritoncitos de corazón estrecho”; *El mundo por un agujero*: “lo queremos todo, todo bajo el sol y bajo las rocas de la noche, bajo la piel, bajo el mar, siguiendo dictados de los instintos o mensajes divinos”; *El cuchillo*: “fue en una casa junto al mar, una noche de temporal.”

⁴⁹ *Ahora llano* (“junto al mar” “noche de temporal”): “Carretera estrecha junto al mar, fue aquella noche de temporal.[...] Tuvo unos momentos, largos, para pensar cuando una oleada se lo llevó mar adentro, en la oscuridad ¿Quién quiere ser amigo de un asesino que yace en un coche de aguas y corales con los pescados cercado?”

⁵⁰ *Fuego a la umbría*: “cuando la luna destapada chilla más que aquella danza de sirenas díscolas que de fuerza llenan futuros”; *Bienvenidos al culo de río*: “donde hace frío en invierno y calor en verano, bienvenidos al culo del río, sea invierno, sea verano”.

espectáculo “Roger Mas y la Cobla Sant Jordi”, concierto que será uno de los platos fuertes de la feria, donde la mayor parte del repertorio interpretado en el teatro Kursaal de Manresa fueron canciones de su último disco (*A la casa d'enlloc*). Aquí el cantautor fusiona perfectamente su sonoridad personal con la sonoridad del flabiol, la tenora, el trombón o el fiscorn (instrumentos propios de la Cobla⁵¹). En este concierto nos presenta algunos temas inéditos⁵², entre ellos un poema musicalizado de Maria Mercè Marçal de clara evocación marina: *Si el mar tingués baranes*⁵³

Pero si hablamos de Roger Mas, no podemos dejar de mencionar muy especialmente uno de los proyectos donde más mediterraneidad ha respirado y que enlaza con la tradición mediterránea musical más elaborada, uniendo músicos del País Valencià, las Islas, y el Principado....

El espectáculo llamado *Notícia del Regne de Mallorca* (Noticia del Reino de Mallorca) junta a Roger Mas con Miquel Gil, Lúdia Pujol, Cris Juanico, Alba Guerrero (y los músicos Joan Aguiar, Toni Xuclà, Perepau Jiménez, Daniel Carbonell, Paco Heredia, Manolo López, Josep Pinyu Martí y Àlex Ventura) y se autodefine⁵⁴ como “una obra que muestra la riqueza de la sonoridad de los Países Catalanes: desde el flamenco hasta la música tradicional mallorquina cantada e interpretada por artistas de todo el dominio lingüístico catalán”. Dirigido por Toni Xuclà y estrenado en Mahón, se encuadra dentro del proyecto Socatalà, del cual es el segundo montaje, y donde colabora el Taller de Músics. Según la productora, Vesc, versionan con aires actuales, la música tradicional de los antiguos territorios del Reino de Mallorca (las Islas Baleares y el Rosellón). El proyecto Socatalà tiene por encargo llevar a cabo una búsqueda sobre el sonido de las músicas catalanas, reelaborando cantos tradicionales. Manifestando incluso las conexiones existentes entre la música tradicional y el flamenco.

Además de *Notícia del Regne de Mallorca*, Socatalà incluye *Cant al Plaer de Viure*, un tercer espectáculo: *Lo Riu*. Que se presenta así mismo como la última entrega del trinomio Socatalà, centrado en el espacio musical instrumental y vocal de las tierras del valle del Ebro y sus afluentes (en tierras catalanas y aragonesas). Desde los Pirineos hasta el Mediterráneo y del

⁵¹ Véase nota 8.

⁵² Este poema también ha sido musicado entre otros por el grupo “El fill del mestre”.

⁵³ “Si el mar tingués baranes/i el tomb del cel mollons/prou sabria on cercar-te/mes no hi vindria, no. [...]La pluja trenca ribes, finestres i balcons! [...] I és aquí on jo et cerco, no sé per què ni com, dins la nit esmolada, com la tempesta el torb, pel mar sense baranes, pel cel sense mollons”. Traducción: “Si el mar tuviera barandillas/ y el giro del cielo estacas/bastante sabría donde buscarte/mas no vendría, no [...] La lluvia rompe orillas, ventanas y balcones! [...] Y es aquí donde yo te busco, no sé por qué ni cómo, dentro de la noche afilada, como la tormenta la ventisca, por el mar sin barandillas, por el cielo sin estacas”.

⁵⁴ Información extraída del dossier de prensa del proyecto disponible en internet y facilitado por la agencia de management VESC productora del evento.

Mediterráneo hasta los Pirineos, un camino de ida y vuelta, y el Ebro como puente de conexión entre los pueblos de sus riberas.

Llevan a cabo un trabajo de búsqueda sobre la tradición musical, desde una perspectiva contemporánea, con la Orquesta de Cámara Tradicional Catalana y las voces excepcionales de Eliseo Parra y Lúdia Pujol y Miquel Gil. Una búsqueda sobre el sonido catalán. Un trabajo que ha permitido evidenciar como la voz es el instrumento más antiguo, original y distintivo de los sonidos mediterráneos y, por tanto, de los sonidos catalanes. Llevan a cabo una reelaboración de registros orientalizados de canto tradicionales que se han extraído de la música de las tierras del valle del Ebro y sus afluentes.

Socatalà, iniciado en 2002, pretende recoger, y así lo expresan en su presentación, la tradición de unas fórmulas musicales apreciadas dentro la mayoría de los países mediterráneos interrelacionando músicos de diferentes géneros a fin de mostrar toda la riqueza de esta tradición desde una visión actual. Dejando patente como la música tradicional catalana, de manera evidente, es parte de la tradición musical del Mediterráneo, tiene los mismos sonidos y formas musicales que encontramos a todas las regiones de este ámbito geográfico, desde Grecia hasta Andalucía.

Como nueva propuesta se crea la Orquesta de Cámara Tradicional Catalana con el fin de reconocer las diversas fórmulas de la música tradicional catalano-mediterránea para encontrar este sonido o sonidos que puedan ser identificables como catalano-mediterráneos actuales.

En cuanto a las voces que dan vida al proyecto, como guinda encontramos un Miquel Gil espléndido. Al escucharlo algunos le definen como “el que canta flamenco en valenciano” pero aunque lo parezca, realmente nunca ha cantado flamenco, si no que como bien recuerda a menudo en sus conciertos: ha investigado la polifonía mediterránea y el escalística del canto de estilo valenciano. Descubriendo que lo que al País Valenciano llaman “per la de l’u”, y que en Andalucía se llama “fandango” con raíces comunes. Y para acabar de aderezarlo, Socatalà cuenta con una expresiva Lúdia Pujol quien formara en su día el dueto Lúdia Pujol y Sílvia Comas con obras como *Mar a la Vista* (música sefardí), o *Suite del Mediterráneo* (de Toni Xuclà) o su disco en solitario *Iae* (2006) de clara resonancia mediterránea y atlántica⁵⁵.

Pero dejemos el Socatalà y centrémonos de nuevo en Miquel Gil –en esta ocasión con La Orquesta Árabe de Barcelona– y volvamos a Cataluña

⁵⁵ “Musicalmente, las raíces del álbum bailan entre dos aguas milenarias: las del Mediterráneo, sobre todo en la tradición judía; y las del atlántico de donde proviene cierto misticismo celta que invade todo el álbum. Sobre este intenso oleaje, las letras que van meciéndose al compás de las aguas provienen de los poemas de dos grandes como Jacques Prévert y Federico García Lorca”. (Lúdia Pujol: “Conjuros Mediterráneos”, en *Músiques del món*. Toni Carxofa. 2006)

como un punto de encuentro entre gentes de varios orígenes y culturas lejanas. Los ecos del Mediterráneo traerán, a finales del siglo XX, a los músicos fundadores de la Orquesta Árabe de Barcelona⁵⁶, igual que vinieran todas las diferentes culturas del Mediterráneo. Ésta nos plantea un concierto donde las diferentes formas de cantar y tocar (la Orquesta Árabe se basa en los distintos modos del *maqam*) así como las lenguas y las diversas maneras de hacer puedan convivir con una musicalidad excepcional y respetuosa, no buscando las diferencias, sino todo lo contrario, buscando y hallando puntos de encuentro y de contacto manteniendo las raíces propias. Destacan músicos como Cristóbal Rentero (Laúd, gumbús, *oud*, dulzaina, guitarrillo) que acompaña habitualmente a Miquel Gil; y Mohamed Soulimane (violín y voz). En esta misma línea Miquel Gil actuará en concierto, también con la griega Savina Yannatou.

Visto Miquel Gil, continuemos sin abandonar el País Valenciano, y vayamos al análisis obligado e imperioso de Raimon y su espectacular musicalización de *Veles e vents*⁵⁷ de Ausiàs March; y otras canciones como *La mar respira calma* (en homenaje a Espriu), o *Lluny de la pedra i de l'aigua*: “La mar veu ara serena...” o *Parlant-me de tu*: “La mar de blau [...] la mar de verd [...] la mar de gris [...] la mar d'acer” [...] O *He mirat aquesta terra*, de nuevo de Salvador Espriu: “Quan la llum puja des del fons del mar / a llevant comença just a tremolar...” Y otros títulos como *Del Blanc i el Blau* o *Per camins d'aigua*⁵⁸.

Encontramos también a Paco Muñoz con *Vindrà un Vaixell* (Moviplay 1978); *D'una terra dins la mar* (1990) *Cançons de la mar en calma* (1994). O Ovidi Montllor con *Bon vent i barca nova* (1979)⁵⁹.

⁵⁶ *Primavera en Salonica*, Orquesta Árabe de Barcelona. CD+DVD estéreo y 5.1 (Galileo-MC, 2006)

⁵⁷ *Veles e Vents*: “Veles e vents han mos desigs complir, faent camins dubtosos per la mar. Mestre i ponent contra d'ells veig armar; xaloc, llevant, los deuen subvenir, ab llurs amics lo grec e lo migjorn, fent humils precis al vent tramuntanal que en son bufar los sia parcial e que tots cinc complesquen mon retorn. Bullirà el mar com la cassola en forn [...] Grans e pocs peixs a recors correran e cercaran amagatalls secrets: fugint al mar, on són nodrits e fets, per gran remei en terra eixiran”. Traducción: “Velas y vientos han de cumplir mis deseos / haciendo caminos dudosos por la mar [...] Maestral y poniente contra ellos veo armarse: jaloque y levante los tienen que amainar, con sus amigos griego y vendaval, haciendo humildes ruegos al viento trasmontanal para que en su soplar les sea parcial y que juntos los cinco cumplan mi regreso [...] Bullirá el mar como la cazuela en horno” [...] Grandes y pequeños peces correrán a refugios y buscarán escondites secretos: huyendo del mar, donde son alimentados y hechos, como gran remedio a la tierra saldrán”.

⁵⁸ Traducciones por orden de aparición en el párrafo: *La mar respira calma* (en homenaje a Espriu); o *Lejos de la piedra y el agua*: “La mar ve ahora serena...”; o *Hablándome de ti*: “La mar de azul [...] la mar de verde [...] la mar de gris [...] la mar de acero” [...]; *He mirado esta tierra*, de nuevo de Salvador Espriu: “Cuando la luz sube desde el fondo del mar/ a levante comienza justo a temblar...” [Y otros títulos como] *Del Blanco y el azul* o *Por caminos de agua*.

⁵⁹ Traducciones por orden de aparición en el párrafo: *Vendrá un barco / De una tierra dentro de la mar / Buen viento y barca nueva*

Por lo que respecta al folk tenemos a Al Tall que en 1982 graban con Maria del Mar Bonet un disco de temas tradicionales: *Cançons de la nostra Mediterrània*. En 1985, graban un disco experimental, *Xarq Al-Andalus*, junto al grupo marroquí Muluk el Hwa, y que muestra el interés de Al Tall por la diversidad de músicas del Mediterráneo. Los temas están compuestos a partir de las versiones del poeta Josep Piera sobre poemas de autores árabes de tierras valencianas de los siglos XI/XIII.

Posteriormente graban en 1988 *Xavier, el coixo* (Javier, el cojo), una recopilación de músicas y canciones mediterráneas donde podemos escuchar temas sardos (*Ballu cantadu*), marchas moras (*Xavier, el coixo*), tarantelas (*Tarantela di Caffarena*). Tal hermandad de creatividad mediterránea común, se ve muy bien reflejada en la canción *La maregassa* (mar gruesa) que nombra músicos y cantantes de varios países de este espacio geográfico y cultural: Jan Maria Carlótti, Nikos Papadakis, y Enric Pastor.

En 1994, graban *Europ EU!* donde analizan la construcción de Europa de manera escéptica desde la mirada del sur mediterráneo, a través de una historia de emigración de doble sentido: por una parte la de los valencianos que emigraron a Argelia a finales del siglo XIX, y por otro lado, la de la emigración de los argelinos a Valencia a lo largo de los últimos años.

Pero “más acá” de la confraternización a través del mar común, también encontramos en Al Tall canciones de temática marina más mundana, así en el disco *La Nit* (La noche, Al Tall, 1994) hayamos una canción enteramente marinera

[...] Una nit serena, la mar encalmada, [...] No vages a la mar si no tens seda, no baixes a la mar sense sedal, no vages a la mar amb les mans buides, no baixes a la mar si vols pescar. No vages a la mar com les gavines, no baixes a la mar a costejar, no vages a la mar si hi ha boirines, no baixes a la mar a sospirar. Pots obrir les parets de les petxines, pots jugar a voleibol amb els dofins, potser pots fer l'amor a una sirena, pots trobar una perla en el tarquim. Pots fer nit dins els cos d'una balena, pots banyarte en la tinta del gran polp, potser pots fer l'ullet a una morena, pots fugir d'unes dents si ve el tauró. Per les Columbretes no afluixes la vela fes cap a Tabarca contra el ponent si perds la terra.⁶⁰

Las últimas hornadas de cantautores valencianos, también nos dejan su huella marina. Òscar Briz con *Al teu costat*: “on vas quan et cal desamarrar/

⁶⁰ [...] “Una noche serena, la mar encalmada [...] No vayas a la mar si no tienes seda, no bajas a la mar sin sedal. No vayas a la mar con las manos vacías, no bajas a la mar si quieres pescar. No vayas a la mar como las gaviotas, no bajas a la mar a costear, no vayas a la mar si hay neblinas, no bajas a la mar a suspirar. Puedes abrir las paredes de las conchas, puedes jugar a balonvolea con los delfines, quizá puedes hacer el amor a una sirena, puedes encontrar una perla en el tarquín. Puedes hacer noche dentro del cuerpo de una ballena, puedes bañarte en la tinta del gran pulpo, quizá puedes guiñar un ojo a una morena, puedes huir de unos dientes si viene el tiburón. Por las Columbretes, no aflojes la vela, ves hacia Tabarca contra el poniente si pierdes la tierra”.

llevar l'àncora i salpar"; o *Terra*: "mares mediterrànies/l'equilibri és fràgil"; de su disco *Purdesig* (2003) O la cançión *Ella dorm:3* "Ella dorm i jo far il·luminat enmig de la foscor, guia de navegants/ Brisa oriental de Pèrsia Xiulant/ Una melodia avial evocadora i penetrant" de su disco *Identitat aliena*⁶¹ (2005); Pero si hay una cançión marina en Briz es *Mar*.

Estrelles de mar/Regne de sol/Barques de vela/Resta de sal sobre la pell/Cases de colors de fusta i de pedra/ Somni polar/Vent de llevant horitzontal/ Sorra que encega/ Foc purificant/ Natura morta/ I misteri en alta mar// [...] Que la memòria/ T'emociona com el mar/ Icona blau/Signe estelar/ Terra engolida/ Etern despertar/ Literatura i misteri en alta mar⁶² (*Identitat aliena* 2005)

Tambien en la cançión *El corrent d'un riu* nos dice: "és un moviment orgànic, crit transoceànic que per tot s'escampa" (*Quart Creixent*, 2007) o en *La gent que jo busque* escribe "busque la flor que solitària sura en un mar d'asfalt la veu interior que ens parla" (*Quart Creixent*, 2007)⁶³.

Y en su disco *Asincronia* (2008) encontramos la cançión *Fish* y tambien *L'esmorzar*: "Regne masculí popular i vedat mediterrani com la Grècia d'abans. Tot un fòrum d'opinió i de debat on ix un Sòcrates un Aristòteles". O el tema *Taurons i sirenes*: "Les ciutats són plenes de taurons i sirenes I jo vinc fugint d'això". Y la geogràfica cançión *AP7*: "1a Mediterrània és el meu llar es troba al llarg de l'Ap7 (*Asincronies*, 2008)⁶⁴.

Y por último de su disco *L'estiu* (2010) extraemos las canciones *El que sé*: "que acabem surant sobre les ones navegant" Y *Llavor voladora*: "les ones t'arrossegaren sobre un mar blau i gentil a una platja que aleshores era un verger tranquil amb vent de llevant volares cap a terres més endins fins que un dia t'aturares entre tarongers i pins"⁶⁵

⁶¹ Traducción por orden de aparición en el texto: *A tu lado*: "donde vas cuando te hace falta desamarrar/ quitar el ancla y zarpar"; o *Tierra*: "madres mediterráneas/el equilibrio es frágil"; *Puro deseo* (2003) *Ella duerme:3* "Ella duerme y yo faro iluminado en medio de la oscuridad, guía de navegantes/ Brisa oriental de Persia Silbando/ Una melodía avial evocadora y penetrando", (*Identidad ajena*, 2005);

⁶² "Estrellas de mar/ Reino de sol / Barcos de vela/Restos de sal/ Sobre la piel / Casas de colores de madera y piedra/ Sueño polar/ Viento de levante horizontal /Arena que ciega/ Fuego purificante/ Naturaleza muerta y misterio en alta mar [...] Que la memoria te emociona como el mar/ Icono azul /Signo estelar/Tierra engullida/ Eterno despertar/ Literatura y misterio en alta mar".

⁶³ Traducción por orden de aparición en el párrafo: *La corriente de un río* "es un movimiento orgánico, grito transoceánico que por todas partes se esparce"; *La gente que yo busco*: "busco la flor que solitaria flota en un mar de asfalto, la voz interior que nos habla".

⁶⁴ *El almuerzo*: "Reino masculino popular y coto Mediterráneo Como la Grecia de antes. Todo un foro de opinión y de debate donde sale un Sócrates un Aristóteles". *Tiburones y sirenas*: "Las ciudades están llenas de tiburones y sirenas/ Y yo vengo huyendo de esto". *AP7*: El Mediterráneo es mi hogar se encuentra a lo largo de la Ap7

⁶⁵ *El verano* (2010), *El que sé*: "que acabamos flotando sobre las olas navegando"; *Semilla voladora*: "las olas te arrastraron sobre un mar azul y gentil en una playa que entonces era un vergel tranquilo, con viento de levante volaste hacia tierras más adentro hasta que un día te paraste entre naranjos y pinos".

Encontramos referencias marinas y mediterráneas también en Pau Alabajos con canciones como *La clau*: “busque una resposta en els murs de la ciutat, en les portes dels lavabos dels cafès de vora mar. Del mismo disco (Futur en venda, 2004) tenemos *Miratges* “quan les cadenes no et deixen contemplar el blau del cel, quan els miratges s’afonen com un vaixell de paper. O la canción *Aloma* “tots els corals que ja he romput” (en clara referencia a la obra *Ovidi Montllor diu Coral Romput de Vicent Andrés Estellés, 1979*)⁶⁶

Del álbum *Teoria del Caos* (2008) Alabajos nos da *Sense equipatge*: “des del meu cotxe, es veu el cel tan net, la mar en calma, milers d'apartaments a vora platja que creixen com bolets. Tornem a casa, la carretera és l'espina dorsal d'un territori que costa vertebrar”. Y por último la canción *1948*: “Hem deambulat per les platges d'Acre amb un sol de justícia cremant-nos la pell. Resulta impossible no enamorar-se de les lluitadores del 48” (del disco *Una petita pàtria, 2011*)⁶⁷.

Por otro lado vemos también algunas tímidas referencias marinas, pero muy relevantes, en el cantautor valenciano Hugo Mas. Así en su disco *Hugo Mas. By Hugo Mas* encontramos en *Vertigen* (en francés la introducción) “Saignant sur la soie des mers et des fleurs arctiques”⁶⁸. O en *Novella*: “no gosaria de trobar el teu dibuix de mar catalana”. Y también en la canción *Música pàl·lida II (No he sabut mai)*: “No he sabut mai reconèixer el teu cos entre el munt de corall que cobria les roques. No he sabut mai caminar per la mar, com ho va fer Jesús, o com tu m’ensenyares”⁶⁹.

Pero sin duda el exponente más significativo de la música del País Valencià del panorama actual, es Feliu Ventura y muy especialmente vinculado al leitmotiv marino y mediterráneo. Ya en su disco *Barricades de Paper* (2003), en *Si ens queda la cançó*⁷⁰, utiliza el mar (insinuando el Mediterráneo aunque no lo nombre) como puente entre culturas y personas y también como reivindicación de la lengua a través de la canción. Es muy significativo que en la ilustración de esta canción que aparece en el libreto, haya una playa soleada

⁶⁶ *La llave*: “busco una respuesta en los muros de la ciudad, en las puertas de los lavabos de los cafés junto al mar”. (*Futuro en venta, 2004*); *Espejismos* “cuando las cadenas no te dejan contemplar el azul del cielo, cuando los espejismos se hunden como un barco de papel”; *Aloma*: “todos los corales que ya he roto” (en clara referencia a la obra: *Ovidi Montllor dice Coral Romput de Vicent Andrés Estellés, 1979*)

⁶⁷ *Sin equipaje*: “desde mi coche, se ve el cielo tan limpio, la mar en calma, miles de apartamentos junto a la playa que crecen como setas. Volvemos a casa, la carretera es la espina dorsal de un territorio que cuesta vertebrar”; *1948*: “Hemos deambulado por las playas de Acre con un sol de justicia quemándonos la piel. Resulta imposible no enamorarse de las luchadoras del 48” (*Una amable, una triste, una pequeña tierra, 2011*)

⁶⁸ “Sangrando sobre la seda de los mares y las flores árticas”

⁶⁹ Traducciones por orden de aparición en el párrafo: *Novel*: “no osaría encontrar tu dibujo de mar catalana”. [...]; *Música pàl·lida II (No he sabido nunca)*: “No he sabido nunca reconocer tu cuerpo entre el montón de coral que cubría las rocas. No he sabido nunca andar por la mar, como lo hizo Jesús, o como tú me enseñaste”

⁷⁰ *Si nos queda la canción* (Barricadas de papel)

donde han colocado una fotografía gigante sobre la arena en la que se ve la boca del cantante medio abierta y mirando arriba. Vale la pena reproducir buena parte de la canción para poder comprender mejor la metáfora “marina” de comunicación y puente de unión cultural:

La sal, tota la sal, en un cop d'aire suau, tot amerat de mar. La mar, tota la mar, cap en el darrer blau que em crida com un far. No es poden apagar les ones⁷¹ si ens queda la cançó per fer-nos poble. La nostra llengua és el nostre transport. Quan la teua veu m'acompanya de poc m'importa el mar que compartíem. Has fet un pont amb mots que em fan sentir-te a prop. Salpar per començar trobar-nos en un punt i aprendre a navegar. El vers que em vas donar el duc escrit ací per veure més enllà. No es poden apagar les ones [...] has fet un pont amb mots que em fan sentir-me a prop⁷²

Igualmente en la canción *Desota dels àlbers*⁷³ nos dice: “no et puc prometre el mar, ni el cel, ni els estels”⁷⁴ Nos encontramos también medio recitado, medio cantado, sobre fondo musical, el poema *Libertat* de Miquel Duran de València del libro “*Guerra, victòria, demà*”⁷⁵ (1938) donde el mar y el horizonte simbolizan la libertad:

Als ulls interrogants de l'infant de ciutat/ anhel d'ample carrer, d'asfalt, de jardí urbà/ de terrat, on l'àvida pupil·la junta el blau i la plana/ la muntanya i la mar/ i el pensament, el que l'esguard no abasta. Llibertat! A les ales batents de l'ocell engabiat, frisança de nous horitzons, d'espais infinits, de rutes blaves i daurades. Llibertat!⁷⁶

Ventura en *Alfabets de futur* (any) abandona las referencias al mar y las cambia por aire y cielo en una metáfora de la libertad. En *Música i Lletra* (Propaganda pel fet 2011) recupera de nuevo el mar como metáfora. A parte de unas referencias tímidas en *Un país de carretera*: “Si un dia la derrota és la tristesa que camina contra el mar” O en *Lluna de safrà*: “Escoltaràs, de nou, l'alè del mar guardat en la memòria dels teus vells”⁷⁷; donde verdaderamente encontramos condensada la gran metáfora marina y mediterránea es en la

⁷¹ “¿Ola marina? ¿Onda sonora?”. En catalán “ona” es una palabra polisémica, por tanto, el juego –muy oportuno– de ambivalencias y significados entre el mar y la comunicación, está servido.

⁷² “La sal, toda la sal, en un golpe de aire suave, todo empapado de mar. La mar, toda la mar cabe en el último azul que me grita como un faro. No se pueden apagar las olas/ondas si nos queda la canción para hacernos pueblo. Nuestra lengua es nuestro transporte. Cuando tu voz me acompaña, de poco me importa el mar que compartíamos, has hecho un puente con palabras que me hacen sentirte cerca. Zarpar para comenzar, encontrarnos en un punto y aprender a navegar. El verso que me diste, lo llevo escrito aquí para ver más allá. No se pueden apagar las ondas/olas [...] has hecho un puente con palabras que me hacen sentirme cerca”.

⁷³ “Debajo de los álamos”.

⁷⁴ “no te puedo prometer el mar, ni el cielo ni las estrellas...”

⁷⁵ “Demà”: mañana (el mañana).

⁷⁶ “A los ojos interrogantes del niño de ciudad / anhelo de ancha calle, de asfalto, de jardín urbano / de azotea/ donde la ávida pupila junta el azul y el llano / la montaña y la mar / y el pensamiento, el que la mirada no alcanza / libertad / a las alas batientes del pájaro enjaulado / de deseo de nuevos horizontes / de espacios infinitos /de rutas azules y doradas / Libertad!”

⁷⁷ *Luna de safrán*: “Escucharás de nuevo, el aliento del mar guardado en la memoria de tus ancianos”

canción: *Cor Polissó*⁷⁸ que significativamente dedica a Lluís Llach –con quien grabara en 2009 *Que no s'apague la llum* (luz)– identificando al de Verges con un barco (posteriormente veremos la importancia de esta palabra y su metaforización en la obra del propio Llach). Incluso juega con las palabras homófonas llac (lago) y Llach (dice: *convertir el mar en llac*). Una canción que se nos presenta con claras resonancias griegas en los acordes e instrumentos, y con evidentes reminiscencias de *Viatge a Ítaca* (Llach 1975) o *Vaixell de Grècia* (del Disc *I si canto trist.* Llach 1974), incluso se puede oír el mar de fondo y el viento como hiciera Llach en *El meu amic el mar* (1978) y en *Viatge (viaje) a Ítaca* o en *Ens veiem a Folegandros* (Nos vemos en Folegandros)

Fijéense en la letra:

[És com si -aquesta nit-] els fars/ saberen només el teu nom/ buscant a dins del mar/ l'últim reflex del teu vaixell./ [...] els déus/ Es feren mariners per tu/ Per aplacar el vent i convertir el mar en llac. [...] el cel obrira un clar només per tu/ perquè pugues parlar/ amb una lluna confident [És com si aquesta nit] tan suau/ Els somnis et portaren lluny/ On beuen d'un espill.

Pobles de pescadors d'arrels/ alliberat per un embruix/ amb el favor de Posidó/ allà on et porten els teus ulls/part del meu cor és polissó. [...] El mar Cantara onades de cançons/ Per inflar el teu cor/ Perquè vingueres molt més lluny. [...] Al port/ Dansaren barques impacients/ amb fanalets de llum/ il·luminant el teu retorn/ [alliberat...]⁷⁹

La crítica reseña sobre la canción:

Con este trabajo, Feliu Ventura logra situarse en un difícil pero valioso punto equidistante entre el respeto a la tradición mediterránea y la contemporaneidad de cierta estética pop con contenidos comprometidos. (Andrés Rodríguez 2011: *La mañana*).

La letra [...] (está) llena de metáforas y comparaciones con el mundo marino. [...] Pero para mí lo mejor es la música, de una preciosa mediterraneidad, como aquellas veces que Lluís Llach se hacía acompañar por cantantes y músicos de Grecia, Túnez y otros lugares comunes para compartir influencias. Hay una preciosa guitarra de aire portugués, unas melodías de aire griego que cantan “*cors amb boca-closa*”... (Eladi Martínez 2011)

⁷⁸ Feliu Ventura y Borja Peñalva.

⁷⁹ “[Es como si esta noche] los faros supieran sólo tu nombre buscando en el mar el último reflejo de tu barco. [...] Los dioses se hicieran marineros por ti para aplacar el viento y convertir el mar en lago. [...] El cielo abriera un claro sólo para ti para que puedas hablar con una luna confidente. [Es como si esta noche] tan suave, los sueños te llevarán lejos, donde beben de un espejo Pueblos de pescadores de raíces liberado por un embrujo con el favor de Poseidón donde te llevan tus ojos parte de mi corazón es polizón [...] El mar cantara olas de canciones para inflar tu corazón, para que vinieras mucho más lejos. [...] en el puerto Danzaran barcas impacientes con farolillos de luz iluminando tu regreso liberado por un embrujo [...]” Pueden escuchar aquí algunos acordes: <http://www.myspace.com/feliuventura/music/songs/cor-poliss-83961670>

Y el propio Ventura nos dice:

Es que para mi Llach es el mar. Si pienso en una música para ponerle al mar, es él. Y Maria del Mar Bonet, también. Pero yo he tenido a Llach más cerca [...] Además de lo que dice la letra, también los arreglos (musicales) buscan continuamente *el vaixell de Grècia* y un montón de referencias. (Feliu Ventura, 2011: Entrevista de Núria Cadenes, *El Temps*)

Efectivamente, como bien sabe Feliu Ventura, “el mar es Llach, pero también Maria del Mar Bonet” y por ende –añadimos nosotros– “Les Illes”⁸⁰. Islas envueltas de mediterraneidad como un puente en medio del mar. Unas Islas donde además de Maria del Mar Bonet y Guillem d'Efak, (que trataremos posteriormente con más detalle) encontramos artistas como Joan Ramon Bonet (hermano de Maria del Mar) o de Isidor Marí (con el grupo UC), entre otros.

Joan Ramon Bonet graba tres discos de canciones de amor y marineras. Es marinero profesional y hace actuaciones intermitentes. Obtiene el “Premio Especial a Canciones del Mar del X Gran Premio del Disco de España”. En sus composiciones es casi imposible no encontrar referencias a la marinas. Así tenemos, entre otros, títulos como:

El vent em du (Ha arribat el vent/ es vaixell parteix/ jo partesc amb ell, amor /jo també me'n vaig...) *Dins els teus ulls* (Dins els teus ulls jo he vist la mar / És dins de la mar que jo he vist els teus ulls) *No m'enterreu* (Quan jo em mori, que no m'enterrin que em tirin dins la mar [...] en el fons de la meva mar...) *Sa gavina* (A la mar no hi ha esglésies; / sols vaixells, / campaners perduts dins sa boira...) y *L'amor perdut*: “Després molts de ports / després molta mar/ la il·lusió s'ha perdut tots els ports són iguals/ Ja no tenc un port meu/ ja no tenc cap amor / Vaixell vés endins...”⁸¹.

Tenemos también a Isidor Marí con *Eivissa* (Ibiza) y posteriormente con el grupo UC *Cançons d'Eivissa* (1974); *En aquesta illa tan pobra* (1974); *Una ala sobre el mar* (1979); *Ha vengut un barquet nou*; *Paràbola de la barca i de l'amor*; *Entre el mar i el vent*: sobre poemas de Marià Villangómez. O Josep Marí con el grup La Manilla: *Blau de la mar encalmada*; *Marina, mar, mariner*. *Si vas en deriva*⁸².

⁸⁰ Les Illes Balears (Islas Baleares).

⁸¹ Traducciones por orden de aparición en el párrafo: *El viento me lleva*: “(Ha llegado el viento/el barco parte/yo parto con él, amor; /yo también me voy...)”; *Dentro de tus ojos*: “Dentro de tus ojos yo he visto la mar [...] Es dentro de la mar que yo he visto tus ojos”; *No me enterréis*: “Cuando yo me muera, que no me entierren que me tiren dentro de la mar [...] en el fondo de mi mar...”; *La gaviota*: “En la mar no hay iglesias, / solo barcos, / campaneros perdidos dentro de la niebla...”; y *El amor perdido*: “Después muchos puertos / después mucha mar/ la ilusión se ha perdido todos los puertos son iguales/ Ya no tengo un puerto mío/ ya no tengo ningún amor / Barco ve adentro...”

⁸² Traducciones por orden de aparición en el párrafo: Isidor Marí con *Eivissa* (Ibiza) y posteriormente con el grupo UC *Cançons d'Eivissa* (*Canciones de Ibiza* (1974); *En esta isla tan* (Continúa en la siguiente página...)

Y no podemos marchar de las Islas Baleares sin mencionar a Antònia Font para ilustrar en parte aquello que hemos denominado “bandautor”. Grupo que según ellos mismos definen en su página web, nos ofrecen, entre otras cosas, paisajes mediterráneos inventados. Especialmente en el disco *Batiscafo Katiuskas*⁸³ (2006) El mar cobra intensidad, simbolizando todo un viaje interior, espiritual. En un trabajo autobiográfico según el propio grupo, nos ofrecen con la canción homónima, una metáfora marina introspectiva, rompiendo con la simbología típica de libertad y horizontes abiertos, sumergiéndose en las profundidades abisales y humanas:

Un análisis de la propia psicología en que la locura, el desequilibrio emocional es el tema principal que contagia todas las canciones, en mayor o menor medida. Es como sumergirse en la exploración de los propios límites hacia las profundidades de los sentimientos, de los recuerdos⁸⁴.

Igualmente no podemos cerrar el paréntesis de los “bandautores” sin el análisis marino de Relk, que, volviendo al Principado, nos presenta una banda –de la comarca del Maresme (provincia de Barcelona)– comprometida con la defensa de la naturaleza y en especial de las rieras⁸⁵ naturales (eje vertebrador de la vida de pueblos como Arenys de Munt, de donde son originarios). Compromiso reflejado ya en su primera maqueta *Riera* (2003), con canciones como *Riera de Subirans*, descripción visceral del sentido vital, social y humano, natural y arraigado al país y al paisaje, a la tierra; de la riera. Reivindicación que recupera con más fuerza en su último disco *Gran esperança del propi no-res* (2011) en la canción *Llum de Subirans*⁸⁶.

pobre (1976); *Un ala sobre el mar* (1979); *Ha venido un barquito nuevo*; *Parábola de la barca y del amor*; *Entre el mar y el viento* (sobre poemas de Marià Villangómez) O Josep Marí con el grupo La Manilla: *Azul de la mar encalmada*; *Marina, mar, marinero. Si vas a la deriva*.

⁸³ “Batiscafo monoplaça, es teu focus a s'abisme de ses aigües insondables només tu les averigües. Retxes de sol atravessen blaus marins, ses algues tornen verdes i brillen ses estrelles, que ja s'ha fet de nit i es plàncton s'il·lumina i cantes ses balenes a 30.000 quilòmetres d'aquí. i canten ses sirenes aproximadament per no existir. completar lletres de Batiscafo Katiuskas, Wa Yeah, Bambó etc.) es tren, es vaixell, s'avioneta i es teu submarí aquí aparcat”.

⁸⁴ web: http://www.antonifontoficial.com/antonifont_ca.html, 2011

⁸⁵ “En los pueblos costeros desde Barcelona hasta Tordera [especialmente del Maresme] es común que todos ellos posean su propia riera. Ésta es un espacio natural covertido en urbano, a semejanza de una calle, que suele ser principal, con una ligera pendiente (va subiendo conforme te alejas del mar), y es uno de los ejes (generalmente vertebradores) del pueblo; siendo llamativo que cuando llueve muy fuerte, la riera puede convertirse en un río que dura incluso dos o tres días después de acabada la lluvia. Se dan casos espectaculares de coches aparcados que son arrastrados hasta el mar. Lo cual cada vez sucede menos ya que los ayuntamientos están enterrando las rieras para que las aguas diluviales pasen subterráneamente bajo las mismas. *Riera* es, según el DRAE, un perfecto sinónimo de *rambla*, y esta misma autoridad la define como “lecho natural de las aguas pluviales”. (Extracto. Wordreferem.com por Domtom. Septiembre 2006). Grupos como Relk se caracterizan por la lucha en contra de estas canalizaciones subterráneas y artificiales de las rieras y así lo expresan en canciones como *Llums de sobirans* (*Gran esperança del propi no-res*, 2011)

⁸⁶ “Gran esperanza de la propia nada”. *Luces de Subirans*.

Volviendo a su primera maqueta, *Riera*, podemos escuchar además otras canciones con referencias marinas y fluviales como *Pel riu dels ulls* cuya letra nos dice: “Pel riu dels ulls i de la sang venia aquesta por i aquesta meravella terribles de la vida [...] Com si l'aigua del mar, per la infinita sorpresa del seu cos inassolible, m'alleugerís la mort de vida en vida”⁸⁷ O canciones como *Tot gira, tot es mou*: “Tot gira, tot es mou sense temps, sense espai. La mar se'n va ben lluny de mi, fuig el cel en la nit”⁸⁸. O *Caic dintre teu* donde el agua es elemento vital, pero también espiritual: el agua del espíritu “Caic dintre teu, a l'origen de l'aigua. I sóc com un gran arbre que arrela en el teu ventre, en el batec lentíssim, en l'onada, en la brisa del teu esperit recòndit”⁸⁹.

En su segunda maqueta, *A les pedres secretes de la sang*⁹⁰ (2003), Relk nos ofrece un trabajo lleno de referencias al agua y a la lluvia, a las riberas, manantiales y ríos, como elementos definitorios del alma del mundo y del alma de cada uno de nosotros, además de ser la simbología terminológica que caracterizará la discografía de la banda. Así tenemos canciones como *Retorn a la pluja* “Omple la mar d'un tebi / desig de benaurança.[...] tot el meu cos com una / terra sense fondària”; o “albades” como *Albada de saó*: “Així la barca que retorna / d'un vell exili sense vida, / i veu de lluny la nova riba, / així mateix jo també prego: / que la mar ens torni a fer lliures, / que la mar ens torni a fer lliures”⁹¹. O canciones como *Perquè tornis a mi* (que recupera en su posterior disco *Branques*) y que dice: “Es fa clar sobre les ones / d'una mar que es mou com tu, // [...] Jo esperava que tornessis / un cop més aquesta nit; / però la mar s'endú les traces / i jo et guardo sempre en mi”⁹². De *Branques* (2004) es también *Terra endins*: “M'has dut entre les aigües de l'Esperit / fins al límit del mar fins a la vela / darrera de la vida i puc sentir / ara mateix la nova meravella / de la llum en el vent del meu desig”⁹³// O *Sense temps*: “Com el mar, com el

⁸⁷ Traducción: “Por el río de los ojos y de la sangre venia este miedo y esta maravilla terribles de la vida [...] Como si el agua del mar, por la infinita sorpresa de su cuerpo inalcanzable, me aligerara la muerte de vida en vida”.

⁸⁸ *Todo gira, todo se mueve*: “Todo gira, todo se mueve sin tiempo, sin espacio. La mar se va bien lejos de mí, huye el cielo en la noche”.

⁸⁹ “Caigo dentro tuyo, al origen del agua. Y soy como un gran árbol que arraiga en tu vientre, en el latido lentísimo, en la oleada, en la brisa de tu espíritu recóndito”.

⁹⁰ *A las piedras secretas de la sangre*.

⁹¹ *Regreso a la lluvia* “Llena la mar de un tibio deseo de bienaventuranza.[...] todo mi cuerpo como una tierra sin profundidad”; (Albades) *Albada de sazón*: “Así la barca que vuelve de un viejo exilio sin vida, y ve de lejos la nueva orilla, así mismo yo también ruego: que la mar nos vuelva a hacer libres, que la mar nos vuelva a hacer libres”.

⁹² *Para que vuelvas a mí* (Disco: *Ramas*) “Se hace claro sobre las olas de una mar que se mueve como tú, [...] Yo esperaba que volvieras un golpe más esta noche; pero la mar se lleva las trazas y yo te guardo siempre en mí”.

⁹³ *Ramas* (2004) *Tierra adentro*: “Me has llevado entre las aguas del Espíritu hasta el límite del mar, hasta la vela última de la vida y puedo sentir ahora mismo la nueva maravilla de la luz en el viento de mi deseo”.

cel / com totes les muntanyes que estimem i ens estimen / així les nostres vides / viscudes solament per estimar!”⁹⁴.

Del disco *Pedres blaves* (Piedras Azules, 2006) son *General Moragues*: “a les naus encallades de la ment” (a las naves encalladas de la mente) y *Dona-llum a dins l'illa*:

Tot és a dins/ com una illa perduda/ on ha arribat un naufrag. // En el gran mar / hi ha el vell dolor de sempre / que fa les platges tèbies.// I el plor llunyà i secret / de totes les sirenes / fa encara molt més pura / l'aigua alta del món. // Tot és a dins. Ho sé: / l'illa, la mar, les platges / i el teu pas invisible / per camins invisibles / al cor salvat de llum / de la mateixa vida [...]”⁹⁵

O su tema *Viàtic* (que ofrece una versión en Euskera): “Amb tots els verds que l'herba destriava/ per les blavors tan tendres de la mar/ i amb els vaixells que de la por tornaven/ ve el meu País cap a la Llibertat”.⁹⁶

Para acabar, en su último disco: *Gran esperança del propi no-res* (2011⁹⁷) y volviendo al leitmotiv del agua, tenemos: *L'aigua primera*: “Baixa-hi amb cura / fins al lloc on detectis / que la primera aigua brolla / fins a la font de llum primigènia”//. O más marino hallamos: *El món aturat*: “Deixa que el mar s'abraoni / que els rius es desbordin...”⁹⁸

Musicalmente se autodefinen como pop electrónico mediterráneo “difícil de catalogar entre folk con puntos new age o *pop de cambra* con una sonoridad original (X.Amat, 2011). Compuesto por un violoncelo, una batería, Maria Comalat a la voz principal, coros femeninos, teclados y bases electrónicas; “pretende estimular los sentidos con la interpretación, la música, la poesía y [en ocasiones] con la imagen” (J. Salicrú, 2004)

Abandonemos ya las costas de tierra firme, y volvamos a las Islas, en este caso al de Cerdeña, y más concretamente a la ciudad catalano-hablante del Alguer. En cuanto a la canción en lengua algueresa, tenemos las figuras de Franca Masu y Claudio Gabriel Sanna (especialmente éste con sus versiones de la obra del cantautor y poeta en alguerés Pino Piras). Comenzaremos por C.G. Sanna quien afirma que se siente portador de una tradición y de una

⁹⁴ *Sin tiempo*: “Como el mar, como el cielo, como todas las montañas que amamos y nos aman, así nuestras vidas vividas solamente para estimar!”

⁹⁵ *Mujer-luz adentro de la isla*: “Todo es adentro / como una isla perdida / dónde ha llegado un naufrago. // En el gran mar / hay el viejo dolor de siempre / que hace las playas tibias. // Y el llanto lejano y secreto / de todas las sirenas / hace todavía mucho más pura / el agua alta del mundo. // Todo es adentro. Lo sé: / la isla, la mar, las playas / y tu paso invisible por caminos invisibles / al corazón salvado de luz /de la misma vida // [...]”

⁹⁶ *Viático*: “Con todos los verdes que la hierba discernía, por los azules tan tiernos de la mar, y con los barcos que del miedo volvían, viene mi País hacia la Libertad”.

⁹⁷ <http://www.viasona.cat/historic/2011>

⁹⁸ *Gran esperança de la propia nada* (2011) *El agua primera*: “Baja con cuidado / hasta el lugar donde detectes / que la primera agua brota / hasta la fuente de luz primigenia”. [...] *El mundo parado*: “Deja que el mar se enfurezca, que los ríos se desborden...”

cultura muy específica. Y nos explica como la peculiaridad del Alguer configurada como una pequeña isla dentro de otra isla, no se puede disociar de la mar y de las canciones de marineros. Según explica Sanna:

La lengua se ha podido mantener en gran medida a través de la música y de las canciones, por la gran importancia que estas tienen en la transmisión oral de la ciudad. Por otro lado, durante siglos los alguerenses han vivido en una ciudad fortificada aislada de sus vecinos sardos y eso ha sido propicio para el mantenimiento de estas tradiciones. La tradición que tiene lugar y se transforma como un paisaje dado, como la mar algueresa que acoge y rechaza, a ritmo de olas, aquel conglomerado de culturas que la ha formado. (En "*La porta clàssica. 3.0*", Marta Ramon 14-03-2011)

Sanna y el Alguer, el Alguer y Sanna, expresiones inseparables: "híbrida mezcla popular de cultura sarda, italiana, árabe y también catalana" nutrida por el Mediterráneo y por cantantes y poetas como Pino Pira al que versiona haciendo todo un homenaje en colaboración con Claudia Cabruzza. Dentro de su obra encontramos algunos títulos directamente alusivos al mar como son *Carrer (calle) del Mar* (1984) O *Terres de Mar* (1995)

En Franca Masu la temática marinera se hace presente en discos como *Aquamare* (2006) con canciones como *Mirant estrelles*:

Terres, terres de mar, de la Mediterrània, de més immensitat desert de cel en terra, vent de la tarda i aigua negra alba o llum de nit., si m'estimau, callau, mies ondes més enllà de la mar de l'Alguer, un vent aspre de terra m'acaricia els cabells més enllà amb el vent de Ponent, guanyaré les estrelles, més enllà de l'Alguer quan arribaré, siguerà casa i mans obertes⁹⁹.

O en *Tria la vida*: Com en un bressol tot vora la mar quedava el meu silenci tancat dins dels meus ulls¹⁰⁰. Y también en *Nuvol Blanc*¹⁰¹: I si et falten les paraules m'aniré tot vora la mar un núvol blau, veles al vent.... Así como en otras canciones en castellano y italiano (*Alfonsina y el mar*¹⁰² o *Mare aperto*)

Maria del Mar Bonet y la Mediterrània como musa inspiradora

En Maria del Mar Bonet¹⁰³, la influencia del mar entendida como "el Mediterráneo: crisol de culturas y músicas"; tiene una gran fuerza. Con la

⁹⁹ "Tierras, tierras de mar, del Mediterráneo, de más inmensidad desierto de cielo en el suelo, viento de la tarde y agua negra alba o luz de noche., si me quereis, callad, ondas mías, más allá de la mar del Alguer, un viento áspero del suelo me acaricia los cabellos más allá con el viento De Poniente, ganaré las estrellas, mes allá del Alguer cuando llegaré, será casa y manos abiertas".

¹⁰⁰ "Como en una cuna, todo junto a la mar quedaba mi silencio cerrado dentro de mis ojos"

¹⁰¹ "Y si te faltan las palabras me iré justo por la orilla de la mar una nube azul, velas al viento..."

¹⁰² <http://www.viasona.cat/grup/franca-masu/aquamare/alfonsina-y-el-mar>

¹⁰³ La mayoría de la información en lo referente a la discografía, se ha sacado de la Web de la cantante así como de la Web de amigos de M.M.Bonet. También se ha documentado parte de la discografía con el número 8 de ROCKCOL-LECCIÓ" Enero 2001, *Maria del Mar Bonet: la dama de la mediterrània* (Grup Enderrock)

canción *Inici de campana* empieza a mostrar sus influencias arabizantes. Rodeada siempre de excelentes músicos que han sabido dar a su obra el cariz mediterráneo que necesitaba. Son destacables entre otros: Javier Mas, de quien son la gran parte de los sonidos griegos y mediterráneos de la discografía de la Maria del Mar desde el disco *Cançons de la nostra mediterrània* (1981); siendo excepcionales sus interpretaciones y solos de bandurria, archilaúd, guitarra de 12 cuerdas, mandolina, y cuatro venezolano; y Dimitri Psonis, músico griego afincado en Madrid, que utiliza típicos instrumentos griegos como el *bouzouki*, *tzurás*, *baglamá*, *santuri* y hace de percusionista con la pandereta, tambor, castañuelas, crócalos; siendo destacable su introducción en directo a *Des de Mallorca a l'Alguer*, que hace con su gran tambor para la versión renovada de *Temps de calabruix*.

Por lo que respecta a su discografía en referencia al tema que nos ocupa, son de destacar: *No trobaràs la mar*, *Jota marinera*, *Aigo*, *Vigila el mar*, *Noies vora mar*; o *Alenar*, con canciones como *Les Illes*, o *Petita Estança*¹⁰⁴ (“Enmig del pit hi tenc una finestra blava, oberta sobre el port d'una illa blanca, i et mostrarà la mar tempesta i calma [...] Enmig dels tarongers una font raja...”) ¹⁰⁵ entre otras.

En 1981 tiene lugar el encuentro con los músicos de Túnez que marcará a la cantante cada vez más interesada por la música mediterránea. El 1982 graba “*Cançons de la nostra Mediterrània*” junto a *Al Tall*; y “*Breviari d'amor*”, que recoge canciones de trovadores provenzales. Por otro lado, “*Anells d'aigua*” (Anillos de agua) llena de música mediterránea el Auditorio de Palma, donde es presentado el 1985. La cultura del Norte de África se junta perfectamente con la voz de Mallorca reencontrando su carácter árabe común.

El 1987 llega “*Gavines i dracs*” (Gaviotas y dragones) con gran diversidad de material y diferentes estilos. Así como el espectáculo *La Grecia de Theodorakis* que se registra con el título *El·las, Maria del Mar Bonet canta Theodorakis*. Fruto de esta colaboración, nace una amistad entre ambos que los lleva a colaborar a menudo en diferentes proyectos hasta la actualidad.

En 1990 en colaboración con el bailarín Nacho Duato crea *Coreografies* donde rescata temas de su disco *Jardí tancat*¹⁰⁶ (1981) especialmente *La*

¹⁰⁴ *No encontrarás la mar, Jota marinera, Agua, Vigila el mar, Chicas junto al mar; Alentar, Las Islas, Pequeño Aposento*

¹⁰⁵ “En medio del pecho tengo/ una ventana azul/ abierta sobre el puerto/ de una isla blanca/ y te mostrará el mar / tormenta y calma”.

¹⁰⁶ Disco *Jardí Tancat* (Jardín Cerrado) canciones:

1. Estrofa al vent (*Gabriel Alomar - Maria del Mar Bonet - Lautaro Rosas*)
2. La Balanguera (*Joan Alcover - Amadeu Vives*)
3. El pi de Formentor (*Miquel Costa i Llobera - Maria del Mar Bonet - Lautaro Rosas*)
4. La relíquia (*Joan Alcover - Jordi Sabatés*)
5. Cel d'horabaixa (*Maria Antonia Salvà - Maria del Mar Bonet - Lautaro Rosas*)
6. Cançó de Na Ruixa-mantells (*Miquel Costa i Llobera - Maria del Mar Bonet*)

(Continúa en la siguiente página...)

Cançó de na ruixa matells, de Miquel Costa i Llobera, quien vivía muy cerca del Pi de Formentor, en una casa sobre la bahía de la playa “dels pins” que seguramente le inspiró para componer esta lletra¹⁰⁷.

En 1993, Bonet incluye "*Noies vora mar*" (Chicas junto al mar) en su disco *El-las* con Manolo García a las segundas voces. En 1994 se estrena el espectáculo *Merhaba* con Zulfu Livanelli, que recoge un conjunto de canciones y adaptaciones libres del compositor turco.

El 1995 edita *Salmaia*, una selección de temas de varios sitios del Mediterráneo, como Turquía, Sicilia, Grecia, Nápoles, Ibiza..., en que encuentra nuevamente la colaboración musical de la *Ensemble de Musique Traditionelle* de Túnez. En 1994 canta en directo con la Elèctrica Dharma y con Toti Soler: *La mediterrània se'ns mor*¹⁰⁸. Y en el año 2000 canta en el Festival Midem Cannes dentro de la Noche de la Canción Mediterránea. También en 2000 canta "*O mar anda*" (el mar anda) del disco *Danza das areas*, de la cantautora gallega Uxía Senlle. En 2003 estrena su nuevo espectáculo después de *Raix*a en el Teatro Nacional de Cataluña con el título *Caloma. Des de Mallorca a l'Alguer*.

En diciembre de 2004 edita *Amic, Amat* (Amigo, Amado) junto con un DVD que recoge el espectáculo representado en julio en el Teatre Grec de Barcelona –junto a la *Cham Ensemble* de Damasco, la Coral Cantiga y los

7.La petxina (Maria Antonia Salvà - Lautaro Rosas)

8.Madona de sa cabana o [Els rústics Madrigals] (Llorenç Riber - Popular mallorquina)

9.Cançó de la sirena (Miquel dels Sants Oliver - Lautaro Rosas)

¹⁰⁷ *Cançó de na ruixa mantells*: (Miquel Costa i Llobera - Maria del Mar Bonet): "Passant gemegosa, com fa la gavina, qui volta riberes i torna a voltar, anava la boja del Camp de Marina, vorera del mar. Descalça i coberta de roba esquingada, corria salvatge, botant pels esculls; i encara era bella sa testa colrada, la flor de sos ulls. Color de mar fonda tenia a les nines, corona se feia de lliris de mar, i arreu enfilava cornets i petxines, per fer-se'n collars. Així tota sola, ran ran de les ones, ja en temps de bonança, ja en temps de maror, anava la trista cantant per estones l'estranya cançó. "La mar jo avorria, mes ja l'estim ara, des que hi té l'estatge l'amor que em fugí. No tenc en la terra ni pare ni mare, mes ell és aquí!" La mar el volia, jamai associada de vides, fortunes, tresors i vaixells; i d'ell va fer presa dins forta ventada Na Ruixa-mantells". Un vespre d'oratge finí son desvari: son cos a una cala sortí l'endemà; i en platja arenosa, redós solitari, qualcú l'enterrà. No té ja sa tomba la creu d'olivera, mes lliris de platja bé en té cada estiu, i sols ja hi senyala sa petja lleugera l'aucell fugitiu...". Traducción: "Pasando plañideramente como hace la gaviota, quien cerca riberas y vuelve a cercar, iba la loca del Campo de Marina, orilla del mar. Descalza y cubierta de ropa rasgada, corría salvaje, botando por los escollos; y todavía era bella su testa tostada, la flor de sus ojos. Color de mar honda tenía en las pupilas, corona se hacía de lirios de mar, y por todas partes ensartaba caracolillos y conchas, para hacerse collares. Así a solas, a ras de las olas, ya en tiempos de bonanza, ya en tiempo de marejada, iba la triste cantando a ratos la extraña canción. "La mar yo aborrecía, mas ya la quiero ahora, desde que tiene la morada el amor que me huyó. No tengo en la tierra ni padre ni madre, mas él es aquí!" La mar lo quería, jamás saciada de vidas, fortunes, tesoros y barcos; y de él hizo presa dentro de un fuerte vendaval "Na Rauixa-Matells". Un anochecer de temporal feneció su desvarío: su cuerpo a una cala salió al día siguiente; y en playa arenosa, abrigo solitario, alguien lo enterró. No tiene ya su tumba la cruz de olivo, mas lirios de playa bien tiene cada verano, y sólo ya señala su huella ligera el pájaro fugitivo..."

¹⁰⁸ "El Mediterráneo se nos muere".

músicos habituales de la Bonet– enmarcado dentro del Forum de las Culturas. Un proyecto arriesgado y ambicioso pero de no menos calidad y belleza, que gira en torno a dos temas principales: el primero, versiones de Jacint Verdaguer sobre los textos de Ramon Llull (*Perles del Llibre d'Amic e Amat*, y *el Cantar de los Cantares* –El Càntic dels càntics- traducidos al catalán), y el segundo, el encuentro entre la cantante y los músicos sirios de la *Cham Ensemble* de Damasco con los que inevitablemente se forja la irremediable mediterraneidad del proyecto, propia y consustancial también a la cantante de Mallorca.

Las raíces comunes de las culturas mediterráneas, el crecimiento entrecruzado de las mismas a lo largo del pasado y del presente, se hacen vitales en este trabajo que une la tradición mística representada en el Cantar salomónico y los textos llullianos con poemas andalusíes, moaxajas del medioriente, tonadas tradicionales mallorquinas o el catártico *Canto de la Sibil·la*, tradicional composición de la isla de Mallorca que data de entre los siglos X al XVI y que describe el Juicio Final. (Luisa Miñana, 2005: *El cronista de la red*)

Además de todo este material de extraordinada riqueza, el trabajo contiene también algunos temas actuales perfectamente integrados con la tradición.

El cariz oriental de la producción se torna magistralmente natural en la mayor parte de las composiciones musicales, dándose en el resto de temas una fusión armónica de ambos extremos del Mediterráneo:

“[...] funde armonías de ambas orillas con el mismo sentimiento de confusión mística y de orden racional con el que Llull construyó sus versículos en el siglo XIII, apoyándose en el pensamiento y la lírica sufí pero sin olvidar las fórmulas trovadorescas” (Luisa Miñana, 2005: *El cronista de la red*)

La perfecta aportación instrumental de la *Cham Ensemble* de Damasco, se une al acordeón, la flauta, el contrabajo, las guitarras, o la oportuna percusión de Dimitri Psonis, realizando la voz de la Bonet, profunda y de ricos matices, entrelazada con las músicas y las letras. La voz de Maria del Mar Bonet presenta un timbre peculiar y personalísimo que se ve enriquecido con el descubrimiento y profundización en las músicas arabizantes, una voz que adquiere acentos guturales extremados que evocan tradición, y a la vez actualidad y convivencia temporal y multicultural.

El trabajo revaloriza el universo poético de Llull por boca de Verdaguer a la vez que ensalza tradiciones históricas mediante el (re)conocimiento de la tradición musical oriental: “[...] en algún momento esta tradición creció también en esta orilla del Mediterráneo; el propio Llull hubo de vivirla de cerca, y en algunos ritmos de este trabajo reviene también en ecos flamenco” (Miñana, 2005)

Biel Mesquida señala en el prólogo del disco:

La voz de la Bonet toma las tres culturas de este Mediterráneo –la cristiana, la árabe y la judía-, este árbol ufano de tres grandes ramas, y nos muestra y nos demuestra, a través de los sentidos de la inteligencia, que son el saber necesario para tenernos los unos a los otros, para entendernos y para poder encontrarnos en los frutos de la paz. (*Amic Amat*, 2004)

En la carrera de la artista, merece mención específica también *El Cant de la Sibil·la*¹⁰⁹ donde, según nos recuerda Pol Ducable (Cancioneros.com 2011) Bonet nos habla de la Sibil·la como de “un sentimiento muy arraigado en Mallorca” con unos textos que hablan del “Juicio Final, es decir, del día del cambio. Un cambio que ahora está de plena actualidad en el Mediterráneo”. Este canto medieval que habla de cambios en el mundo cobra un nuevo sentido estos últimos meses tras las revoluciones en los países árabes del sur del Mediterráneo. Tras ser declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO, Maria del Mar Bonet ofrece *El Cant de la Sibil·la* en concierto en el teatro Grec de Barcelona:

En la percusión Aleix Tobías y Antonio Sánchez crearon un ambiente sonoro espectacular con los instrumentos de percusión pequeña más de *world music* mezclados con los panderos y panderetas mediterráneas. Sus ritmos, nacidos del mestizaje musical¹¹⁰ [...] el úd (laúd árabe) de Jaume Compte nos trasladaba inequívocamente al mapa sonoro mediterráneo. (Ducable, 2011)

Aunque *El Cant de la Sibil·la* no es nuevo en su repertorio, ya que desde 1979, Bonet la ha incorporado de la mano del musicólogo Enric Gispert, en lo que respecta a una de las versiones mallorquinas de este canto (letra del Padre Ginart y música del Padre Massot)

En 2010 edita Bellver (2010) un proyecto sinfónico excelente donde revisita y reviste sus canciones más emblemáticas con su siempre inconfundible color mediterráneo. Ella misma afirmará que se siente: “satisfecha de un resultado muy poético, muy ligado a lo que yo siento por el Mediterráneo” Un trabajo esmerado en cuanto a la elección del repertorio: temás escritos por ella misma y adaptaciones de poetas de su admiración, junto a canciones populares, o canciones de Theodorakis¹¹¹ buscando el equilibrio perfecto entre entre las importantes influencias que le llegan de distintos puntos del *Mare Nostrum* y su esencia propia más arraigada. Así encontramos desde *La Balanguera*, hasta *La Dama d’Aragó* (composición recurrente como vimos en Roger Mas) pasando por su popular *Jota Marinera* o

¹⁰⁹ Melodía de un drama litúrgico medieval que se representaba en Nochebuena en diferentes territorios del Mediterráneo y que en Mallorca, su tierra, se ha cantado ininterrumpidamente a lo largo de la historia aun con la prohibición del Concilio de Trento, que cortó de raíz ésta y otras manifestaciones populares religiosas. (<http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=3624>)

¹¹⁰ <http://www.cancioneros.com/co/2049/2/la-inmigracion-en-el-mediterraneo-y-el-mestizaje-musical-por-pol-ducable-roges>

¹¹¹ Gran compositor e intelectual griego.

*La dansa de la primavera*¹¹². Consiguiendo una enorme variedad de timbres y colores. Se acompaña de una orquesta, que le da la sonoridad sinfónica característica junto con los instrumentos que les son más propios: laúd, zanfona, guitarró mallorquí, *bouzuki* griego o acordeón.

Según publica Jaume Pi en La Vanguardia.com en marzo de 2010 Maria del Mar Bonet, se muestra con este álbum defensora del “País mediterráneo” y ha aprovechado para volver a reivindicar la cultura que une a los países de su entorno:

Aunque ha negado que se sienta embajadora de las músicas de la región, Bonet ha hecho una sentida apología de la cultura que se desarrolla alrededor de este mar. La cantante mallorquina ha lamentado que “siempre miremos al norte, a Europa o a EE.UU. y no nos fijemos en todo lo bueno que aportan las distintas culturas de nuestro sur común”. Para Bonet, “si comercialmente, el Mediterráneo estuviera más unido, quizá también habría más diálogo cultura y de forma más natural”. En este sentido, ha celebrado que “Barcelona cada vez más, mira a este país mediterráneo”. Bonet ha reivindicado que sus raíces mallorquinas tienen mucho que ver con este amor hacia el *Mare Nostrum*. “En mi trabajo siempre busco Mallorca en el Mediterráneo, y siempre la encuentro, siempre está ahí”. (Jaume Pi, 2010)

Para M.E.Vallés (Diario de Mallorca 2010) Bonet lanza con *Bellver* “su íntima banda sonora del Mediterráneo”. Un disco surgido <<del maridaje de Bonet con la Orquesta Simfònica de Balears “Ciutat de Palma”>> escenificado en la actuación celebrada en el Castell de Bellver el 24 de julio de 2008

Donde según la cronista “hace un repaso “íntimo” al Mediterráneo –como concepto y espacio–, un itinerario por las ciudades que comparten con Mallorca el baño de un mismo mar y un trabajo muy personal en clave sinfónica”. Ofreciéndonos quince temas¹¹³ (entre ellos *Merhaba* de Livaneli; *El salt de la bella dona* de Janer Manila; *Abril* de Theodorakis; o *La Balanguera* de Joan Alcover) que representan:

¹¹² Bellver 2010. *Dansa de la Primavera*: “Volar amb el vent i les noves llavors; qui sap on el vent em portarà, a dins el cor d'una terra antiga, o creixeré al fons de la mar”.

¹¹³ Canciones de Bellver (2010):

- 1.Merhaba (Albert García - Zülfü Livaneli)
- 2.A la platja (Iorgos Seferis - Mikis Theodorakis)
- 3.El salt de la bella dona (Gabriel Janer Manila - Lautaro Rosas)
- 4.La serenata (Eduardo Nicolardi - Ernesto de Curtis)
- 5.Dansa de la primavera o [La dansa de la primavera] (Maria del Mar Bonet - Gregorio Paniagua)
- 6.La dama d'Aragó (Popular catalana)
- 7.Tots dos ens equivocàrem (Isidor Marí - Zülfü Livaneli)
- 8.Jota marinera (Popular mallorquina)
- 9.Abril (Mikis Theodorakis)
- 10.Les illes (Vicent Andrés Estellés - Maria del Mar Bonet)
- 11.Per Hipòcrates (Albert García - Popular grega)
- 12.La música (Enzo Gragnaniello)
- 13.Des de Mallorca a l'Alguer (Albert García - Popular sarda)
- 14.La Balanguera (Joan Alcover - Amadeu Vives)
- 15.Den itan nisi o [No era una illa] (Nikos Kadsantdsaki - Manos Hadjidakis)

El periplo que la cantante isleña ha ido realizando a lo largo de su carrera "buscando Mallorca, nuestras raíces" en otros países del Mediterráneo, "un país muy grande, con muchas cosas en común", definió. "He encontrado mi isla y también a mí misma en Rodas, Estambul, Grecia o Roma. Disfruto con esa comunicación y comunión artística que se crea con gente que tiene un lenguaje muy similar al nuestro", detalla. [...] El disco, [...] (es) la suma de todos mis encuentros con Livanelli o Theodorakis y con la música catalana siempre presente", (M. Elena Vallés: M.M. Bonet para Diario de Mallorca Marzo 2010)

Toni Cuenca, creador de la partitura afirma:

"Me he enriquecido mucho. Maria del Mar me ha explicado muchas cosas sobre el Mediterráneo. En los temas, como en *Jota marinera*, se puede escuchar incluso el rumor de la gente. He intentado que la orquesta emule los sonidos populares. No sé, es difícil, pero hay bandurrias en clave de violín. Para poder hacerlo se debe interiorizar la rica paleta de sonidos mediterráneos". "Para mí ha sido como producir la banda sonora del Mediterráneo" M.M. Bonet también recomendó incluir otros arreglos: rematar algunos temas con la ambientación griega o persa correspondiente. (Diario de Mallorca, 2010)

Bonet ejemplifica y va más allá: "Les illes arranca con un golpe del mar sobre las rocas; un mar que después queda en suspenso... En serio, al disco sólo le falta el olor", subraya la cantante. (Diario de Mallorca, 2010)

Pero la relación de Maria del Mar Bonet con el mar no sólo se ve reflejada en sus músicas y canciones, ya que al año 2000, se estrenaba como actriz en la película *El Mar* de Agustí Villaronga donde aparecía en el papel de una payesa mallorquina. Posteriormente aparecerá también en el programa *Perfils Mediterranis: Maria Del Mar Bonet. Amic Amat. De Mallorca a Damasco* (24-12-2005, TV3, 46 min)

No sólo lo lleva en el nombre como una premonición, no sólo es hija de las islas y hermana de marinero, es mucho más, es la encarnación de *la Mediterrània* en todos sus sentidos.

Guillem d'Efak, un fecundo viaje en barco: navegando desde la canción a la poesía y el teatro a través del mar

Como ya hemos dicho, las Islas nos regalan además de Maria del Mar Bonet, un Guillem d'Efak que junto con ésta, es uno de los casos más relevantes en lo que respecta a los múltiples significados y aspectos que el mar puede ofrecer de la perspectiva musical isleña. D'Efak, que interviene en el Festival de la Canción Mediterránea celebrado en Barcelona nos da una perspectiva musical y personal muy particular, rodeado por doquier del líquido elemento convierte al mar en ocasiones en rejas de prisión, o de aventura de lo desconocido, y generalmente temido. La dimensión del aislamiento a través del mar se hace aquí más fuerte. Como nos dice el mismo D'Efak: "[Los jóvenes] tenían un miedo horroroso que los enviasen a hacer de soldado "a las américas oscuras", que decían, porque deberían ir "allende la mar"

(G.d'Efak, en Mestre, 2000: 35) Es clara aquí la concepción de la mar como algo oscuro, misterioso e indefinido.

D'Efak compone y canta y además, cultiva la que fue (como reconoce él mismo) su verdadera vocación: la poesía. En su primer libro: *El poeta i la mar*¹¹⁴ (1956) Encontramos un claro regusto a la Generación del 27 española, con un sentido casi fatalista (a pesar de su juventud) y con referencias a la infancia perdida y evocaciones y metáforas marinas: "Sé que la mar es posa llista/entre el moll i una barca/Sé que un carrabiner /fa una creu de guix/a una maleta com la meva/ Sé que hi ha un nin/ que ja no m'assembla/ Mirau si en sé, de coses"¹¹⁵

El autor afirmó: "*El poeta i la mar* era mi adiós a Mallorca". (Tele-estel 19-12-69). Y Llompart escribiría –sobre su obra poética– el 8 de juny de 1997 para Diario de Mallorca: "La poesía de Guillem d'Efak, de nuevo en circulación tras el largo paréntesis que siguió a "*El poeta i la mar*", difícilmente puede encasillarse dentro de las corrientes al uso en nuestra inmediata circunstancia"

Por otro lado, la crítica musical, no se priva de resaltar su vocación mediterránea. Así la revista *Cavall Fort* en enero de 1966 califica su voz como "Voz cálida profundamente mediterránea". Por su parte la revista *Fotogramas* nos dice: "Un talento original y una personalidad pintoresca que se manifiesta en sus canciones, hechas de una poesía de cielo y mar. [...] la transparencia de *Les Illes* capatará un público más amplio" (Mestre, 1997)

Pero si alguna cosa caracteriza a d'Efak en sus obras y en su vida, es su sentido de nación, su pertenencia identitaria y su catalanidad reflejada de nuevo a través de la gran metáfora, real y simbólica, del mar, del Mediterráneo común. A raíz de este sentido de nación y del mar como aislamiento y al mismo tiempo como unión d'Efak nos dirá: "Los recién llegados deberían querer ser tan catalanes como el que más" y así lo escribió: "T'enganyaren, germà, t'han duit ben enganyat quan has vingut aquí tot travessant la mar. Les Mallorques som tots per pròpia voluntat. Ens queda molta feina i l'hem de fer plegats!"¹¹⁶

En *La ponentada gran* otra de sus obras, podemos encontrar claras referencias al mar como elemento esencial dentro de la sabiduría popular, así Bartomeu Mestre (Mestre, 1997) reflexiona diciendo que esta obra es una:

¹¹⁴ Título con reminiscencias de Hemingway (El viejo y el mar 1951-52) *El poeta y el mar* fue publicado en la colección "*La font de les tortugues*" dirigida por Llompart. Libro compuesto por ocho poemas, donde el tema central es la muerte.

¹¹⁵ "Sé que la mar se pone lisa/entre el muelle y una barca/Sé que un carabinero/hace una cruz de yeso /a una maleta como la mía/Sé que hay un niño/que ya no me lo parece/Mirad cuantas cosas sé".

¹¹⁶ "Te engañaron, hermano, te han traído bien engañado, cuando has venido aquí, atravesando la mar.Las Mallorcas somos todos por propia voluntad. Nos queda mucha trabajo y lo debemos hacer juntos!"

Metafórica referencia a los 40 años de franquismo, está empapada de cultura popular. Es una narración eminentemente catalana y difícilmente traducible a otras lenguas. Desde el título de la obra, ya se sabe que *de ponent ni el vent!* Brota como una cascada de agua cristalina la sabiduría popular.¹¹⁷

En otro fragmento de *La Ponentada Grande*, insistiendo en la sabiduría de la naturaleza y el mar dice¹¹⁸:

- No sé que li veu? –diu el capell – a aquest estornell de guarda que no sap llegir ni escriure
-Ah, no? No poc en sap! No n'hi ha d'altre per parar lloses...[...] Agafa els peixos amb la mà i se sap els vuit racons del vent. Pot córrer més aviat que el cavall de Sant Jaume i més sap ell de nedar que la balena de sant Conàs. [...] Sap fer llatra, baues i nusos de tota casta, tant si són de carreter, corredors, de mariners, de frare, de xarxa o de puta... i diu que el llatí no serveix per parar lloses.

También encontramos referencias a la pancatalanidad mediante la comparación entre costas y playas mediterráneas, en un fragmento dialogado de *La ponentada gran* entre dos manacorins donde hace un repaso de su sentido de la nación¹¹⁹.

¹¹⁷ Fíjense en el diálogo siguiente (Mestre, 1997)

[...] i la mar com més té més brama
[...] i quan plou, plou, i quan neva, neva, i quan fa vent pes mariners fa bon temps
[...] bon vent i barca nova, però sa meva podria semblar de llenya de figuera... ja ho diuen, pescador
de canya, lladre de raïms.
-i el mariner a la mar, el pagès a la terra i el soldat a la guerra.

Traducción:

[...] y la mar cuanto más tiene más ruge
[...] y cuando llueve, llueve, y cuando nieva, nieva, y cuando hace viento para los marineros hace buen tiempo
[...] buen viento y barca nueva, pero la mía podría parecer de leña de higuera... ya lo dicen, pescador de caña, ladrón de uvas.
-y el mariner en la mar, el payés en la tierra y el soldado a la guerra.

¹¹⁸ - No sé que le ve? –dice el sombrero – a este estornino de guarda que no sabe leer ni escribir

-Ah no? ¡No poco sabe! No hay otro para colocar baldosas [...] Coge los peces con la mano y se sabe los ocho rincones del viento. Puede correr más rápido que el caballo de San Jaume y más sabe él de nadar que la ballena de santo Conàs. [...] Sabe hacer pleita, baos y nudos de todo tipo, tanto si son de carretero, corredores, de mariners, de fraile, de red o de puta... y dice que el latín no sirve para poner baldosas.

¹¹⁹ -I que no hagués donar per tenir avinent una platja seca i ben present. Una d'aquelles que tenen poc rost i camines i camines i s'aigo sols t'arriba an es dobl er de sa panxa i no com ses de Pals, Bagur, Palafrugell, Tossa, Lloret, Blanes i Malgrat, Pineda, Calella, Sant Pol, Canet, Masnou, Mongrat, Badalona, Sitges, Torredembarra, Altafulla, Tamarit, on sa correntia se volia endur Na Pastoreta i En Guillem Cremat...

-No s'hagués perdut gaire –En Pífol.

-Tarragona, Salou, Cambrils, Enveja, Alcanar...totes elles platges seques, de bell trepig i sense engolidors.

-Ja heu acabat?

-Si, es batalló de Manacor va desembarcar a Vinaròs, però això ja és País Valencià.

-Potser també les sabeu.

-I totes ses del Rosselló i les Illes –se exaltava el vell–. Tenc dins es cervell tota la Catalunya Gran.

(Continúa en la siguiente página...)

Esta importancia de la mar y el Mediterráneo como elemento identitario también se ve reflejado en sus versos dirigidos a sus hijas al acabar de nacer: “Margalida pegellida de la vorera de la mar. Un mariner la trobà dins de la barca dormida. Guillemina, mallorquina, enrevoltada de mar. [...]”¹²⁰

En 1979 y en colaboración con Parera Fons, llevará a cabo un trabajo musical bastante ambicioso: *El regne enmig del mar*¹²¹ en el que explicará la historia de Mallorca utilizando canciones. Bartomeu Mestre (Mestre, 1997) nos reporta las palabras d’Efak: “había que buscar tarjetas de identidad para nuestro pueblo. Los mitos y la simbología serían, para empezar, una buena herramienta” En *El regne enmig del mar* “desde los honderos baleáricos hasta hoy, desfilaban el rey Don Jaime, Ramón Llull, Joanot Colom, el pérfido caballero de Aspheld, Cresques y la Escuela de Cartografía Mallorquina” (íbidem).

Así hallamos: “Tota quanta barca a la mar hi ha/duu les quatre barres en el pal més alt; la marineria d’aquell bergantí el català parla en bon mallorquí”¹²²

Irían de pueblo en pueblo con un espectáculo de música, canción y teatro donde la obra *El regne enmig del mar* “El reino en medio del mar”, como eje principal de la actuación, centraría el conjunto de la representación. El año 1981 el grupo Capsigranys estrenó “Gimnèsies y Pitiüeses”, versión teatral de “El regne enmig del mar”, donde los cinco protagonistas representan las Islas Baleares y Pitiusas. Ambas obras fueron publicadas. (Mestre: 1997)

Guillem d’Efak falleció en la clínica Verge de Lluc de Palma, y como nos recuerda Bartomeu Mestre:

El monasterio de Lluc, en Mallorca, representa (como Montserrat en el Principado de Cataluña) un emblema de la lengua y de la cultura catalana. El año 1984 (¿premonitoriamente? ¿casualmente?) con motivo de la conmemoración del centenario de la coronación de la Madona, se edita un disco, *Lluc i el poble* con portada de Joan

Traducción:

–Y qué no hubiese dado por tener a mano una playa seca y bien presente. Una de aquellas que tienen poca cuesta y caminas y caminas y el agua solo te llega la doblez de la panza y no como las de Pals, Bagur, Palafrugell, Tossa, Lloret, Blanes y Malgrat, Pineda, Calella, San Pol, Canet, Masnou, Mongrat, Badalona, Sitges, Torredembarra, Altafulla, Tamarit, donde la corriente se quería llevar la Pastorcilla y a Guillem “cremat”

–No se hubiese perdido mucho –Pífol.

–Tarragona, Salou, Cambrils, Enveja, Alcanar... todas ellas playas secas, de buen caminar y sin engullidores.

–Ya habéis acabado?

–Sí, el batallón de Manacor desembarcó en Vinarós, pero eso ya es País Valencià.

–Quizá también las sabeis.

–Y todas les del Rossellón y las Islas –se exaltaba el viejo–. Tengo dentro del cerebro toda la Cataluña Grande.

¹²⁰ “Margalida asida a la orilla de la mar. Un marinero la encontró dentro de la barca dormida. Guillemina, mallorquina, rodeada de mar. Su padre la gritó, su madre le da la vida”.

¹²¹ “El reino en medio del mar”

¹²² “Toda cuanta barca en la mar hay lleva las cuatro barras en el palo más alto; la marinería de aquel bergantín el catalán habla en buen mallorquí”.

Miró al que Guillem d'Efak aporta una canción (la última que grabará) creada para la ocasión: *Per pujar a Lluc a peu* (Mestre, 1997)

Per pujar a Lluc a peu, última canción que grabará y que curiosamente en los últimos versos nos remite inevitablemente a *Bon vent i barca nova* (1979) de Ovidi Montllor: “Dels ulls de tots sou sa nina, per això, a qui no us estima bona vela i barca nova!”¹²³

Luis Llach, la música, la canción y el mar: un caso paradigmático de metaforización

La relación de Lluís Llach con el mar, nos muestra –como un caso eminentemente paradigmático- el papel que juega el mar como fuente de inspiración en el proceso de la creación y de composición, musical y textual, en la *Cançó Catalana* y a la vez ejemplifica muy bien el proceso de metaforización que nos ocupa. Como podremos ver la metáfora del mar y el Mediterráneo es en Llach poliédrica, y polivalente. Basta con tomar tan sólo unos ejemplos de su discografía para comprobarlo.

El propio Llach nos explica esta múltiple relación (Itak, 1995) para él, el mar siempre ha sido uno de sus puntos clave referencial, no solamente en el lado físico, sino también psicológico, anímico y vital. “El mar es más que una fuente de inspiración, es una fuente de vitalidad”. El mar le da la medida exacta de uno mismo, de su realidad, de su objetividad. El mar responde a mil preguntas que se hace sobre la vida. Después está la cara simbólica, metafórica del Mediterráneo como expresión de una cultura, unas canciones y una historia propia. Según nos dice, está convencido que la mar cuenta mucho en la definición geográfica del espacio sonoro.

A bordo de la barca, mi actitud, normalmente, es la de abrir los brazos y dejarme llevar [la mar como espacio de liberación] [...] El mar es a veces una manera de hacer marrada para abordar otros temas [...] Como todas las fuentes de inspiración. Si vas al fondo de las cosas, te percatas que los temas no son en realidad, ni el mar ni los astros sino el ser humano, el amor, la solidaridad, la angustia ante una opresión, ante la incertidumbre. Creo pues, que no he hecho nunca canciones al mar. (Itak, 1995).

Por lo que respecta al mar como metáfora de la muerte nos dice Llach:

La única canción donde he cantado realmente mi muerte por adelantado es *Quan l'onada ens durà a la platja dels morts*. La considero muy grave. Por lo que respecta al resto, normalmente cuando hablo de la muerte, siempre es una excusa para cantar a la vida. (Itak, 1995)

¹²³ “[...] de los ojos de todos sois su pupila, por ello, a quien no os ama buena vela y barca nueva!”

En cuanto a otros elementos marinos y su metaforización, en la canción *Aquell vaixell* Llach nos presenta lo que será una constante del código comunicacional y metafórico a lo largo de su obra¹²⁴:

Esta canción es el tema de siempre, la esperanza, pero es la primera vez que con la palabra "barco" me refiero al país, a la colectividad [...] Cada uno se hace su diccionario personal, con el tiempo, y seguramente es la primera vez que institucionalizo la palabra "barco". Desde esta canción, cuando digo barco los unos entienden patria y las otras clases populares (Itak, 1995)

Como hemos visto, por tanto, encontramos la creación de nuevos códigos de comunicación donde el mar y los elementos marinos juegan un papel fundamental. Llach, como bien nos dice él mismo, inventa con el público una manera peculiar de decir las cosas, un pequeño código de comunicación que aún hoy utiliza constantemente. Renuncia a ciertas palabras. Por ejemplo: Libertad o país, palabras tabú, serán substituidas por barco: "decíamos barco y la tercera vez que pronunciábamos la palabra todo el mundo había entendido de que iba" (Llach en Itak, 1995) A pesar de la censura férrea, al final todo el mundo entendía aquello que quería entender: "los cantantes decían aquello que querían decir y la gente también entendía lo que quería, lo que todos querían, entender". Es evidente que la censura condicionó la manera de escribir y comunicarse con el público pero aun así: "Pensaba que no me entenderían y sólo al oírme todo el mundo sabía lo que quería decir" (Llach en Itak, 1995)

El código, es creado entre todos, entre el público y también entre los cantantes. Raimon utiliza la palabra "noche", para referirse generalmente a la dictadura y Llach la palabra "barco" para referirse al país. Palabras que pasaban a formar parte del vocabulario metafórico habitual: "Si otro la decía todo el mundo le entendía en seguida. Yo mismo la he usado mil veces y he debido hacer mil canciones de amor al mar..." (Llach en Itak, 1995) El propio Llach reconoce que todo esto les obligaba a una manipulación extremadamente complicada e interesante que ha influenciado mucho en el trabajo de creación y les ha enseñado el oficio de letrista. A fuerza de buscar metáforas para engañar la censura, empiezan a entremezclarse las posibilidades de la lengua: como una metáfora puede desviar un significado, traspasar una emoción.

"Todavía no había subido al escenario que todo el mundo ya gritaba: libertad, libertad... Nosotros estábamos contentos, está claro, era un éxito, pero tanto si las guitarras

¹²⁴ Hasta la última estrofa no aparece la palabra "Vaixell": "Vull aquell vaixell que, segur i valent, trenca les tempestes, i se'n va ponent, i no té por als vespres ni al llampec roent, així serà el teu, així serà el meu". Traducción: "quiero aquel barco que, seguro y valiente, rompe las tempestades y se va al poniente, y no tiene miedo al anochecer ni al rayo candente, así será el tuyo, así será el mío".

estaban bien afinadas como si no, tanto si los instrumentos de música iban bien como si no, era igual... Eso me hizo plantear si continuar cantando o no". (Itak, 1995)

En esta época, Llach compone *El meu amic el mar* (Mi amigo el mar), repleto de resonancias ampurdanesas, y que sigue en parte la línea comenzada con *Vaixell de Grècia y de Viaje a Itaca* (adaptación del poema de Kavafis traducido por Carles Riba). Jordi Garcia-Soler al respecto escribía en *Serra d'Or*, en abril de 1978:

[Llach] Ha grabado un disco realmente espléndido [...] al cobijo de la musicalidad específicamente mediterránea [...] *Mi amigo el mar* no es únicamente la obra magna de Lluís Llach [...] Lluís Llach ha dedicado este disco a su amigo, el mar. Porque, para un buen ampurdanés como él, el mar es siempre el amigo. Y el mar es siempre el Mediterráneo. (Recogido en Garcia-Soler, 1996)

La canción *El meu amic el mar* (formada por cuatro partes) ocupa la primera cara del álbum homónimo (*El meu amic el mar* 1978) donde encontramos en la segunda parte *Salpar (Zarpar)* con la imitación sonora de una navegación en la tempestad. La primera parte es más descriptiva: "bressols de tots els blaus... el meu amic el mar té la calma de un déu adormit"¹²⁵. En la tercera parte vemos ecos de *Viatge a Itaca* (el viaje por mar como simbolización de la vida). La cuarta parte es un poema de Sagarra (*Cançó de rem i vela n.XII*)

En su disco *Maremar* (1985) –donde son destacables canciones como *Et deixo un pont de mar blava* o *Tanta llum de mar*¹²⁶– encontramos la interiorización de la muerte de una persona estimada, su madre, y de la añoranza que comporta, así como la aceptación de este hecho como ley de vida. La canción que da título al álbum nos ofrece musicalmente, una clara conexión con la sonoridad "mediterránea" que empezó a partir de *Si arribeu* (del disco *I si canto trist*, 1974) y *Vaixell de Grècia* que alcanza plenamente su consolidación en *El meu amic el mar*. La palabra *Maremar* (*mare=madre*) sintetiza la metáfora de la mar como madre universal. Es el caldo de cultivo, el líquido amniótico, de donde surgió la humanidad. Al respecto de la unión entre madre y mar, Llach nos dice:

Dos motivaciones principales: una es evidente, el mar, y la otra está escondida, es mi madre que la perdí justo antes de componer el disco. Quería hablar de *la Mediterrània* y no podía, el tema de la madre se interponía siempre. Entonces hice la unión de ambos temas mar y madre: *maremar*. (Itak, 1995)

Respecto a *Un pont de mar blava* (1993), Brigitte Baudriller (2000), nos muestra dos testimonios interesantes para comprender su significado. Los testimonios de Nena Venetsanou y de Amina Alaoui representantes de dos universos culturales mediterráneos tan importantes como el griego y el árabe.

¹²⁵ "Cuna de todos los azules (mares), mi amigo el mar tiene la calma de un diós dormido"

¹²⁶ "Te dejo un puente de mar azul. Tanta luz de mar"

Por lo que respecta a Amina Alaoui explica como Llach quería que el árabe de Amina cantase, deslizase (¿como si lo hiciese sobre el agua o como lo hace el viento sobre el mar?) Fue Martí i Pol quien en 1991 propuso a Llach, el proyecto *Un pont de mar blava* que apareció en 1993 con textos de ambos y música de Llach.

Encontramos, entre otros, *Marona* que podría ser como la coda de *Maremar*, como la evocación recuperada de mar y madre, de mar como vientre fecundo y como ataúd... pero que debe acabar siendo, si jugamos a favor de la esperanza, mar de paz: *Mar y marona que con tu aliento de vida/ mueves las olas y los latidos de nuestros días / danos por siempre más el bien de la paz*". (Riera, 2002:116)

En 2002 incluye su canción *Ens veiem a Folegandros* en el disco *Jocs* y recupera a Kavafis:

El vell Kavafis i també el teu Poeta que a l'Alguer ens va commoure més enllà del cor. Amb mi aprengheres de la mar, jo amb tu el sentit de cada far i així plegats vam ormejar un bell port on la paraula i la passió, els déus, uns versos i aquell cos aixoplugaren somnis i cançons¹²⁷.

Otras canciones a reseñar serían: *Tendresa* (Ternura. Disc 9. Picap 1998): "que res no em valen tants d'atzars, ni els vells camins, ni el blau del mar, si dintre seu no sento com batega, hi batega, el fràgil art de la tendresa..."¹²⁸ *Els teus ulls aquí (Ara)* "quan el mar és l'antic amant que et penetra les roques i amara la teva pell"¹²⁹

Podemos encontrar otras canciones de temática marina incluidas en sus últimos discos, así en *Poetes* (2004) tenemos la musicación de *Vinyes verdes vora el mar* (de Sagarra) o temas como *A la taverna del mar* (Campanades a morts. 1977). Otras son *Un Núvol Blanc* (donde la palabra "onada" –ola– equivale a "muerte") o *Tinc un clavell per a tu*: "Puja a la barca amb el teu bagatge i recorda que la vida és teva" (*T'estimo* 1984); y del disco *i.* (2006) la canción *A poc a poc*: "A poc a poc m'arriba el temps d'obrir les ales, i mentre ormejo el meu vaixell amb veles blanques, vesteixo aquest meu cos esquerp amb disfresses de mariner expert, salpo amb el vent del meu ponent."¹³⁰

¹²⁷ El viejo Kavafis y también tu Poeta que al Alguer nos conmovió más allá del corazón. Conmigo aprendiste de la mar, yo contigo el sentido de cada faro y así juntos aperejamos (un barco) hacia un bello puerto donde la palabra y la pasión, los dioses, unos versos y aquel cuerpo guarecieron sueños y canciones. *Nos vemos en Folegandros*. Disco *Jocs* (juegos)

¹²⁸ "que nada me valen tantos azares, ni los viejos caminos, ni el azul del mar, si para sus adentros no siento como late, late, el frágil arte de la ternura..."

¹²⁹ *Tus ojos aquí (Ahora)* "cuando el mar es el antiguo amante que te penetra las rocas y empapa tu piel"

¹³⁰ Traducción por orden de aparición de los vocablos: "Viñas verdes borde el mar/ En la taberna del mar Campanades a muerte/ Una nube blanca". *Tengo un clavel para ti*: "Sube a la barca con tu bagaje y recuerda que la vida es tuya". *Despacio* (a poc a poc): "Despacio me llega el tiempo de abrir las alas, y mientras aparejo mi barco con velas blancas, visto este mi cuerpo arisco con disfraces de marinero experto, zarpo con el viento de mi poniente."

Continuando con su disco *i.* (2006) encontramos también *El dia*: “deixa la por, la nit ha mort i de les branques dels pins vessen tonades. L'aire, el mar i el sol, mils d'ocells els canten, la nit s'ha mort”¹³¹ O *Sabessis bé MMP* “els teus versos, els llavis amics seran vaixells per l'ampla mar.”¹³² Y otros temas rescatados para su concierto de despedida en marzo de 2007 en Verges, con la edición de un disco homónimo (Verges 2007) con joyas como *Alè*: “Jo només tinc un desig d'amor, un poble i una barca (Astres)”¹³³ o otras más antiguas como *Vida*: “a mercè d'alguna onada” (Disco: Somiem)¹³⁴ o la magistral adaptación de la poesía de Marius Torres *Cançó a Mahalta*: “escolto la teva aigua tremolosa i amiga, de la font a la mar, la nostra pàtria antiga”¹³⁵

Por último, no podemos olvidar la canción donde condensa la esencia geográfica i simbólica de la catalanidad y donde la idea de patria común está ligada indiscutiblemente no sólo a la tierra, sino también y especialmente al mar como punto de unión cardinal: “venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà...”¹³⁶

Conclusiones

Como hemos visto, el Mediterráneo siempre ha sido una fuente importante de inspiración en el mundo del arte. Todas las disciplinas en mayor o menor medida han buscado en el *Mare Nostrum* el aliento para la creación. Como ya avanzábamos en la introducción, la *Cançó Catalana*, entendida en sentido amplio, no se ha librado y ha encontrado un *Mare Nostrum* doblemente inspirador: por una parte, el Mediterráneo como cuna y puente de comunicación (al mismo tiempo que espacio de conflicto y separación) entre las civilizaciones y culturas que le rodean; y por otro lado, el mar, como elemento natural, mítico, cargado a su vez de simbolismo, jugando a menudo con lo místico y mágico.

En la primera vertiente –el de cuna de culturas hermanas y al mismo tiempo de espacio simbólico y real de su unión/separación– nos hemos encontrado con el concepto de *mediterraneidad* “como la abstracción de las culturas del *Mare Nostrum*” –y a menudo como sustantivo donde diluirlas, especialmente la catalana– en los términos expresados por Bartomeu Mestre:

[EL Estado Español]...se afana por enterrar aún más la catalanidad. Ahora inventa y divulga un concepto nuevo: “la mediterraneidad”. Este concepto, que se podría admitir como abstracción de las culturas del *Mare Nostrum*, sólo pretende una cosa:

¹³¹ “deja el miedo, la noche ha muerto y de las ramas de los pinos derraman tonadas. El aire, el mar y el sol, miles de pájaros los cantan, la noche se ha muerto”

¹³² Si Supieras bien MMP “tus versos, los labios amigos serán barcos por el ancho mar.”

¹³³ Aliento: “Yo sólo tengo un deseo de amor, un pueblo y una barca (Astros)”

¹³⁴ A merced de alguna ola (Disco Soñemos)

¹³⁵ “escucho tu agua temblorosa y amiga, de la fuente a la mar, nuestra patria antigua”

¹³⁶ “Venimos del norte, venimos del sur, de tierra adentro, de mar allá...” (*Venim del nord, venim del sud*. Disco *El meu amic el mar* 1978)

desvanecer el término “cultura catalana” aplicado al conjunto de la nación. Así Maria del Mar Bonet, no será nacionalmente hablando, catalana sino “mediterránea”. Y como ella, muchos otros verán disfrazada la pertenencia a la cultura nacional [catalana] (Mestre, 1997:151)¹³⁷

Pero también hemos hallado otra mediterraneidad, la integradora, y a la vez respetuosa con las culturas propias y peculiares, haciendo de cada una de ellas un elemento único y a la vez semejante. Hermanando tradiciones y sonidos con un lenguaje común.

Por lo que respecta a la segunda vertiente, el/la mar desde siempre nos ha dado un buen número de leyendas, mitos, y concepciones diversas de la vida y de la relación del ser humano con ésta y con la naturaleza y el cosmos. Tal expresión simbólica se ha visto reflejada –en la literatura y en la canción que son las artes que nos ocupan– a través de metáforas, alegorías, comparaciones, personificaciones y deificaciones de los elementos marinos y “de amarinamiento” tanto de otros elementos naturales como del ser humano y de los Dioses o Divinidades. Este proceso de metaforización no solo aparece como respuesta a las necesidades del pensamiento simbólico del ser humano para la captación, comprensión y reproducción del mundo; sino que además puede responder a la necesidad de crear lenguajes y código secretos (fomentados o no por la censura) o casi-secretos de comunicación, de interrelación, de pertenencia a un grupo, de complicidad entre el creador/emisor y el receptor activo de la creación (que la transforma y la devuelve en un proceso mútuo de retroalimentación intercomunicativa). La censura y las prohibiciones –políticas, sociales, morales, religiosas, personales y/o autoimpuestas– los tabús y los sistemas de valores que las sociedades adoptan; dan pie a todo un mundo de eufemismos y metáforas dentro del imaginario colectivo de pueblos y culturas. Eufemismos y metáforas que en su vertiente lírica y poética (musical o literaria) no solo han sido fruto de las más variadas inspiraciones sino que también han inspirado muchas creaciones.

En el caso de la *Cançó Catalana*, el mar (y los elementos marinos por analogía: barcos, ondas, tempestades, viajes, islas, costas...) se nos presentan como metáforas de algo más (la patria, la nación, la libertad, la vida, la muerte, la maternidad, el amor, los dioses, el misterio, el infinito, el cielo, la tranquilidad y la furia...) al mismo tiempo que podemos encontrar otros elementos que metaforizan el mar y este se vuelve entonces el elemento principal y no como

¹³⁷ En este mismo sentido resulta anecdótico, para no decir patético, ver como al concurso internacional de canción que se llama de la canción mediterránea y que se celebra desde 1959, al ganar la canción de Lleo Borrell y Josep Maria Andreu *Se fue (Se'n va anar)* interpretada por Salome y Raimon, el locutor radio hace esfuerzos para restarle importancia al hecho de que haya ganado una canción en catalán diciendo “como todo el mundo sabe, el catalán es un dialecto del español”.

símbolo de otra cosa (el azul /un desierto de agua: son metáforas que simbolizan el mar); es decir: tenemos el mar como metáfora, y las metáforas sobre el mar. La supracomunicación entre los agentes, desarrollada dentro de este contexto de metáforas y códigos comunicacionales propios y locales, se vuelven, a causa de su *localismo*, esencialmente universales. Los poetas de la *cançó* cogen las mismas palabras y referencias y las cargan de significados simbólicos, nuevos y antiguos, haciéndolos coincidir con los deseos (y sus imágenes, metáforas y representaciones) del público. De aquí su enorme fuerza transmisora y transformadora, la metáfora y la interculturalidad mediterránea al servicio de toda una revolución cultural y social, lenta pero eficaz y que hoy todavía deja huella.

Bibliografía

Baudriller, Brigitte, 2000. *Lluís Llach: un desig d'amor, un poble i una barca*. Madrid: Cátedra.

García-Soler, Jordi. 1996^a. *Crònica Apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona: Flor del Vent Edicions

_____ 1976b. *La Nova Cançó* Barcelona: Ed.62

Itak, Caty. *Lluís Llach: le geografie du cor*.

Maïnat, Joan Ramon. 1982a. *Tretze que canten*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

_____ 1977b. *Canet, 36 hores de cançó i de llibertat*. Barcelona: Edinform S.A. (Dossiers cop d'ull)

Mestre, Bartomeu. 1997. *Balada de Guillem d'Efak*. Palma de Mallorca : Edicions Documenta Balear

Planas, Xevi. 1996. "Cançons que tornen, 35 anys de la Nova Cançó" *Presència*, n^o 1247, 8-15

Porter-Moix, Josep. 1987. *Una història de la Cançó*. Barcelona: Dpto. de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Pujadó, Miquel. 2000. *Diccionari de la Cançó: d'Els Setze Jutges al Rock Català*. Barcelona: Edicions de l'Enciclopèdia Catalana.

Riera, Ignasi. 2002. *Lluís Llach: Companys no és això* Barcelona: Plaza&Janés.

ROCK COL·LECCIÓ nº 20, Desembre 2004. *Lluís Llach: Viatge a la Utopia.*

_____ nº 8, Gener 2001. *Maria del Mar Bonet: la dama de la mediterrània.*

LA UNIVERSALIZACIÓN DEL FLAMENCO. DE MÚSICA MEDITERRÁNEA A MÚSICA TRANSNACIONAL

Miguel Ángel Berlanga

Resumen

Desde los años 80 del pasado siglo, la Etnomusicología ha abordado el tema de las *músicas mediterráneas*, con diversos enfoques, y el flamenco suele incluirse en esta categoría. La *mediterraneidad* no obstante es una categoría demasiado amplia, y por tanto insuficiente para dar razón de los procesos a través de los cuales el flamenco, especialmente desde el último cuarto del siglo XX, se ha convertido en una de las músicas populares 'de raíz' con mayor aceptación y difusión internacional.

Este artículo se centra en el análisis de algunos pasos a través de los cuales el flamenco ha ido históricamente abriéndose a nuevos públicos. Para esto distinguiremos dos tipos de enfoques en el contexto de los estudios sobre músicas mediterráneas: uno, cuyo referente lo situaremos en la obra de Peter Manuel, servirá para caracterizar el primer flamenco, el cual ya desde el principio nació como música *urbana y de raíz* (con importantes resonancias folklórico-tradicionales); el otro, más moderno, considera lo mediterráneo como sinónimo de músicas sincréticas y comerciales que han ido asociadas a ciertos procesos de construcción de nuevas identidades culturales. Éste sirve para explicar algunos aspectos de la más reciente popularización del flamenco, indagando en la interacción experimentada a finales del siglo XX entre los códigos expresivos del flamenco y los de las *Popular Musics*. En la parte central del artículo se propone un elenco de esos *elementos centrales de la estética flamenca*, los cuales, más allá de la lógica evolución a la que están sometidos -como es propio de todo arte-, estaban ya bastante consolidados como referentes clásicos a finales del siglo XIX. Los llamaremos *elementos centrales de la estética flamenca*.

Palabras clave: Flamenco, Música Mediterránea, Música transnacional

Abstract

Since the 1980s, Ethnomusicology has addressed the issue of Mediterranean music with different approaches, and flamenco is usually included in this category. Mediterranean music is however too broad a category, and therefore insufficient to account for the processes through which flamenco, especially since the last quarter of the twentieth century, has become one of the most accepted and disseminated popular music of "roots".

This article focuses on the analysis of some steps through which flamenco has been historically opening to new audiences. For this we distinguish between two types of approaches in the context of studies in Mediterranean music: one, in which we refer to the work of Peter Manuel, will serve to characterize the first flamenco, which from the outset was born as urban music and as music of roots (with significant traditional-folk resonance), the other, more modern, considers the Mediterranean as synonymous of commercial syncretic music and associated with certain processes of construction of new cultural identities. This serves to explain some aspects of the most recent popularization of flamenco, delving into the interaction experienced in the late twentieth century between the expressive codes of flamenco and those of Popular Music. In the central part of this article we propose an index of those core elements of flamenco aesthetics, in

which, beyond the logical evolution to which they are subjected -as is characteristic of all art- were already well consolidated as classic references in the late nineteenth century. We will call them the central elements of flamenco aesthetics.

Key words: Flamenco, Mediterranean Music, Transnational Music

Introducción. El Mediterráneo como tema de estudio. Antecedentes en el estudio de las músicas mediterráneas

La palabra Mediterráneo usada para designar una zona cultural como tema de estudio, surgió en la década de los 50-60 del pasado siglo en el campo de la antropología cultural¹. Desde el principio nació como categoría controvertida: la extrapolación de las metodologías de la antropología anglosajona de aquellos años, y una cierta tendencia al ruralismo y a la consideración de las culturas mediterráneas como ágrafas, relegando en la investigación las fuentes escritas en favor de una particular concepción del trabajo de campo, dio como resultado una visión más bien unitaria y reduccionista, engañosa de la variedad que el Mediterráneo encierra². Es cierto que existen similitudes geográfico-climáticas y relaciones históricas que han originado rasgos culturales compartidos. El problema está en saber afinar a la hora de individualarlos³.

¹ Precursores de estos estudios fueron Robert Redfield y George Foster, pero la primera etnografía sería correspondiente a Julián Pitt-Rivers, quien en 1954 publicó *The People of the Sierra* y en 1963 *Mediterranean Countrymen*. Poco después (1965) surgió el libro de John Peristiany *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*

² Poner un acento excesivo en el carácter de área cultural unitaria del Mediterráneo tiene el peligro de analizar con trazos demasiado gruesos, de construir tópicos como rasgos característicos. Incidir en exceso en la mediterraneidad del flamenco se ha asociado alguna vez con destacar sus rasgos más arcaicos como los fundamentales, olvidando el dato evidente de la evolución. Otras veces ha llevado a incidir en su carácter oriental o las influencias árabes como su principal impronta, olvidando sus elementos diferenciadores.

³ Según Davis se han dado tres tipos de respuestas a la pregunta sobre si existe una *cultura mediterránea*. Una de ellas sostiene que *existió una cultura mediterránea, hoy desaparecida*. Otra, por el contrario, sostiene que *nunca ha existido una cultura aborigen del Mediterráneo, pero que habría ido formándose durante el último milenio*. Por último otros han afirmado que *el Mediterráneo no fue, no es y no será nunca más que un producto, un instrumento de la dominación imperialista que existe sólo en la mente de los que ven sutilezas en la realidad*. Davis considera al Mediterráneo, en cuanto área cultural, como *un melting pot, lugar receptor (o transmisor) de muchas influencias durante 6.000 años. Nunca habría sido el marco, ni lo es ahora, de un solo tipo de sociedad*. El caso es que rasgos que se han retenido como típicamente mediterráneos no son exclusivos de la zona. Muchos grupos humanos geográficamente 'mediterráneos' comparten más cosas con sus correspondientes vecinos del interior que con sus 'vecinos' de la otra orilla. A propósito de *The Forgotten Frontier* (1978), de Andrew Hess -quien se acentuó a partir de los siglos XVI y XVII, situando a la Europa del sudoeste en el campo europeo en los niveles económico, político y cultural.puso en evidencia las fallas sobre la pretendida unidad cultural del Mediterráneo-, Llobera retiene que "la diversidad es la regla, subrayando especialmente las diferencias culturales entre el Islam y la Cristiandad" (Llobera, 1990: 94), y que esta diversidad

En todo caso, si durante miles de años ha habido intercambios entre los países mediterráneos, aunque no la consideremos un *área cultural* definida (el mismo concepto es controvertido), cabe considerarla un área de interacción. En este sentido, algunos autores han intentado individuar rasgos musicales que si no 'exclusivamente mediterráneos', sí puedan retenerse como 'típicamente mediterráneos'. Nada impide realizar estudios que intenten caracterizar la 'mediterraneidad' musical, pero ésta habrá de ser una categoría lo suficientemente amplia y bien contrapesada, pues en caso contrario no abarcará la gran cantidad de manifestaciones musicales que se dan cita en el área mediterránea.

Las músicas mediterráneas como tema de estudio. El flamenco como música mediterránea

El Mediterráneo como área musical es tema de estudio relativamente reciente. En la década de los 80 del pasado siglo, diversos proyectos musicales y discográficos comenzaron a prodigarse bajo el sello *mediterráneo*.

Los estudios etnomusicológicos dedicados al tema, parecen haberse debatido entre la necesidad de individuar rasgos definidos y la obviedad de la diversidad⁴. Los estudiosos son conscientes de que éste es un concepto demasiado amplio que impide que cualquier generalización sea satisfactoria.

En *Música Popular y Música Culta* (1998), Paolo Scarnecchia da cuenta de la gran variedad de prácticas musicales en los países mediterráneos. Este autor propone *varios* elencos de características aplicables, *en diverso modo*, a algunos de esos repertorios: el Flamenco, el Fado, la Canción Napolitana, el Rebetiko griego, y entre los países árabes el Ughniya egipcio, el Arabeske turco y el Rai argelino. Algunos de los rasgos que Scarnecchia propone como compartidos por todos estos géneros, son sugerentes: importancia de la tradición oral, interacción oralidad/escritura, presencia de la improvisación, existencia de "focos polifónicos tradicionales"... Pero por la amplitud de repertorios de que trata, resulta una obra un tanto ecléctica. Eso sí, leída con visión crítica, resulta aprovechable como obra de aproximación general.

Más unitario y útil a nuestro propósito consideramos al artículo de Peter Manuel (1989: 70-93), justamente porque se centra en *un rasgo* común a *algunas* músicas mediterráneas (el flamenco entre ellas): el de la *armonía modal*. Manuel estudia algunos repertorios de voz solista acompañada por

⁴ Otra cosa son los estudios parciales, los realizados sobre diversas músicas que, por pertenecer a países mediterráneos, pueden ser incluidas, grosso modo, en este tema de estudio. En el caso del flamenco esto se remonta a casi un siglo antes, con los estudios de Machado y Álvarez y Hugo Schuchardt.

instrumentos de cuerda (guitarra, bouzuki, saz, laúd y otros). Todos esos repertorios, también el flamenco, son de músicas urbanas *de raíz*, y surgieron en ámbitos urbanos o suburbanos de diferentes países de la orilla norte (Grecia, Turquía, los Balcanes, España...). Este autor encuentra que todos esos repertorios se basan en *melodías modales* (p.e. se apartan de los modos mayor y menor modernos) acompañadas de instrumentos que les aportan algún tipo de armonía, pero éstas siguen reglas distintas a las del estándar occidental, si bien también se han visto afectadas por él. Heredan, pues, *dos tradiciones musicales*: una que cabe llamar más autóctona, modal, y otra tonal. Y propone para caracterizarlas el término *armonía modal*, apto para reflejar el carácter modal de esas músicas y el hecho de que el uso que hacen de *acordes* sigue reglas y procedimientos compositivos distintivos, derivados de la tradición de cada uno de esos lugares, distintos a las de la armonía *clásica*.

De todos esos repertorios, el flamenco es de los que más relevancia da a los acompañamientos armónicos, pero lo hace de forma muy peculiar. En efecto, si aplicamos este concepto de *armonía modal* al flamenco, tenemos que si por un lado se fundamenta en modos musicales que no son el mayor y el menor (aunque éstos también están presentes)⁵, por otro la sonoridad predominante en el flamenco es el modo de *mi*⁶.

El modo de *mi* flamenco está próximo a otras sonoridades mediterráneas europeas y árabes, como los modos *bayati* e *hijaz* y aún más próximo a los modos de bastantes músicas tradicionales de diversos puntos de España, no solo Andalucía (Donostia, 1946, Manzano, 1988-91). Al mismo tiempo, su proximidad al temperamento igual⁷ permite la armonización con acordes mayores y menores.

⁵ Seguimos la terminología y visión de conjunto de los modos que propone Miguel Manzano (1989-91). Sonoridad mayor, próxima a la tonal: alegrías y cantiñas; modo de *do*, más modal: martinets, saeta carcelera; modo menor: farruca, campanilleros, vidalita; modo mixolidio, aunque tonalizado: guajiras. A propósito de la 'tonalización' del modo mixolidio, vid. Manuel, 2002.

⁶ Siguen esta sonoridad los siguientes cantes: Debla, Saetas por seguiriyas, Seguiriyas, Livianas, Soleares, Polos y Cañas, Tientos, la mayoría de los tangos, Serranas y Petenera. Además, toda la familia de los fandangos (malagueñas, rondeña, granáinas, fandangos de Córdoba, taranta, mineras, cartageneras y los fandangos de Huelva y fandangos personales), a pesar de que algunos han propuesto la terminología de cantes *bimodales* porque algunos acompañamientos permiten analizarlos (con criterios más bien tonales) como cantes a caballo entre una sonoridad mayor y una sonoridad frigia.

⁷ Nos referimos a la ausencia de intervalos de un cuarto, o un tercio o tres cuartos de tono, o de algo más de un tono: todos son de un tono o de un semitono (salvo algunas terceras neutras entre tónica y tercer grado). Proximidad a la afinación temperada pero con la configuración de tonos y semitonos equivalente a la que resulta de construir una escala a partir del tercer grado de un modo mayor. Y además, el cante flamenco no sigue la entonación perfectamente "afinada" de un teclado, aunque no se aparte mucho de ella. Las referidas terceras neutras por ejemplo (ni mayores ni menores) son herencia de las músicas folklórico-tradicionales. Bien es cierto que a base de interactuar con la tradición más académica, se percibe una tendencia progresiva hacia cierta estandarización.

La música flamenca otorga, en efecto, gran importancia a la armonía de acordes, su textura no es sólo melódica ni siquiera heterofónica sino acórdica, detalle que la hace comprensible al público occidental o familiarizado con músicas populares occidentales. Pero es una armonía particular, desarrollada a partir de sonoridades modales, sobre todo del modo de *mi*, que algunos llaman sonoridad frigia. La guitarra flamenca, como el cante, conserva su personalidad modal. Aun habiendo incorporado importantes influencias tonales, la armonía flamenca, más que con la tradición clásica o romántica occidental, entronca con la técnica del toque de la guitarra barroca española de cinco órdenes, y además muestra afinidades con sonoridades modales tradicionales. Así lo ve Philippe Donnier:

El arte flamenco, resultado de un conflicto no resuelto entre métrica y tonalidad “occidentales” asumidas por la guitarra y modalidad y libertad “orientales” propias del canto, ha supuesto siempre un reto al análisis musical tradicional. (Donnier, 1996: 3)

Ahora bien: más allá de que podamos calificar a estos rasgos musicales (junto a algunos otros⁸) como *mediterráneos*, si queremos explicar los factores que han contribuido a la expansión e internacionalización del flamenco, deberemos reflexionar en torno a algunos datos históricos y socio-culturales en torno a la primera expansión del flamenco (1830-1890 como fechas convencionales). Y también deberemos hacer referencia a los rasgos estéticos que al final de ese periodo (finales del siglo XIX) quedaron parcialmente codificados como los referentes *clásicos* del flamenco. Esto ayudará a desvelar algunas claves de la evolución del flamenco, de su relación con otras músicas y de su reciente y creciente aceptación internacional.

Circunstancias socio-históricas que contribuyeron a la primera expansión del flamenco

El flamenco sólo comenzó a aflorar como mundo artístico diferenciado a principios del siglo XIX, de la mano de gente que no procedía precisamente de la *Academia*, sino de ambientes populares: gitanos y clases andaluzas suburbanas. Y lo hizo a través del formato de *fiestas privadas* en casas de gitanos andaluces (comenzando por los de Sevilla/Triana: Ortiz Nuevo, 1990). En estas reuniones se ofrecían al foráneo (extranjero o español de clase media o alta en búsqueda de cierto exotismo), y a cambio de alguna contraprestación

⁸ Se suelen citar del flamenco otros rasgos musicales que lo hacen típicamente mediterráneos y de algunos de ellos tratamos más abajo: su origen popular, la participación clave de los gitanos en su creación y sustentación, sus elementos orientalizantes, la importancia de la oralidad, su apartamiento de la música académica...

económica, un tipo especial de fiestas de baile y música, versión gitano-andaluza de los antiguos bailes de candil (Berlanga, 2000).

Una muestra de su rápida popularización es que solo unas décadas después, a lo largo de la 2ª mitad del siglo XIX, fue surgiendo -ya en todas las ciudades andaluzas y otras españolas- un nuevo formato de espectáculo flamenco, en locales a propósito: los *café cantante*, que ofrecían cante y baile flamenco de manera ya estable pero sin la etiqueta y lejanía del patio de butacas de un teatro. La misma existencia de estos locales prueba que la demanda fue aumentando a lo largo de todo el siglo XIX, así como que fue creándose una oferta diferenciada, un mundo artístico definido, con personalidad propia. Es por eso que ya en 1881, los primeros estudiosos del flamenco (Antonio Machado y Álvarez, Hugo Shuchardt) consideraron al flamenco como un tema digno de estudio, con estética y formas susceptibles de ser definidas.

¿Cómo logró adquirir el flamenco tan rápida notoriedad en tan poco tiempo? Un primer factor que jugó en su favor, fue la existencia de un ambiente previo de simpatía por 'lo andaluz popular': la moda nacionalista, majista y casticista que desde el último tercio del siglo XVIII se había introducido en España (Caro Baroja, 1990) en salones burgueses y aristocráticos y en el teatro menor bajo la forma de la tonadilla escénica, con bailes boleros y tonadas de autor inspiradas en el folklore. Estos bailes y músicas remitían a "lo propio", en parte como reacción al predominio de la música vocal italiana y del teatro y danza franceses. Dicho repertorio adquirió un especial tinte *andaluz agitanado* bajo la forma de canciones que también se representaban y bailaban: *tiranas*, *cachuchas*, *polos* y poco después bajo lo que comenzó a llamarse la *canción andaluza* -de autor- (Alonso, 1996).

No hemos de minimizar la importancia de los ambientes del teatro menor de la época de entresiglos (XVIII y XIX) como uno de los focos del surgimiento de la flamenco en su vertiente teatral: primero porque abundaron en él los bailes *a solo* agitanados. Y segundo porque esta moda musical españolista/andalucista que adquirió notoriedad unas décadas antes de que lo hiciera el flamenco, también había llegado a los salones y teatros europeos. En el primer tercio del siglo XIX, los bailes boleros, *polos*, *cachuchas*, *olés*, etc., triunfaban en los teatros de París, Londres o San Petersburgo. Y el público romántico europeo dedujo que detrás de ellos debía existir una "auténtica base popular" (Plaza, 1999). De hecho, cuando justo por esas fechas los europeos comenzaron a visitar España en número creciente, lo que más demandaban y buscaban eran bailes españoles y particularmente andaluces, *en su ambiente*. Y donde vinieron a encontrarlo fue, ocasionalmente en ventas y ferias, pero sobre todo en las aludidas *fiestas privadas*, es decir el primero de los *ambientes* flamencos distinto al de los bailes teatrales, que estaban

comenzando a ofertarse en algunas ciudades andaluzas (Plaza, 1999). Estas fiestas ofrecían lo que los viajeros buscaban: cercanía, familiaridad, ambiente vecinal o de grupo, exotismo (Berlanga, 2000). Por contra, baile y música boleros no habían conseguido despegarse de un cierto aire dieciochesco, refinado, entre clásico y goyesco.

Las crónicas y libros de viajes que se prodigaron en esa época, dieron noticia de esas fiestas, alimentando la imagen exótica de España y generando una nueva demanda. Las primeras fiestas flamencas surgieron en el momento adecuado, el del furor romántico en Europa y el gusto por “lo popular español”, y poco a poco el flamenco fue capitalizando el prestigio de lo popular andaluz, en detrimento de la estética bolera.

Estos datos también nos sirven para confirmar que la estética flamenca no nació cerrada, hermética en el hogar gitano, ni tradicionalista, ni enfrentada a otros modos de hacer música. Ortiz Nuevo destacó hace ya años que en torno a 1850 las bailaoras y cantaores comenzaron a frecuentar los ambientes boleros de las academias de baile, ejemplo temprano del contacto fecundo al que el flamenco siempre se ha sometido (por mucho que esto lo hayan ignorado algunas teorías aún vigentes sobre el flamenco, que a fuer de puristas, caen en explicaciones reduccionistas). De este contacto con los ambientes académicos de baile bolero, el flamenco ganó en técnica y puesta en escena, y el baile bolero adquirió nueva frescura. Y así hasta hoy.

Reseñados algunos factores que dan razón de la rápida expansión del flamenco en el siglo XIX, y antes de detenernos en los nuevos caminos de popularización por los que el flamenco transita desde el último cuarto del siglo XX, convendrá detenerse en aquellos elementos estéticos que se presentaron como novedosos en el flamenco. Estos elementos, aunque desde el principio muestran ciertas constantes, no nacieron de golpe, fueron definiéndose progresivamente, hasta erigirse en el núcleo de referentes clásicos de la estética flamenca⁹.

Los puntos fuertes de la estética flamenca, credenciales de su capacidad expansiva

La música flamenca es una fusión en muchos aspectos, y uno de ellos se encuentra en la sonoridad. Ya se ha visto al inicio, a propósito del concepto *armonía modal*, esa interesante ambivalencia entre procedimientos modales y tonales, que Manuel ha estudiado posteriormente para otras músicas de influencia hispánica (Manuel, 2002). Es una música entre modal y tonal, que

⁹ En otro trabajo (Berlanga, 2009), insistimos en la idea de que no son códigos cerrados: eso equivaldría al anquilosamiento de la creatividad.

redefine los aires populares y esto “directamente”, sin intermediación de autor letrado, sin partitura. Pero no es solo su naturaleza melódico-armónica, sino todo el sistema de expresión flamenco, el que *posee unos códigos expresivos específicos, que lo hacen perfectamente identificable*. Basta con oír un cante o una falseta de guitarra, con ver un baile, para constatar su originalidad:

En el cante su *estilo de canto* se caracteriza por el *portamento* (arrastre, tránsito ligado entre unas notas y otras), por una cierta *oscuridad en la dicción* -más acentuada por lo habitual en el cante gitano-, ligada al *habla andaluza* y al adorno o *melisma* en la línea vocal. Estos rasgos dan al cante un característico *deje flamenco*.

La *técnica flamenca de emisión de la voz*, hecha como por instinto por todos los cantaores (dentro de las peculiaridades de cada uno), va ligada a un *decir el cante* con fuertes dosis de elasticidad rítmica y melódica. De la peculiar manera de impostar la voz flamenca, dejamos en nota al final unas interesantes palabras del gran tenor que fue Alfredo Krauss en las que mantiene que los cantantes de ópera tendrían mucho que aprender de los cantaores flamencos¹⁰.

Por otra parte, la *sonoridad de la guitarra flamenca* casa perfectamente con la voz humana, con la que dialoga. La *textura* más clásica en la música flamenca (el modo de entremezclarse voces e instrumentos), es la combinación de voz solista y guitarra: se asigna la parte melódica a la voz y la parte armónica -el acompañamiento- a la guitarra. Es característica una específica manera de glosar la guitarra al cante, dialogando con él. En el estilo más clásico o tradicional, la guitarra es subsidiaria del cante y no al revés¹¹.

¹⁰ “Los cantantes de ópera tenemos mucho que aprender del flamenco. He encontrado una afinidad con los flamencos, porque la técnica vocal que yo empleo –que es la de un famoso maestro italiano con el que Gayarre estudió en Milán- está basada en la naturalidad de ciertos sonidos. El sonido que está más cerca de los resonadores de la máscara –así se llama la caja de resonancia que forman los huesos que están alrededor de la nariz- y, por lo tanto, más cerca del oído, es de la vocal ‘i’. Este es el sonido más puro, el más brillante, el que tiene más timbre y más vibraciones y, por lo tanto, se proyecta con más fuerza. (...). El secreto del canto consiste en llevar todos los sonidos al mismo sitio donde está la i. Lo que hay que hacer es mantener la abertura de la ‘i’ mientras se pronuncia la ‘a’, la ‘e’ y las demás vocales. Y los flamencos cantan por instinto en el sitio justo. Pondré otro ejemplo ¿Por qué un niño de meses puede llorar y llorar sin irritar su garganta ni quedarse afónico? Porque, por instinto, el niño coloca los sonidos en su sitio justo: en los resonadores (...) echando el sonido ‘para fuera’. Como el flamenco no es un arte cultivado en lo que se refiere a la técnica, el cantaor intuye que es por ahí. No canta por defecto, sino por exceso. Abusa y a veces deja pasar algo de aire por la nariz. Así impide que la nota se le caiga por abajo. Eso lo hacen por instinto, todos los cantaores de España, cada uno dentro de su voz y de su estilo. Algunos exageran la posición de levantar los pómulos y estrechar el espacio entre las cejas y la nariz para que la voz se les coloque en ese sitio. Ellos no lo saben –lo que pueden enseñar a los líricos- pero es así. Más que enseñarnos, nosotros tenemos mucho que aprender de ellos. (A Kraus a José L Rubio, Blanco y Negro, 5.VI.1994. En Gamboa, 2005: 496-97)

¹¹ Pero a base de dialogar con el cante durante un siglo, la técnica del toque se fue perfeccionado (Niño Ricardo, Ramón Montoya...), y esto posibilitó que ese originario papel de (Continúa en la siguiente página...)

El toque flamenco muestra una *técnica* específica, particularmente de la mano derecha, una peculiar y logradísima combinación de rasgueado y punteado, cabría decir de armonía vertical y contrapunto, única en el mundo de la música instrumental. Sus modos expresivos han abierto muchos públicos al flamenco fuera de España, sobre todo a partir de la labor de difusión del toque flamenco que Sabicas y Mario Escudero realizaron desde los EEUU entre los años 40 y 60 (vid Gamboa, 2005: 130 y ss.) y la que guitarristas como Paco de Lucía han llevado más recientemente a cabo por todo el mundo.

Uno de los caracteres que modernamente más atraen del flamenco es su **compás**. El ritmo juega un papel clave en la expresividad flamenca. Se manifiesta especialmente en el baile, en las palmas (y el cajón) y en el toque de la guitarra. Un rasgo peculiar del compás flamenco es que la medición del ritmo no funciona como un marco cuadrículado en el que cante, toque y baile tengan que enmarcarse con la precisión de un metrónomo: en la expresión musical flamenca se hace presente una particular tensión dialéctica entre *flexibilidad rítmica* -especialmente en el cante- y la exactitud del compás (Núñez, 1998).

El compás está en función del fraseo musical, y no al revés¹². También la guitarra marca el compás, pero no de manera absolutamente isócrona: la expresividad pide que el toque se someta a *fluctuaciones expresivas*, sobre todo en función del cante.

Sea esta elasticidad, o sea la acentuada fibra rítmica de gran parte de las formas flamencas, el compás, más y más cultivado en la práctica actual, hace del flamenco una música que 'llega', se adentra, se impone a la fibra sensible del oyente.

Pero quizá sea el **baile** lo que mejor explique el atractivo del flamenco, sobre todo fuera de España, desde sus orígenes hasta hoy¹³. El baile muestra un conjunto de modos expresivos propios, distintivos sobre todo del baile a *solo*, codificados (parcialmente) en los *pasos del baile* y que se manifiestan en la *manera de estar en el escenario* y en los movimientos de todo el cuerpo: cuello, manos, muñecas, brazos, giros, vueltas, caderas, piernas, pies... Ahora

diálogo con el cante quedara con frecuencia desplazado por una práctica más *moderna*, en la que la guitarra adquiere protagonismo creciente, el toque se independiza del cante, lleva con frecuencia la 'voz cantante' y adquiere niveles insospechados de virtuosismo (Torres, 2001).

¹² Aunque modernamente el compás quizá se ha sobredimensionado. Pero permanece esta *tensión* entre la *libertad expresiva* del cante (y del baile y toque) y la necesidad de cantar 'a compás'.

¹³ Conforme el flamenco se expande en nuevos países, aparecen nuevas academias de baile. La pasión por el baile flamenco crece en todo el mundo, no solo en el *muy flamenco* Japón, donde se reseñan más de 70.000 estudiantes de baile flamenco (Shikaze, 2009).

bien: más allá de sus códigos formales, lo que más atrae del baile flamenco es el conjunto de **valores simbólicos** a los que las formas hacen referencia.

En el trasfondo de los modos expresivos del baile se adivina la *afirmación* en el escenario *de la personalidad e individualidad de la bailaora o bailaor* frente a la naturaleza y la sociedad, frente al cosmos en sentido amplio. El baile flamenco está lejos de la imitación o confusión con la naturaleza (propia de algunas danzas orientales). Vicente Marrero escribió que al baile flamenco “poco le viene de fuera”, no quiere imitar: manos y brazos no dibujan ofidios, ni alas de pájaros, ni palmas y corolas:

En lo más profundo del flamenco no se observa ningún mimetismo. No tiene necesidad de las gesticulaciones teatrales. Está, incluso, en las fronteras de un arte no figurativo. Es danza, en su significación abstracta, con un espíritu que está tan cerca de lo intuitivo e instintivo como de lo estilizado y aristocráticamente depurado. Como todo lo auténticamente personal, tiene el sentido del cuerpo, del estilo y de la forma que sólo da el espíritu (Marrero, 1959: 62-63).

A su vez, cada baile trasluce y suscita distintos sentimientos:

En función de la naturaleza del palo, de la expresión y el garbo de los intérpretes, puede ser sobrio, elegante, profundo, serio... en la mujer, puede ser igualmente triste, doloroso... pero también alegre, simpático, sensual, lleno de temperamento y de malicia (...). El abanico expresivo es más amplio en la mujer que en el hombre (...) Siendo un arte profundamente humano, resalta con naturalidad los rasgos del carácter del hombre y la mujer y los distingue fuertemente (Ordóñez, 2001: 67).

Interesa también resaltar que si bien históricamente se han desarrollado códigos diferenciados entre el *baile de mujer* y *baile de hombre*, aflora al mismo tiempo un *trasfondo de igualdad de sexos*: la mujer no se relaciona con el hombre en condiciones de dependencia ni de sometimiento.

Códigos parcialmente diferenciados, trasfondo de igualdad de sexos y un moderno acento en la afirmación de la mujer -mezclado ciertamente con tendencias más recientes hacia un igualitarismo-, ayudan a explicar el éxito del baile en el pasado y en la actualidad.

El *personalismo* del baile flamenco, por otra parte, no trasluce individualismo, no aísla al bailaor de la *relación con el grupo*. La expresión flamenca es primariamente de baile a sólo, pero no expresa soledad sino relación con el grupo, con la comunidad, simbolizada en el círculo (Arranz, 1998: 21; Gobin, 1975: 113)¹⁴.

¹⁴ Así lo escribe Ángeles Arranz (1998: 21): “Aparecen en el flamenco todos los elementos del primitivo ritual: grupo reducido, construcción instintiva del círculo y afirmación simbólica del ser en posición central”. Por su parte, así describía Gobin la tensión entre introspección individual y referencia al grupo: “El arte flamenco (...) es también el arte *de un pequeño grupo y del individuo* (...) el individuo no enmascara mucho tiempo al grupo. Si se cree solitario, el andaluz no puede, más que ninguno, vivir sin los otros. Así, entra en la juerga. Símbolo por excelencia (Continúa en la siguiente página...)”

La *sensualidad* propia del baile flamenco –como de toda danza- está por lo general *artísticamente enmarcada*, compensada en dosis que lo alejan del acentuado sensualismo de algunas danzas orientales (*belly dance*, danza de vientre, etc.). Gobin lo llama una ‘embriaguez contenida’ que no conduce a la orgía¹⁵. La danza flamenca por lo general no es procaz.

Hacia la nueva popularización del Flamenco

La reflexión sobre las claves históricas y estéticas del flamenco ayuda a comprender su primera expansión histórica y sus posibilidades inherentes de expansión. Toca finalmente detenerse en algunos hitos más recientes, a través de los que el flamenco ha llegado a conquistar nuevos escenarios. Por un lado, y volviendo al tema transversal de la mediterraneidad, puede que el flamenco no solo haya sido el primero de los géneros *mediterráneos* que adquirió rango de música *artística*, sino que también es uno de los de mayor vitalidad actual si reparamos en el número de grabaciones discográficas, eventos en directo y festivales (locales, nacionales, internacionales), número de profesionales dedicados a él, enseñanza académica (particularmente de baile y guitarra) y repercusión mediática, incluida su presencia en Internet.

Para explicar la vitalidad actual del flamenco es necesario reflexionar sobre sus más recientes maridajes con las *Popular Music*. Es aquí donde los modernos enfoques del tema *músicas mediterráneas* vuelven a tener cosas que decir. Cuando en los años 90 los estudiosos vieron el relativo éxito que alcanzaban algunos proyectos discográficos bajo el sello ‘mediterráneo’, pasaron a estudiar, más que los rasgos musicales, los modernos procesos de interculturalidad y de construcción de un nuevo imaginario mediterráneo, centrándose en todo caso en las nuevas estéticas de fusión de músicas populares que, con alguna base de raíz tradicional, hoy día se construyen y reconstruyen y siguen gozando de un cierto éxito comercial (por otra parte ésta era la tendencia, ya desde años atrás, de una gran parte de la etnomusicología orientada hacia los estudios de antropología cultural). He aquí, como botón de muestra de esa nueva “estética” a la que nos referimos, una crónica

de la comunidad, la juega ambiciosa reagrupar, bajo el denominador común de flamenco, a los que son receptivos a la música (...). Hay algo que fascina” (Gobin, 1975: 113).

¹⁵ Gobin habla de las dos caras del baile flamenco, el anverso y reverso, que identifica con *lo trágico* y *la embriaguez*, a su vez unidas cada una de ellas a otros sentimientos. A lo trágico, iría unido la *introspección*, la *posesión* ante la imposibilidad de la evasión. En el taconeo, la *afirmación de voluntad*, sin que llegue a conjurar del todo cierto sentimiento de *impotencia*. Ambas cosas descubrimos en el conocido *martinete* de Mario Maya de la recordada película de Saura: “El bailar, desplegando sus brazos como alas, intenta elevarse. En vano, queda prisionero. Está solo con él mismo. El baile flamenco es un baile solitario” (Gobin, 1975: 112). En el otro lado, la embriaguez. Pero una *embriaguez contenida*, que no conduce a la orgía. Lógicamente son tendencias. No hablamos de casos particulares, de compañías que circulan en circuitos internacionales cultivando el lado más sensual del baile, el semidesnudo, etc. Particularmente opinamos que traicionan el espíritu del flamenco.

periodística firmada por Josu Olarte, titulada “Omar Faruk Tekbilek. *Hipnosis oriental*”, que apareció en *El Correo Digital* a propósito de la actuación en Bilbao del músico turco-egipcio. Véase la diversidad de elementos reunidos bajo el ideal moderno o posmoderno de fusión:

Faruk plasma una visión ideal y mística del Mare Nostrum, guiado por su colección de instrumentos de viento y cuerda y un elenco de divas de Grecia, Israel, Bulgaria o Turquía. En su evocador viaje musical, Faruk se apoya en la visión global del etnomusicólogo irlandés Steve Shehan y la guitarra flamenca de José Antonio Rodríguez (*El Correo Digital*, 24. II. 2004)

Por muy genérico que resulte el concepto, lo mediterráneo atrae como referente musical distanciado (como lo está el jazz por ejemplo) de la reglada tradición clásica académica. Y los estudios de antropología de la música se mueven a gusto estudiando los procesos de hibridación y de construcción de nuevas identidades culturales. El flamenco ha pasado a ser estudiado recientemente también bajo estas perspectivas, también porque una parte de las nuevas tendencias en el flamenco concitan a adoptar esos enfoques.

Cabe citar en este sentido algunas monografías recientes, por ej. Steingress 2002, Plastino, 2003, cuyos enfoques de conjunto, siguiendo los enfoques de otros etnomusicólogos como Tullia Magrini, son más sociológicos o antropológicos que musicológicos y por ende más centrados en los modernos procesos de interacción cultural que en cuestiones estrictamente musicales. Más allá de su rigor teórico, al ser obras de tipo colectivo presentan un interés diverso, dependiendo de sus capítulos. Pero sus aportaciones son interesantes para los temas específicos que tratan, y en general muestran una apertura de planteamientos frente a los modernos procesos de fusión o hibridación, apertura de la que carecen los enfoques tradicionales de la flamencología.

En efecto, las explicaciones tradicionalistas del flamenco (el *mairenismo* al frente¹⁶, las cuales siguen presentes entre un tipo de afición, particularmente andaluza), quedan muy atrás de los procesos de entrada del flamenco en las *World Music* y de diálogo con músicas populares de diverso tipo. El mairenismo se sustentaba en una débil teoría que sólo da razón de una parte de la práctica flamenca actual, aquella más querida por un cierto tipo de afición que hace gala de una particular visión de lo que es clásico y lo que no lo es (sobre todo en el cante, pero también en el baile y el toque) y que tiende a recelar de todo lo que se sale de esos esquemas de valoración. No se puede minimizar la importancia de esta afición, tan conocedora de las 'esencias flamencas', pero hoy resulta evidente que el mairenismo supervalora y da un excesivo crédito a la pureza y al cante gitano (un falso concepto de *pureza* y de *cante gitano* a nuestro

¹⁶ No nos referimos a los aficionados y admiradores del cante de Antonio Mairena -uno de los grandes cantaores de referencia para la historia del flamenco-, sino a los seguidores de las teorías que construyó, junto a Ricardo Molina, principalmente en *Mundo y Formas del Cante Flamenco*.

entender), y aún parece seguir dando la espalda a lo que sucede con el flamenco en el resto del mundo¹⁷.

Más allá del dato positivo de que los debates sobre tradición e innovación son señal de vitalidad, y sin negar que los tradicionalistas tienen pleno derecho a sentirse flamencos como el que más, los enfoques actuales sobre el flamenco tienen que saber dar razón de cómo este arte se ha convertido en la primera industria cultural de Andalucía. Han de reflexionar y valorar datos tan relevantes como que dos de los festivales flamencos más exitosos, el Festival de Jerez y la Bienal de Sevilla, han sabido adaptar su formato en las últimas décadas al de evento internacional de gran repercusión mediática, con fuerte presencia de medios de prensa nacional e internacional, y de extranjeros que, aun disfrutando con el cante más clásico, gustan más del baile y de las nuevas propuestas de fusión de la música flamenca con otras músicas (el jazz entre ellas), y que no solo llenan los espectáculos sino que permanecen durante días en los lugares de los respectivos eventos, consumiendo otros bienes culturales, acudiendo a actividades paralelas, como conferencias o cursos de baile flamenco y de guitarra. Y también hay que dar razón de cómo y por qué, en este contexto, han ido surgiendo desde los años 80 festivales flamencos de gran formato en el extranjero, hoy día consolidados y que atraen a un público numeroso y entusiasta. Indicando el año de surgimiento, contamos por ejemplo con los siguientes (Navarro, 2007: 17¹⁸): Francia: Mont de Marsan (1989), Nimes (1991), Marsella (2005), París (2005). Suiza: Ginebra (2005). Reino Unido: Brighton Arts Festival (1986), Londres (1986). Alemania: Berlín y Dusseldorf (1996), Dresde (1999), Hamburgo (2003). Holanda: Flamenco Biennial de los Países Bajos, en Amsterdam y Utrech (2006). EEUU: Albuquerque (Nuevo México), National Institute of Flamenco (1987); Flamenco Festival USA en el Carnegie Hall, New York City Center y Lincoln Center (2001).

Los intercambios entre el flamenco y otras músicas populares han existido siempre: inicialmente heredó mucho de las músicas populares de tipo tradicional de Andalucía. En el mismo siglo XIX reelaboró diversas músicas de procedencia americana (el fenómeno de *ida y vuelta...*), dialogó siempre con lo bolero y con la copla.... Pero en la primera mitad del siglo XX, aunque estos contactos no desaparecen (incursiones constantes en el mundo de la copla), entró una tendencia clasicista que duró hasta los años 60, que se plasmó en un

¹⁷ La polémica se sirvió desde hace tiempo. Incluso en el muy flamenco Madrid, sin ir más lejos. De ahí las diatribas en los años 60 y aun después entre Mairenistas y Caracolistas. Caracol nunca se sometió a encorsetamientos estetizantes. El caracolismo fue un argumento vivo que ponía en evidencia al mairenismo, puesto que a Caracol, uno de los genios universales del cante y miembro de la más famosa dinastía flamenca de la historia, nadie podía negarle conocimiento de la tradición.

¹⁸ En *Ritos, Rotos y Retos. Los Festivales Flamenco en el Mundo*. Cádiz, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

contacto importante, y sin duda fructífero, con las esferas más clásicas de la música y la danza.

En efecto, los diálogos entre el flamenco y las músicas populares parecieron frenarse durante la primera mitad del siglo XX, y durante unas décadas el mundo de la danza y la música clásica y académica parecieron capitalizar la atención del flamenco. Esto se debió en buena parte a la influencia de Manuel de Falla: por un lado, su renombre nacional e internacional sirvió de respaldo a la aceptación de sus teorías tradicionalistas sobre el flamenco. Falla consideraba un error y un peligro sobrevenido las tendencias que en su época observó (¿cuándo no han existido?) de apertura del flamenco a otros escenarios, de mezcla con el cuplé (y luego con la copla), tendencias que en efecto por aquellos años se observaban en el flamenco. En continuidad con la visión tradicionalista de Machado y Álvarez (1881), y anticipando a su vez en varias décadas las posturas neotradicionalistas del mairénismo, marcó las tendencias del consumo nacional del flamenco durante un tiempo, gracias a sus escritos (mantenidos también por Federico García Lorca y su teoría del duende flamenco) y al éxito mediático del *Concurso de Cante Jondo* de Granada (1922).

Independientemente de los indudables frutos del Concurso y de los esfuerzos de Falla, Lorca y otros por la dignificación del flamenco, ese enfoque clasicista, recuperacionista y de búsqueda romántica de esencias, prendió y marcó la pauta para muchos. Contribuyeron a ello los innegables logros artísticos a los que Falla llegó con obras como *El Amor Brujo* (1915 en su primera versión, *Gitanerías*, con Pastora Imperio), que marcaron las tendencias del consumo internacional del flamenco. El éxito que con ésta y otras obras similares, adquirió la música de autor inspirada en la música flamenca, así como la danza estilizada inspirada en el baile flamenco, se forjó a partir de la logradísima versión que de *El Amor Brujo* hizo la gran Antonia Mercé *La Argentina* (Álvarez Caballero, 1998; Navarro, 2005)¹⁹.

¹⁹ Antonia Mercé *La Argentina* (1890-1936) fue figura paradigmática de la danza y principal creadora de una nueva modalidad de baile de gran escenario, el ballet flamenco o baile estilizado español y la principal embajadora del flamenco en los teatros de todo el mundo (Álvarez Caballero, 1998). En realidad su baile no era el tradicional baile flamenco a solo de pequeño formato, sino el primer *baile estilizado español*, que supone el primer gran paso a la coreografía, una novedosa conjunción de técnicas del baile bolero, la danza internacional y el baile flamenco que se hacía en los cafés cantante. Entre los años 1920 y 1945, fue a través del baile -y no tanto en unión con el cante sino con la música sinfónica de autor inspirada en la música flamenca-, como el flamenco se dio a conocer en muchas capitales del mundo, desde Londres a Nueva York o Tokio. Sus protagonistas, además de la Argentina, fueron otras grandes figuras, como Pastora Imperio (antes que ella), Vicente Escudero, Carmen Amaya, la pareja Antonio y Rosario, o Encarnación López *la Argentinita*. Especialmente Carmen Amaya y la pareja Antonio y Rosario, protagonizaron en Hollywood algunas grabaciones que contribuyeron a difundir el baile por todo el mundo bajo sus dos estéticas predominantes: la más clásica y bolera (Antonio y Rosario) y la del baile más *gitano*, a solo, de la genial e irreplicable Carmen Amaya.

Se comprende que el éxito de los diálogos entre el flamenco y la música académica de autor²⁰ y la danza coreografiada, respaldado por las teorías tradicionalistas sobre el flamenco, detuvieran la tendencia “natural” del flamenco a dialogar con otras músicas populares²¹.

El salto definitivo. El Nuevo Flamenco. El flamenco como *Popular Music*.

El flamenco no proviene de la Academia sino de un repertorio de tipo popular cuyos protagonistas iniciales fueron los gitanos andaluces junto a otros andaluces no gitanos pero imbuidos de espíritu flamenco, de gitanismo, de *gypsiness*. Sin la fundamental presencia gitana, probablemente el flamenco nunca habría surgido, o se parecería mucho a la música y baile bolero que ya existía. El material que los flamencos sometieron a reelaboración artística era básicamente un repertorio *popular*²². Las fuentes escritas (más que las orales, que son las que primó el mairenismo) nos han hecho redescubrir que los artistas flamencos de cada época siempre han echado mano de las músicas de moda, aunque bien es cierto que lo han hecho de una forma muy peculiar, tamizando todas las influencias con un fuerte matiz flamenco.

Si en la segunda mitad del siglo XIX se aflamencaron tangos, peteneras, guajiras y otras músicas que venían de América, también muchos cantaores de la primera mitad del siglo XX, desde la Niña de los Peines hasta Pepe Marchena, y desde Juanito Valderrama hasta Manolo Caracol, entraron en el mundo de *la copla*. Pero esas vías se vieron frenadas por las teorías imperantes: primero las posteriores al Concurso, después las del

²⁰ La música académica ya había comenzado a fijarse en el flamenco gracias a la crisis estética de la música de entresiglos: a finales de siglo se andaba a la búsqueda de nuevos modos de expresión que renovaran o superaran los recursos compositivos tradicionales de la música *clásica*. Y una de las líneas que más dieron de sí fue el descubrimiento del flamenco como fuente de inspiración musical. Ya antes de esa crisis posromántica, Mihail Glinka indagó directamente en el folklore musical español y en el flamenco incipiente, y transmitió su admiración a sus compatriotas Rimsky Korsakov, Cesar Cui, Balakirev, Borodín y Muzorsky, algunos de los cuales se hicieron con los trabajos de Pedrell sobre el folklore español. Esta escuela rusa influyó sobre Stravinski, y sobre músicos franceses: Bizet, Debussy, Ravel, Severac, Massenet, Lalo, Saint-Saëns...

²¹ Hay que observar que en los grandes montajes de escenario, después de las innovaciones de los años 20 a 40 se llegó a un momento de no retorno en que las mismas fórmulas se repetían una y otra vez, y esto hasta los años 60 e incluso bien entrados los 70: los espectáculos no se despegaban de un cierto manierismo (que no mairenismo) de sabor dieciochesco, entre clasicista y bolero-goyesco. Se repetían los cuadros costumbristas, de color folklórico, sin la fuerza tensora (Marrero, 1959) de las mejores propuestas de la nueva danza contemporánea. Y en el baile de pequeño formato de los tablaos, las formas se repetían y mostraban cierto anquilosamiento. El caso de Carmen Amaya había sido excepcional, careciendo sus imitadoras de su genialidad.

²² Ciertamente que una parte importante del repertorio que hoy llamamos *clásico* del flamenco, tenía una fuerte impronta tradicional (romances, serranas, “soledades”, fandangos de baile a compás...), que le han otorgado buena parte de su personalidad. Pero eso se debe a que el flamenco nació históricamente en una época en que la tradición contaba más en los ambientes populares que en la época actual, en la que las “músicas populares urbanas” se reinventan y reelaboran mucho más rápidamente.

neotradicionalismo que surgió con fuerza a mediados del siglo XX, esta vez de la mano del mairénismo... Curiosamente en la actualidad los flamencos que hacen *copla* son multitud (un nuevo formato más fresco de copla, renovado por el estilo de canto de los flamencos, desde Rocío Jurado hasta José Mercé, y desde Diego el Cigala hasta Estrella Morente, pero que a su vez se mezcla de manera muy eficaz con el bolero, el jazz o el tango), y tan solo muy recientemente han llegado a no tener necesidad de justificar sus opciones ante los teóricos -salvo que el mercado es el que manda-.

A partir de la década de 1970, el flamenco asistió a un contundente e intenso proceso de renovación (no exento en ocasiones de extravagancias horteras), que se acentuó en la década de los 80, y esta vez lo hizo apoyado por las nuevas corrientes culturales que se abrían paso, por las casas discográficas, y poco a poco también por los intelectuales. La renovación vino de todas las esferas del flamenco: la guitarra, el baile y el cante. Pero esta vez quizá fueron los guitarristas, los “músicos del flamenco”, siempre obligados a dominar un poco los tres códigos de expresión flamenca, los que abrieron más brecha²³.

En este sentido, es obligado recordar la ingente labor de Paco de Lucía, de quien reproducimos unas palabras paradigmáticas de lo que tuvo que luchar por la adaptación del flamenco:

Quando era niño no había libertad a la hora de componer. Había que repetir lo antiguo. Los flamencólogos y la gente del flamenco consideraban un sacrilegio cualquier nota fuera de lo que estaba establecido. Camarón y yo rompimos un poco ese sentimiento, para mí falso, del purismo. Eso no era pureza; eso era encasillar una música y dejarla archivada en un museo. Yo siempre tuve la sensación de que había que respetar las tradiciones, pero no obedeciéndolas con una fe ciega. Tratando de expresar tu época, de estar en el momento en que vives, con todas las música que oyes, toda la evolución, y siempre, siempre, sin perder esa esencia, esa fuerza, esa personalidad que tiene el flamenco (Gamboa, 2005: 83).

Este cambio radical al que el flamenco asistió desde los años 70 del pasado siglo, le debe mucho al nuevo y creciente contacto de algunos guitarristas y cantaores y bailaores con el mundo del jazz, del pop y del rock y con otras músicas de origen popular. Se suele citar como precedentes de este proceso el interés que ya a partir de finales de los 50, comenzaron a mostrar por la música española algunas figuras del jazz norteamericano, como Miles

²³ El proceso de renovación de la guitarra flamenca venía de lejos, de la mano de los mejores guitarristas de principios de siglo. A partir de las aportaciones de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Miguel Borrull y las de Sabicas y Mario Escudero a mitad de siglo, que elevaron la guitarra a nuevos niveles de perfección técnica, en la segunda mitad de siglo destacan tres figuras señeras: Víctor Monge, *Serranito*, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía. Si el primero llega a niveles de perfección técnica inusitados y Sanlúcar explota y difunde las posibilidades modales expresivas que la música flamenca encierra, fue Paco de Lucía el principal protagonista de una serie de cambios que revolucionaron el mismo concepto de música flamenca. Consúltese al respecto el artículo de Torres citado en bibliografía

Davis, John Coltrane o Gil Evans... Su interés por el flamenco les vino inicialmente por el conocimiento de algunos autores clásicos españoles, como Rodrigo y Falla, pero también del contacto directo con el flamenco. Son paradigmáticos el disco *Sketches of Spain* (1960), citado por muchos como punto de partida para posteriores tentativas de fusión entre jazz y flamenco, las cuales llegaron poco después, ya de la mano de jazzistas españoles, comenzando por Pedro Iturralde (*Jazz Flamenco*, 1967, en el que participó un joven Paco de Lucía). Ya en los años 70, Paco de Lucía se lanzó al diálogo con guitarristas de jazz como Al Di Meola, John MacLaughlin y Larry Coryell y antes con otras figuras como Chick Corea, Stanley Clarke y Jenny White.

El jazz y el flamenco, aunque gestados con independencia uno de otro, tienen muchos puntos en común: ambos priman los instrumentos acústicos sobre los electrónicos. Ambos son elaboración artística no académica de sonoridades y estructuras musicales de referencia 'popular', ambos se aprenden por tradición fundamentalmente oral, se hacen sin intermediación de partituras, y son tributarios de la aportación clave de gentes y ambientes marginales: de la negritud en el jazz y de la gitanería en el flamenco. Por su parte, la pulcritud de la elaboración improvisada o semi-improvisada de los patterns armónicos en el jazz, su riqueza de matices tímbricos y en general su dinamismo expresivo, son elementos musicales que conectan especialmente con los del flamenco (siempre y cuando éste no se traicione a sí mismo, abandonando por ejemplo sus modos musicales específicos, su compás o sus formas musicales y expresivas de referencia). Los músicos del jazz valoran del flamenco sus sonoridades modales, especialmente su particular sonoridad fría, su estilo de canto quebrado y melismático, su fuerte direccionalidad (opuesta a la circularidad más característica del jazz), su poderoso compás que le otorga fuerza y dinamismo.

Por su parte los contactos con el mundo del rock también jugaron un importante papel dinamizador, a veces un tanto rupturista. Algunos autores (Catalán 2009: 52) destacan grabaciones paradigmáticas como *Veneno*, de Kiko Veneno en 1977; *La Leyenda del Tiempo*, de Camarón (1979), *Blues de la Frontera*, de Pata Negra y *Shongai*, de Ketama (1989)... La historia del Nuevo Flamenco está ahí, y dejamos tantos referentes históricos, desde Las Grecas a los Chichos, y desde Lole y Manuel a los grupos de rock andaluz (Triana, Guadalquivir, Alameda...).

Flamenco, rock y jazz son géneros y modos de expresión muy distintos en sus códigos musicales, pero también cercanos en cuanto que no se basan en partituras previamente escritas, sino en la interiorización creativa que sus intérpretes hacen de sus respectivos códigos. Pero si los respectivos códigos están bien interiorizados, nada impide el diálogo entre ellos. Otra cosa es que haya que llamar *flamenco* a los productos resultantes.

Del mundo de las *Popular Musics*, los artistas flamencos han aprendido a cuidar lo que hasta entonces habían descuidado: valorar la calidad del sonido del directo en los escenarios, preparar mejor y ensayar la puesta en escena, ocuparse de la iluminación, prestar una nueva atención a la importancia de integrarse en los circuitos de promoción discográfica y artística...

Después de la famosa gira de Paco de Lucía y su primer grupo y de su rotundo éxito en Londres (1977), El grupo quedó establecido de la siguiente manera: Paco de Lucía (1ª guitarra), Ramón de Algeciras (2ª guitarra), Pepe de Lucía al cante, Jorge Pardo en los vientos, Carles Benavent al bajo y Rubén Dantas en la percusión. Desde entonces el formato musical de los grupos de baile flamenco, ha optado por la solución del pequeño grupo: una o dos guitarras, uno o dos cantaores, palmas reforzadas con el cajón, y ocasionalmente instrumentos acústicos como la flauta traversera o el saxo. A veces un bajo eléctrico para el soporte del bajo armónico.

Coda

En la actualidad, en el flamenco se ha reconfigurado el culto excesivo a los modelos del pasado. En el cante, el toque y el baile ya no se siguen necesariamente las formas clásicas. Se ha producido un cierto distanciamiento de ellas, sobre todo de las *formas fijas*, aunque se las sigue teniendo como modelos y referentes que hay que conocer e incluso dominar. Pero se las considera a menudo como *punto de partida* para las nuevas creaciones personales. Hay por tanto menos temas *populares* y casi todos son de nueva creación, *de autor*.

El flamenco es un arte no académico sino *popular*, tanto por sus orígenes como por los ámbitos en los que siempre ha operado. Está tan consolidado (referentes estéticos centrales) como en continua evolución. Es cierto que su música ha dialogado con ámbitos clásicos de la música (guitarra clásica, músicas boleras, también cercanas a lo popular, música *nacionalista* inspirada en sonoridades flamencas...). También el baile flamenco ha dialogado con la danza académica (baile bolero en el siglo XIX, danza estilizada española, danza contemporánea). Pero entendemos que en estos diálogos ha sido el flamenco el que principalmente ha aportado: su estilo de canto, sonoridades, pasos de baile...).

Ahora bien, como música popular, donde más a gusto siempre se ha movido es en el diálogo con otras músicas populares. En el siglo XIX destaca el diálogo con las músicas de tipo tradicional de diversa procedencia, destacando las tradicionales andaluzas o españolas y las de origen hispanoamericano. En el siglo XX, cabe destacar la copla, diversas canciones latinoamericanas y más modernamente el jazz y el rock internacional.

El flamenco puede considerarse un *género*, con sus épocas. Sus referentes estéticos centrales están ahí, son conocidos y respetados. Acudiendo a un símil con la historia de la música occidental, la calidad e inspiración de un Bach o un Mozart les convirtió en *clásicos*, en el sentido de referentes para la posteridad, y nada hace pensar que dejarán de serlo, como tampoco lo serán Chacón, la Niña de los Peines o Camarón, Carmen Amaya, Escudero o Antonio Gades, Ramón Montoya o Paco de Lucía... Como parte (importante) de la historia del flamenco, seguirán siendo probablemente modelos de inspiración, de referencia, pero no necesariamente modelos a copiar.

Bibliografía

Alonso, Celsa. 1998a. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

_____ 1996b. *La Canción Andaluza*. Madrid: Ediciones del ICCMU. Col Música Hispana, Antologías, n.3.

Álvarez Caballero, A. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza.

Arranz del Barrio, Ángeles. 1998. *El Baile Flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Berlanga, Miguel A. 2009. "La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones". *La Nueva Alboreá*, n.10: 32-34.

_____ 2000b. *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga: Diputación.

Caro Baroja, Julio. 1993.a. *De etnología andaluza*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación.

_____ 1990.b. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.

Catalán, Salvador. 2009. "Sobre fusiones e infusiones". *La Nueva Alboreá*, n.11: 51-53.

Davis, John. 1993. "Modelos del Mediterráneo". En Magrini, Tullia. *Antropología della musica e culture mediterranee*. Venecia: Il Mulino Società Editrice.

Donnier, Philippe. 1996. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Universidad de París X: París pro manuscrito.

Donostia, P. José Antonio de. 1946. "El modo de «Mi» en la canción popular española". *Anuario Musical*, vol I: 153-179.

Falla, Manuel de. 1988. "El Cante Jondo. Sus orígenes. Sus valores. Su influencia en el arte europeo". En *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

Llobera, Josep R. 1990. "El Mediterráneo. ¿Área cultural o espejismo antropológico?" Cap. II del libro del mismo autor: *La Identidad de la Antropología*. Barcelona: Anagrama.

Machado y Álvarez, Antonio. 1881/1982. *Cantes Flamencos*. Madrid: Demofilo.

Magrini, Tullia. 1993. *Antropología della musica e culture mediterranee*. Venecia: Il Mulino Società Editrice.

Malvinni, David. 2004. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York / London: Routledge.

Manuel, Peter. 2002.a. "From Scarlatati to Guantanamera: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics". *Journal of the American Musicological Society*, vol 55 n.2, Sumer.

_____ 1989.b. "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics". *Yearbook for Traditional Music*: 70-93.

Manzano Alonso, Miguel. 1989-91. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial.

Marrero, Vicente. 1959. *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Rialp.

Navarro, J.; Pablo, E. 2005. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.

Núñez, Faustino. 1998. *Todo el flamenco, de la A a la Z*. Madrid: Edilibro.

Ordóñez Flores, Eva. 2001. *La Danse Flamenca: Études de son rythme et de son esthétique*. Tesis de Doctorado. Université de Paris IV-La Sorbona. Pro Manuscrito.

Ortiz Nuevo, José Luis. 1990. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: El carro de la nieve.

Plastino Goffredo. 2003. *Mediterranean Mosaic: Popular Musics and Global Sounds*. New York/London: Routledge.

Plaza, Rocío. 1999. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.

Scarnecchia, Paolo. 1998. *Música popular y música culta*. Barcelona: Icaria.

Shikaze, Kyoco. 2009. "Flamenco en Japón, flamenco de Japón". *La Nueva Alboreá*, n.10: 38-39.

Steingress, Gerhard (ed.). 2002. *Songs of minotaur. Hybridity and Popular music in the era of globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*. Münster-Hamburg-London: Lt Verlag.

Suárez Pajares, Javier. 1992. "El Bolero. Síntesis histórica". *Encuentro Internacional La Escuela Bolera*. Madrid: INAEM-Ministerio de Cultura: 187-193.

Torres, Norberto. 2001. "1970-2000: Treinta años de evolución de la guitarra flamenca". Ponencia presentada en el *XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco*. Algeciras.

ANDALUSIAN MUSIC, CULTURES OF TOLERANCE AND THE NEGOTIATION OF COLLECTIVE MEMORIES: DEEP LISTENING IN THE MEDITERRANEAN

Jonathan H. Shannon

Abstract

This essay offers an interpretation of the cultural and political dynamics of Andalusian music in the contemporary Mediterranean, with a focus on the politics of performance in Morocco. Al-Andalus carries great rhetorical force in the contemporary Mediterranean, where the idea of Andalusian culture is appropriated to serve a variety of ends: for example in Syria to promote pan-Arab and pan-Islamic achievements of essentially Syrian origin; in Morocco to celebrate a genealogical connection to Europe, to reinforce the monarchy's ties to a prestige past; and in Spain to promote new visions of the Spanish nation and its heterogeneous pasts via accessing the rich tapestry of Andalusian cultures. I reflect on some aspects of Andalusian music that have taken on increased resonance after the events of 9/11/2001 and the launching of a "war on terror." In the post-911 world, al-Andalus has been used rhetorically to promote visions of cultural tolerance, both in the Mediterranean basin, Europe, and increasingly in the Americas. Basing my remarks on interviews with Moroccan and Spanish artists who perform today what has come to be called Andalusian or Arabo-Andalusian music I explore the idea that a history of musical interaction in the past not only indexes past inter-culturalism, but might serve as a model of contemporary forms of intersubjective understanding. I then conclude with some comments on the notion of cultural tolerance and its limits, and on what medieval performance practice and modern evocations of al-Andalus can teach us about bridging the boundaries that divide us.

Key words: Andalusian music, contemporary Mediterranean

Introduction: Can Music Mend the World?

Among scholars of al-Andalus (medieval Iberia under Muslim domination) it has become a sort of truism that the period of time when Arab-Islamic culture was ascendant in what is now Spain and Portugal was one of relative tolerance among peoples of different faiths - notably, Jews, Christians, and Muslims. Evidence of this "living together" (in Spanish, *convivencia*; in Arabic, *at-ta'âyyush*) or "culture of tolerance" (Menocal 2002a) is usually sought in medieval literary and architectural forms (e.g. Dodds *et al.* 2008; Mann *et al.* 1992; Vernet 2002; Menocal *et al.* 2000), but has increasingly been explored in music as well (Poché 1995; Shannon 2007). Performers and fans of what today we call "Andalusian music" in places like Morocco, Algeria, Tunisia, Syria, and even in modern Spain suggest that the music, both today and in the Andalusian past, was a bridge that connected different peoples. It was a medium for *convivencia*.

This essay offers an interpretation of the cultural and political dynamics of Andalusian music in the contemporary Mediterranean, with a focus on the politics of performance in Morocco. One thing that interests me is the rhetorical force of “al-Andalus” in the three contexts of Morocco, Syria, and Spain, where the idea of Andalusian culture is appropriated for somewhat very different ends: in Morocco to celebrate a genealogical connection to medieval Iberian culture, and to reinforce the monarchy’s ties to a prestigious past; in Syria to promote awareness of pan-Arab and pan-Islamic achievements; and in Spain to promote a new vision of Spain and its heterogeneous pasts via accessing the rich tapestry of Andalusian cultures.

Focusing on the discourse of musicians and audience members, I then reflect on some aspects of Andalusian music that have taken on increased resonance after the events of 9/11. In the post-911 world, al-Andalus has also been used rhetorically outside these sites to promote a vision of tolerance, or getting along, even in the USA. Maria Rosa Menocal, the celebrated scholar of medieval Romance and Arabic literatures, penned an Op-Ed piece for the *New York Times* in March 2002 in which she argued for the potential uses of the Andalusian model of “three cultures” living together for the contemporary world, that is, the post-911 world -- though I am loathe to privilege that event and date everything that happens now as “post-911” (Menocal 2002b). She raises the interesting questions: What can we learn from medieval Iberia? What lessons can it teach us? More fundamentally, what can we learn from the past? Leaving those philosophical musing to the historians, my aim here is to explore one set of ideas about how a history of musical interaction in the past not only indexed past inter-culturalism, but might serve as a model of contemporary forms of intersubjective understanding. I base my remarks on interviews with Moroccan, Syrian, and Spanish artists who perform today what has come to be called Andalusian or Arabo-Andalusian music. I then conclude with some comments on the notion of cultural tolerance and its limits, and on what medieval performance practice and modern evocations of al-Andalus can teach us about bridging the boundaries that divide us.

In brief, I argue that the medieval experience and its contemporary rhetorical and musical uses can teach us a number of things relevant to our contemporary challenges:

- 1) they reveal the limits of discourses of tolerance, including our current models of multiculturalism;
- 2) they underline the importance of interpersonal connections in promoting respect for human values and shared humanity, not a vague and even discriminatory concept of mere cultural tolerance as promoted in civic discourse;

- 3) Finally, they indicate the potential power of music and music-making to promote understanding, and not merely tolerance, via what we can call “deep listening.” Understanding does not require embracing the Other in a weak, sentimental sense, but rather respect for the common humanity in all of us, no matter how distasteful Others’ actions may appear to us. “Deep listening” usually has the effect of allowing people to transcend boundaries and to embrace not only the common humanity of the Other, but the inherent Otherness in all of us - our common alterity, our sameness through difference. This form of intersubjective understanding is far more powerful than “tolerance” in promoting not only peaceful but mutually complementary, engaging, and constructive coexistence. This should be the goal for all people everywhere.

“What’s Music Got to Do with It?”

The question presents itself: why music? What can music teach us about collective memory? What sort of “ear” does it offer on transnational processes in the global cultural economy in general and in the Mediterranean basin? It has no doubt become a scholarly truism today that traditions are invented and communities imagined in various ways to support political projects, nationalist and otherwise (cf. Anderson 1991; Ranger and Hobsbawm, eds. 1983). What is important, however, is to explore the particular ways in which inventions and imaginings are mediated through specific aesthetic practices – that is, by sensory and sensual habits of the body, of which music making is one of the most important (see also Asad 2003: 4). However, most analyses of nationalism and transnational processes have focused on print media, cinema and other mass visual media, often to the exclusion of sound; it’s as if scholars have been collectively tone-deaf. This is unfortunate since music – fluid, protean – animates the imaginary, transports ideologies of selfhood and person, and disciplines bodily habits in such a way as to allow for the construction and reenactment of communal memories and histories in other media as well. To borrow a controversial thesis from Jacques Attali (1985), music does not merely reflect social and political processes: it has the power to announce, even predict, them.

Perhaps music has its predictive powers because it works not only in but through and across margins and boundaries – of the self, of bodies, and of nations and regions. A veritable soundtrack to the transnational movements of people, ideologies, capital, and mass media images, music travels where people travel, but it also travels where they cannot go or where they hope to go, delimiting spaces of hope, desire, and longing. This is an apt description of the new cultural dynamics of the Mediterranean basin, where music has come to mark boundaries between people even as it transgresses them, transforms them, reinterprets them. Like the waters of the Mediterranean itself, music

identifies boundaries at the same time that it marks the potential for their amelioration and reconfiguration. In this way musical practices construct, reconfigure, and challenge cultural imaginaries by offering a space for the sounding of memories and desires, and for the creative play with identities, margins, and boundaries. Music thus has a special power to transgress boundaries, as well as to create and recreate them anew (see Cooke 1999; Belghazi 2001).

Al-Andalus historically has represented a boundary - cultural, political, imaginative - between an anxiety-ridden Europe and its self image, on one hand, and a cosmopolitan, Islamicate civilization, on the other. Today the boundedness of al-Andalus as an idea reverberates with these historical antecedents, and music plays off these reverberations, adding resonance and depth to sound the ways in which cultures constitute themselves, and how people navigate a global world at once smaller and increasingly policed. Andalusian music today, as performed in various sites around the Mediterranean, addresses these new borders and boundaries, announces them even as it transcends them.

What was al-Andalus? What presence does the Andalusian past have today?

In brief, al-Andalus describes those areas of the Iberian Peninsula that were under Arab and Muslim rule from the early 8th through the end of the 15th Centuries (see among others Fletcher 2006; Lowney 2006; Marin *et al.* 1998; Menocal 2002). It describes not so much a fixed geo-political entity as a boundary, a border - between the waxing and waning Islamic civilization and the Christian forces of reconquest that would eventually retake Iberia (politically at least), and at the same time usher in many of the forces that have conditioned our modern world. Today al-Andalus (not synonymous with the Spanish autonomous region of Andalucía, though modern Andalucía was at the core of medieval al-Andalus) is best known through the idea that it represented a Golden Age of cultural efflorescence and mutual interaction and influence among Muslim, Jewish, and Christian participants. Indeed, it was in the cradle of al-Andalus that major architectural, literary, musical, theological, and philosophical (not to mention agrarian and economic) developments occurred that altered the course of European civilization in coming centuries. It was an era in which Hebrew poetry took new wings, and Arabic letters saw the growth of new genres. It was also an era in which forms of what today we would regard as nostalgic longing took shape in the aftermath of the Reconquista or reconquest of Iberia by Christian forces, over the course of which hundreds of thousands of Muslims and Jews and their Christian sympathizers were either expelled, converted, or killed. Of course we should be skeptical of any claims for a Golden Age, since no doubt the time of al-Andalus was not experienced as golden by all peoples at all times. But the nostalgic myth of “the three cultures”

(Muslim, Jewish, and Christian) living in productive harmony remains at the core of the idea of al-Andalus, especially in popular memory.

Today al-Andalus is remembered in North Africa and the Levant as a golden age of cultural developments, and nostalgically lamented as a lost paradise (a *firdaws mafqud*). Similar discourses of pride and loss can be found among Sephardic Jewry (see Alcalay 1993; Anidjar 2002; Gerber 1992). In Spain the situation is more complex, as Spaniards and in particular Andalusians strive to recover the hidden strands of a heterogeneous past - hidden by centuries of Castilian and Catholic hegemony that not only inhibited the recognition of Spain's Arab, Muslim, Jewish, and Berber influences, but actively sought to erase them. Today, not only in the wake of 9/11 but of Spain's 3/11 – the Madrid train bombings of March 11, 2004 – Spain like other countries in Europe is coming to terms with a growing Muslim immigrant population as well as the phenomenon of internal conversion to Islam among Spanish Catholics. The first new mosque in 500 years opened in Granada in July 10th, 2003, leading to a celebration among those desiring a greater opening to Spain's medieval heritage – and increasing anxieties among those who fear an internal Other. These are to some extent encapsulated in two acts of graffiti I saw in Granada. The first, scribbled on a window frame in the Alhambra Palace, announced an Arab-Muslim desire for re-conquest: *sanastarji' iyyâk in shâ' allah* (“We will get you back,” or, “we will re-conquer you, God willing”). The second, which we might consider as a virtual response, was written on the wall next to the entrance to the Islamic Studies Center below the new mosque on Plaza St. Nicolas over-looking the Alhambra, and said: *Moros No!* (“No to the Moors!”). The Jewish situation is made complex by the near absence of Jews in Spain today -- fewer than 30,000, according to some sources (Bekerman 2006). This has not stopped various Andalusian cities from renovating their Juderías (Jewish neighborhoods) including historic synagogues in such cities as Toledo and Cordoba. Recovering the Andalusian heritage pays in interesting ways.

The contemporary relevance of al-Andalus has been promoted by numerous organizations and academic research agendas. Perhaps the most prominent organization is the “Fundación Tres Culturas del Mediterráneo” (Three Cultures Foundation, *mu'assisat ath-thaqafât ath-thalâth*), headquartered in Seville and founded by the Kings of Morocco and Spain on March 8th, 1999. The Three Cultures Foundation seeks to advance the notion that the Christian, Muslim, and Jewish heritages of the Mediterranean offer an example of coexistence from which we can learn today. They promote a vision of “peace, dialogue, and tolerance” through lectures, symposia, exhibitions, concerts, and university programs in business and language. In modern Spain many tour groups have jumped on the three cultures bandwagon and offer “three cultures” tours of Granada, Cordoba, and Seville. During a visit in 2003, Granada boasted a “Five Cultures” tour (including the Gitano or “gypsy”

elements, and I have no idea what the 5th was - Vandal? Visigothic?). Again, it's hard not to miss the move of looking to the past for ideological succor, as well as commercial gain.

Not all Spanish organizations and scholars are so enthusiastic about the increasing importance of al-Andalusi in reimagining Spanish history and contemporary cultural dynamics. For example, an official at the Fundación de Cultura Islámica, based in Madrid, argued that, in the interests of understanding Islam in Spain, it is important to note that Islam had and continues to have a presence beyond the confines of al-Andalus or the modern province of Andalucía. Rather, it had a presence throughout the peninsula and this is important to understand so that Spaniards and others do not assume that Islam and Arab or Moorish culture were limited to the regions of southern Spain (which are often stigmatized). It has a much greater scope and import. The Spanish Arabist Serafín Fanjul García (Fanjul 2005) has asserted that, in fact, the ideology of al-Andalus is largely based in myths that have assumed great importance in the post-Franco era, but without being subjected to much critical analysis. In his text *Al-Andalus contra España* [al-Andalus against Spain] (2005) he outlines the role that a combination of Eurocentrism and Arabism in Spanish and Euro-Mediterranean historiography (à la Braudel) has played in overstating the extent of Arab influence in Iberia, both during the era of al-Andalus and especially after the reconquista in such domains as popular culture, literature and language (Fanjul 2005: XXI-XXIII; 69-71).

These contrasting views indicate the political salience of al-Andalus as a concept today. In fact, al-Andalus has in many ways become a cottage industry for scholars working in this area, especially in the United States. Perhaps the most prominent and certainly most creative thinkers on things Andalusian is Maria Rosa Menocal, who has been able to popularize medieval Iberia as no one else, chiefly through her book *Ornament of the World* (Menocal 2002a; Dodds, *et al.* 2008). Menocal described what she calls a “culture of tolerance” among Muslims, Jews, and Christians, especially during the period of the Cordoban caliphate (from approximately 929 to 1010 CE). Borrowing from the Spanish term *convivencia* or “living together” (and the Arabic equivalent, *at-ta'āyyush*), Menocal weaves a compelling story of the ways in which Muslim, Jewish, and Christian subjects (sometimes collaborators, sometimes adversaries) learned to coexist in a working relationship that was at times peaceful, at times fragile, but which produced a cultural wealth unheard of for its age (she cites the well-known fact the library of Cordoba had over 400,000 manuscripts, exceeding by orders of magnitude what the best European collections contained). It is the conjunction of this civilizational development in culture, the arts, politics, and economy, and a notion of “living together” that allows Menocal and others to promote the idea that medieval al-Andalus was a “culture of tolerance.”

Al-Andalus and Cultures of Tolerance

I want to focus on this notion of a “culture of tolerance,” the idea of *convivencia/at-ta’ayyush*, since this is the crux of Menocal’s assertion that, were we to pay closer attention to this medieval precedent, then we might be able to better manage our differences today. It is a seductive argument, but flawed, as I will show.

First of all, it’s clear that the terms *convivencia* and *at-ta’ayyush* are modern neologisms to the extent that they were created or deployed with specific political arguments in mind. The term *convivencia* was first used by the Spanish cultural historian and philologist Américo Castro (1885-1972), for whom the word described the coexistence of three caste-like ethnic groups: “Moors,” Jews, and Christians. The term appears in his *The Spaniards: An Introduction to their History* (Castro 1985 [1948]), one of the first attempts in modern Spanish historiography to embrace Spain’s “Moorish” (Muslim) and Jewish pasts. In the context of Franco’s Spain, this was a radical departure from the status quo, which endeavored to erase these pasts. Castro argued that despite centuries of erasure, the Arab Muslim and Jewish pasts can be read like palimpsests that indicate a time when Spain was more diverse and more tolerant. Hence the notion of *convivencia* - living together. The Arabic *at-ta’ayyush*, which means more or less the same thing, was probably a back translation from the Spanish by Arab historians and journalists, especially since the 1970s, mining the Andalusian heritage to advance their own (nostalgic) ideas of national and pan-national identities (though I have no specific information to confirm this).

We don’t find these words used (or similar ones) in the writings from al-Andalus, which suggests that they are terms that serve modern projects more than medieval ones. Moreover, whatever terms were used, there is a distinct sense from the notion of *convivencia/at-ta’ayyush* that Muslims, Jews, and Christians, in all their great diversity over more than eight centuries of living in the same area, got along pretty well and even liked one another. But, as Jerrilynne Dodds has shown in her analyses of architectural forms in 13th C. Toledo (Dodds *et al.* 2008; Dodds 2008), “living together” did not require liking one another so much as understanding one another, and it is to this notion of understanding that I will return at the end of this essay.²⁴

²⁴ For critical appraisals of this notion of “living together,” see also Fanjul (2005) and Fletcher (2006).

What is Andalusian Music?

The musics that are today called “Andalusian” in North Africa and the Levant, though they may often sound different, in theory have their origins in 9th C. Cordoba, where Levantine, Eastern Arabian, North African, and European song forms met and influenced one another; the figure of Ziryab, the 9th C. Baghdadi cultural innovator, is especially important in the musical and cultural mythology of early al-Andalus for Muslims as well as Jews and Christian (Reynolds 2008; see also Guettat 2000, Poché 1995). From its Iberian origins the music was a hybrid mixture of Oriental and Occidental poetic and musical forms. Scholars debate the extent to which the main genres of what today we know as Andalusian music – namely, the strophic forms called *muwashshah* and *zajal* – had Eastern Arabian roots, or were influenced by or in turn influenced Romance language genres (Shannon 2007; Reynolds 2000; see also Menocal 1990). These debates are less important than the cultural dynamics of contemporary performance of the various musics called “Andalusian” in places like Syria, Morocco, and Spain itself, the presumed homeland of Andalusian music.

What unites these and other Andalusian musics (from Algeria and Tunisia, for example) are shared elements of musical structure, a corpus of poetic texts that are set to various melodies, and the use of a family of similar instruments. However, in actual performance the Andalusian musics of the Levant and those of North Africa may be remarkably different in many ways, and in fact belong to different spheres of cultural influence today: the former Oriental, the latter Occidental. What unites them aside from some musical elements is the role of the musical and cultural imagination in constructing narratives of community and promoting collective memories both within national contexts, and across them. The music also serves important rhetorical functions in these three contexts: in Syria to promote pan-Arab and pan-Islamic achievements of Syrian origin; in Morocco to celebrate a genealogical connection to Europe, to reinforce the monarchy’s ties to a prestigious past; and in Spain to promote and perform a new vision of Spain and its heterogeneous pasts.

I’d like to turn now to one case study of the rhetorical use of Andalusian music to address the divisions that have widened between the Muslim world and Europe and North America since the events of 9/11. This means introducing you to some friends from Tangier.

Case Study: Metioui at a Border Crossing

Omar Metioui is a Tanjawi in his early 40s who is both a pharmacist and a skilled interpreter of Morocco’s Andalusian musical heritage. Having grown up in a multilingual Tangier and studied in Brussels, Metioui is comfortable in Arabic, French, and Spanish, as well as in the varied roles of pharmacist,

ensemble director, cultural translator, researcher, and cultural entrepreneur (founding, with Spanish colleagues, the Association Confluences Musicales, dedicated to preserving and performing the Andalusian musical legacy). While his pharmacy and guest house are in Tangier, he and his family reside in a spacious villa near Cap Malabata looking across the Straits of Gibraltar to Spain. A plaque near the front door reads “Los Dos Orillos” (the two banks), evoking the medieval concept of *al-‘udwatayn*, or *les deux rives*, the two banks of al-Andalus - the African and the European. Metioui straddles these two banks as a performer, and as a person.²⁵

In Spring 2004 I attended a concert that have gave in Fes with the Spanish artist Begoña Olavide. Olavide plays the psalterion and *qânûn*, both varieties of zither, and sings in Spanish, French, Arabic, Hebrew, Latin, and Ladino. Like her husband and collaborator Carlos Paniagua and his brothers, Olavide was trained in the Early Music movement and has a strong interest not only in performing the medieval Arab-Andalusian and Sephardic repertoires but in documenting and preserving them. In 1994 she founded the Ensemble Mudéjar, borrowing the term for Muslims who were allowed to remain under Christian rule, with the express aim of uncovering in sound the traces of “Moorish” Spain that remain after centuries of erasure. In the words of Paniagua, as presented on the ensemble’s website, “Our aim is to unearth and understand the real history of these events. The deeper we look into it, the more indebted we come to feel to that Arab culture which left behind such evocative traces in our own” (Ensemble Mudéjar 2009). With this in mind, the couple has settled more or less definitively in Tangier and, with Metioui, have established the Association Confluences Musicales. She performs regularly with Metioui’s Tangier-based ensembles, both in Morocco and internationally.

The concert in Fes was held in a modern salon adorned in typical Moroccan fashion - plenty of masterfully executed *zellij* (ornamental tiles), elaborate carved and painted wooden ceilings, and portraits of the former and current monarchs. The performance consisted of Metioui on *‘ûd* (Arabian lute) with a small traditional Moroccan ensemble including *rabâb* (a boat shaped fiddle), *târ* (tambourine), violin, and vocalist (Metioui also masters the violin). Olavide accompanied on *qânûn* and sang in Arabic and Ladino. The audience included a wide cast of *mélomanes* or local aficionados of the music. Interestingly, Metioui opened the concert with the remarks that the music they would perform was meant to promote healing in the aftermath of 3/11, not 9/11; that is, the March 11th, 2004, train bombings in Madrid, as well as the Casablanca bombings of May 16th 2003. He asserted the value of music to not

²⁵ This notion carries multiple references: the two banks of the Bouregreg river between Rabat and Salé, the Andalusian and Qarawiyin sides of the old city of Fes, and the two sides of the Mediterranean during the unification of North Africa and Iberia under the Almoravids (1040-1147) and Almohads (1121-1269).

only heal those wounds, but he suggested that having a Moroccan and Spanish artist performing songs from a common Muslim, Jewish, and Christian heritage could promote the type of understanding needed to combat the enemies of peace. It was a powerful reminder that Americans are not the only ones dealing with international terror, and the near constant reification of 9/11 as the beginning of the Next Great Struggle is not universally shared. These comments were reiterated the next day over lunch with Metioui, Olavide, and Paniagua, for whom music and musical collaboration are one key in promoting understanding and bridging divides, especially between Europe and North Africa, as well as the wider the Muslim world. That this concert was happening in Fes resonated with a similar message promoted by the Fes Festival of World Sacred Music, whose spiritual message is concerned with bringing about peaceful change and coexistence through the power of sacred sounds (see Kapchan 2008). It was also a key component of their presentation at the Festival of Andalusian Music, held in Fes in April 2009.

In an interview Olavide also remarked on her (then) forthcoming performances in Granada for a festival marking the 500th anniversary of the death Queen Isabel of Castile, the conqueror of Granada. She was not invited to perform in the Alhambra Palace, but rather in the Cathedral of Granada. As a snub to the organizers, she prepared a program of songs in Arabic, Hebrew, and Ladino as a subversive act in commemoration of the death of a Catholic queen who had supervised the abrogation of treaties ensuring coexistence and the expulsion of thousands of Jews and “Moors” from Granada. This was an act of musical resistance that drew on a heterogenous musical and cultural past to combat a monocultural view of Spain and Spanish history, a view that still has many partisans despite changes in modern Spanish self-understanding.

The Fes concert was not the only one that year to draw on the Andalusian musical heritage and the model of making music together to promote a vision of peaceful coexistence. The Sephardic singer Françoise Atlan (born of a Spanish mother and an Algerian Berber father) performed in the Fall of 2004 at Carnegie Hall's Zankel Hall with the Moroccan Ensemble al-Rayyis, from Fes. Their program also performed musically the imagined *convivencia* and mutual influences among Jewish and Muslims and Christian performers from the medieval and early modern eras (Atlan now resides in Marrakech and finds no problems as a Jewish woman living in a Muslim country). And almost a year earlier, I attended in Rabat of the famous West-Eastern Divan ensemble, led by the indefatigable Daniel Barenboim, cofounder of the initiative with the late Edward Said. The West-Eastern Divan Workshop brings together performers from the Arab lands, Europe, and Israel to perform European classical music together, the idea being that children who play music together, might stay together. The concert was by any standards a stunning success; an overflow audience packed one of Rabat's main concert venues (even the

Queen was in attendance) and the musical program was as stimulating as it was challenging.

These disparate events evoked rhetorically the power of music and especially “musicking,” that is, making and listening to music (Small 1998), to transcend boundaries and borders: of the self, of nations and regions, even of history itself. Music’s border-breaking power results from the fact that music requires listening and co-performance; you have to engage with an Other as a co-human being in order to truly connect and make music together. It is in a way a variety of musical therapy - healing historical and contemporary wounds by creating bridges between people, spanning boundaries both historical, cultural and imaginative.

The question then arises, What might these examples of musical outreach and co-existence teach us about tolerance, as well as its limitations?

Against Tolerance

It may come as a surprise that I, a cultural anthropologist, tell my students that I am against tolerance. Why would I be against tolerance when anthropology is supposed to promote it? For me, one problem with the concept of tolerance is that it implies an intolerant agent; that is, we tolerate things such as rashes, illnesses, or even abusive people when we believe either that they will go away (we will get better, they will leave) or that we have no power to change the situation. In either case, the idea of an irritant remains at the core of the idea of tolerance.

More productive, in my view, is the notion of understanding as an antidote to mere tolerance. We need not necessarily embrace cultural difference for ourselves, though this can be liberating, but we must move beyond mere tolerance to a deeper level of understanding. Certainly tolerance is an improvement on intolerance, but they are two sides of the same coin.

Janet Jakobsen and Ann Pellegrini, in their co-authored book *Love the Sin: Sexual Regulation and the Limits of Religious Tolerance* (2003), argue that tolerance signifies, in the American context, “a grudging form of acceptance in which the boundary between “us” and “them” remains clear, sometimes dangerously so” (Jakobsen and Pellegrini 2003: 51-52). To tolerate someone (a cultural Other) is to mark that person as an outsider, as distinct from you. This is tantamount to denying that person’s humanity. Moreover, according to these authors, to teach tolerance (in its many guises: religious, cultural, racial, ethnic) is “to teach precisely the type of us-them relationship upon which hate thrives. Teaching tolerance, then, can not be the answer to hate and excessive violence, nor can tolerance address other forms of social division” (Jakobsen and Pellegrini 2003: 51-52). In a similar vein the philosopher Slavoj Žižek also avows that the notion of tolerance, especially as espoused in

American-style multiculturalism, is a shallow form of respect for Otherness that does not actually engage with the deeper issues of cultural variation, ethics, and human dignity (Zizek and Daly 2004: 122-123). In fact, according to Zizek, this sort of superficial respect for cultural difference and tolerance of Otherness is based in the treatment of others as abstractions, and not as actual people; that is, as people occupying the position of Other in an abstract way, “as if they were already dead” (Zizek and Daly 2004: 117). It is a mechanism for distancing from others, not engaging actively with them. Similar arguments are presented by Franco Cassano (2005 [1996]) regarding the relationships between northern and southern (i.e., Mediterranean) Europe. Mediterranean thinking, in Cassano’s view, would transcend the divisions of north and south and promote both a respect for the other and mutual understanding of differences and similarities. This is at the heart of “Mediterranean thinking” and, I suggest, of what Andalusian and other musical forms can promote through performance and listening.

Given the inherent limits (legal and ethical) of current notions of tolerance, how then can we best promote mutual understanding? Looking back to medieval Iberia may indeed offer some models, but I think it is more interesting (and possibly more productive or satisfying) to examine contemporary forms of understanding that arise from the Andalusian experience in places like Tangier, an historical and modern crossroads culturally, economically, politically, and in the broadest sense humanly. To suggest that Andalusian musics are a potential source for creating the conditions of mutual understanding that might be more powerful than ideologies of mere “getting along” or “multicultural tolerance” is to risk ideological over-simplification; as I’ve suggested various actors attempt to hijack al-Andalus for their own needs - spiritual, political, academic, commercial, theological, and others (I am reminded of the title of a lecture held at the Islamic Study Center in Granada: “Islam, The Future of Europe”; not “Islam and the Future of Europe”; it may have been given by a kinsman of the person who wrote the “We will get you back!” graffiti). The medieval period has revealed a lot, but much remains to be explored. Contemporary artists who draw on the Andalusian legacies in Syria, Morocco, Spain, and elsewhere do so selectively with their own cultural and often political (or simply economic) agenda at play. So we should beware of neo-romantic visions of multiculturalism and turn to a more nuanced understanding of real people engaged in real things – precisely what anthropology should offer us.

Conclusion: Can Music Mend the World?

Can music mend the world? The historian and “culture-jammer” Mark Levine argues that our ideologies of opposition to Islam, Muslims, and Islamic culture are misplaced (Levine 2005, 2008). “They” (referring to the populations of the so-called “Axis of Evil”) do not uniformly hate us. “They” also create forms

of music and culture that transgress our stereotypes of Islam and at the same time establish a common ground for understanding the contemporary world, and for creatively engaging with and resisting it. Our interrelationships are complex and transcend the simplistic notion of a clash of civilizations (Huntington 1996). Yet the discourse of cultural tolerance sets up precisely this sort of situation – one of mutual distrust and hatred. Can we transcend this?

The composer and performer Pauline Oliveros offers a way in her compositions and writings on the concept of “Deep Listening” (Oliveros 2005). She asks, “What power does music have (or sound more generally) to effect change?” Change, according to Oliveros, begins with the listener in the act of active, deep listening (as opposed to mere hearing): “The practice of Deep Listening provides a framework for artistic collaboration and musical improvisation and gives composers, performers, artists of other disciplines, and audiences new tools to explore and interact with environmental and instrumental sounds” (Deep Listening Institute 2009). While Oliveros proposes deep listening as a creative tool for artistic endeavors, the concept has utility for reconsidering the ways in which understanding and community can be forged through the process of active, deep listening – to music, to one another. This requires nothing more than the simple act of “musicking” – of making (and listening to) music among cultural Others, who then become co-conspirators in creating and recreating our common humanity. This is what the West-Eastern Divan attempts to do. This is what Metioui and his collaborators do. This is what musicians and everyday people on a quotidian level far from the front pages of our media do.

There are limits to this model. I am not sure if all or any of the Taliban, for example, would agree with these sentiments, or even most radical activists in any community. But even at the level of government, policy making without attention to close, deep, and compassionate listening can lead to major missteps. In our own communities, failure to take seriously the common humanity of our peers, students, and neighbors can lead to disaster. I also recognize that in the national contexts I have discussed – Syria, Morocco, and Spain – this music can serve to divide even as it may unite. In Morocco, for example, Andalusian music is an object largely of elite consumption and marks clear class and status divisions within Moroccan society. Andalusian-inspired musics of Syria often have the same effect, and no doubt in Spain the long-lived debates over regional cultural and political autonomy influence contemporary considerations of the arts, music included. We all know from our own experiences of music here that it has this power – perhaps emanating from its own condition of impermanence – to change our being in the world. Music may not necessarily heal the world, but it can help us to sound the boundaries that divide us and, by transcending them, find the common melodies that might bring us closer together.

References

Alcalay, Ammiel. 1993. *After Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.

Anidjar, Gil. 2002. "Our place in al-Andalus": *Kabbalah, Philosophy, Literature in Arab Jewish Letters*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Asad, Talal. 2003. *Formations of the Secularism*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press.

Beckwith, Stacy N. 2000. *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*. London: Taylor & Francis.

Bekerman, Shoshana Matzner. 2006. "The Spanish Jewish Community: Lessons of the Past, Hope for the Future." *The Jewish Press* (Online version: <http://www.jewishpress.com/pageroute.do/19047> accessed 3/20/2009).

Belghazi, Taeib. 2001. "The Mediterranean(s), Barzakh, Event." En *Global/Local Cultures and Sustainable Development*. (eds.). T. Belghazi and L. Haddad. Rabat: Publications of the Faculty of Letters and Human Sciences. pp. 217-236.

Cassano, Franco. 2005 (1996). *La pensée méridienne: le sud vu par lui-même*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.

Castro, Americo. 1985 [1948]. *The Spaniards: An Introduction to their History*. Trans. Willard F. King, Selma Margaretten. Berkeley, CA: University of California Press.

Deep Listening Institute. 2009. "What is Deep Listening?" Website: <http://www.deeplisting.org/site/about> accessed March 22, 2009.

Dodds, Jerrilyne. 2008. "Reconquest, Assimilation, and Identity in Thirteenth-Century Toledo." Public lecture presented at conference *Re-Visiting Al-Andalus: Muslims, Christians and Jews in Medieval Spain*. City University of New York Graduate Center, April 15, 2008.

Dodds, Jerrilynn, Maria Rosa Menocal, and Abigail Krasner Balbale. 2008. *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. New Haven, CT: Yale University Press.

Fanjul García, Serafín. 2005. *Al-Andalus contra España. La forja del mito*. Second edition. Madrid: Siglo XXI de España.

Fletcher, Richard. 2006. *Moorish Spain*. Berkeley, CA: University of California Press.

Gerber, Jane S. 1992. *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*. New York: Free Press.

Guettat, Mahmoud. 2000. *La musique arabo-andalouse: l'empreinte du Maghreb*. Volume I. Paris: Éditions El-Ouns.

Huntington, Samuel P. 1996. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.

Jakobsen, Janet, and Ann Pellegrini. 2003. *Love the Sin: Sexual Regulation and the Limits of Religious Tolerance*. New York: New York University Press.

Kapchan, Deborah. 2008. "The Promise of Sonic Translation: Performing the Festive Sacred in Morocco." *American Anthropologist* 110:467-483.

Levine, Mark. 2005. *Why They Don't Hate Us: Lifting the Veil on the Axis of Evil*. Oxford: Oneworld Publications

----- . 2008. *Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam*. New York: Three Rivers Press.

Lowney, Chris. 2006. *A Vanished World: Muslims, Christians, and Jews in Medieval Spain*. Oxford: Oxford University Press.

Mann, Vivian, et al., eds. 1992. *Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. New York: George Braziller.

Marín, Manuela, et al. 1998. *The Formation of Al-Andalus*. London: Ashgate.

Menocal, Maria Rosa. 2002a. *The Ornament of the World. How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. Boston: Little, Brown

----- . 2002b. "A Golden Reign of Tolerance." *New York Times*. A 31. March 28, 2002

----- . 1990. *The Arabic Role in Medieval Literary History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Menocal, Maria Rosa, Raymond P. Scheindlin, Michael Anthony Sells. 2000. *The Literature of Al-Andalus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oliveiros, Pauline. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sounds Practice*. Bloomington, IN: iUniverse

Poché, Christian. 1995. *La musique arabo-andalouse*. Arles: Actes du Sud.

Ranger, Terrence, and Eric Hobsbawm, eds. 1992 [1983]. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reynolds, Dwight F. 2008a. "Al-Maqqari's Ziryab: The Making of a Myth." *Middle Eastern Literatures* 11(2): 155-168

----- . 2000b. "Musical 'Membrances of Medieval Muslim Spain.'" En *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*. Ed. Stacy N. Beckwith. New York: Garland. pp. 229-262.

Shannon, Jonathan H. 2007a. "Performing al-Andalus, Remembering al-Andalus: Mediterranean Soundings from Mashriq to Maghrib." *Journal of American Folklore*. 120(477):308-33

----- . 2006b. *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middleton, CT: Wesleyan University Press.

Vernet Ginés, Juan, et al. 2002. *Al-andalus, culturas de convivencia: Culturas de convivencia*. 3rd Edition. Lunwerg.

Zizek, Slavoj, Glyn Daly. 2004. "Tolerance and the Intolerable: Enjoyment, Ethics and Event." En *Conversations with Zizek*. Malden, MA: Blackwell. Pp. 110-12

LA MÚSICA ANDALUSÍ Y SU DESTINO EN MARRUECOS

Amin Chaachoo

Resumen

Este artículo pretende mostrar de forma breve y concisa la situación actual de la música andalusí en Marruecos y el por qué de la misma. Prestando especial interés a tres aspectos clave: la creación de nuevas melodías dentro del corpus, la creación del género poético-musical *malhoun* y la integración de nuevos instrumentos musicales.

Palabras clave: Música andalusí, estado actual, Marruecos

Abstract

This article has the aim to expose the actual state of Andalusí Music in Morocco and the reasons that have provoked along historical time this situation. The articles focuses three aspects are very basics: the creation of new melodies inside musical corpus, the creation of the poetic-musical genre *malhoun* and the adaptation of new musical instruments.

Key words: Andalusí Music, actual situation, Morocco

Introducción

La música andalusí es el repertorio musical cuyo estilo ha sido creado por el pueblo de al-Andalus (711-1492). Este repertorio abarca un corpus extenso creado en la tierra de al-Andalus, más otro, compuesto, por los compositores perteneciendo a las tierras de acogida de los andalusíes exiliados: Marruecos, Argelia, Túnez, Libia,...

Tradicionalmente, se ha visto a la música como una música de identidad árabe, ya que la historiografía convencional siempre ha considerado a la nación de al-Andalus como parte intrínseca del mundo árabe, sin diferencias apreciables en cuanto a tradiciones, usos y costumbres, mentalidad e inclinaciones musicales. De hecho, los historiadores, teóricos de la música, sociólogos y demás analistas pertenecientes al siglo XIX y principios del XX, hablaban en sus escritos de “música árabe-española”¹ o “música árabe”² simplemente, en cuanto a Jules Rouanet, incluye su estudio sobre la música andalusí en el capítulo de música árabe³. Mientras transcurrían los años y

¹ *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía medicina y arquitectura.* Mariano Soriano Fuertes. 1853

² *La música árabe y su influencia en la española.* Julián Ribera y Tarragó.

³ *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. La musique arabe.* Jules Rouanet.

evolucionaba la disciplina de la antropología cultural, se ha empezado a ver este asunto desde otras perspectivas: ¿No sería al-Andalus una parte legítima de la historia de España?, ¿No debería ser vista la invasión árabe de igual modo que la romana o la visigoda? o ¿Eran árabes todos los andalusíes; y su cultura, no tenía influencias peninsulares locales?

La influencia oriental en la música de al-Andalus es innegable, hayan sido los andalusíes gente de ascendencia ibérica o no. La lengua árabe como nuevo vehículo del conocimiento y el Islam como nueva ideología han posibilitado la exportación de las componentes culturales del mundo árabe, con sus distintas influencias, hacia las tierras de expansión del Imperio Islámico.

Pero la osmosis conseguida en al-Andalus es verdaderamente sorprendente. Dos influencias tan distantes como son la cultura hispano-romana y la cultura arabo-islámica se han fusionado creando lo que llamaríamos cultura andalusí, sublimación de siglos de cultura ibérica local y de cultura oriental.

Con el paso del tiempo, y después de desaparecer al-Andalus, los descendientes de los andalusíes empiezan a perder, inevitablemente, su sentimiento de superioridad y su consciencia de ser diferentes, lo que implicó el mezclarse con la población autóctona de las tierras de acogida, causando la dilución de la cultura andalusí en la cultura local. La música andalusí por su parte se vio influenciada por las tendencias musicales locales. Esta influencia se manifestó en distintos aspectos. Nos centraremos de ahora en adelante en el caso de Marruecos como tierra receptora de la civilización andalusí:

- Creación de nuevas melodías en Marruecos, que han sido integradas en el Corpus de las canciones andalusíes.
- Creación de un nuevo género poético con sus correspondientes melodías, llamado *Malhun*.
- Integración de nuevos instrumentos musicales.

UNA BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA ANDALUSÍ

Orígenes orientales

Bajo los omeyas (661 – 750 era común) con capital en Damasco, el mundo islámico conoció un gran desarrollo cultural basado en el Corán, las enseñanzas islámicas, la poesía y la prosa árabe, las tradiciones del pueblo y la cultura de los pueblos islamizados. Los nuevos y suntuosos palacios de los califas asisten a la eclosión de una casta de poetas y músicos de la corte. En esta época, aparece en Meca y Medina un nuevo estilo de canto riguroso,

conocido como “Al-Giná’ al-Mutqan”, y con el se define toda una escuela musical que será conocida como “la antigua escuela árabe”. Pero los omeyas no pudieron otorgar el debido interés al legado cultural griego. Por una parte, el árabe era la lengua de Estado, y sólo se recurría a otras lenguas en caso de necesidad cuando se hallaban elementos no árabes en el pueblo musulmán. Y por otra parte, ni siquiera los bizantinos cristianos de las tierras islamizadas tuvieron interés por la ciencia griega, considerada por ellos como un conocimiento profano⁴. Pero la situación cambia con los ‘abbasíes (750 – 1258), pues su califato se levanta en unas tierras donde se habla persa y donde la herencia griega es muy importante⁵. El pueblo gobernado incluye, además de los musulmanes, elementos cristianos y judíos. De esa forma, empiezan los musulmanes a interesarse por las culturas antiguas, griega, hindú y persa⁶, y a traducir gran número de escritos. En la época de Al-Ma’mún (813-833) se traducen varios libros griegos sobre música⁷. Los teóricos árabes conocían, además, la teoría musical greco-latina. Usaban el concepto de *Quadrivium*⁸ (el conjunto de las cuatro ciencias: aritmética, geometría, astronomía y música) y seguían el sistema pitagórico⁹. Esos teóricos no sólo estudiaban aquellas teorías clásicas: las analizaron y criticaron cambiando aquello que consideraban erróneo o inadecuado para su música¹⁰. De esa forma, los árabes adquirieron su propia teoría musical¹¹, impregnada con algunos elementos griegos.

En la Península Ibérica

Es decisivo el carácter de los pueblos germánicos se instalaron en la Península Ibérica (a partir del 409) no sólo como grupos militares sino también como población civil. Su influencia en la cultura local fue escasa. Más bien ocurrió lo contrario debido a la naturaleza germánica de absorber los elementos culturales externos. Dice Johannes Bühler al respecto: “En la historia de la cultura germánica primero, y luego en la de la cultura alemana, hay pocos capítulos que no tengan como punto de partida las influencias de otros pueblos. En épocas prehistóricas, antes de su contacto con los romanos, los germanos fueron permeables en todos los terrenos al patrimonio cultural de los celtas”¹². La naturaleza permeable del pueblo visigodo le permitió absorber los

⁴ *Al-Fikr Al-Yúnání wa Al-taqáfa Al-‘arabiyya*. Dimitri Gotas. Introducción del traductor: Nicola Ziyada. p.63.

⁵ Idem. P 55.

⁶ *Al-Fann wa Mađáhibuhu fi al-ši‘r Al-‘arabi*. Chawqi Dayf. p.59 y 130.

⁷ Ver “*Dirasat fi al-músíqá al-charqiya. Al-muŷallad al-awwal: al-tarij wa al-nažariyya*”. Henry G. Farmer. p. 159-160 y 334.

⁸ Íbidem.p.163.

⁹ *Šarh risálat Al-Kindí fi jubri sina‘at al-ta‘líf*. Youssef Chawqi. p.133,136 y 154.

¹⁰ *Dirasat fi al-músíqá al-charqiya. Al-muŷallad al-awwal: Al-tarij wa al-nažariyya*. Henry G. Farmer. p.164.

¹¹ *Šarh risálat Al-Kindí fi jubri sina‘at al-ta‘líf*. Youssef Chawqi. p.152-153.

¹² *La cultura en la Edad Media. El primer renacimiento de Occidente*. Johannes Bühler. p.24.

elementos culturales del pueblo hispano-romano, por lo que, culturalmente, la época visigoda fue más bien una continuación de la romana anterior. Algo parecido le ocurrió a la población nativa, pues “con el mismo celo que el hispano defiende su territorio contra los invasores, asumirá también su cultura, pero sólo en la medida en que sea superior a la suya. Cuando no es este el caso, como ocurre con los godos, será ella la que finalmente impondrá sus propios valores”¹³. En la misma línea dice Adolfo Salazar: “Así pues puede decirse, por lo menos en España, que la música visigótica es música latina cantada en la Península durante la dominación visigótica”.¹⁴.

Apuntemos, por otra parte, que la antigua música pagana ibérica seguía viva en época visigoda, sobreviviendo a la represión cultural impuesta por Roma.

La liturgia hispánica (o visigodomozárabe)

Es la liturgia cristiana en la Península Ibérica durante gran parte de la Edad Media. En los tiempos del monarca Recaredo, la Iglesia realizó reformas en la liturgia hispánica desde dos de sus más importantes centros, Sevilla y Tarragona. Dichas reformas concluirán con la creación de la liturgia hispanovisigoda. Por otra parte, San Isidoro (m. 636) encarna en sí mismo la cultura de su época, una cultura modesta a pesar de su erudición en historia, teología, ciencias naturales, literatura, y conocimiento griego clásico¹⁵. A San Isidoro debemos una de las enciclopedias medievales más importantes y completas, *Etimologías*, y en la cual figura un libro (liber), concretamente el tercero, dedicado a la música, y que contiene nueve capítulos: De la música y su nombre; De sus inventores; Quién estableció la música; De las tres partes de la música; De la división de la música en tres formas; De la primera división de la música que se llama armónica; De la segunda división que se llama orgánica; De la tercera división que trata de la rítmica y De los números de la música.

La música mundana

De la música mundana no-religiosa en época visigótica disponemos de muy poca información¹⁶. Y aunque hubo intentos por parte de la Iglesia de erradicarla, esta subsistió gracias a la memoria del pueblo que la repetía sin cesar. Además, era corriente la costumbre de utilizar melodías profanas en la

¹³ *Historia de la filosofía española. Su influencia en el pensamiento universal*. Heleno Seña. p.25.

¹⁴ *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Adolfo Salazar. p.29.

¹⁵ “La ciudad antigua (De la Prehistoria a los visigodos). Historia de Sevilla”. Blanco Freijeiro, A. Tomada de: *Historia General de Andalucía* - Cuenca Toribio, J.M. p.218.

¹⁶ *Historia de la música española 1*. “Desde los orígenes hasta el “Ars Nova”. Ismael Fernández de la Cuesta. p.171; *La Música medieval* – Richard H. Hoppin. p.128.

liturgia religiosa de todo el mundo cristiano¹⁷, (San Ambrosio, por ejemplo, recurría a esa práctica), para favorecer la presencia de la liturgia entre el pueblo, acostumbrado a entonar las melodías mundanas de su tradición¹⁸. Dice San Isidoro: “Se empleaba (la música) no sólo en las ceremonias del culto, sino en todas las solemnidades, tanto alegres como tristes, pues con la misma veneración con que se cantaban los himnos en las cosas divinas, se cantaban los cantos de himeneo en las nupcias, los trenos y lamentaciones en los funerales. En los banquetes circulaba la lira o la cítara entre los comensales para cantar cánticos idóneos”¹⁹.

El emirato y el Califato Omeya (a partir de 711)

En los comienzos de la era andalusí, caracterizada (como todos los comienzos) por la inestabilidad, guerras y asentamiento de poder, era muy difícil que hubiese una producción propia, cultural y musical, en al-Ándalus. La identidad hispano-árabe estaba aún sin constituir. La música de esa primera época fue una mezcla de música mozárabe (mozárabes son los cristianos de al-Ándalus) y de música árabe oriental. Dice Al-Tífáší: “la música de las gentes de al-Ándalus en lo antiguo era o bien al estilo de los cristianos o bien al de los beduinos árabes”²⁰.

Los mozárabes hablaban árabe y usaban un nombre árabe y otro latino²¹. Los musulmanes, en cuanto a ellos, usaban también la lengua romance²² y los que no eran de origen ibérico asimilaron las componentes culturales locales (los andalusíes de origen ibérico, por supuesto, conservaron importantes rasgos de la cultura de sus antepasados). En todo caso, estamos ante un pueblo que concibe a todas las lenguas circulantes en su terreno como suyas. Lejos estamos del prototipo árabe oriental o del castellano que sólo usaría las “herramientas culturales” latinas y germánicas.

Ziryáb

Abu al-Hassan ‘Ali Ibn Náfi’ conocido como Ziryáb, *el pájaro negro de bella voz*, era un gran compositor, cantor y laudista del Bagdad Abbasí en el siglo XI. Ziryáb llegó a Córdoba en el año 822 y se instaló en una de sus casas más lujosas, gozando de la admiración, de los favores y de la generosidad del emir, siendo el cantor un gran poeta, conocedor de varis disciplinas científicas como la astrología, la historia, la literatura y la geografía. Musicalmente, Ziryáb

¹⁷ Ídem. p.176.

¹⁸ Ídem. p.95.

¹⁹ Ídem. p.72.

²⁰ *Mut`at al-asmá`* - Capítulo X: “Fí ðuruqi al-Nas fi al-Giná` `ala ijtiláfi tabaqátihim”. Ahmed ben Yúsuif al-Tífáší; “*al-Tará`iq wa al-Albán al-Músíqiya fi Ifríqiá wa al-Ándalus*”. Muhammad Ibn Taouet al-Tanýi. p.22.

²¹ Ídem. T 3. p.622.

²² *La civilización árabe en España*. Ê-Lêvi – Provençal. p.104.

hizo muchas aportaciones importantes, y toda su revolución en la música y en el *modus vivendi* de la gente fue muy bien acogido por la sociedad cordobesa.

Esta situación se mantuvo durante toda la época omeya. Dice al-Tífáší: "...me contó Ibn al-Hásib que el canto de las gentes de al-Ándalus en lo antiguo era, o bien al estilo de los cristianos, o bien al de los beduinos árabes, y no tenían una ley para su música, hasta que se consolidó la nación omeya, y en la época de al-Hakam al-Rabdí (Al-Hakam I), llegaron del oriente y de Ifriqiya músicos que sobresalen en el canto de las melodías medinenses, entonces la gente (de al-Ándalus) aprendió de ellos, hasta que llegó a la corte del emir Abderrahmane al-awsat (Abderrahmane II) la autoridad en este dominio, `Alí Ibn Nafi` el apodado Ziryáb, esclavo de Isháq al-Músilí, trayendo lo que nadie había oído antes. Entonces se adoptó su estilo y se olvidó lo demás"²³.

El al-Ándalus de los omeyas alcanzó un nivel cultural muy considerable. Eran el pueblo, los emires y los califas, grandes aficionados al aprendizaje y al conocimiento. En cuanto al califa Abderrahmane III, veló por un acercamiento a Bizancio y su cultura²⁴, siguiendo en ello la tradición árabe oriental y también la ibérica anterior a Al-Ándalus (recordemos igualmente que Bizancio estaba presente en la Península Ibérica hasta 180 años antes de la constitución de al-Ándalus²⁵). En esa época, era Córdoba el centro de la ciencia y del conocimiento para musulmanes²⁶, sefardíes y cristianos²⁷. Estos últimos destacaron en las disciplinas científicas, literarias y teológicas. Citemos al médico mozárabe Yahyá Ibn Isháq²⁸, al obispo y literato cordobés Rabi` Ibn Zayd, al alcalde Ibn Martín, Esperaindeo, Elogio, Samsón...²⁹. Las iglesias mozárabes eran centros de estudio de las disciplinas científicas y artísticas. Los sabios musulmanes, a su vez, se interesaron por la ciencia mozárabe. Por ejemplo, "El libro de las siete historias para refutar a los idolatras" del monje Pablo Horches, fue traducido por el alcalde musulmán Qásim Ibn Asbag al-Biyání y el alcalde de los cristianos al-Güalíd Ibn Jayzarán³⁰. Por otra parte, y debido a la tolerancia de los musulmanes andalusíes, los mozárabes conservaron sus rituales cristianos³¹, tal como se puede apreciar en el gran número de iglesias visigóticas vigentes en época islámica, y también en

²³ *Mut`at al-Asmá`* - Capítulo X: "Fí țuruqi al-Nas fi al-Giná` `ala ijtiláfi țabaqátihim". Ahmed ben Yúsuf al-Tífáší; "*al-Țará`iq wa al-Alhán al-Músíqiya fi Ifríqiá wa al-Ándalus*". Muhammad Ibn Taouet al-ȚanȚi. p.22.

²⁴ *La revolución islámica en Occidente*. Ignacio Olagüe. p.380.

²⁵ Ídem. P 163.

²⁶ *Nafh al-Tíb min gusni al-Ándalus al-ratíb*. Ahmed Ibn Muhammed al-Maqarrí. T 1. p. 136, 181, 300, 307; T 2. p.8; T 4. p.6; *Al-Dajira fi Mağásin Ahl al-Țazıra*. T 1. p.149.

²⁷ *Historia de los mozárabes de España*. F. J. Simonet. T 2. p.325, 337.

²⁸ Ídem. T 2. p 345.

²⁹ Ídem. T 2. p 338, 339.

³⁰ *al-Hadára al-Magribiyya*. al-Hassan al-Sáyeğ. T 2. p.91.

³¹ *Historia de los mozárabes de España*. F. J. Simonet. T 1. p.163.

algunos documentos que lo dicen expresamente³². Así, los monjes podían hacer sonar las campanas, y los fieles dirigirse a las iglesias, y en sus funerales, podían los mozárabes pasar por las calles llevando sus cruces y velas encendidas y recitando sus oraciones en voz alta³³. De las iglesias vigentes en época islámica citamos a las de Toledo³⁴, Valencia³⁵, Córdoba³⁶ y Málaga³⁷. Así, los mozárabes seguían recitando su canto litúrgico durante toda la época islámica³⁸, como buenos herederos de la cultura visigótica³⁹. Y el estilo de su canto era el hispano-visigótico, resistiéndose a los esfuerzos de su sustitución por el canto gregoriano⁴⁰.

Es prácticamente imposible, en el siglo X, hablar de un elemento árabe y otro ibérico, separados cultural e identitariamente, como el agua y el aceite. Sí que es cierto que había dos grandes componentes culturales, uno cristiano y otro musulmán, aunque tampoco era factible determinar una línea divisoria entre ambas culturas. Tomemos como ejemplo a cualquier familia muladí, es decir, de los hispano-visigodos islamizados. Siendo cierto que los miembros de esa familia eran de creencia musulmana y de expresión en parte árabe, todos guardaban en su cultura propia la herencia de sus antepasados hispanos, visigodos, romanos, fenicios, etc. De hecho, el Islam nunca pretendió imponer la cultura árabe. Sí es cierto que el árabe es fundamental por ser la lengua del Corán, revelación divina, palabra por palabra, pero el mismo profeta Muhammad aceptó la herencia cultural y los logros de las otras civilizaciones (Persia, por ejemplo). Una cosa es la religión y otra la cultura (sin olvidar la estrechísima relación existente entre ambos fenómenos, por supuesto). La cultura andalusí era esencialmente ibérica, pero con fuerte componente árabe por supuesto. Ni el sufismo filosófico, ni el desarrollo poético, ni la música, ni el habla de los andalusíes eran idénticos a sus homólogos árabes orientales. El muladí andalusí cantaba en romance y en árabe, pero según los esquemas musicales de sus antepasados, y usando, en sus intervalos musicales, el temperamento de la música profana y religiosa hispánica (que eran iguales, tal como afirma Ismael Fernández de la Cuesta). Sería absurdo hablar de una cultura árabe y borrar, de esta forma, milenios de herencia ibérica, sobretodo cuando la herencia abarca una cultura tan fuerte como la romana.

³² Idem. T 2. p.337 ; T 3. p.685.

³³ Ídem. T 1. p.128; T 2, p.238; T 3, p.603-604.

³⁴ Ídem. T 1. p.165.

³⁵ Ídem. T 2. p.253.

³⁶ Ídem. T 2. p.337; T 3. p.615.

³⁷ Ídem. T 3. p.511.

³⁸ Ídem. T 3. p.673.

³⁹ *La civilización árabe en España*. Ê-Lêvi – Provençal. p.102.

⁴⁰ *Historia de los mozárabes de España*. F. J. Simonet. T 3. p.693-695.

Los reinos de los Taifas

A principios del siglo XI, se fragmenta al *Ándalus* en pequeños reinos, conocidos como taifas, entidades militarmente débiles por incapaces de resistir a los ataques y las presiones de los reinos cristianos del Norte. Sólo que esa división, y aunque constituyó una gran debilidad política y militar, fue muy positiva en la cultura: Música y Poesía se vieron favorecidas por la rivalidad existente entre los distintos reyes de Taifas, cada uno de los cuales quería tener en su corte a los mejores músicos y poetas⁴¹. Además, la pluralidad política conduce generalmente a una diversidad en las ideas y corrientes⁴², que desemboca en un enriquecimiento de la producción literaria y artística.

Instalación del Canto Gregoriano en al *Ándalus*

A finales del siglo XI, se instala el Canto gregoriano en al *Ándalus*. Una de las principales razones por las cuales quisieron los reyes de Aragón sustituir la liturgia visigoda por la gregoriana fue el atraerse la simpatía de la iglesia de Roma y su posterior apoyo en la guerra contra los musulmanes⁴³. Pese a ello, subsistieron algunas partes de la liturgia visigoda en la nueva liturgia gregoriana importada, precisamente las partes que no tienen sus equivalentes en la liturgia traída por los monjes cluniacenses.

En esta época, gozaron los mozárabes de una gran tolerancia por parte de los musulmanes, quizá como respuesta a la presión ejercida por las fuerzas castellanas sobre los reyes de taifas⁴⁴. Una de las manifestaciones de esta tolerancia fue la construcción de la iglesia de Carrión por los monjes de San Zoilo en Córdoba⁴⁵.

La época almorávide

En el año 1092 se instala Yúsuf Ibn Tášafín en al *Ándalus* por petición de sus ulemas, quienes temían los ataques de Alfonso VI rey de Castilla tras la conquista de Toledo en 1085. El mandatario Ibn Tášafín relevó a los reyes de Taifas, haciendo de al *Ándalus* una provincia almorávide. En la época almorávide se recogieron los frutos de la actividad cultural de la época anterior.

⁴¹ *Yawánib mina al-wáqi` al-Ándalusí fi al-qarn al-jámis al-hiýrí* - Mhammad Benaboud. p.139.

⁴² Ídem. p.141.

⁴³ *La minoría islámica de los reinos cristianos medievales*. Ana Echevarría Arsuaga. p. 21.

⁴⁴ *Historia de los mozárabes de España*. F. J. Simonet. T 4. p.733.

⁴⁵ *Historia de la música española 1*. "Desde los orígenes hasta el "Ars Nova. Ismael Fernández de la Cuesta. p.158.

Avempace y la escuela musical andalusí

En el año 1086 nace en Zaragoza Abú Bakr Yahyá Ibn al-Šá'ig, conocido como Ibn Bá'ya (el Avempace de los escolásticos latinos). Avempace es uno de los grandes filósofos de al-Ándalus y su referencia en las melodías⁴⁶. En cuanto a su libro sobre música, abarca todos los conocimientos necesarios sobre música, y es, en el occidente islámico, el equivalente al libro de al-Fárabí en el oriente. A Avempace se deben las melodías más importantes. Dijo al-Šaqundí comparando entre la música de al-Ándalus y la del Magreb: “¿Acaso teneis en las ciencias de las melodías y de la filosofía a alguien como Avempace?”⁴⁷. También dijo al-Tífáší: “El último en haber compuesto melodías en occidente fue Abú Bakr ibn al-Ša'ig, conocido como Ibn Ba'ya”.

Avempace oía la música de los musulmanes y la de los cristianos andalusíes (como todos sus compatriotas), y acabó mezclando los dos estilos produciendo uno nuevo. A este respecto dijo al-Tífáší: “Hasta que nació Avempace el gran Imán y se recogió durante años con esclavas cantoras, entonces depuró al-Istihlál y el `amal, mezcló el canto de los cristianos con el canto de oriente, y creó un estilo que sólo existe en al-Ándalus, estilo que atrajo a su gente (los andalusíes) quiénes rechazaron todo lo demás”⁴⁸.

De esa forma creó Avempace una música andalusí acorde a la identidad de su gente; si los andalusíes son mayoritariamente las entidades cristiana y musulmana, es lógico que su manifestación musical abarcara esas dos culturas. Los siguientes estilos serían, probablemente, las componentes de la música de Avempace:

- La antigua escuela árabe, traída por los árabes y también por Ziryáb.
- La escuela tunburista que llegó a existir en al-Ándalus como vimos, y que subsistió probablemente también en la música de Ziryáb, habiendo sido este discípulo de Ibráhím Ibn al-Mahdí.
- La música litúrgica cristiana.
- La música mundana de los mozárabes. Es importante señalar que esta música obedece al mismo sistema musical y al mismo temperamento que la música litúrgica y que los cambios aparecen en la temática poética y en algunos rasgos melódicos impuestos por la estructura musical y el contexto de la celebración.

⁴⁶ *al-Mogrib fi Hilí al-Magreb*. Ibn Sa'id al-Magrebí. T 2 p.119.

⁴⁷ *Mut'at al-Asmá`* - Capítulo X: “Fí țuruqi al-Nas fi al-Giná` `ala ijtiláfi țabaqátihim”. Ahmed ben Yúsuf al-Tífáş; *al-Ťará'iq wa al-Alhán al-Músíqiya fi Ifriqiá wa al-Ándalus*. Muhammad Ibn Taouet al-Ťanÿi. p.10.

⁴⁸ Ídem. p.23

- Otras músicas de cuyas noticias sabemos poco y cuyos rasgos desconocemos; por ejemplo, la música magrebí o la música de los eslavos.

Y en esta época apareció Abú Bakr Ibn Quzmán (1087 - 1160) el “imán de los zejeleros”. En la poesía de Ibn Quzmán aparece claramente el carácter andalusí o mezcla de la componente árabe con la romance:

¡Yá šar'ab, yá BÍNO, má 'hlák!

Cuya traducción es:

¡Oh bebida, oh vino, qué dulce eres!⁴⁹

o

Hindí, walad hindí, MASQÚL, muđakkar.⁵⁰

o

¡Bíno, Bíno, wa da`ní mimmá yuqál!⁵¹

La época Almohade

En el año 1156 se establecen los almohades en el poder en el Magreb, con lo que al Ándalus deviene automáticamente provincia almohade. En esta época, y pese al interés de los emires almohades por la cultura, los diálogos intelectuales, la filosofía, el ocio⁵², y pese a la aparición del eminente filósofo Abú Bakr Ibn Rušd (Averroes), de Mošé Ben Maimón (Maimonides), de Muḥyi al-Dín Ibn al-`Arabí, la música de al Ándalus no experimenta grandes cambios. Dice al-Tífáší: “Después de él [Avempace] vinieron Ibn Ýúdí, Ibn al-Ḥammára y otros. Estos depuraron sus melodías e inventaron lo que pudieron en melodías bellas”⁵³. Este Abú al-Ḥusain ibn al-Ḥammára es de los que sobresalieron en la ciencia de las melodías⁵⁴, y de él dijeron algunos sabios que fue el último filósofo de al Ándalus. En cuanto a Ibn al-Ýúdí, era también filósofo y discípulo de Avempace⁵⁵.

⁴⁹ *Todo Ben Quzmán*. Tomo III. Editado, interpretado, medido y explicado por Emilio García Gómez. p.350.

⁵⁰ Ídem. p.356.

⁵¹ Ídem. p.390.

⁵² Ver ejemplo de Abú Sa`id `Utmán Ibn Abú al-Mu`min en *Nafḥ al-Ṭīb min gusni al-Ándalus al-raṭīb*. Ahmed Ibn Muhammed al-Maqarrí. T 2. p.385.

⁵³ *Mut`at al-Asmá*. Capítulo X: “Fí ṭuruqi al-Nas fi al-Giná` `ala ijtiláfi ṭabaqátihim”. Ahmed ben Yúsuf al-Tífáší; *al-Ṭará`iq wa al-Alḥán al-Músíqiya fi Ifríqiá wa al-Ándalus*. Muhammed Ibn Taouet al-Ṭanýi. p.23.

⁵⁴ *al-Mogrib fi Hilyi al-Magreb*. Ibn Sa`id al-Magrebí. T 2 p.120; *Nafḥ al-Ṭīb min gusni al-Ándalus al-raṭīb*. Ahmed Ibn Muhammed al-Maqarrí. T 5. p.77.

⁵⁵ *al-Mogrib fi Hilyi al-Magreb*. Ibn Sa`id al-Magrebí. T 2 p.109.

La conquista cristiana y el reino nazarí de Granada

El siglo XIII es el siglo de las conquistas cristianas de las tierras de al Ándalus, quedando únicamente el reino de Granada en manos de los andalusíes, gobernado por los Banú al-Aḥmar⁵⁶. En esa época, la civilización andalusí sufrió un estancamiento debido a la colonización cristiana, no apareciendo ninguna innovación en su música. Y en Granada, “el Damasco de al Ándalus”⁵⁷, conservaron los andalusíes su cultura pero sin ninguna innovación, quizá fruto de su sentimiento de inseguridad frente al enemigo cristiano⁵⁸, sentimiento que hace que los pueblos se aferrasen a lo suyo por miedo a perderlo, siendo su cultura y la de sus antepasados una seña de supervivencia. Tal vez la importancia adquirida por los mozárabes de Granada se debiera al vasallaje de los reyes de Granada de principios de la época nazarí a los reyes de Castilla, ello fue uno de los cambios más importantes, además del crecimiento de su número⁵⁹. Esta época conoció una gran compenetración entre el elemento árabe y el elemento castellano que recuerda las épocas doradas de la cultura andalusí, como si fuera un “nuevo renacer” en expresión de Ibn Jaldún. Probablemente, una de las manifestaciones de esa compenetración fue la existencia de poetas que componían en árabe y en castellano, como el andalusí musulmán que compuso el siguiente poema en el año 1431⁶⁰:

¡Abenámar, Abenámar, moro de la morería!
 ¿Qué castillos son aquéllos? ¡Altos son y relucían!
 El Alhambra era señor y la otra la mezquita
 Los otros los alijares, labrados a maravilla.
 El moro que los labraba, cien doblas ganaba al día.
 La otra era Granada, Granada la ennoblecida,
 De los muchos caballeros y de la gran ballestería.
 Allí habla el rey don Juan, bien oiréis lo que decía:
 Granada, si tú quisieras, contigo me casaría,
 Darte yo en arras y dote, a Córdoba y Sevilla.

⁵⁶ *Al-Adab al-Ándalusí*. María Jesús Rubiera Mata. Traducción: `Alí Da`dúr. p.151.

⁵⁷ *Nafḥ al-Ṭīb min gusni al-Ándalus al-raṭīb*. Ahmed Ibn Muhammed al-Maqarrí. T 3. p. 20.

⁵⁸ *Al-Adab al-Ándalusí*. María Jesús Rubiera Mata. Traducción: `Alí Da`dúr. p.34.

⁵⁹ *Historia de Granada II – La época medieval. Siglos VIII-XV*. p.94.

⁶⁰ *Lo que Europa debe al Islam de España*. Juan Vernet. p.450.

Casada soy, el rey don Juan, casada soy que no viuda,

El moro que a mí me tiene, muy grande bien me quería.

En esa época nació el gran músico Ibn al-Ḥásib de quién dice al-Tífáší: “y la conclusión de este arte (la música) fue Abú al-Ḥassan Ibn al-Ḥásib al-Mursí quién logró en ello un gran conocimiento y una gran destreza no logradas por nadie más, y tiene un libro en la música en muchos capítulos, y toda composición que se oye en el Magreb y en al-Ándalus de las recientes es obra suya”⁶¹. También lo describe al-Maḡarrí como el referente en la ciencia de la música y en su depuración⁶². Por otra parte, dice Miguel Castellanos en su traducción a *Ars de pulsatione Lambuti, inventa a Fulan Maura Regni Granatae, apud Ispanias inter Ispanos Cytharistas Laude Dignos, Per Pulsatus Spiritus Scientiae* que el temperamento musical utilizado por los andalusíes en el siglo XV era muy diferente al temperamento de la música oriental.

Finalmente, en el año 1492 entraron los reyes católicos a Granada, marcando el fin político de al-Ándalus para siempre como nación. Seguidamente miles de musulmanes granadinos se desplazaron hacia tierras del Magreb donde se instalaron, o bien en ciudades como Fez o Meknes o bien fundando nuevas ciudades como Chauen o Tetuán⁶³.

La época de los moriscos

La caída de la Granada nazarí no supuso el fin de la cultura andalusí, una cultura que sobrevivió con:

- Los moriscos que se quedaron en la Península Ibérica.
- Los mozárabes que eran tan andalusíes como sus compatriotas y conciudadanos musulmanes.
- Los rasgos culturales andalusíes acogidos por los cristianos del Norte desde el siglo XI.

Todas esas represiones y privaciones durante años acabaron por deteriorar la situación económica, cultural y social de los moriscos, limitando considerablemente su producción literaria y musical (el mismo Aben Humeya no sabía escribir en árabe⁶⁴), pues su idioma se iba convirtiendo cada vez más en una especie de mezcla de árabe, dialecto granadino y romance, idioma más

⁶¹ *Mut`at al-Asmá`*. Capítulo X: “Fí ṭuruqi al-Nas fi al-Giná` `ala ijtiláfi ṭabaqátihim”. Ahmed ben Yúsuḡ al-Tífáší; “*al-Ṭará`iq wa al-Alḡán al-Músíqiya fi Ifríqiá wa al-Ándalus*”. Muhammad Ibn Taouet al-Ṭanýi. p.23.

⁶² *Nafḡ al-Ṭíb min gusni al-Ándalus al-raṭíb*. Ahmed Ibn Muhammed al-Maḡarrí. T 5. p.76.

⁶³ Volvieron a construir Tetuán.

⁶⁴ *Los moriscos del reino de Granada*. Julio Caro Baroja. p.120.

mozárabe y castellano que árabe, y que los moriscos escribían con una escritura en caracteres árabes, conocida como “el aljamiado”. Las generaciones posteriores utilizaran cada vez más el castellano. En zonas como Cataluña, Aragón y Castilla y donde había más convivencia entre cristianos y musulmanes, a veces el castellano sustituía al árabe completamente, y hasta en las oraciones del Viernes, algunos discursos de los imanes se daban en castellano para facilitar su asimilación por parte de los musulmanes⁶⁵. Por eso, las últimas manifestaciones de la literatura morisca se dieron en castellano.

La época morisca se caracterizó por la falta de innovación⁶⁶ en la cultura por la difícil situación de los moriscos⁶⁷, pero aún así hubo gran producción como demuestran las múltiples alusiones a escritores⁶⁸ y lectores⁶⁹ moriscos en aljamiado. Y si aplicáramos el mismo razonamiento anterior a la música de los moriscos, podríamos decir que la música de los moriscos es una mezcla de la herencia andalusí de los siglos XIII, XIV y XV y de la música cristiana mozárabe y castellana.

La situación de retroceso cultural ha hecho que la música morisca fuera cada vez menos elaborada y cada vez más popular y simple. Quizás fuera esto último lo que explicaría la razón por la cual la música andalusí preservada en Marruecos es más elaborada melódicamente que su homóloga conservada en Argelia. Pues la primera procede de una época de auge cultural, nos referimos a los siglos XII y XIII, mientras la segunda es de época morisca, época de degeneración de la cultura andalusí.

La música de los moriscos conservó los siguientes rasgos de la música de las épocas pasadas en al-Ándalus:

- El refinamiento en la interpretación, refinamiento que caracterizó a la sociedad andalusí, y no pudiendo desaparecer en sólo un siglo o dos.
- El uso de los modos musicales andalusíes.
- El amor a la diversión y a los festejos. Pues los andalusíes eran grandes amantes de la música, que interpretaban en cualquier lugar⁷⁰. De ello da buena fe Pablo Aznar cuando dice: “Eran muy amigos de burlerías, cuentos y novelas, y sobre todo

⁶⁵ *La minoría islámica de los reinos cristianos medievales*. Ana Echevarría Arsuaga. p.85; “Desheredados de Al-Ándalus. La cultura de mudéjares y moriscos”. Luis F. Benabé Pons en *La herencia del Al-Andalus*. p.60-61.

⁶⁶ *Los moriscos y el racismo de estado*. Rodrigo de Zayas. p.97.

⁶⁷ *Idem*. p 182.

⁶⁸ “Desheredados de Al-Ándalus. La cultura de mudéjares y moriscos”. Luis F. Benabé Pons en *La herencia del Al-Andalus*. p.56.57.

⁶⁹ *Idem*. P 63.

⁷⁰ *Suwwar mina al-Muýtama` al-Ándalusí*. Samia Mustafa Mus`ad. p.76.

amicísimos de bayles, danças, solaces, cantarcillos, alvadas, paseos de huertas y (sic) fuentes y de todos los entretenimientos bestiales, en que con descompuesto bullicio y gritería suelen yr los moços villanos vozinglando por las calles. Tenían comúnmente gaytas y dulçaynas, laúdes, sonajas, adufes. Vanagloriabanse de baylones, corredores de toros y de otros hechos semejantes de gañanes”.⁷¹.

- La fabricación de los instrumentos musicales⁷².

Finalmente, en el año 1609, se decretó la expulsión de los moriscos de la Península Ibérica por parte del rey Felipe III.

En Marruecos

Después de las expulsiones decretadas por Felipe III, un enorme número de andalusíes se instalaron definitivamente en Marruecos. Su instalación fue muy beneficiosa para el país, en la medida en que dejaron para siempre conocimientos, arte, artesanía o quehaceres desconocidos hasta entonces en Marruecos. La población emigrada a Salé era generosa, educada, practicante de la tradición del profeta (saas), modesta, sin presumir nunca de dinero ni gloria⁷³. Lo mismo pasa con la gente de Tetuán. Dice Muhamed Daud, historiador de Tetuán: “conocimos el gran civismo de los tetuaníes, su nivel de vida, sus manifestaciones en la vivienda, vestimenta, comida, bebida, comercio e industria. La vida social en Tetuán tenía un carácter propio caracterizado por el refinamiento, la amabilidad, el buen gusto...”⁷⁴. Y dice Búyandar sobre Rabat: “la gente de Rabat son, generalmente, gente civilizada, sólo igualados por la gente de Fez y la de Tetuán, por sus orígenes andalusíes...”⁷⁵. Finalmente, dice Al-ÿazúlí sobre Fes: “No he visto en ninguna parte [...] algo como lo que vi en Fez, o alguien como sus eruditos que conocen la šaría y la practican, según su Imán el Imán Málik, y conocen todas las ciencias exotéricas: *Fiqh*, *ḥadíz*, interpretación y asimilación de textos de todas las ciencias tales la gramática, los deberes, la aritmética [...] la medicina, y todas las ciencias de la lógica...”⁷⁶.

Los moriscos también llevaron sus canciones, especie de mezcla entre la música andalusí de las épocas anteriores y de música mozárabe y cristiana peninsular.

⁷¹ *Los moriscos y el racismo de estado*. Rodrigo de Zayas. p.180.

⁷² Ídem. p.175.

⁷³ *al-Itháf al-waÿiz*. Mohamed Ibn Ali. p.33; de *al-Ándalusiyuna wa hiÿrátihim ila al-Magrib jilála al-qarnaynin* 16 - 17. Mohamed Razzouq. p.302.

⁷⁴ *Tárij Tetuán*. Mohamed Daíd. T 1 p.168.

⁷⁵ *Muqaddimat al-Fath*. P 310. De *al-Ándalusiyuna wa hiÿrátihim ila al-Magrib jilála al-qarnaynin* 16 - 17. Mohamed Razzouq. p.303.

⁷⁶ *al-Ḥađára al-Magribiyya*. al-Hassan al-Sáyeḥ. T 3. p.42.

TEORÍA DE LA MÚSICA ANDALUSÍ

INTRODUCCIÓN

Los elementos más importantes de la música de al-Ándalus son:

- ✓ La teoría de la música griega.
- ✓ La música mozárabe, gregoriana y sus respectivas teorías.
- ✓ La música árabe oriental y su teoría.

Por ello, tanto la teoría de la música andalusí como su estructura modal y melódica están marcadas principalmente por esas tres grandes influencias.

Características de las melodías andalusíes

- ✓ Las melodías andalusíes pertenecen a un sistema musical modal (y no tonal) medieval, oriental y occidental al mismo tiempo.
- ✓ Los intervalos mayoritarios de las melodías andalusíes son generalmente de una segunda mayor o segunda menor, al igual que las melodías gregorianas⁷⁷.
- ✓ Después de la segunda, los intervalos más frecuentes son en primer lugar los de tercera menor y luego los de tercera mayor. El intervalo de tercera menor le confiere a las melodías un cierto aire de pentatonismo. Ejemplo, San`a "Ya qálbí Bušrá haniyya" de Basít Rasd al-Dayl:



- ✓ Las melodías acaban generalmente en el grado fundamental del modo.
- ✓ La duración de las notas sucesivas es, en muchos casos, igual. Ejemplo, San`a "sallú yá `ibád" de Basít Raml al-Máya:

⁷⁷ *La Música medieval*. Richard H. Hoppin. p.88.



“Ana lladí má lí saníd” de Basít Mšarqí:



Generalmente, esta característica se manifiesta más en las melodías de ritmo *Basít*.

- ✓ Muchas melodías acaban con una nota larga. Ejemplo, San`a “sallú yá `ibád” de Basít Raml al-Máya:



Tawšiyya de Basít al-Máya:

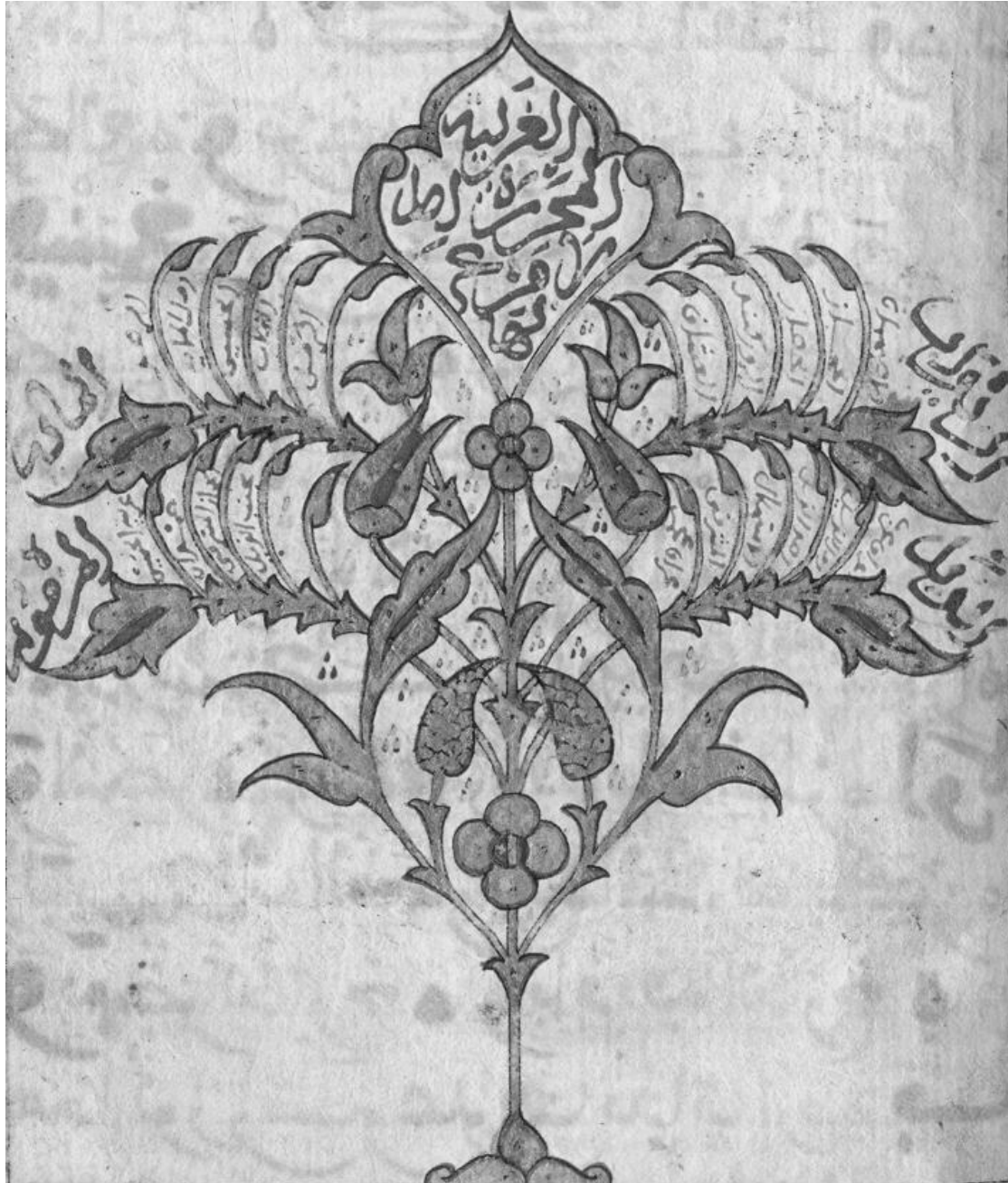


También citamos a “waslak sayátí” de Qá'im wa nisf al-Isbahán o “Sallú yá `ibád” de Basít `Iráq al-Aÿam.

Los *ṭab`*s (modos) de la Música Andalusí Marroquí

Definición

El *ṭab`* o modo musical andalusí es un sistema caracterizado por una preponderancia de algunas notas sobre otras y una organización melódica, que nos permite reconocer un ambiente melódico y emocional propio.



El Árbol de los Modos Andalusíes en el manuscrito al-Haiek
Fuente: Biblioteca Daud - Tetuán

Los modos andalusíes, en su estructura y definición teórica, se inspiran de la música griega clásica, de la música occidental medieval y de la música árabe oriental de la misma época. Los modos andalusíes se caracterizan por lo siguiente:

- ✓ La escala del modo es el ámbito más común de las melodías del modo.

- ✓ La escala se divide en una sucesión de géneros, siendo el género principal el que tiene como primera nota el grado fundamental del modo.
- ✓ Cada modo tiene una serie de notas fundamentales, “ojos del modo”, que tienen una función primordial en el desarrollo del modo⁷⁸.
- ✓ Cada modo está caracterizado por una serie de células y de frases melódicas (que son combinaciones de algunas de las células del modo)⁷⁹. Esta última característica es propia al sistema gregoriano igualmente⁸⁰.

Los géneros de la música andalusí marroquí

Son conjuntos de tres o cuatro notas seguidas, que constituyen unidades de las escalas de los modos. Son:

- a) *al-Mazmúm*. La distribución de sus intervalos es: 1 - 1.
- b) *al-Máya*. La distribución de sus intervalos es: 1 - ½ (en sentido descendente).
- c) *al-Garíba al-Muḥarrara*.
- d) *al-Dayl*. La distribución de sus intervalos es: 1/2 - 1 - 1 (en sentido descendente).
- e) *al-Zayadán*. La distribución de sus intervalos es: 1-2 - 1 + 1/2 - ½ (en sentido descendente).

SITUACIÓN DE LA MÚSICA ANDALUSÍ EN MARRUECOS

Pese a todos los esfuerzos de los marroquíes por preservar y cuidar la Música Andalusí, esta última sufrió una gran degeneración a lo largo de los siglos. Es tal la adulteración de esta música que, en muchos aspectos, las melodías andalusíes se revelan irreconocibles. Lo mismo podríamos decir de los gustos y tendencias de los músicos y oyentes

⁷⁸ Ídem. p.274.

⁷⁹ Ídem. p.274.

⁸⁰ *Historia de la música española 1*. “Desde los orígenes hasta el “Ars Nova”. Ismael Fernández de la Cuesta. p.163.

Causas de la degeneración de la Música Andalusí

Muchos factores hicieron que la música andalusí sufriese una degeneración:

1. **La naturaleza de la enseñanza en Marruecos:** Pese a todos los esfuerzos de los marroquíes por preservar y cuidar la Música Andalusí, les faltaba la agudeza en las ciencias⁸¹, y mientras los andalusíes se basaban en el diálogo y la discusión, los marroquíes memorizaban más de lo necesario, no consiguiendo por ello una acertada actitud en el conocimiento y en el aprendizaje⁸², tal como explica Ibn Jaldún⁸³. Por culpa de esta mentalidad, la personalidad del erudito en música ha ido cambiando progresivamente, pasando de la de un músico virtuoso, erudito de la teoría musical e innovador, a la de un simple ejecutante de algún instrumento musical y conocedor de todo el repertorio musical de memoria, porque “el conocimiento en estas circunstancias, significa la memorización en su aceptación más general, y nunca podría significar el esfuerzo del razonamiento y de la innovación”⁸⁴.
2. **Diferencias en el entorno social:** Los andalusíes crearon un estilo y una teoría musical en la que desgraciadamente los marroquíes no participaron. Por lo tanto, “en ellas [estilo y teoría musical], hay cosas que convienen y otras que no convienen”⁸⁵ al músico y oyente marroquí. De esa forma, rechazó el marroquí una música cuya identidad es árabe, griega e ibérica, pues no podía asimilarla como tal, era muy extraña para su oído, y era su teoría “demasiado compleja”.
3. **Razones políticas:** En su identidad primordial, esa música le recordaba al marroquí el enemigo cristiano, “el que expulsó a los musulmanes de su tierra, el paraíso perdido”. Si a ello sumamos dos otros factores de primera importancia, la lucha marítima entre los corsarios de ambos bandos y los efectos de las Cruzadas llevadas en Oriente en la misma época, ni siquiera podía subsistir la poesía que incluía expresiones romances utilizada por los andalusíes musulmanes, en estas circunstancias. Progresivamente, ha ido desapareciendo todo rasgo no araboislámico de esa música, y prueba de ello son todos los escritos históricos que sobre al Ándalus se han

⁸¹ *al-Muqaddim*. Abderrahman Ibn Jaldún.p.470.

⁸² Ídem. p.470.

⁸³ Ídem. p.614-615.

⁸⁴ *Muýmál Táríj al-Magreb*. Abdullah Laroui. p.477.

⁸⁵ Ídem. p.477.

redactado en esos tiempos, y en los que la alusión a la identidad cristiana o mozárabe es ínfima e insignificante.

4. **Las circunstancias económicas:** Debido a la excesiva prioridad que los músicos dan al lucro material, son capaces de adulterar las melodías andalusíes con el fin de hacerlas más populares y folklóricas, y de esa forma, ganarse la aprobación de las masas que, generalmente, sólo buscan el ambiente festivo. Y si en algunas ocasiones ese comportamiento por parte de los músicos está justificado, debido a su precaria situación económica, en muchas ocasiones no lo está.
5. **Un sentimiento de inferioridad frente a la música clásica europea.** Ese sentimiento se debe, primero, a los logros tecnológicos, sociales y económicos alcanzados por la sociedad europea y que destiñeron sobre los demás campos de las artes y ciencias, y segundo, a una política de colonización cultural ejercida por occidente sobre el resto del mundo, una globalización mal encaminada y utilitaria.

Consecuencias sobre la Música Andalusí

Todos esos factores han tenido gravísimas consecuencias sobre la realidad actual de la música andalusí:

1. **La falta de conocimiento teórico.** Los conservatorios de música actuales no proporcionan una teoría musical suficiente, que permita al alumno conocer las características y las reglas musicales de la melodía andalusí.
2. Relacionado con el punto anterior, el mencionado sentimiento de inferioridad, unido a una **cierta pobreza en los recursos infraestructurales de la enseñanza musical** de los años sesenta del siglo XX, ha hecho que, en los conservatorios nacionales de música de Marruecos se haya adoptado una enseñanza musical andalusí basada en el sistema tonal occidental. Ello ha dado como resultado que el alumno tuviera, una vez conseguido su título de “música andalusí”, una formación teórica de una extrema pobreza, limitándose a:
 - (a) Las escalas de los modos (muchas de las cuales están totalmente erróneas).
 - (b) Los distintos ritmos de la música andalusí.

Es totalmente absurdo recurrir a una teoría musical occidental post-renacentista para una música andalusí medieval, sabiendo que la teoría occidental actual está elaborada para una música tonal fruto de

una revolución de fondo sobre el estilo y las músicas modales occidentales medievales, siendo la música andalusí parte de ese sistema modal medieval. No es de extrañar pues que hoy día casi nadie sabría distinguir claramente entre dos *ṭab`* (modos) andalusíes cuyas escalas musicales sean parecidas; ni determinar las características de la forma musical andalusí. Pues lejos están los marroquíes de estar dispuestos a aceptar en sus razonamientos teóricos conceptos medievales occidentales tales:

- ✓ La centonización.
- ✓ El papel especial de la nota Si como única nota que sufre variación en la mayoría de las melodías andalusíes.
- ✓ Las características estructurales de las melodías andalusíes, tales:
 - La igualdad de tiempo entre notas seguidas.
 - Las restricciones melódicas debidas a las exigencias del modo musical.
 - La estética propia de las melodías andalusíes.

3. La aceleración excesiva de la cadencia de ejecución de las melodías andalusíes. La música andalusí, en su mejor época, tuvo una cadencia lenta y pausada, más lenta que la de la música del Magreb durante la Edad Media, tal como apunta al-Tífáší⁸⁶. De hecho, una música pausada siempre es reflejo de un alto grado de madurez musical y de profundidad de expresión. Sólo disfrutaban de la música rápida los que no buscan el éxtasis que produce la melodía, sino la excitación del ritmo. Una melodía ejecutada con una cadencia distinta a la original (sin ningún otro tipo de arreglo) pierde toda su belleza.

4. El sometimiento de la expresión al ritmo, a expensas de la melodía. Tradicionalmente, en las filosofías antiguas, la melodía pertenecía al dominio de la calidad y el ritmo al de la cantidad⁸⁷. Calidad y cantidad, esencia y sustancia para los latinos, *ῦλη* y *ἰδος* para los griegos, *puruṣa* y *prakṛiti* para los hindúes, son dos polos de la existencia, siendo la cantidad el polo más oscuro, la cristalización material de las esencias y su sometimiento a las imperfecciones del mundo. Del mismo modo, la melodía pura, siendo inaudible, pertenece al mundo imaginario, sólo adquiriendo forma, intensidad y

⁸⁶ *Mut`at al-Asmá`*. Capítulo X: "Fí ṭuruqi al-Nas fi al-Giná` `ala ijtiláfi ṭabaqátihim". Ahmed ben Yúsuf al-Tífáší; *al-Ṭará'iq wa al-Alḥán al-Músíqiya fi Ifríqiá wa al-Ándalus*. Muhammad Ibn Taouet al-Ṭanýi. p.7.

⁸⁷ *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. René Guénon. p.18.

medida en el tiempo cuando se le afecta un ritmo⁸⁸, el polo oscuro del dominio musical⁸⁹. Por esa razón, la música clásica europea, música muy desarrollada y refinada, prescinde de una destacada medida rítmica, dejando que su medida transcurra en la mente de los músicos. Bajo el mismo razonamiento, la música primitiva es esencialmente rítmica, lo mismo que toda música folklórica (Pop, Rock, Rap,...).

En este sentido, la degeneración de la música andalusí sucedió cuando el *Tar*, instrumento de percusión por excelencia en la orquesta andalusí, tomó las riendas de la expresión. Los violines a su vez han adoptado un estilo de expresión totalmente percusivo, basado en el movimiento rítmico de los arcos y dejando fuera a la ornamentación melódica.

El desprecio de la melodía y la búsqueda de un goce rítmico significan una falta de maduración en el gusto y una incapacidad para absorber la belleza de la melodía.

5. **La pérdida del refinamiento, optando por una interpretación dura y cargada de ornamentos.** Además, la búsqueda de un sonido duro, arcaico y poco claro se interpreta en los medios populares como sinónimo de autenticidad y de pureza, una idea muy equivocada, siendo el refinamiento y la claridad señas inequívocas del alto grado alcanzado por la civilización andalusí, a imagen y semejanza de sus otras manifestaciones sociales, artísticas y literarias.
6. **La falta de respeto a los modos musicales (*ṭab`*s).** Al no disponer de un conocimiento de los mismos ni de una formación suficiente (sea académica o tradicional), los músicos mezclan los modos de forma caótica, metiendo, por ejemplo, ornamentos del modo *Raml al-Máya* en las melodías del modo *al-Rasd* y del modo *al-`Uššáq*. Ello sucede mayoritariamente cuando estamos ante dos modos cuyas escalas musicales son parecidas (por ejemplo, *al-Istihlál* y *Garíbat al-Ḥusayn*) o cuando la frase a ornamentar se acerca a otras frases pertenecientes a otros modos. En la actualidad, la mayoría de los músicos no saben improvisar ni crear *Istijbárs* (improvisaciones instrumentales) en los siguientes *ṭab`*s: *Al-Ḥusayn*, *Inqiláb al-Ramal*, *al-Ḥamdán*, *al-Isbahán*, *al-Zawarkand*, *al-Máya*, *Rasd al-Ḍayl*, *`Iráq al-Árab*, *al-Rasd*, *al-Zayadán*, *al-Ḥisár*, *al-Mazmúm*, *Garíbat al-Ḥusayn*, *al-Garíba al-Muḥarrara*, *al-Šíka*, *al-Mšarqí Al-Šagír*, *Mýenneb al-Ḍayl*,

⁸⁸ *Sobre la Música*. Arístides Quintiliano. p.96.

⁸⁹ *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. René Guénon. p.21.

al-Ḥiyyaz al-Mšarqí, al-Mšarqí, al-`Uššáq, al-Ḍayl y Raml al-Ḍayl, siendo muy discutible su improvisación en los demás modos.

7. **La adulteración del concepto de “maestro de música andalusí”** (*al m`allem*). Si en la época dorada de al-Ándalus, el maestro era quién, además de conocer de memoria un gran repertorio de melodías con sus poemas⁹⁰, dominaba la teoría musical y la cultura musical, innovaba, destacaba en la interpretación y deleitaba con su buen gusto y refinamiento, sucede que desde hace más de dos siglos, la condición de maestro reside únicamente en la memorización de las melodías y letras del corpus musical andalusí, aunque tuviera dicho maestro una gran laguna en la interpretación, en la expresión o en el conocimiento. ¿Es aceptable que un maestro no supiera las diferencias entre modos cercanos como *al-Istihlál* y *al-Máya*? ¿O que ignorase las grandes etapas del desarrollo de la música andalusí?
8. **Conceder una excesiva importancia a la interpretación de los *mízans* en versión completa** (es decir, con todas sus partes) pudiendo llegar a tener una duración de dos o tres horas, en vez de centrarse en la belleza y la estética en la interpretación. Un *mízán* con sólo diez *san`as*, bien trabajado y con una refinada interpretación es muchísimo mejor que otro de tres horas de duración, con todas sus *san`as*, y que, en definitiva, no consiste más que en una mera recitación absurda de sus partes.
9. **La inclusión del estilo musical oriental (árabe, turco y persa) en el seno de las melodías andalusíes**, fenómeno que produce una gran disonancia musical. De esa forma, incluyen algunos músicos frases del modo oriental *al-Bayátí* en melodías del modo andalusí *Raml al-Máya*, o bien frases del modo oriental *al-Rast* en el modo andalusí *al-Istihlál*, etc. No se pueden mezclar modos andalusíes con otros orientales, sobretodo con una pretensión de permanecer en la tradición andalusí, por la simple razón de que los dos universos musicales son muy distintos:
 - ✓ El temperamento musical oriental incluye los micro-intervalos conocidos comúnmente como cuartos de tono, intervalos ausentes del sistema musical andalusí. Recordemos la afirmación de Miguél Castellanos en su traducción a *Ars de pulsatione Lambuti, inventa a Fulan Maura Regni Granatae, apud Ispanias inter Ispanos Cytharistas Laude Dignos, Per Pulsatus Spiritus Scientiae*, en la que dice que, ya en el siglo XV, el temperamento andalusí era muy distinto al oriental.

⁹⁰ Ídem. p.11.

- ✓ El modo andalusí (*ṭab`*) es distinto al modo oriental (*Maqám*). Las exigencias del *ṭab`* son mayores que las del *Maqám*. Un *maqám* se define por su escala, sus notas principales y alguna forma típica de desarrollarlo. Mientras que un *ṭab`*, además de la escala, de las notas principales y de un cierto desarrollo convencional, obedece al concepto de la centonización, concepto medieval litúrgico occidental y bizantino oriental que define el carácter y el *ethos* de los modos musicales.
- ✓ El estilo musical oriental difiere del andalusí por muchas características propias. La música andalusí no abarca la técnica de los *glissando* por no emanar de su personalidad; el *glissando* oriental y que se manifiesta también en la decoración, en la arquitectura (curvas) orientales no tiene cabida ni en la música de al Ándalus ni en su arquitectura (de trazos rectilíneos). El sentimiento que acompaña la música oriental destaca por una cierta tendencia a la ternura femenina y al dolor producido por el “amor no correspondido”, mientras que el ambiente emocional andalusí destaca por una cierta fuerza, majestuosidad y un “refinamiento varón”. La forma musical andalusí se caracteriza por varios rasgos que no caracterizan las melodías orientales, como la igualdad de tiempo entre notas seguidas, las notas largas al final, etc.

Esa confusión hace que cuando oímos un *mawwál* (improvisación vocal) o un *Istijbár* hechos por algunos músicos andalusíes modernos, nos esperamos a que, seguidamente, aparezca una canción oriental y no una andalusí, por la fuerte componente oriental de esas improvisaciones.

10. La falta de respeto hacia una serie de características de la música andalusí, además del *ṭab`* (modo musical). De entre esas características, citamos la elegancia y el refinamiento en la interpretación; y la presencia de notas largas (de larga duración en el tiempo), especialmente en los finales de las melodías. La pérdida de una visión acertada de la música andalusí, su escuela, la personalidad del ser andalusí y su actitud frente a la música hacen que, hoy día, sea casi imposible el logro de una concepción inequívoca del mismo por parte de los músicos andalusíes. Además, la falta del carácter refinado en la personalidad de muchos músicos (con su excitación en la expresión y tendencia a la aceleración y a la ornamentación excesiva y caótica) hace que sea muy difícil para ellos optar por ese estilo que no corresponde a sus inclinaciones y gustos musicales.

11. La falta del espíritu de equipo en las orquestas de música andalusí modernas. Si por una parte criticamos a los músicos de las orquestas clásicas occidentales por su tendencia a aislarse en su partitura, lanzamos otra crítica a los músicos andalusíes por su falta de consideración hacia los factores externos a la hora de interpretar y de improvisar en su música. Dichos factores son:

- ✓ El ambiente general generado por el contexto en el que se encuentra la orquesta, ambiente que incluye el lugar, el tipo de festividad, los asistentes, la hora del día, etc. Recordemos que las músicas tradicionales consideraban los momentos del día en los que se ejecutaba la música; la música litúrgica occidental, por ejemplo, tenía música específica para las distintas horas, como atestigua San Isidoro de Sevilla en su *De Ecclesiasticis Officiis* (vigilias, maitines, laúdes, vísperas, etc.). La misma música andalusí afecta cada modo a un momento específico del día. Por otra parte, la música ejecutada en una boda no debería tener los mismos criterios de selección que la ejecutada en una velada privada o en un concierto para melómanos selectos.
- ✓ El estado de ánimo propio. En vez de tocar automáticamente, recurriendo a unos patrones establecidos de interpretación y de improvisación, el músico debería “oir” su sentimiento del momento. Sólo así conseguirá gozar profunda y plenamente de su interpretación. Y sólo así, será auténtica la expresión musical que ofrecerá a sus oyentes.
- ✓ La interpretación y ornamentación de los demás músicos. El músico debería tomarla en cuenta para contribuir a generar una interpretación colectiva coherente con un sentido y una emoción inteligibles.

Bibliografía en lengua árabe

al-Magrebí, Ibn Sa`id. 1995. *Al-Mogrib fi ḥolá al-Magreb*. El Cairo. 1995.

al-Sáyeh, Al-Hassan. 2010. *al-Hadára al-Magrebiyya*. Marruecos: Manšúráṭ `ukkáḍ

al-Tífáší, Ahmed Ibn Yúsuf. *Kitáb mut`at al-asmá` - al-báb al-`ašer*: “Fi ṭuruqí al-nási fi al-giná` `ala ijtiláfi ḍabaqátihim”. En el artículo de al-Tanjí, Muhammad Ibn Táouet. “al-ṭará`iq wa al-alḥán al-músíqiyya fi ifriqiya wa al-Ándalus”.

Benaboud, Mhmad. 1999. *Yawánib mina al-wáqi` al Ándalusí fi al-qarn al-jámis al-hiýri*. Tetuán: Asociación Tetuán-Asmir.

Chaachoo, Mehdi. 2009. *Diwán al-Ala. Nosós al-Mósíqá al Ándalusiyya al-Magribiy. Matba`at al-Khalij al-Arabi*. Tetuán.

Dayf, Šawqí. 1960a. *Al-Fann wa Mağáhibuhu fi al-šîr al-`arabí. Dar al-Ma`árif*. El Cairo.

_____ *Šarh risálat al-Kindí fi jobri siná`at al-ta`líf. D`ar al-kutub al-`ilmiyya*. El Cairo.

Farmer, Henry Georges. 2005. *Dirása fi al-músíqá al-šarqiyya. Al-muýallad al-awwal: al-Táríj wa al-nažariyya. Al-Maýlis al-a`lá li al-taqáfa. Al-Hay`a al-`amma li chu`un al-matábi` al-amíriyya*. 2005.

Gutas, Dimitri. 1998. *Al-Fikr al-Yúnání wa al-`taqáfa al-`Arabia. Markaz dirását al-wahda al-`Arabia*. Beyrout. 1998.

Ibn Jaldún, Abderrahmane. *Al-Muqaddima. Šarikat Dár al-Arqam Ibn Abí al-Arqam li al-tibá`a wa al-našr wa al-tawzî*.

Ibn Mohamed al-Maqarrí al-Tlemsání, Ahmed. 1998. *Nafh al-Ṭíb min Gusni al Ándalusi al-rađíb*. Beyrout: Dár Sáder.

Laroui, Abdellah. 2007. *Muýmal táríj al-Magre. Al-Markaz al-Taqáfí al-`Arabí*. Casablanca.

Mis`ad, Samia Mustafa. 2009. *Suwwar mina al-muýtama` al Ándalusí. `Ain li al-dirását wa al-buhút al-insániya wa al-iýtimá`iya*.

Razzouq, Mohamed. *Al Ándalusiyyúna wa hiýarátihim ila al-Magrib jilála al-qarnayn 16 wa 17*.

Rubiera Mata, María Jesús. 1998. *al-Adab al Ándalusí*. Traducción: Ali Da`dúr. *al-Maýlis al-a`lá li al-taqáfa. Al-hay`a al-`amma li šu`ún al-matábi` al-amíriya*. El Cairo.

Bibliografía en lengua española

Bühler, Johannes. 2005. *La cultura en la Edad Media. El primer renacimiento de Occidente*. Barcelona: Círculo latino.

Caro Baroja, Julio. 2000. *Los moriscos del reino de Granada*. Madrid: Alianza Editorial.

Cuenca Toribio, J.M. 2005. *Historia General de Andalucía*. Córdoba: Editorial Almuzara.

de Zayas, Rodrigo. 2006. *Los moriscos y el racismo de estado*. Córdoba: Editorial Almuzara

Echevarría Arsuaga, Ana. 2004. *La minoría islámica de los reinos cristianos medievales*. Málaga: Editorial Sarriá.

Fernández de la Cuesta, Ismael. 2006. *Historia de la música española 1. Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*. Madrid: Alianza Editorial.

García Gómez, Emilio (ed.). 1972. *Todo Ben Quzmán. Tomo III*. Madrid: Editorial Gredos.

Guénon, René. 1997. *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Hoppin, Richard H. 2000. *La Música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.

Lêvi – Provençal, Évariste. 1953. *La civilización árabe en España*. Argentina: Espasa-Calpe.

Moreno Alonso, Manuel. 2004. *Historia de Andalucía*. Sevilla: Ediciones ALFAR.

Olagüe, Ignacio. 2004. *La revolución islámica en Occidente*. Córdoba: Plurabelle.

Quintiliano, Arístides. 1996. *Sobre la música*. Madrid: Editorial Gredos.

Ribera y Tarragó, Julián. 2000. *La música árabe y su influencia en la española*. Valencia: Pre-textos.

Seña, Heleno. 2007. *Historia de la filosofía española. Su influencia en el pensamiento universal*. Córdoba: Editorial Almuzara.

Simonet, F.J. 1983. *Historia de los mozárabes de España*. Madrid: Ediciones Turner.

Soriano Fuertes, Mariano. 2004. *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía medicina y arquitectura*. Valencia: Librerías Paris-Valencia.

Vernet, Juan. 2006. *Lo que Europa debe al Islam de España*. Barcelona: Acantilado Editorial.

V.V.A.A. 1987. *Historia de Granada II - La época medieval. Siglos VIII-XV*. Granada: Editorial Don Quijote.

V.V. A.A. 2007. *La herencia de al Ándalus*. Sevilla: Fundación El Monte, Asociación de amigos del legado andalusí.

LA MUSIQUE KABYLE ACTUELLE: ENTRE INFLUENCES ORIENTALES ET OCCIDENTALES

Djamel Benbrahan

Résumé

La musique kabyle, est un genre musical d'expression berbérophone. De tradition orale, elle s'est ouverte, depuis la deuxième partie du XX^{ème} siècle à des emprunts exogènes, tout en entretenant son originalité. C'est dans cette perspective que la musique kabyle ne cesse d'évoluer avec l'apport d'éléments musicaux orientaux et occidentaux comme l'utilisation des *maqamat* (modes musicaux du Mashreq) ou de l'harmonie tonale et modale. Cet article développera la problématique suivante: la musique kabyle actuelle pourra-t-elle garder ses caractéristiques originelles tout en continuant à introduire en son sein des éléments nouveaux empruntés à d'autres systèmes musicaux, et ne serait-elle pas le produit d'une interactivité musicale méditerranéenne?

Mots clés: Musique kabyle, emprunts, orientalisation, occidentalisation.

Abstract:

Kabyle music is a musical genre sung in Berber. Based on an oral traditional, it has opened it self, since the 2nd half of the 20th Century, to external borrowings while maintaining its originality. The kabyle music continues to evolve in this way, borrowing eastern and western musical elements, like using the *maqamat* (musical scales from the Mashreq) or tonal or modal harmony. This article asks the following question: can current Kabyle music keep its original characteristics while continuing to import new elements from other musical systems, and could it be seen as the product of a Mediterranean musical interaction?

Key words: Kabyle music, borrowings, orientalizacion, westernization

1. Introduction

Par musique actuelle, on désignera ici, la musique kabyle contemporaine, pratiquée ou écoutée sous ses différents aspects, et où se mêlent les multiples interactions culturelles qu'elle a subies depuis "sa renaissance" jusqu'à aujourd'hui.

La musique kabyle qui évoluait en autarcie, car confinée jadis dans une région très conservatrice, a entamé une profonde «renaissance» vers la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Depuis, ce genre musical est en constante évolution, et particulièrement grâce à l'apport des autres musiques du monde, notamment méditerranéennes. L'introduction d'éléments nouveaux, puisés dans les musiques occidentales et orientales, lui donneront une nouvelle impulsion quant à la pratique et à la création musicale, qui a été auparavant dominée surtout par la

poésie. Mais avec ce brassage, la musique kabyle actuelle, pourra-t-elle garder ses caractéristiques originelles, tout en continuant à introduire en son sein des éléments nouveaux empruntés à d'autres systèmes musicaux? Dans ce cas précis, ne serait-elle pas le produit d'une interactivité musicale méditerranéenne, ce qui mettrait en évidence et confirmerait les similitudes culturelles et des liens entre les systèmes musicaux du bassin méditerranéen, résultat d'une interactivité culturelle millénaire?

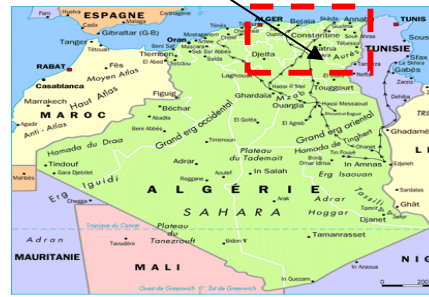
C'est dans la perspective de répondre à ces questionnements que nous allons aborder cette thématique. Quant à notre approche, elle consistera à retracer les grandes lignes du parcours et du cheminement de cette musique durant sa longue évolution, par l'adoption et l'introduction d'éléments musicaux exogènes, depuis la deuxième moitié du siècle dernier jusqu'à nos jours. Mais avant tout, il est important de signaler l'absence ou la rareté de documents relatifs à cette musique d'une manière générale. Par ailleurs, à notre connaissance, le présent sujet n'a jamais fait l'objet d'études. L'ethnomusicologue Mehenna Mahfoufi, semble être le seul à avoir évoqué la question des apports musicaux exogènes adoptés par certains musiciens kabyles dans son livre *La chanson kabyle durant la guerre de libération*. De toute évidence, les études sur la société kabyle en général et sur sa musique en particulier, restent au stade embryonnaire.

Nous considérerons cet article comme un prélude, une introduction à de futurs travaux d'investigations à propos de ce thème. Aussi, nous avons organisé notre étude en trois parties. Dans la première, on a élaboré un bref historique sur la musique Kabyle et son environnement immédiat. Dans la seconde partie, on a retracé les contextes et les différentes interactions qui ont contribué à la «renaissance» de la musique kabyle. Cette évolution, nous l'avons estimée en trois phases différentes, en rapport avec l'origine des apports acquis. La troisième partie est une petite conclusion, une synthèse sur l'état actuel de la musique kabyle, après les différentes mutations qu'elle a subies grâce aux apports exogènes.

2. La Kabylie et la musique



La Kabylie



L'Algérie

La Kabylie est une région montagneuse, située dans le nord de l'Algérie; versant sur la mer méditerranée, elle est à une centaine de kilomètres à l'est d'Alger la capitale. Elle englobe les wilayas¹ de Tizi-Ouzou et de Bejaia (culturellement et linguistiquement parlant, lui sont liées certaines parties des wilayas limitrophes, comme: Bouira, Boumerdès et Sétif). L'ethnie kabyle est berbérophone, elle se distingue entre autre, par l'emploi de l'idiome "Kabyle". Ce dialecte est aujourd'hui l'un des rares éléments du corpus des langues berbères ou amazighs qui subsistent encore dans le Maghreb. Cette langue a été jadis parlée sur l'ensemble du territoire Maghrébin par les autochtones, avant l'avènement de l'islam à partir du VII^{ème} siècle. Mis à part la langue, le Kabyle est profondément attaché à des valeurs sociales traditionnellement transmises de génération en génération. Ce peuple amazigh², préserve sa mémoire collective par le biais de l'oralité. Quant à la structure sociale, son organisation est de type tribal (*les aârûch*). Les différentes tribus kabyles, à vocation principalement agricole, évoluent chacune dans sa région respective, mais elles étaient prêtes à s'unir en cas d'invasion étrangère, comme se fut le cas à plusieurs reprises à travers l'histoire. Les villages sont souvent bâtis sur des collines, leur gestion est indépendante et fonctionne sous l'égide d'un comité de village (*thajmaâth*) démocratiquement élu. Durant les périodes de dominations arabe, ottomane et

¹ Willaya: équivalent d'une circonscription administrative.

² Amazigh: Berbère, il signifie aussi "homme libre" en langue berbère.

française, les Kabyles ont put garder une certaine autonomie administrative par rapport à l'occupation étrangère (L'histoire de la colonisation française a parfois qualifiée le Kabyle de guerrier belliqueux).

Les traditions et la culture kabyles, par rapport aux autres régions du pays, se distinguent par leur originalité dans les différentes activités artistiques, et notamment musicale. Les témoignages historiques ou ethnographiques sur la pratique de la musique en Kabylie, remontent à la période de la colonisation française (1830-1962), et plus précisément à la deuxième moitié du XIXème siècle. On citera en particulier, celui de Francisco Salvador-Daniel (qui a séjourné en Algérie de 1853 à 1865) et de Jules Rouanet (1920). Mais il y a aussi d'autres écrits qui sont pour la plupart des récits rapportés par des érudits tels que des militaires ou des religieux français. Cependant, le travail d'investigation sur la musique kabyle contemporaine, est pratiquement abordable vu la disponibilité des documents sonores ainsi que le témoignage direct de certains musiciens qui sont encore vivants de nos jours. En tant que musicien et mélomane, acteur et spectateur, j'ai vécu par moi-même et de très près la dynamique de l'émergence de la musique kabyle depuis les années 1960 jusqu'à nos jours.

Pour mieux mettre en évidence l'aspect évolutif de la musique kabyle dans un contexte multiculturel, il serait utile d'esquisser une rétrospective sur son état précédant, c'est-à-dire avant sa «renaissance». Ce petit préambule est nécessaire dans la mesure où il mettra en exergue l'ampleur du changement acquis depuis l'avènement de la renaissance, et l'ambition des musiciens kabyles quant à faire sortir leur art de sa torpeur, grâce à l'apport d'autres musiques. Pour étayer ce petit récapitulatif, nous avons repris quelques passages à certains écrits et études de référence sur le sujet de la musique kabyle.

2.1 Généralités sur la musique kabyle avant sa renaissance

La pratique de la musique en Kabylie est très intense de nos jours. Devenir musicien professionnel, est le rêve de nombreux jeunes. Le musicien d'aujourd'hui jouie d'un grand prestige et de beaucoup de considérations au sein de la société kabyle. Mais il y a plus d'un siècle, les choses été légèrement différentes. Dans le passé, on a recensé quatre genres de musiques: Les chants religieux, les chants des poètes-chanteurs, les chants et les musiques de fêtes et les chants de femmes. Il faut noter que *El hurma* ou la pudeur, ne tôlerait pas les chants d'amour en famille ou devant un auditoire mixte.

Pour ce qui est de la profession, Hanoteau³ évoque deux genres de musiciens professionnels en Kabylie : Les poètes-chanteurs *Imaddahen* (qui n'existent plus de nos jours), et les tambourineurs *Idabbalen*. Les premiers, jouissaient d'une grande considération auprès de la société, car ils étaient en quelque sorte, les témoins des événements contemporains dont ils s'inspiraient directement pour composer leurs chansons.

Cette catégorie de poètes chanteurs jouie d'une grande considération parmi les Kabyles. Mêlés activement aux affaires du pays, ils ont place au conseil et, bien reçus partout, ils sont traités comme des hôtes de distinction. Les prévenances dont ils sont l'objet exaltent leur orgueil et leur donnent une haute idée de la mission qu'ils remplissent... (Hanoteau, 1867)

Ces musiciens itinérants, pratiquaient le chant en battant le rythme avec un tambour de basque, parfois ils sont accompagnés d'un musicien avec une flûte en roseau (*Ajûwaq*).

Viennent ensuite les tambourineurs (*Idabbalen*). Ce genre de musiciens, ne jouissaient pas de la même estime que les premiers, leur rôle dans la société se limitait à égayer les fêtes traditionnelles. Leur musique est exclusivement instrumentale.

Très recherchés pour le plaisir qu'ils procurent, ils sont loin cependant de jouir de la même considération que les chanteurs sérieux. La légèreté de leurs chansons, les danses lascives auxquelles elles donnent prétexte, font regarder leur profession comme contraire à la morale, et la place sous le coup d'une réprobation analogue à celle qui a pesée si longtemps en France sur les artistes dramatiques. Ils forment donc, dans la société, une classe à part, exclue de la direction des affaires publiques et relégué au même niveau que les bouchers, les mesureurs de grain et autres gens de métiers réputés vils. (Hanoteau, 1867)

Ce type de formation musicale existe encore de nos jours, elle reste incontournable lorsqu'il s'agit de marquer des événements importants tels que les fêtes de mariage, de naissance et de circoncision. Cette troupe musicale se compose de trois instrumentistes jouant:

1. *Abendîr* ou *avendaïr*: Membranophone, sorte de tambour de basque.
2. *Etval* ou *etbal*: Membranophone à deux peaux, sorte de grosse caisse sur laquelle on joue avec deux baguettes.
3. *El ghitta*: Aérophone, chalumeau à double anche.

³ Hanoteau, 1867 : IX, X.



Idabbalen: De gauche à droite, *attbal*, *el-ghitta* et *abendair* (Troupe: écho du Djurdjura)

D'après les témoignages anciens, la musique kabyle était monophonique, de type modal et se transmettait par la tradition orale comme l'atteste Salvador-Daniel: "...D'ailleurs, les Kabyles comme les arabes, n'ont pas d'écriture musicale; leurs chansons se transmettent à l'audition..." (Salvador-Daniel, 1986: 116). Cette assertion est encore confirmée par Mehenna Mahfoufi: "...la chanson composée comme le reste du répertoire musical, a été de tout temps de tradition orale...il n'existe pas de répertoire savant qui soit transmis de maître à élève" (Mahfoufi, 2002: 15). Pour ce qui est de l'organologie, les instruments de musique utilisés, n'étaient pas nombreux: "...Elle ne connaît pas les instruments à cordes des citadins: la *ghaïta*, le *bendir*, le *tebeul* et la flûte en roseau lui suffisent..." (Rouanet, 1922: 2885). A ce propos d'ailleurs, Mehenna Mahfoufi n'arrive pas à expliquer l'absence ou la disparition d'instruments typiquement kabyles (Mahfoufi, 2002: 19).

Sur les échelles musicales anciennement utilisées, on ne sait que très peu de chose. D'après les transcriptions de Salvador-Daniel et de Jules Rouanet, les mélodies des chansons kabyles semblent assez simples et composées sur des échelles de type tétracordal, pentacordal et rarement heptacordal. Francisco Salvador-Daniel a retrouvé en Kabylie l'usage de modes tel que: *Ûrak* ou *Eddîl* (Salvador-Daniel, 1986: 117). Le système musical kabyle et ses échelles n'ont jamais suscité d'intérêt ou fait l'objet d'études et d'analyses musicologiques, comme c'est le cas pour d'autres genres musicaux algériens, tel que la musique classique algérienne. A ce sujet, même Francisco Salvador Daniel ne nous apporte guère de détails dans son étude sur la musique kabyle: "...Les Kabyles ont eux aussi des modes ou, si l'on aime mieux des gammes spéciales, affectées

au caractère, au genre de la poésie qu'ils veulent interpréter." (Salvador-Daniel 1986: 116).

Pour avoir une idée sur la chanson kabyle ancienne, on a repris ces deux modèles transcrits:

DADDA-ALI.



119

Transcription de Francisco Salvador-Daniel (Fuente: Salvador-Daniel, 1986: 119)

Chanson des Beni Henni.

Andante

Ma te - brid a - da - men - gall A haqq î Beh
lal A haqq î Beh lal Ar ga zi nem la ikhet teb
se mi at ri al se - mi - at ri al tin a ra
di aouï at si ha djeb Ke mi ni i ir i al

Transcription de Jules Rouanet (Fuente: Rouanet, 1920: 2878)

Même de nos jours, la pratique musicale kabyle est essentiellement vocale. *"Mais s'ils ne possèdent pas de littérature écrite, les Kabyles ont, en revanche, une foule de poésie populaires destinés à être chantées pour la plupart, et qui se transmettent par la tradition orale"* (Hanoteau, 1867: 11). En général, le chant se pratique a cappella ou accompagné de battements de mains ou encore d'un *avendaïr*, surtout par les femmes qui s'adonnent très souvent et parfois spontanément à l'art de l'improvisation. Il est très courant de trouver ces dernières s'abandonner à la reprise ou à l'improvisation de mélodies sur des poèmes connus ou inspirés sur le moment, tout en vaquant à leurs diverses occupations quotidiennes. Ma mère procède toujours ainsi de nos jours. En étudiant la poésie kabyle, Hanoteau a justement écrit à ce sujet:

Les femmes fournissent un large contingent à cette littérature toute primitive. Les couplets dont elles accompagnent leurs danses, les chansons, les plaintes qu'on leur entend répéter pendant des heures entières, sur des rythmes lents et un peu monotones, lorsqu'elles se livrent aux travaux du ménage, tournent le moulin à bras ou tissent des étoffes, sont composés par des femmes paroles et musiques. (Hanoteau, 1867: III)

Ce témoignage, nous confirme que la pratique du chant est très courante chez les femmes, et probablement moins chez les hommes.

Dans sa thèse *Les chants de femmes en Kabylie, fêtes et rites au village*⁴, Mehenna Mahfoufi (qui a beaucoup travaillé auprès de veilles villageoises à propos de chants féminins) a recensé et classé les genres musicaux chez la femme kabyle en fonction de circonstances et d'événements (Mahfoufi, 2005: 29):

1. A la naissance d'un garçon
2. Au mariage
3. A l'évocation amoureuse
4. A la joute chantée
5. A l'endormissement de l'enfant (berceuse)
6. A l'amusement du bébé (sauteuse)
7. A la mort
8. A la guerre d'indépendance⁵

Dans cette courte introduction à la musique kabyle ancienne, élaborée sur la base des maigres témoignages qui nous sont parvenus, nous retenons que l'activité musicale en Kabylie a été assez présente dans un cadre traditionnelle et à l'image d'une région pauvre et isolée. Le peu d'instruments de musique qu'elle a connue, ne serait que le reflet d'une région à vocation agricole avec une activité artisanale peu élaborée. Comme dans l'attente d'événements et de circonstances favorables, cette musique ne se prépare-t-elle pas à une renaissance effective?

2.2 La renaissance de la musique kabyle

Après une période de latence, la musique kabyle va amorcer une ère de changements, grâce aux contacts établis avec d'autres musiques; résultante d'une Kabylie colonisée, mais qui doit aussi sortir de son isolement, surtout en optant pour l'émigration vers d'autres lieux plus cléments.

En quittant leur terre natale, à la recherche d'une vie meilleure, les Kabyles vont rencontrer de nouvelles musiques, de nouveaux instruments et de nouvelles sonorités. Ces découvertes vont susciter chez eux, le désir de redonner à leur

⁴ Thèse publiée aux éditions Ibis Press, 2005.

⁵ Les chants de guerre ont toujours tenu une place importante dans le corpus de la musique kabyle. On retrouve la même pratique chez les Touarègues dans le sud algérien.

musique une autre dimension, en s'inspirant d'esthétiques musicales nationales et étrangères. C'est par le biais de ces dernières, que cette musique va se reconstruire en entamant un processus qui s'étalera sur trois étapes distinctes. Conséquence de diverses circonstances et de nombreux événements, fortuits ou volontaires, la nouvelle musique kabyle va se développer d'une manière exponentielle. Les facteurs sont multiples: depuis les premiers contacts avec la musique des colons comme dans les écoles françaises implantées dans certains villages kabyles, jusqu'à l'avènement du phénomène de l'émigration des Kabyles vers d'autres villes algériennes et françaises.

L'émigration sera pour beaucoup de Kabyles le seul salut pour fuir l'ingratitude des terres du maquis kabyle et la misère. Les premières vagues d'émigrants vont se déployer surtout dans les grandes villes algériennes comme Alger ou Oran. Alger sera la ville qui en accueillera le plus grand nombre. Par la même occasion, les Kabyles vont y découvrir la vie musicale des habitants de la capitale (celles des autochtones et des colons). Quant au phénomène de l'émigration vers la France, il va débiter après la première guerre mondiale, où certains s'y établiront à la fin de leurs incorporations dans l'armée française. Entre les deux guerres, on estimera à 20.000 le nombre d'Algériens en France, beaucoup d'entre eux étaient d'origine kabyle. Mais ils seront encore plus nombreux à la fin de la seconde guerre; les pays européens détruits par la guerre mondiale avaient besoin d'une main-d'œuvre jeune et bon marché. Ces événements ont fortement aidé à la découverte et à l'introduction de la musique occidentale et de ses instruments en Kabylie. Paris deviendra par la suite l'un des plus importants pôles de la nouvelle musique kabyle.

En parallèle, d'autres événements vont y contribuer. C'est le cas de l'apport des nouvelles technologies de l'époque, comme le phonographe ou la radio qui seront introduits dans les foyers de certains nantis et surtout dans les cafés maures. Mais les facteurs les plus marquants, resteront ceux qui sont liés aux contacts établis entre musiciens kabyles et leurs homologues étrangers (occidentaux, maghrébins et orientaux), avec qui ils échangeront leurs expériences ou seront initiés à d'autres langages musicaux et à de nouvelles esthétiques, qui étaient certainement assez nombreuses. (Il est important de signaler ici que les colons n'étaient pas tous issus de la communauté française ; beaucoup d'entre eux étaient d'origine espagnole ou italienne).

Après l'indépendance, en 1962, la musique kabyle va explorer d'autres horizons à la recherche d'une modernité orientale (entamée 10 ans plus tôt à Paris!) et ensuite occidentale à l'image des pays dits développés, et où la chanson évoluera comme un moyen de revendications et de contestations. Cependant, on pourrait déceler chez d'autres musiciens, une motivation inconsciente, liée au

passé d'un peuple colonisé, et souffrant encore de traces indélébiles; empreintes d'une soumission à une idéologie qui prétextait la «mission civilisatrice» pour mieux dominer un peuple.

...Cela explique logiquement pourquoi les compositeurs s'inspirent davantage de musique étrangère d'orient et d'occident que celle de leurs ancêtres. De plus, s'affranchissant de la musique traditionnelle villageoise et fréquentant des créateurs appartenant à d'autres sphères culturelles, ils ont le sentiment d'être modernes. (Mahfoufi, 2005: 14)

Afin de réaliser une description objective de la musique kabyle actuelle, nous avons départagé le parcours de sa renaissance en périodes distinctes. A travers celles-ci, on retracera les différentes influences ayant contribué à des changements importants survenus au contact d'éléments exogènes. Les plus célèbres personnages qui ont participé à ces changements, nous serviront de guides pour situer la nature de ces apports.

L'aspect actuel de la musique kabyle présente trois types d'influences:

- 1-Influences algéroises
- 2-Influences orientales
- 3-Influences occidentales

2.2.1: Les influences algéroises

Durant la période algéroise, la musique kabyle sera en contact avec toutes les musiques qui se côtoient dans la capitale algérienne. Elles sont multiples, il y a les musiques des autochtones, comme la musique classique algérienne (dite musique arabo-andalouse), et les nombreuses musiques pratiquées ou écoutées par les colons (Musique classique européenne, musiques populaires française, italienne et espagnole, le jazz et la musique latino).

C'est vers la fin de la première moitié du XXème siècle que se produiront les premiers balbutiements de la nouvelle musique kabyle. Contrairement aux précédentes et sporadiques tentatives, de nouvelles expériences décisives s'effectueront d'une manière dynamique entre Alger et Bejaia pour se poursuivre plus tard même en France.

A ces débuts, la musique kabyle va se revitaliser en se ressourçant principalement auprès d'un nouveau genre musical récemment né à Alger: Le *Cha^obî* (traduire par: populaire). Cette musique populaire algéroise est, en fait et en partie, apparentée à la musique classique algérienne (musique andalouse). Elle lui reprendra grosso modo sa structure orchestrale, la plupart de ses échelles

musicales et une part de son corpus qui sera repris avec moins de formalisme. En parallèle, de nouvelles chansons seront composées sur les paroles d'une poésie populaire appelée *El-Melhûn*⁶. La Chanson *Cha^cbî* se chante en arabe dialectal avec des thèmes plus contemporains; plus proches de la réalité sociale des algérois auprès de qui, elle connaîtra une grande popularité. L'orchestre *Cha^cbî* introduira en son sein, des cordophones empruntés à la musique occidentale, tels que: la guitare, le banjo, le violon alto⁷ et le piano. Le mandole⁸, sera l'instrument roi du *Cha^cbî*; on l'attribuera à feu El-Hadj Mohamed El-Anka (1907-1978) qui l'aurait imaginé et/ou dessiné pour le faire réaliser par un luthier. Les rythmes utilisés sont aussi en partie repris à la musique classique algérienne, au répertoire traditionnel et parfois même à la musique populaire occidentale tels que: la rumba ou le cha-cha-cha. Le *Cha^cbî* s'inspirera parfois de chansons occidentales à succès, il en reprendra en arabe algérois la célèbre *Quizás, quizás, quizás*⁹ et qui deviendra *Chahlat layanî*, l'une des plus célèbres *chanson* du répertoire *Cha^cbî*.

Mohamed El-Badji (1933-2003), célèbre guitariste de musique *Cha^cbî*, y introduira l'accompagnement avec les accords de guitare et des solos inspirés du flamenco. Ainsi le *Cha^cbî* serait le reflet des autochtones d'Alger; habillés à l'occidental mais profondément conservateurs.

Depuis les années 30 et jusqu'à nos jours, le genre *Cha^cbî* jouira d'une grande popularité auprès de la communauté kabyle, qui l'adoptera assez facilement en raisons d'affinités musicales avérées entre les deux genres. D'ailleurs, mis à part Cheikh¹⁰Nador (1874-1926), El-Hadj Mohamed El-Anka (1907-1978) et El-Hadj M'rizek (1912-1955), les deux autres précurseurs de ce genre musical, sont des kabyles. Ces deux personnages ont été les principaux vecteurs quant à l'adoption du *Cha^cbî* par la musique kabyle. Le grand maître El-Hadj Mohamed El-Anka a offert à la musique kabyle quelques chef-d'œuvres musicaux du genre *Cha^cbî* dans sa langue maternelle, le kabyle. C'est aussi avec ces deux derniers que le célèbre Cheikh El-Hasnaoui (1910-2002) sera initié à ce genre pour devenir plus tard le précurseur du «*Cha^cbî-kabyle*».

Si Cheikh El-Hasnaoui et Cheikh Noredine¹¹ (1918-1999) composaient des chansons *Cha^cbî* en langue kabyle (*Cha^cbî-kabyle*), plus tard, d'autres

⁶ Ces poèmes de ce genre seront parfois importés du Maroc.

⁷ Dans la musique classique algérienne, le violon alto remplacera le *rebab* ou le *rebec*; instrument à cordes frottées qui serait l'ancêtre du violon.

⁸ Cordophone à quatre cordes doublées semblable à la mandoline en plus grand; certains le confondent avec l'instrument italien «le Mandore».

⁹ Célèbre boléro cubain composé par Osvaldo Farrés en 1947 et repris en 1958 par Nat King Cole.

¹⁰ Cheikh: «maître» en langue arabe et en berbère.

¹¹ Il est aussi le fondateur de la radio Kabyle.

compositeurs comme Slimane Azem (1918-1983) et Taleb Rabah (1930) favoriseront l'emprunt pour créer ainsi la «musique kabyle d'inspiration *Cha^cbî*». La structure orchestrale de ce dernier genre, se réduira à deux ou trois musiciens, comme on s'emploiera aussi à rester plus près des schémas mélodiques de la musique traditionnelle kabyle. Plus tard, ce style musical connaîtra une deuxième renaissance avec des musiciens comme Ait-Menguellet (1950) dont la musique est parfois à mi-chemin entre les influences algéroise et orientale, car il y introduira parfois le $\frac{3}{4}$ de ton. Après lui, d'autres musiciens d'une autre génération, y apporteront leurs touches personnelles, parmi eux: Maâtoub Lounes (1956-1998) et Takfarinas (1958) qui n'hésiteront pas à tenter d'autres expérimentations musicales. Ce dernier, va solliciter en 1986 la collaboration de Daniel Levy (auteur compositeur et arrangeur français) pour la réalisation d'un des plus célèbres albums de la musique kabyle des années 80: *Arrach*. Cet album résume à lui seul les capacités d'ouverture et d'intégration de la musique kabyle ; où se côtoient, la chanson kabyle d'inspiration *Cha^cbî*, la musique rock, le jazz etc...

Aujourd'hui, la touche algéroise s'est définitivement incrustée dans la musique kabyle en général. Le *Cha^cbî*-kabyle ou la chanson kabyle d'inspiration *Cha^cbî* occupent l'une des plus importantes places du corpus musical kabyle.

2.2.2 Les influences orientales

Il est important de préciser avant d'entamer cette partie, que l'usage de l'intervalle musical de $\frac{3}{4}$ de ton (appelé aussi le quart-de-ton par certains musiciens) est un phénomène récent dans le contexte de la musique algérienne en général et dans la musique Kabyle en particulier. Ceci est confirmé d'ailleurs par le témoignage de Francisco Salvador-Daniel qui date de la fin du XIXème siècle: «...*Observons bien vite que je n'ai jamais trouvé dans la musique indigène ni tiers ni quarts de tons...*» (Salvador-Daniel, 1986: 117).

L'adoption du luth oriental au détriment de la *quitrâ*¹², délaissée par les musiciens algériens, serait un prélude à l'introduction des *maqamât* du Mashreq avec l'usage du micro-ton dans la musique algérienne en général. Ce sujet, a parfois suscité une grande polémique dans le milieu des musiciens algériens, car certains n'hésitent pas à relancer l'hypothèse qui dit que le $\frac{3}{4}$ de ton a jadis fait partie du patrimoine musical algérien. Sans aucun appui scientifique, cet argument serait la pièce manquante et le prétexte idéal pour défendre une thèse qui voudrait que la musique algérienne soit originaire du Mashreq. Ce type d'abnégation proviendrait en partie de l'obstination de Jules Rouanet à vouloir retrouver dans la musique algérienne des sources orientales!

¹² Cordophone algérien de la famille des Luths, instrument à 4 cordes doublées.

Quant aux autres circonstances et raisons qui ont aboutis au choix de la musique du Mashreq comme genre musical de référence, elles sont surtout d'ordre politique. Déjà, en 1932, lors du 1^{er} congrès international de musique arabe, les participants ont fortement dénoncé le danger de la pénétration de la musique occidentale dans la musique arabe : «...Défendre le patrimoine musical contre l'invasion de l'Europe...» (Jargy, 1977: 74). Les Algériens, alors sous la domination française, avaient participé à ce congrès. Durant la période de lutte pour la libération du pays (1954-1962) et même plus tard, on usera assez souvent de slogans empruntés au mouvement nationaliste arabe pour affirmer notre appartenance à la civilisation arabo-musulmane. Cette idéologie naîtra après le renversement du roi Farouk le 22 juillet 1952. Le mouvement Nassérien, œuvrera pour la création de la grande nation arabe dont le président Egyptien Djamel Nasser serait le leader, avec le Caire comme capitale politique et culturelle. Le régime de Nasser va créer la radio *Sawt el arab* (La voix des Arabes) qui deviendra le porte-voix des pays arabes en quête de liberté. Les yeux des Algériens, en pleine guerre de libération, seront rivés sur l'Egypte, ses comédies musicales et sa musique. Mohammed Abdelwahab, Farid El-Attrache, Oûm Kelthûm et bien d'autres seront des modèles pour les Algériens et par la même occasion, pour les nombreux musiciens kabyles.

L'usage du «micro ton» par les musiciens kabyles, est visuellement reconnaissable sur les manches des cordophones auxquels sont rajoutés des frettes sur la deuxième et la quatrième case: il s'agit notamment de la guitare, du mandole et du banjo. Cette pratique se manifestera aussi par l'usage du luth (sans frettes) qui deviendra l'instrument roi chez de célèbres musiciens kabyles comme Cherif Kheddami (1927) ou Kamel Hamadi (1936). Ces deux derniers et d'autres musiciens, ne vont pas seulement se contenter d'introduire les *maqamât* dans la musique kabyle, mais aussi d'autres éléments caractéristiques de la musique arabe, tel que les rythmes, l'orchestration et techniques de chant et de jeux instrumentaux. A des degrés différents, d'un musicien à un autre, l'orientalisation de la musique kabyle se manifestera d'une manière nettement remarquable et parfois même exaltée. Pour cette raison, nous avons remarqué que cette tendance se ramifie en deux approches différentes, une modérée et une autre moins modérée.

Les orientalisants modérés sont ceux, qui tout en poursuivant l'enrichissement de la musique kabyle avec l'introduction d'éléments puisés dans la musique orientale, ont su créer une sorte d'équilibre dans le brassage de cette dernière avec celle du terroir, c'est le cas notamment du compositeur Ait-Menguellat. Par contre, l'approche dite moins modérée, elle a sombrée dans l'exagération en reprenant les éléments de la musique orientale à presque en

étouffer l'originalité de la musique kabyle (c'est le cas d'un certain nombre de musiciens comme Cherif Kheddam). Les musiciens kabyles vont aussi découvrir la musique orientale lors de rencontres en Algérie mais aussi en France, avec des musiciens Egyptiens, Marocains ou Tunisiens. Mais, nous n'avons pas assez d'éléments pour situer avec exactitude l'adoption des *maqamât* par les musiciens kabyles, Cherif Khaddam serait le premier à avoir introduit le micro ton auquel il aurait été initié vers 1958 et en partie par le Tunisien El-Jamoussi¹³.

Il faut noter, qu'après la seconde guerre mondiale, les comédies musicales égyptiennes avaient un énorme succès dans les pays arabo-musulmans et notamment auprès des Algériens qui seront ainsi initiés à la musique du Mashreq.

Celle qui a, jusque là, su garder sa quintessence tout en introduisant en son sein des éléments externes, a failli en quelque sorte à son but initial, en s'orientalisant parfois d'une manière démesurée. La manoeuvre du dosage est délicate; en adoptant le micro ton et d'autres apports, c'est un système musical différent que la musique kabyle va apprivoiser. Partie à la recherche d'un enrichissement, elle s'est retrouvée presque dénaturée avec une orientalisation parfois exaltée. C'est dans cette façon qu'on a quelques fois composé des chansons qui n'avaient de Kabyle que les paroles. Autrement dit, des chansons orientales avec des paroles kabyles. Par méconnaissance, beaucoup de musiciens et de mélomanes kabyles, considèrent encore aujourd'hui, certaines de ces chansons (kabyles-orientales), comme de la pure musique kabyle!

Les traces d'influences orientales sont actuellement très visibles non seulement sur l'aspect de la musique kabylo-oriental, mais aussi sur d'autres styles ne serait-ce que par l'usage de rythmes orientaux ou par l'usage du $\frac{3}{4}$ de ton.

2.2.3 Les Influences occidentales

L'introduction d'éléments musicaux occidentaux dans la musique kabyle se produira de deux manières différentes; parfois d'une façon spontanée ou inopinée, d'autres fois d'une manière volontaire et consciente, sans toutefois négliger des éléments introduits indirectement par les influences algéroises ou orientales.

Les tribus kabyles, par leurs choix, ont jadis préféré s'isoler, dans leur région assez pauvre d'ailleurs, afin de se prémunir de tout brassage avec d'autres ethnies ou avec l'envahisseur: arabe, turc et français (Depuis 1830, la France ne réussira à soumettre la Kabylie qu'en 1857 et après quatorze expéditions (Carey, 1858: 8).

¹³ Célèbre musicien orientaliste et intellectuel tunisien (1910–1982)

Parmi ces derniers, seuls les Français ont réussi à y implanter une administration, des cantonnements militaires, des missions chrétiennes et des écoles. C'est par l'intermédiaire de ces structures que le contact va s'établir entre les deux cultures. Ainsi, le Kabyle va commencer à découvrir d'autres pratiques musicales, une autre approche artistique: celle des Européens.

Depuis quelques années on a pu remarquer que la musique kabyle subissait une transformation importante. Les écoles françaises, les missions françaises anglicanes on appelées à elles un grand nombre d'enfants, et l'enseignement qu'elles ont adopté comporte des chants français pris au répertoire des écoles primaires, aux recueils de Claude Auger et de Marmontel notamment, ce qui est évidemment regrettable au point de vu du pittoresque. (Rouanet, 1922: 2886)

Voilà comment la perspective d'une acculturation musicale a été prédite par Jules Rouanet au début du siècle dernier. Après avoir remarqué que des chants français ont été repris avec des paroles kabyles. Il appréhendait l'adoption du système tonal, au détriment du système modal utilisé alors en Kabylie. Mais, l'impact de la musique occidentale sur la musique kabyle aura certainement lieu plus tard et d'une autre manière, dix ans après l'indépendance du pays.

Quant à l'entretien et la préservation des échelles musicales propres à la musique kabyle, ils se feront naturellement, ce qui sera déterminant quant au maintien de son caractère particulier et que nous lui retrouvons aujourd'hui, et cela malgré les différents emprunts occidentaux. Ceux-ci, sont justement les plus délicats à mettre en évidence. Ils se sont déroulés à plusieurs reprises de manière asymétrique et parfois d'une façon subtile. L'adoption d'instruments de musique occidentaux serait le facteur introductif et décisif; non seulement à cause de ses nouvelles sonorités qu'il va générer, mais aussi à cause d'une esthétique musicale insidieusement suggérée. Ces instruments de musique, d'une facture assez précise par rapport aux instruments traditionnels kabyles, vont imposer une certaine rigueur dans la pratique et l'exécution musicale. La musique kabyle devra alors s'incliner devant toutes les exigences des instruments de musique qu'elle adoptera.

Spontanément, la musique kabyle va s'imprégner de musiques européennes en général et de musiques françaises en particulier (mais aussi par d'autres genres musicaux écoutés et/ou pratiqués par les Européens, tels que la musique *latino* et le jazz). Les Kabyles vont découvrir et s'accoutumer à ces nouvelles couleurs et sonorités par l'intermédiaire de passerelles et de moyens différents, comme: l'école, le phonographe, la radio ou le contact direct avec des musiciens européens.

Mais c'est aussi volontairement et d'une manière consciencieuse que le musicien kabyle ira à la recherche d'une nouvelle esthétique musicale. La modernité et l'universalité seront une issue quant à la réhabilitation par l'enrichissement de son patrimoine musical qu'il jugera parfois de rudimentaire, en comparaison avec celui du colon. Mis à part l'introduction d'instruments occidentaux et parfois de rythmes *latinos*¹⁴, le musicien kabyle, n'osera pas au départ pousser son ambition au-delà de certaines limites. Pourtant, quelques unes de ses brèves expériences ne seront pas sans effet dans un avenir assez proche.

Après l'introduction d'instruments occidentaux, certains musiciens kabyles vont expérimenter d'autres nouveautés comme la polyphonie ou l'harmonisation. A ce propos, on n'a pas réussi à rassembler assez d'informations fiables et précises; le sujet nécessiterait l'élaboration d'une étude approfondie. A propos de la polyphonie, Mehenna Mahfoufi a écrit:

Le passage de l'homophonie à la polyphonie des musiciens kabyles commence réellement au cours des années 50. Elle a débuté de façon expérimentale dans le cadre des enregistrements effectués avec l'Orchestre symphonique et le Chœur de Radio-paris O.C (Mahfoufi, 2002: 31).

Cette expérience ne doit pas être la première du genre, Mohamed Iguerbouhène (1907-1966), musicien algérien, pianiste et compositeur de musique classique européenne, a réussi à marier la musique de son enfance (la musique kabyle) avec celle de son adoption (musique classique européenne) dans «Rapsodie Kabilia» en 1925. Mis à part celui des instruments de musique, l'apport de la musique occidentale se poursuivra encore plus tard, dans le cadre de l'universalisation de la musique pop.

Ce n'est qu'après l'indépendance de l'Algérie que la musique kabyle va se "moderniser". La naissance du «pop art» vers les années 1950, va engendrer l'apparition de la pop music au début des années 60. Cette dernière, donnera aux musiques populaires et folkloriques une dimension universelle. Dans cette mouvance, va apparaître la chanson de contestation, un concept qui sera repris autour des années 1973 et 1974 par de jeunes artistes kabyles. Cette configuration musicale, donnera naissance à une nouvelle vague de jeunes musiciens: c'est l'avènement de "la musique moderne kabyle". A l'image des chanteurs de *folksong*, comme Bob Dylan, Joan Baez et autres Cat Stevens, George Moustaki, Hugues Aufray, Simon and Garfunkel...émergeront et parmi tant d'autres, de jeunes musiciens comme: Idir, Djamel Allam, Ferhat (et son groupe *Imazighen Imoula*), Norredine Chenoud et des groupes pop tel que Les *Abranis*. Ces jeunes

¹⁴ Cheikh El-Hasnaoui, précurseur des influences algéroises, introduira dans sa musique des rythmes latinos; on retrouve l'usage des claves dans une bonne partie de ces compositions.

musiciens vont adopter la guitare accordée à l'européenne¹⁵, avec l'usage d'accords et d'arpèges. La nouvelle orchestration, induira la pratique de la polyphonie dans le chant à la manière de «Simon and Garfunkel» ou de celle des Beatles. Cette nouvelle configuration aura pour but principal, la revalorisation du patrimoine musical kabyle traditionnel et par la même occasion la revendication pour la reconnaissance de la langue et de la culture berbère (alors non-reconnue et parfois même réprimée par le système politique de l'époque). Dans le Maghreb et depuis l'avènement de l'islam, la langue berbère a été délaissée au profit de la langue arabe par la majorité de ses habitants. En étudiant la poésie kabyle, Hanoteau a écrit à ce propos: "*Sous l'influence des préjugés islamiques, l'idiome national a été exclu du programme d'études des écoles et remplacé par la langue sacrée du Koran*" (Hanoteau, 1867: II). Contrairement à de nombreux pays musulmans non arabophones, le Maghreb a oublié son idiome au détriment de la langue de l'islam.

En fait, c'est en reprenant le modèle des groupes pop occidentaux à la mode, que les musiciens kabyles ont réussi à rallier modernisation, universalisation et revalorisation du patrimoine musical traditionnel kabyle; c'est la naissance de «la musique moderne kabyle» et qui sera aussi, un moyen d'expression pour reprendre Mehenna Mahfoufi: "...*et des dizaines d'autres encore, pour lesquels l'art musical est avant tout l'expression d'une lutte sociale, culturelle et politique.*" (Mahfoufi, 2005: 16)

Ces nouveaux apports occidentaux, semblent s'accommoder parfaitement avec la musique kabyle. Avec l'adoption de l'harmonie moderne avec l'usage des accords, des arpèges et du chant polyphonique. Avec des instruments tels que la guitare, la basse électrique, la batterie et assez souvent la flûte traversière et *abendaïr* pour relever la sonorité kabyle. Les jeunes musiciens kabyles sont parvenus à réanimer et à porter leur musique sur les scènes du monde. La chanson d'Idir *Avava inouva* (reprise sur le thème d'un conte traditionnel kabyle), a fait le tour du monde et sera reprise en plusieurs langues. Grâce à elle, et pour la première fois, la musique algérienne va traverser ses frontières pour côtoyer les autres musiques du monde, bien avant le concept de la *world music*, bien avant Cheb Khaled.

La musique kabyle est très redevable envers la musique occidentale pour son enrichissement surtout en matière d'outils et en supports théoriques tels que la

¹⁵ Les musiciens de musique classique algérienne et de musique *Cha^hbi* accordent toujours leurs guitares en: Mi-Do-Sol-Ré-La-Mi (de l'aigüe vers le grave).

terminologie et le solfège. De nos jours, l'orchestration occidentale est devenue incontournable dans la musique kabyle, et la polyphonie fait désormais partie de l'aspect définitif de presque tous ses genres musicaux.

3. Conclusion

Il n'y a pas de musique pure, de musique qui n'a pas un jour ou l'autre subit ou emprunté des éléments exogènes à son environnement immédiat. L'art musical, tout comme d'autres formes d'expression artistiques, ne peut être isolé temporellement de son présent et de son contexte géopolitique dont il est le témoin direct.

L'aspect actuel de la musique kabyle ne semble pas du tout affecté, quant à son originalité, par les divers apports et emprunts qui se sont produits en son sein. Globalement, cette musique semble seulement poursuivre l'ordre naturel de son évolution, en s'adaptant par rapport aux événements historiques qui ont influés sur elle, directement ou indirectement.

On ne peut séparer la musique de l'histoire générale. Un art n'est pas une création spontanée ; il est plutôt comme une résultante où se composent, autour d'un noyau national, les apports des siècles, les influences le voisinage et de dominations, un reflet de la vie sociale, économique et politique. (Rouanet, 1922: 2815)

Après une très longue période de léthargie et d'isolement, la musique kabyle jadis hermétique à toute introduction exogène, a réussi par relever le défi d'une renaissance musicale, dans un contexte kabylo-universel. Grâce à son ouverture aux autres genres musicaux, elle est arrivée à se régénérer en métissant ce qu'elle a de plus profond avec ce qui se pratique de part le monde. Par la même occasion, cette musique, où se mêlent modernité-tradition et orientalisation-occidentalisation, s'est proclamée, en filigrane, comme le porte-voix d'une revendication identitaire pour la sauvegarde et la reconnaissance de tout un patrimoine culturel séculaire. En assumant à la fois: berbéricité, algérianité, orientalisme et occidentalisme, la musique kabyle actuelle ne fait que confirmer que l'art musical est un langage universel. Par l'intermédiaire de tous ces apports étrangers, elle a su s'enrichir et non pas se dénaturer, dans un contexte où parfois des idéologies négatives et rétrogrades, tentent toujours de séparer les peuples, au lieu de les unir et les laisser se compléter dans leurs diversités.

Références bibliographiques

Carrey, Emile. 1858. *récits de Kabylie*. Paris: Michel Lèvy frères libraires-éditeurs.

Hanoteau, Adolphe. 1867. *Poésies populaires de la kabylie du Djurdjura*. Paris: Challamel éditeur-commissionnaire.

Jargy, Simon. 1977. *La musique Arabe*. Paris: P.U.F.

Rouanet, Jules. 1922. "La musique Arabe dans le Maghreb". En *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Lavignac, vol V, pp : 2813-2944. Paris: Delagrave.

Mahfoufi, Mehenna. 2005a. *Chants de femmes en Kabylie*. Paris: Ibis Press.

_____ 2002b. *Chants kabyles de la guerre d'indépendance*. Paris: Séguier.

Salvador-Daniel, Francisco. 1986. *Musique et instruments de musique du Maghreb*. France: La boîte à documents.

LE CHANT FOLKLORIQUE AU LIBAN

COMPOSANTES ET CARACTERISTIQUES

Youssef Tannous

Résumé

Le folklore musical libanais est un patrimoine très riche qui accompagne tous les aspects et les étapes de la vie du pays. Il remonte au temps des Phéniciens et est transmis oralement et partagés avec des pays voisins. Nous pensons que le chant folklorique et le chant liturgique traditionnel de l'Église Maronite proviennent d'une même source, ou si l'a été puisé de l'autre. Cependant, avec les nouvelles technologies de communication, de modernisation et avec la migration vers les villes et en dehors du pays, ce folklore pourra-t-il conserver son authenticité et son intégralité? L'exploitation du folklore dans la musique libanaise moderne enrichit cette musique et lui assume son identité. Mais, elle pourrait aussi présenter un danger sur son authenticité ?.

Mots clés: Folklore musical libanais, modernisation, authenticité

Abstract

The Lebanese folk music is a very rich heritage that comes with all aspects and stages/periods of life of the country. Dates back to Phoenician times, it was transmitted orally and are shared with neighboring countries. We are wonder if the folk song and traditional liturgical chant of the Maronite Church comes from the same source or if one drew the other. However, with new communication technologies and modernization, and migration to cities and outside the country, does this folklore would retain its authenticity and completeness? The exploitation of folk music in modern Lebanese music at same time enriches him and assumes his identity. But, it could endanger its authenticity?

Keywords: Lebanese folk music, modernization, authenticity

Introduction

Pays de carrefour, d'échanges et d'influences, le Liban occupe une place distinguée dans l'histoire du Moyen-Orient et dans l'expérience humaine de la coexistence ethnique et religieuse. Descendants des phéniciens, les libanais perpétuent la tradition phénicienne dans leur double ouverture à l'Orient et à l'Occident.

L'histoire connue du chant folklorique libanais remonte au temps des Phéniciens dont la civilisation, entre autres, la musique, était fort développée. Bien conservé, ce chant fut transmis oralement avant d'être transcrit et enregistré en partie, et exploité dans la musique libanaise moderne. En outre, quelques chants sont partagés avec des pays voisins, toutefois avec des variantes signalées dans la ligne mélodique et l'interprétation. Des variantes similaires se trouvent aussi dans les différentes versions des régions libanaises.

Le village Libanais est le détenteur, par excellence, du folklore. "Au fond de chaque Libanais, même citadin, même émigré, il y a un villageois qui bouge, un coin de campagne qui s'illumine et entretient la nostalgie de la pureté, la fraîcheur des choses simples, et le caractère sacré des traditions" (Moussa, 2009). Cependant, avec les nouvelles technologies de communication et de modernisation, et avec la migration vers les villes et en dehors du pays, est-ce que ce folklore pourrait conserver son authenticité et son intégralité?

En outre, l'exploitation du folklore dans la musique libanaise moderne enrichit cette musique et lui assume son identité. Mais, elle pourrait présenter un danger sur son authenticité, étant donné que les nouvelles générations ne pourront plus distinguer entre le folklore en tant que tel et sa version modernisée ou développée.

Translittération

<u>Latin</u>		<u>Arabe</u>
a		أ
'		ء
ā		آ
b		ب
t		ت
th		ث
j		ج
ñ		
kh		خ
d		د
ḡ		ذ
r		ر
z		ز
s		س
ch		ش
ṣ		ص
ḍ		ض
ṭ		ط
ẓ		ظ
o		ع
ḡ		غ
f		ف
q		ق
k		ك

l	ل
m	م
n	ن
h	ه، هـ
w	و
y	ي
a	ا
ou, û	و، أ
i	ي

1) Délimitation du folklore musical libanais

Le folklore musical libanais provient principalement du chant phénicien transmis oralement d'un siècle à l'autre. Les libanais et leurs voisins proches sont essentiellement les héritiers directs du patrimoine phénicien.

Ce folklore musical est plutôt vocal qu'instrumental. Toutefois, nous trouvons quelques formules rythmico-musicales qui accompagnent les différentes danses traditionnelles (*dabkah* en arabe classique et *dabkeh* en dialecte libanais الدبكة). L'improvisation, aussi bien vocale qu'instrumentale, est une partie intégrante de ce folklore musical.

Le chant folklorique au Liban se colore et s'identifie selon les différentes régions géographiques, culturelles et sociales. Nous trouvons un patrimoine commun à toutes les régions libanaises, avec quelques variantes mélodiques et interprétatives qui relèvent des spécificités dialectales et caractérielles de chaque région, comme nous trouvons des chants propres à la montagne, à la plaine, et aux côtes.

Une forte ressemblance est soulignée entre les caractéristiques du patrimoine musical libanais et celles du chant liturgique traditionnel de l'Eglise Syriacque en général et de l'Eglise Maronite en particulier. Nous nous demandons si ces deux chants proviennent d'une même source, ou si l'un a puisé de l'autre.

Certains supposent que le chant de la première Eglise, dont découle le chant syriacque, était le fruit du mariage des musiques phénicienne et juive. Cependant, il nous est presque impossible de préciser toutes les données musicales de ce chant dans son état original.

Le folklore libanais était bien conservé et transmis oralement avant d'être exploité dans la musique libanaise élaborée au XX^{ème} siècle. Il y a des compositeurs qui ont utilisé, dans leurs compositions, le chant folklorique tel qu'il

est, comme les Frères Rahbani¹ dans leurs premières compositions, tandis que d'autres, comme Zaki Nassif², ont puisé du style folklorique pour en faire des chants populaires similaire et du même esprit. Les Frères Rahbani vont ajouter au folklore, ultérieurement, de leur poésie et de leur musique. C'est une question que nous allons développer plus bas.

Il est à signaler qu'il n'y en a pas encore eu un recrutement intégral du folklore musical au Liban.

Le folklore musical libanais est en arabe dialectal. Vers la fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle quelques nouveaux chants en arabe classique furent répandus et classés comme des chants populaires et par suite comme un folklore musical récent pour les nouvelles générations.

2) Les sources du folklore libanais

Le folklore musical libanais s'avère parmi les plus riches et les plus expressifs dans son entourage. L'influence du chant phénicien, sur lui, est fort probable, tandis que l'influence du chant syriaque en général et du chant syro-maronite en particulier est notable, au niveau des mélodies, de la musique et de la poésie, ainsi qu'au niveau des caractéristiques. La poésie calquée sur les métriques syriaques, puise de la poésie arabe les rimes. L'étude comparative nous révèle une forte ressemblance, et les caractéristiques musicales et poétiques de l'un peuvent s'appliquer facilement à l'autre.

Simon Jargy affirme la richesse, la diversité et la préservation de ce folklore:

C'est le Liban, de tous les pays arabes pourtant le plus orienté vers l'extérieur et le plus occidentalisé qui possède le patrimoine populaire musical et poétique le plus riche et le plus expressif, sans doute parce qu'il est aussi le mieux conservé. Le terme même de *zajal*, terme arabe par lequel on désigne les poésies non classiques, est inséparable du folklore libanais puisque celui-ci est considéré comme le plus représentatif. En plus des formes de chant communes aux pays du Proche-Orient et qui trouvent au Liban leur plein épanouissement, la musique proprement libanaise se classe, elle aussi, en deux catégories: les chants mélismatiques et les chants syllabique (Jargy, 1960).

2.1. La musique phénicienne

Au temps des Phéniciens, la musique était bien cultivée et développée, vue son rôle important dans leurs cultes, dans leur vie sociale et quotidienne.

¹ Les Frères Rahbani, Assi (1923-1986) et Mansour (1925-2009), ont marqué la musique libanaise dans la deuxième moitié du XXème siècle, par leur style musical hybride, surtout dans leur théâtre musical, et avec la célèbre cantatrice Feyrouz.

² Zaki Nassif (1916-2004) est un compositeur et chanteur libanais dont le style est imbibé de l'esprit du folklore.

Sanchuniathon³ affirmait que ce sont les Sidoniens qui ont élaboré l'art de la musique, et ils ont le mérite d'avoir inventé la plupart des anciens instruments de musique. Ils ont influencé, par leur art, la musique hébraïque (Cf. Rizk, Kostandy 2, 1993). Les Grecs empruntèrent aux Phéniciens plusieurs noms d'instruments de musique⁴: *nabla*, *sambuca* et *kennara* devinrent en grec, *nablas*, *sambyke* et *kinyra*.

De cette musique phénicienne nous ne possédons plus que quelques données significatives qui stimulent les chercheurs, les ethnomusicologues et les archéologues à étudier explicitement cette musique.

La Bible elle-même nous fournit quelques éléments, rapportant que Hiram, roi de Tyr, fournit à Salomon le bois d'*almuggim*⁵ pour faire "des supports pour le Temple de Yahvé et pour le palais royal et des harpes pour les musiciens" (Rois, 10:11-12). De plus, le prophète Ezéchiel menace la ville de Tyr, disant: "je ferai cesser l'harmonie de tes chants, on n'entendra plus le son de tes cithares" (Ez, 26:13). Cette citation fait allusion à la vie musicale de Tyr, où le chant et le jeu des instruments de musique se trouvaient dans les occasions joyeuses. Eddie Cloer, en expliquant le psaume 33 qui cite la harpe (*kinnor*) et le luth (*nebel*), écrit que «la harpe, l'un des plus anciens des instruments (Gn 4:21), fut connue des Egyptiens aussi bien que des Israélites. David en jouait avec habileté (I S 16:23). Le luth, considéré comme d'origine phénicienne, est mentionné pour la première fois en Samuel (I S 10:5). Il se distingue de la harpe par l'arrangement de ses cordes» (Cloer). En outre, certains ont relaté l'influence de la musique phénicienne sur celle des Juifs, des autres ont parlé de quelques musiciens phéniciens (Plaute, +184 av. J.-C.), ou de quelques instruments phéniciens (Horace, +8 av. J.-C.; Juvénal, +vers 140).

Plusieurs citations parlent de la musique cultuelle phénicienne, accompagnée de danse sacrée en l'honneur de *Marqod* (dieu de la danse), d'*Astarté* et d'*Adonis*, tel que celle de Lucian (+après 180) dans *De dea Syria*, X, ou celle de Théocrite dans *Idylles*, XI. August Wilhelm Ambros, quant à lui, confiait à la musique phénicienne un rôle négatif, disant que "la tâche principale de la musique consistait à couvrir les cris des victimes qui brûlaient dans les bras embrasés de Moloch" (Ambros, 1887); tandis que Kurt Sachs, qui rapportait la

³ Sanchuniathon est un auteur Phénicien que nous connaissons d'après l'évêque Eusèbe de Césarée dans son écrit *Praeparatio Evangelica* (http://en.wikipedia.org/wiki/Praeparatio_Evangelica), (lchs IX-X) qui cite la traduction en grec de certains passages de Sanchuniathon, faite par Philo de Byblos.

⁴ Il se peut que l'emprunt soit aussi au niveau des instruments-mêmes et non pas seulement au niveau des noms.

⁵ Sandal (en arabe).

citation de Ambros, le contredisait, disant: "Bien que nous ne sachions pas comment cette ancienne musique sonnait, nous avons de suffisante évidence de son pouvoir, de sa dignité et de son autorité. N'étant pas les seuls, les Grecs eux-mêmes ont prétendu être ses adeptes"⁶.

Les tablettes découvertes lors des fouilles d'Ugarit phénicienne en 1929, remontaient aux environs de l'an 1400 av. J.-C., et contenaient un hymne à Nikkal, épouse du dieu de la lune. D'autres tablettes, trouvées ultérieurement, comprenaient textes et notations de chants. Dr Anne Kilmer de l'Université de Berkeley en Californie a fait une étude détaillée du texte de l'hymne d'Ugarit et elle en a reconstruit la mélodie (Khalaf, 1996).

De plus, une épitaphe musicale phénicienne a été retrouvée au Brésil. Ary Barroso en a fait la restitution et la transcription pour petite formation⁷. Des historiens se basent, entre autres, sur cette découverte pour affirmer l'arrivée des Phéniciens en Amérique avant Christophe Colomb.

2.2. Le chant syriaque

Le chant syriaque, surtout le chant syro-maronite, est l'une des sources du chant folklorique libanais. Ils peuvent avoir, tous les deux, une même origine qui les devance; mais c'est une théorie à prouver.

Le chant syriaque fut à l'honneur avec Saint Ephrem (+373), pionnier de ce chant riche en métrique, en mélodie et en rythme.

⁶ Sachs (Curt), *The rise of Music in the Ancient World*, W.W.&Norton, New York, 1943, p. 102; "The reader who reaches for the monumental *Geschichte der Musik* by August Wilhelm Ambros (1861) finds a whole Buck on the Kulturvölker des Orients, indeed on the Primitives. But on these pages he also finds the most bewildering ronunciamentos such as: "Assyrian music seems (!) never to have risen above the level of a mere sensual stimulus"; or: the music of Babylon "was quite certainly (!) voluptuous, noisy, and far from simple beauty and noble form"; and Phoenician music was mainly meant to drown "the cries of the victims who burned in the glowing arms of Moloch." What horrible brutes! Even the hope that they may have mended their ways before old Ambros was reprinted in 1887 is futile: the third, "gänzlich umgearbeitete" edition has left these lines intact. If the re-editor, engrossed in Westphal's then recent theories on music in Greece, knew nothing of the fabulous excavations between the Two Rivers, nothing of the impressive art of Sumer, Babylonia, Assyria, should he not have known from the books of Kings and Chronicles that the Phoenician King Hiram helped his friend Solomon with skilled artists and workmen to build the Temple in Jerusalem? And did not this very Temple import a number of musical instruments from Phoenicia, among which the soft-sounding harps and zithers (nvalim and asorot) were quite unable to drown the desperate screams of Phoenicia's burning victims?" (Kunst, Jaap; Sachs, Kurt. 1965. *The Wellsprings of Music*, McGraw-Hill: 7-8).

⁷ Cf. Ary, Barroso. 1988. *Brazil (l'épitaphe phénicienne)*, Elaboré pour 9 instruments par Salvatore Sciarrino, éd. Clarius Audi, Italie; cf. aussi <http://brahms.ircam.fr/works/work/24761/>

Le chant syro-maronite est le chant traditionnel de l'Église Maronite. Il est la continuation de celui de l'ancienne Église syro-antiochienne, dont dépendait l'Église Maronite. Il remonte aux premiers siècles de la chrétienté et peut contenir dans ses mélodies des éléments préchrétiens, araméens-phéniciens et juifs. De plus, nous trouvons plusieurs éléments communs entre ce chant et le chant folklorique surtout libanais.

Ce chant conserve jusqu'à présent ses caractéristiques. Il représente, d'après son analyse, la première et l'ancienne couche du chant de l'Église syriaque. Un chant de caractère mystique, d'allure simple et "rudimentaire" qui porte le texte sans interpoler les rôles, et qui reflète la spiritualité concentrée de ses interprètes.

Au niveau du texte, le chant syro-maronite est en syriaque et il est en général strophique et syllabique, et si parfois il existe un ajout ou une carence dans le nombre des syllabes, il y aura une modification respective de la formule mélodique.

Au niveau de la mélodie, il est monodique, strophique suivant le principe de mélodie-type, à ambitus restreint et à mouvement conjoint avec une richesse rythmique et une structure et modalité archaïques, signes grâce auxquels on reconnaît son authenticité et son ancienneté. L'appellation de la mélodie, *rych qolo* en syriaque, aussi bien dans le chant syriaque que dans le chant folklorique, provient de l'*incipit* de la poésie originale. Les deux patrimoines suivent le même principe de mélodie-type.

En outre, le chant syro-maronite ne recherche la richesse mélodique que dans la mesure où ces mélodies portent le texte et le mettent en relief, sans l'obscurcir. C'est pourquoi, rares sont les chants syro-maronites innovés ou composés durant les siècles. Nous pouvons dire alors, que le principe de l'ascèse est appliqué même au chant⁸.

⁸ Pour les caractéristiques du chant syro-maronite, voir spécialement :

- Hage, Louis. 1972. *Le chant de l'Église Maronite*, Vol.1. Beyrouth: éd. Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK): 151-173.
- Parisot, Jean. 1899. *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*. 20–36. Paris.
- Ashqar, Boulos. 1939. *Al-alhān al-suryaniyah al-marūniyah*, (mélodies liturgiques syro-maronites), éd. Imprimerie des Missionnaires Libanais: d-h.
- Khoury, Youssef. « Al-mūsyqā al-suryaniyat al-marūniyat » (la musique syro-maronite), série d'articles. En *as-Sanābel* (les épis), Janvier-Juin 1961; et en *al-Majallat al-Kahnūtiyat* (la revue sacerdotale), 10(1959), N°9-12, pp. 230-266.

2.3. La poésie arabe

Le chant folklorique libanais est rimé. Il suit l'exemple de la poésie arabe quant aux rimes, élément qui n'est pas pris en considération dans la poésie syriaque. C'est pourquoi, nous trouvons la poésie libanaise dialectale regroupant des éléments des deux poésies syriaque et arabe. Elle puise sa métrique de la poésie syriaque, basée sur le nombre des syllabes et la variété de l'agencement des formules rythmico-mélodiques (le phénomène de la centonisation), et ses rimes de la poésie arabe classique.

3) Les divisions du chant folklorique libanais

Le folklore libanais englobe toutes les circonstances de la vie des libanais d'antan. Dès sa naissance jusqu'à sa mort, le Libanais est accompagné de chants qui illustrent les différents événements de sa vie. Nous supposons qu'il y a eu une perte d'une partie de ce folklore musical due à l'oubli, à la négligence et au délaissement suscité par le changement social. Les catégories que nous pouvons relever de nos jours sont :

3.1. Les berceuses

Les berceuses sont accompagnées de gestes de la main et du balancement du bébé. Ces mélodies ont un caractère calme favorisé par un rythme lent et simple, exécutées d'une manière douce et rêveuse. Parmi lesquelles, nous citons: *nèm ya 'ainy nèm* (نام يا عيني نام = Dors mon œil dors); *nèmi ya zghirih* (نامي يا زغيرة = Dors petite enfant); et *yalla tnèm* (يلا تنام = O Dieu qu'elle dorme). En voici la mélodie de cette dernière⁹:



3.2. Les chansons d'enfants

Ces chansons ne sont pas bien recueillies. Elles s'avèrent rares, et sont accompagnées souvent par des jeux. Le texte de ces chansons est une suite de

⁹ Nous allons donner quelques exemples des mélodies folkloriques. Les barres de mesures utilisées dans la transcription musicale sont d'ordre plutôt rythmique et textuel que musical.

bribes de phrases ou de strophes de significations ambiguës et bizarres. Ces chansons ne sont pas accompagnées musicalement, mais par des cris ou des déclamations. Nous mentionnons: *tāq tāq tāqiyeh* (طاق طاق طاقية = tāq^{10} tāq un chapeau); *ya Salwa leich ʿam tibki* (يا سلوى ليش عم تيكبي؟ = Pourquoi pleures-tu Salwa?); et *tkhabbou mnih* (تخبوا منيح = cachez-vous bien).

3.3. Cris de la rue (vendeurs, acheteurs ambulants, artisans)

Ces cris sont des cellules mélodiques propres à chaque catégorie de vendeurs, d'acheteurs ambulants et d'artisans, chantées sans accompagnement instrumental, mais parfois rythmées par les outils des interprètes (vendeurs du poisson, de légumes, de textiles, de glace,...). Les artisans ambulants ont aussi leurs cris pour attirer l'attention des gens (les cordonniers, les étameurs, les blanchisseurs, les aiguiseurs, ...). Les acheteurs d'antiquités et de produits villageois ont de même leurs cris. A ce groupe nous ajoutons les cris des mendiants. L'adage libanais: *ma ḥada binadi ʿazaytatou ʾkrine* (ما حدا بينادي ع زيتاتو عكرين = Personne ne qualifie son huile de boueux), appuie l'habitude et l'existence des cris des vendeurs et des artisans. De cette catégorie, nous donnons les exemples suivants: *awāni ʿatiqa lal-bay°* (أواني عتيقة للبيع = Des antiquités à vendre); *samak ya samak* (سمك يا سمك = Poissons, poissons); *maʿana sḥoun* (معنا صحنون = Nous avons des assiettes).

3.4. Les chants de métier et de travail

Chaque métier a ses chants, de même que chaque travail. Ces chants ont souvent le rythme du travail et du métier. Ils ne sont pas encore collectés en entier ni répartis selon les différents métiers et travaux. Nous citons: *héla lésa* (هילהا ليصا = cri des marins); *mjallikh mjallikh* (مجلخ مجلخ = aiguiseur, aiguiseur).

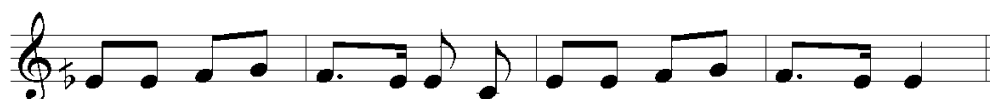
3.5. Les chants épiques (héroïques)

Ces chants racontent les exploits d'un chef ou d'un héros et appellent à le glorifier et l'imiter. Généralement, ces chants formés de longs poèmes, se transmettent d'une génération à l'autre par tradition orale, mais ils sont objets de perpétuelle recreation mélodique selon les chanteurs. Ce chant se trouve dans deux genres poético-musicaux: *ḥawrabeh et ḥida'* (حوربة وحداء = Danse de guerre et la marche du chamelier). Nous mentionnons: *ya baykina Youssef Karam* (يا بيكنا يوسف كرم) O notre chef Youssef Karam; et *Zaḥle ya dar-essalām* (زحله يا دار السلام) Zahleh, maison de la paix). Nous donnons d'abord une des mélodies de *ḥawrabe*:

¹⁰ *Tāq* est la première syllabe du mot *tāqiyeh*; elle ne signifie aucune chose, mais elle introduit le mot « *tāqiyeh* » avec un rythme scandé.



En voici une mélodie de *hida'* :



3.6. Les récits et les contes

Ces récits (= *hikayāt* الحكايات) sont nombreux au Liban. Leur occasion favorable sont les soirées, surtout en hiver, et à l'heure de mettre les enfants au lit. Les exécutants sont d'ordinaire les grand-mères, les mères ou des conteurs renommés (= *hakawati* الحكواتي). Les textes de ces récits, contes, légendes ou fables, peuvent être en prose ou en poésie ou les deux en alternance. Chaque récit commence généralement par *kān ya ma kān* (كان يا ما كان = Il était une fois), et se termine par la formule conclusive *hikayti hkitha* (حكاييتي حكيتها = J'ai raconté mon récit). D'autres débutent par le souvenir douloureux de l'histoire de Jaafar al-Barmaki¹¹ : *ʿan chiki ʿan biki ʿan Jaʿfar al-Barmaki* (عن شكي عن بكي عن جعفر البرمكي = De la plainte, des larmes, autour de Jaʿfar al-Barmaki).

3.7. Les chants de loisir

Ce sont des chants divers qu'on ne peut pas ranger sous d'autre rubrique. Ces chants se chantent durant les loisirs et les temps libres, et englobent toute une gamme de chants de différents thèmes. Parmi eux, nous citons: *Qoum sarrib al bayt* (قوم سرّب عالييت = Lève-toi, rentre à la maison).

3.8. Les chants religieux

Les chants religieux sont très variés selon les différentes religions et les différents rites au Liban. Chaque rite a ses chants correspondants à ses fêtes et à ses occasions.

¹¹ C'est une commémoration de la génocide des *al-Baramikah*, tribu perse, par le *khalif* Harūn al-Rachid en 803, malgré la relation intime que le liait avec certains d'eux comme *Jaʿfar*.

3.9. Les chants semi-religieux

Ces chants sont une catégorie de chants religieux mais laïcisés. Le samedi de Lazare et la fête de La Sainte Barbe forment deux exemples typiques de ces chants. Nous mentionnons *hāchli Berbara* (هاشلي برباره = Barbara en fuite); *ya nayem waḥḥid ed-dayem* (يا ناييم وحّد الّدايم = O endormi, prie Dieu).

3.10. Les chants de deuil

Ces chants forment deux catégories, une chantée par les hommes (*qawwal-s* القوّالون = poètes populaires) et une autre par les femmes (*naddabāt* نّدابات = pleureuses). Les mélodies sont interprétées en forme rondeau (ABA généralement) par un(e) soliste et le peuple présent répète les refrains. Les couplets sont souvent différemment ornements à chaque reprise. Les textes de ces chants peuvent être préparés ou improvisés. Nous signalons ici les lamentations des femmes autour du défunt ou à la sépulture :



3.11. Les chants des noces

Ces chants offrent une occasion privilégiée à la musique. Ces chants sont des chants d'amour et de danse (*dabkah* et danse orientale ou libre). Ils sont généralement accompagnés par le duo *mijwiz*¹²-*derbakkah*¹³ (*derbakkeh* en dialecte) ou/et le duo *mizmar*¹⁴-*tabl*¹⁵, ainsi que le duo *minjayrat-daff*. Avec tous ces instruments, les claquements des mains représentent la participation active de l'auditoire à l'ambiance musicale. Les déclamations des femmes à l'intention des mariés intitulées *éwiha*, *ouha* et *iha*, auxquelles répond le peuple présent par des acclamations *eh* (إيه), viennent s'ajouter à ce groupe de chants. Nous citons les échantillons suivants: *chamiyeh jibna mni ch-cham* (شامية جينا من الشام = De Damas nous avons emmené une damascène); *ʿarissina cheikh ech-chabab* (عريسنا شيخ الشباب = Notre marié, le chef des jeunes).

¹² Instrument à anche simple. Voir infra.

¹³ Instrument de percussion à membrane, de forme évasée. Voir infra.

¹⁴ Instrument à anche double. Voir infra.

¹⁵ Instrument de percussion à double membrane. Voir infra.

3.12. Les chants et les musiques de danse

La musique de danse est l'élément fondamental de la musique populaire. L'élément rythmique est le plus important dans cette musique. L'instrument joue la mélodie du chant dans les préludes et les interludes. Toutefois, il y a quelques formules mélodico-rythmiques utilisées par les instruments folkloriques dans les musiques de danse. Les rythmes sont généralement simples, mais nous en trouvons d'autres complexes ou asymétriques. Il est à signaler que le fait de varier un rythme, qui est de coutume, ne signifie pas un changement rythmique radical. Parmi ces musiques nous citons: *dal'buna* الدلعونا = ce mot a un double sens: la choyée ou l'entre-aide); al-houara (الهوارة = l'exposition au danger); al-baalbakiyah (البعليكية = la Baalbeckienne) : En voici deux mélodies de *dal'buna* :



3.13. Les chants paysans

Ces chants sont les plus développés et exploités, et ils se trouvent dans plusieurs catégories de chants et sous diverses formes de chansons. Cet attachement au village et au pays permet de distinguer deux subdivisions: les chants reflétant l'amour du village et les autres reflétant l'amour du pays.

a) L'amour du village natal est une expression des sensations du paysan attaché à sa terre qui, malgré la tribulation de vie, reste conscient de son bonheur, de sa tranquillité et des privilèges de sa vie paysanne. C'est aussi l'effusion de l'âme du citadin d'origine villageoise qui se rappelle de son ancienne vie paisible et la compare à sa vie actuelle dans la ville. C'est aussi l'expression de la nostalgie de l'émigré qui ne cesse de penser avec une grande émotion à son village, et au delà du village, à la «Montagne» et à toute sa patrie: Le Liban.

b) La description du village:

- D'abord, une description extérieure: l'emplacement, l'environnement, les bergers et leur musique et les vignobles.
- Le climat, le printemps et les fleurs.
- La brise portant les bons parfums.

- La lune «se reposant» sur les collines avoisinantes.
- La neige pure souriant à l'écume de la mer.
- Les cèdres et les chênes, à jamais verts.

Ensuite, la description de la vie du village évoque des souvenirs multiples:

- Les belles filles allant chercher l'eau à la fontaine.
- Les garçons se levant de bon matin allant rechercher les nids des oiseaux dans les arbres fruitiers.
- Les soirs d'été inoubliables sur la terrasse à la lumière de la lune, ou ceux de l'hiver autour de la cheminée.
- L'industrie du *kichk* (الكشك = l'alliage du lait caillé avec du blé cassé), de l'*arak* (العرق = boisson alcoolisée).
- Le parvis (la cour) de l'église (ou de la mosquée) où les jeunes hommes se rivalisaient dans l'athlétisme et l'haltérophilie, etc.

Parmi ces chants, nous citons : *ya rait ʾindi ḥakoura* (يا ريت عندي حاكورة = Si j'avais un petit terrain) sur la mélodie du *mouwachchah baladi* (= du pays) qui était d'abord strophique (formée des deux premières lignes seulement), puis de forme rondeau ABA en ajoutant ultérieurement les 3ème et 4ème lignes :



3.14. Les chants d'amour

Le thème de l'amour se trouve dans plusieurs catégories de chants: berceuses, épiques, noces, patriotiques, etc. Ces chants forment aussi en eux-mêmes une catégorie particulière, suscitant les différents aspects de l'amour où les états d'âme des amoureux sont soigneusement décrits.

Nous trouvons des chants qui parlent de l'amour, des contraintes de la vie, de la nature, et de la souffrance de la séparation (غناء الفراقيات = chant de la séparation). Le chant *ʔal off machʔal* (ع الأوف مشعل = Hélas *machʔal*) représente cette catégorie.



3.15. Les joutes de *zajal*

Le *zajal* est la poésie dialectique. C'est un des fondements du folklore libanais. Presque tous les chants folkloriques puisent leur mètre poétique du *zajal* qui, à son tour, puise du chant syriaque les mètres poétiques, tout en leur ajoutant des rimes empruntées à la poésie arabe. Le *zajal* appelle et incite les poètes à improviser sur un thème donné et même à faire un débat poétique autour de ce thème. La joute est formée de quatre poètes dont chaque deux se rivalisent entre eux. L'un des poètes adopte une thèse et son rival opte pour l'antithèse. Le débat se termine par une synthèse ou un compromis souvent avancés par l'un des autres poètes. Le *zajal* adopte quelques mélodies connues, tout en laissant les *mawwal-s* (chant libre souvent improvisé) et les *qasyd-s* (chant des poèmes) aux soins et aux capacités musicales des poètes-improvisateurs. Chacun des poètes s'accompagne par un *daff* (tambourin avec petites cymbales). Un chœur interprète les refrains thématiques des poètes, accompagné par un *derbakkah* et de claquements de mains.

Le duel poétique est représenté par la forme poético-musicale *mkhammas mardoud* (مخمّس مردود = poésie à cinq hemistiches):



3.16. Le toast

Les toasts ne sont pas des chants, mais plutôt des cris et des acclamations. Ces toasts peuvent être aussi des annonces lors de l'accueil d'un chef ou des acclamations. Nous citons: *Ya hala bid-dayf* (يا هلا بالضيف = bienvenue à l'hôte) ou *Ahla wa sahla* (أهلا وسهلا = soyez le bienvenu); *Bi-sohtak* (بصحتك = à ta santé).

3.17. Les chants d'école

En général, ce sont des chants éducatifs ou occasionnels. Ils comportent un bon nombre d'hymnes regroupant l'hymne de l'école et l'hymne national avec les hymnes patriotiques.

3.18. Les chants patriotiques et nationaux

Cette catégorie forme une partie essentielle du folklore libanais, où on chante le pays, le patriotisme et le sacrifice pour sa sauvegarde. Parmi ces chants, nous citons *Hala lala layya* (هالا لالا ليا = Bienvenue chez moi) qui était d'abord strophique (les trois premières lignes), puis de forme rondeau ABA, en ajoutant trois autres portées:

The image shows a musical score for the song 'Hala lala layya'. It consists of six staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The second and third staves continue the melody. The fourth staff is marked 'Fin' and contains a double bar line. The fifth and sixth staves complete the piece, with the sixth staff ending with a double bar line and a repeat sign. The music is written in a style typical of folk songs, with a focus on melody and rhythm.

3.19. Les chants et musiques militaires

Ces chants se trouvent dans les répertoires des forces armées. Nous les trouvons aussi soit en chant, soit en musique pure, dans les fanfares (النوبة *an-nawbah*) formées dans les villages et dans les différents scouts. Ces fanfares interprètent aussi des chants religieux lors des cérémonies religieuses et durant les funérailles en alternance avec les chœurs des confréries, ainsi que des chants patriotiques, et des marches et des hymnes nationaux lors de l'accueil des grandes personnalités.

4) Les caractéristiques générales du chant folklorique libanais

Le Folklore musical libanais est un patrimoine riche et très expressif. Il se distingue, dans ses aspects variés, par sa pudeur, sa décence, et par le sens commun de solidarité qui se manifeste par une participation active et une euphorie toute spirituelle.

Les caractéristiques les plus importantes du chant folklorique, déjà recruté, révèlent que ce chant est:

- ✓ **mélodique et monodique.**
- ✓ **de rythme varié** émanant de la poésie dialectale, en particulier le *zajal*.
- ✓ **strophique:** La même mélodie s'adapte à un grand nombre de strophes dont la métrique est identique.
- ✓ **syllabique :** A chaque syllabe correspond une note sauf pour la finale. Les chants libres ou improvisés ont d'autres règlements. Les syllabes à deux notes sont rares et la seconde note est une note de passage propre à former un mouvement conjoint entre les deux notes d'un intervalle de tierce. Toutefois, les finales des chants forment une exception à cette règle, où la syllabe finale comporte plusieurs notes. Bien qu'il soit en majorité syllabique, ce chant réserve une place prépondérante à l'improvisation interprétée en solo, surtout dans les formes *ʿataba-w-mijana*, *bou zuluf*, *of*, et *ya layl*; par conséquent il est en partie mélismatique.
- ✓ **d'ambitus fort restreint.** Il y a même des mélodies à ambitus de tierce.
- ✓ **vif et mesuré.** Son rythme est très varié et joue un rôle important dans le chant folklorique en général. Il puise ses cadences des textes chantés. Nous trouvons aussi des formes libres, lentes en général et nostalgiques, qui permettent aux solistes d'improviser.

- ✓ **Les mélodies procèdent par mouvement conjoint.** Les intervalles sont presque toujours suivis de notes intermédiaires. Ces mélodies sont, sauf dans les chants mélismatiques, dénuées de vocalises et de fioritures.
- ✓ **C'est un chant populaire,** accessible à tout le monde. L'interprétation est faite soit par tout le monde, surtout dans le chant syllabique, soit par un soliste (qui est un élément important dans ce folklore) et l'assemblée, soit par deux chœurs.
- ✓ **L'échelle musicale est modale et non tempérée** (nous rencontrons des notes baissées et haussées).
- ✓ **Ce folklore musical est vocale plutôt qu'instrumental,** sauf dans le cas des danses où nous trouvons des formules mélodiques et rythmiques qui s'ajoutent aux chants pour appeler à la danse (*dabkah*), et dans le cas des improvisations instrumentales. Les instruments accompagnent le chant en jouant la mélodie.
- ✓ **Ce chant est souvent accompagné par des danses populaires communautaires.** Outre les percussions et la danse, le rythme est scandé par le claquement des mains, le *daff* (ṭara), la *derbakkah*, le *ṭabl*,... .
- ✓ **Le premier rôle est donné au texte poétique** et le chant folklorique est inséparable du *zajal*.
- ✓ **Ce folklore a été transmis par la voie de tradition orale.** Actuellement toutes les techniques modernes sont utilisées pour cela.
- ✓ **Un répertoire de chants en langue arabe classique,** composés à la fin du XIXème siècle, comme *ya laure ḥubbuki* (= Ton amour O Laure) et *aryju z-zahri* (= le parfum des fleurs), a été annexé au répertoire folklorique, sans toutefois avoir les mêmes caractéristiques et le même prestige.
- ✓ **Le folklore musical libanais partage quelques chants avec les pays voisins,** sans négliger des variantes signalées quant à la ligne mélodique et l'interprétation. En fait, des variantes similaires se trouvent aussi dans les versions de différentes régions libanaises, et une même mélodie peut avoir plus d'une version, selon les régions.

5) Le *zajal*¹⁶

Nous ne pouvons pas parler du folklore musical libanais sans parler du *zajal*, la poésie populaire, qui trouve ses racines dans le chant syriaque datant du II^e siècle. Le *zajal* s'avère très original, créatif et distinct, et reflète un art exceptionnel et évocateur non seulement au niveau du patrimoine, mais aussi au niveau des qualités poético-musicales des libanais, ainsi qu'au développement poético-musical de la vie artistique et socio-culturelle des libanais.

Le *zajal* est en langue arabe dialectale, sans désinences grammaticales. Sa versification est fondée non pas sur l'accent rythmique, mais sur le nombre de syllabes (comme la poésie syriaque). Il puise ses mètres de la poésie syriaque, et ses rimes de la poésie arabe.

Les Libanais ne cessent de pratiquer et d'improviser le *zajal* en joutes et en solo. Cette tradition de concurrencer en poésie autour d'un thème proposé ne cesse d'inspirer les poètes (*al-qawwaloun*= les poètes-chanteurs ou *az-zajjaloun*= ceux qui chantent le *zajal*) et d'animer l'auditoire qui applaudit l'un ou l'autre des poètes. Le mot *al-qawl* provient de son origine syriaque *qolo* qui veut dire mélodie, et *al-m'anna* (المعنى), le genre poético-musical très utilisé dans le *zajal*, découle du genre syriaque *ʿnwoyo*, qui veut dire chant.

Certains chercheurs font remonter le début du *zajal* au passage des maronites de la langue syriaque au dialecte libanais, qui est à mi-chemin entre le syriaque et l'arabe classique.

Le *zajal* servait à enregistrer les événements sociaux et politiques de la montagne, à pleurer un ami, à attaquer un ennemi, à louer un chef, à chanter la beauté de la bien-aimée, etc.

Mais le plus ancien poème *zajal* libanais, que nous possédons, fut écrit par un certain Sleiman du village d'Achlouh à Akkar au Liban-nord (1270-1335), qui décrit la destruction de Tripoli en 1289, après l'expulsion des Croisés de la ville par les mamlouk-s. Ce poème se trouve dans les manuscrits syriaques 214 et 231 à la bibliothèque du Vatican. Dans un des vers du poème, l'auteur annonce son nom: *Slaymên*, et celui de son village: *Ashlûh*, qui se trouve dans la région d'Akkar au Nord du Liban, il dit:

*Qayelha shâ'er Ashlûh masknu mashhûr bayn el-wara ismu Slaymên*¹⁷

¹⁶ (Voir Tannous, 2008)

Plusieurs poètes ont enrichi le patrimoine, et continuent à le faire, par leurs poèmes ou par leurs styles poétiques. Les débats poétiques des joutes de *zajal* restent calqués dans la mémoire des libanais et continuent à développer et à perpétuer une partie importante du patrimoine libanais. En outre, plusieurs poésies de *zajal* ont été mises en musique et sont devenues des chansons célèbres.

6) Le folklore dans les nouvelles compositions

L'histoire de la musique atteste l'usage du folklore musical dans les compositions personnelles. Le folklore libanais a été source d'inspiration à plusieurs compositeurs, de techniques orientale ou occidentale. Nous trouvons des éléments de ce folklore aussi bien dans les musiques et les chants arabes, dialectaux et classiques, que dans les musiques de caractère occidental, classique et de variété.

Il y a des compositeurs, comme les Frères Rahbani, qui ont utilisé le chant folklorique dans leurs musiques et le folklore en général dans leurs théâtres. Nous y trouvons le chant, les joutes entre les chanteurs du *zajal* dans les soirées et les occasions joyeuses, les improvisations vocales dans le chant libre, les danses libanaises traditionnelles (*dabkah*), la danse du sabre, les fêtes villageoises, les habits, le décor, etc.

Toutefois, il y a des compositeurs qui ont modifié le chant folklorique, soit en donnant leurs propres versions de ce chant, soit par des ajouts de phrases musicales, de préludes et d'interludes, soit en changeant la façon traditionnelle de son interprétation, et soit en lui composant de nouveaux poèmes.

Il y a d'autres compositeurs qui ont composé selon le modèle folklorique, ou en se basant sur un des éléments folkloriques essentiels. Les non-connaisseurs croient que ces compositions font partie du folklore et ne sont pas de compositions personnelles.

Zaki Nassif s'est servi, par exemple, d'un rythme d'une acclamation populaire *qam ed-dûb* pour l'un de ses chants *ṭallou ḥbabna*:

<i>qam ed-dûb</i>	<i>ta yerqos</i>	<i>qattal</i>	<i>sabʿ t min tenfos</i> ¹⁸
ε ε θ	ε ε θ	ε ε	ε ε ε ε θ
<i>ṭal-lou ḥbā-bna</i>	<i>ṭal-lou</i>	<i>nassim</i>	<i>ya hawa ble-di</i> ¹⁹

¹⁷ Celui qui la dit, est un poète, résidant à *Ashlûh*, célèbre parmi les gens, son nom est Sleiman:
 قائلها شاعر أشلوح مسكنو مشهور بين الوري إسمو سليمان

¹⁸ L'ours s'est levé pour danser, il a tué sept à huit personnes.

Les compositeurs libanais de techniques occidentales se sont servis des thèmes folkloriques dans leurs compositions au niveau des symphonies, des sonates, concertos et autres. Ils ont dû alors transcrire les mélodies folkloriques libanaises selon le système tempéré.

Quelques questions qui relèvent de l'authenticité, de la fidélité et de la conservation du patrimoine se posent alors. A-t-on le droit de modifier ou de «corriger» le chant folklorique? Est-ce que le chant folklorique évolue et se modifie, sauf au niveau des fioritures, durant les années? Dans quelle mesure et par quelle autorité un individu, compositeur ou interprète, se permet de changer un patrimoine collectif datant de milliers d'années? Comment les futures générations pourront distinguer entre la version originale du folklore et les versions modifiées par les compositeurs et les interprètes²⁰?

En outre, les "novateurs" du folklore prétendent le divulguer et l'«internationaliser» à travers leurs compositions. Des autres pensent qu'ils "transcendent" le folklore musical en l'utilisant dans leurs compositions. Mais, ces raisons ne leur permettent nullement d'altérer le patrimoine. Il sera utile de donner la version originale du folklore musical, et passer par la suite à faire des variations sur les mélodies folkloriques, ou de donner les versions personnelles de ces mélodies. Dans la musique classique, le genre "thème et variations" respecte le thème original et son authenticité tout en en faisant de versions ou de variations personnelles, soit en le modifiant et soit en le développant.

Un chant populaire prendra des dizaines d'années pour être accepté par tout le monde comme tel, et pour être annexé ultérieurement au patrimoine. L'authenticité et le respect du patrimoine appellent tous les intéressés à bien conserver le patrimoine dans sa version originale avant d'exposer les versions personnelles.

D'autre part, le folklore peut se conjuguer avec les talents des compositeurs et leurs sources pour façonner un nouveau style musical. Au niveau de la musique libanaise, une synthèse a été faite entre les musiques folklorique, arabe et occidentale, "pour en faire un style hybride, mais créatif, dont les Libanais furent les pionniers, et dont dépendent presque toutes leurs compositions surtout dans la deuxième moitié du XXème siècle" (Tannous, 2008:257).

¹⁹ Nos bien-aimés sont apparus, O vent de mon pays souffle doucement.

²⁰ Toutes ces questions mériteront une étude approfondie et un développement pluridisciplinaire, vu l'importance du sujet.

7) Le folklore vis-à-vis du modernisme

La majorité du folklore libanais s'est formé dans les villages. Plusieurs coutumes et traditions dépendaient des circonstances sociales, religieuses, géographiques et culturelles. A partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, les nouvelles technologies se sont pénétrées dans les villages libanais et elles ont changé peu à peu plusieurs us et traditions.

Le chercheur Dr. Anis Frayha (1903-1992), décrit ce changement dans quelques uns de ses bouquins comme *al-qaryah al-lubnaniyah ḥadārah fi ṭariq az-zawal* (القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال = le village libanais, une civilisation en voie de disparition) et *isma^o ya Rida* (إسمع يا رضا = écoute Rida). Il y expose quelques unes des habitudes de son village que les nouvelles générations ignorent: la maison libanaise a été dotée d'une nouvelle architecture et d'un autre ameublement, la place du village n'est plus le lieu de rencontre des villageois, les coutumes sociales relevant des funérailles, des noces des métiers et de l'agriculture ont été modifiées, la boulangerie automatique a remplacé celles traditionnelles du village, les sources d'eaux, d'où les jeunes filles puisaient l'eau des maisons, et lieu de rencontre et de loisir, ont été désertées et remplacées par l'adduction d'eau aux maisons, le chant direct était substitué dans sa majorité par l'écoute des stations radiophoniques et des enregistrements sur disques, bobines, cassettes et disques compacts, et par la vision des programmes télévisés, par conséquent les mélodies traditionnelles du chant folklorique et leurs interprétations régionales ont été altérées.

Par contre, plusieurs compositeurs libanais²¹ se sont intéressés au folklore: comme source d'inspiration et source de thèmes musicaux dans leurs compositions, ou pour faire de suites musicales; comme modèle à suivre; comme matière première qui attire l'auditoire et les spectateurs dans les théâtres et les programmes télévisés.

Le changement social, la nouvelle technologie et le progrès rapide de la communication ont amené une modification radicale dans l'usage et l'interprétation du chant folklorique. Plusieurs chants ont trouvé refuge dans les enregistrements folkloriques ou personnels et dans les bouquins et les partitions; des autres ont été voués à la disparition, par oubli ou par désintéressement. Toutefois, le Liban se vante d'avoir un des plus riches et des plus variés patrimoines folkloriques.

²¹ Cinq compositeurs libanais (Assi Rahbani, Mansour Rahbani, Zaki Nassif, Philemon Wehbé et Toufic el-Bacha) ont formé un groupe de cinq selon le modèle russe, pour sauvegarder le folklore et le remettre à l'honneur en le divulguant dans leurs compositions musicales théâtrales et radiodiffusées. Ils ont présenté leurs travaux au grand public dans "*Al-layali al-lubnaniyah*" (les nuits libanaises) durant Festival International de Baalbeck en 1957.

8) Les instruments de musique

Les instruments de musique folklorique au Liban sont répartis selon les trois familles: à vent, à cordes et les percussions. Les instruments folkloriques accompagnent le chant, animent les danses et improvisent (*taqasim* تقاسيم). Actuellement, on fait appel à d'autres instruments, plus récents, pour cette tâche, et quelques instruments folkloriques tombent dans l'oubli.

8.1. A vent:

- ✓ **La shabbabah ou shebbabeh** (الشبابة): C'est une sorte de pipeau qu'utilisaient les bergers. Il peut être fabriqué de roseau ou de métal. C'est le *nay* à son état rudimentaire. De la même famille, nous avons aussi la «minjayrat» (منجيرة) et la «niñhayleh» (نخيلة).
- ✓ **Innayz** (عنيز): Le nom provient de l'appellation de la "chèvre" en arabe, «anzah». Cette appellation est attribuée à deux sortes d'instruments : la *shebbabeh*, appelée ainsi à cause du jeu des bergers de chèvres sur cet instrument, et «le cornemuse» dont l'appellation arabe provient de l'usage de la peau de chèvre dans la fabrication de cet instrument.
- ✓ **Le nay** (الناي): La flûte de roseau remonte à un passé fort lointain. Portant un nom persan²², le *nay* est commun aux pays arabes et musulmans du Proche-Orient et du Maghreb. Il existe plusieurs modèles de *Nay* dont le plus répandu chez les arabes porte le nom de *suffara* et *gasba* ou *gasba*: littéralement «roseau». De plus, il y a un *nay* appelé «msabba» (مسبع), qui possède sept trous sur la face, au lieu des six du *nay* connu.
- ✓ **Le mijwiz** (مجوز): C'est un instrument très ancien à anche simple. Il est formé de deux roseaux travaillés et percés de 6 trous latéraux. Ses 2 embouchures sont hétéro-glottales et par conséquent émettent des timbres différents. Parfois un des roseaux fait le bourdon lorsqu'il est sans trous, on appelle l'instrument alors *ourghol* ou *arghoul*.
- ✓ **Le mizmār** (المزمار): Muni d'une anche double en roseau ou en métal, le *mizmār* se constitue d'un tuyau cylindrique terminé par un petit pavillon conique. On l'utilise surtout dans les manifestations populaires de plein air où il est accompagné par le *ṭabl* (grosse caisse).

²² Il y a des uns qui trouvent l'origine du mot dans le mot akkadien *nayo* qui signifie la tristesse.

Il y a des joueurs, de *mijwiz* et de *mizmar*, qui peuvent maintenir un son ininterrompu pendant des heures, synchronisant leur respiration avec leur souffle, tout en utilisant leurs joues comme réservoir de vent. Cette technique est appelée en dialecte *qalb en-nafas* (قلب النفس = renversement du souffle).

8.2. A cordes :

- ✓ **Rabābah** (الربابة = rebec): C'est le seul instrument folklorique arabe à cordes frottées. La caisse, tendue d'une peau de mouton, a une forme rectangulaire et se joue en position verticale. Son ambitus est très réduit.
- ✓ **Bouzouq** (البيزق): Nous trouvons l'origine du *bouzouq* (ou *buzuq*) dans l'ancien *ṭanbour* (caisse réduite et manche long). De voix plutôt métallique, le *bouzouq* est à deux ou trois cordes simples ou doubles pincées avec un ongles. Les artistes libanais et syriens, dont les plus célèbres sont le syrien Ahmad 'Abd al-Karim, et le libanais Matar Mohammad, l'utilisent dans le chant folklorique et surtout dans le *ṭaqsim* (= l'improvisation).
- ✓ **Le 'Ud** (ou *oud* العود) : le 'Ud, qui remonte, dans sa forme archaïque, à une haute Antiquité, ne figurait pas parmi les instruments folkloriques au Liban. Les références qui mentionnent l' 'Ud dans la musique folklorique, ne remontent pas au delà du XIXème siècle.
- ✓ **Kamanjah** (الكمنجة): L'usage du *kamanjah* (violon) dans l'interprétation de la musique folklorique au Liban est très récent. D'ailleurs, la musique arabe n'a connu cet instrument dans son orchestre (= *at-takht*) qu'en 1868, avec Antoine Shawwa. Il fallait attendre le congrès de Caire de 1932, pour officialiser cette introduction.

8.3. Percussions:

- ✓ **Derbakkah** (الدربكة): La *derbakkah* (ou *ṭablah*, *ṭableh*) est l'instrument à percussion le plus utilisé dans le chant folklorique libanais. Elle est de forme tambour-calice fait de terre cuite (actuellement de métal ou de produit synthétique) et d'une peau (actuellement membrane synthétique) tendue sur la face évasée du tambour. Elle accompagne aussi bien la musique folklorique que la musique arabe classique.
- ✓ **Daff** (الدف) ou *Duff*, *ṭarah*: c'est un tambour sur cadre tendu d'une seule peau et dont les rebords comportent des entailles où sont accrochées de petites cymbales (صاغات). Les poètes de joutes de *zajal*

s'accompagnent, chacun, par un *daff* pour scander le rythme et donner une coloration avec les petites cymbales.

- ✓ **Tabl** (الطبل) C'est un tambour (généralement grosse caisse) à deux peaux lacées, porté horizontalement et attaché par une corde à l'épaule du joueur. Il est frappé par un bâton de la main droite d'une face, et par une baguette fine de la main gauche de l'autre face, donnant les *dum* (temps fort) et *tak* (temps faible) du rythme. Il est surtout en usage en plein air, accompagnant la *dabkah*.

Conclusion

Le folklore musical libanais est un patrimoine très riche et très expressif. Avant d'être classé comme folklore avec le changement social et l'évolution dans la technologie et la communication, ce chant accompagnait tous les aspects et les étapes de la vie des libanais qui pensaient à son utilité plus qu'à son art.

Ce chant est le fondement et le moyen le plus adéquat pour donner l'identité musicale nationale et pour faire une musique moderne proprement libanaise en se basant sur l'un des éléments du chant folklorique. En affirmant ceci, nous n'ignorons pas que le folklore n'est actuellement qu'une partie du répertoire libanais et qu'il ne suffit pas à lui seul de former la musique libanaise actuelle. Mais, le développement et la rénovation de la musique libanaise passent nécessairement par ce folklore pour avoir toujours un cachet libanais authentique.

Toutefois, il s'avère nécessaire et impérieux de conserver ce folklore dans son authenticité et non pas le remplacer par les versions personnelles aussi belles qu'elles soient.

Notre étude ne prétend pas être complète, ou englober tous les sujets du folklore libanais, puisque cette musique folklorique n'est recrutée que partiellement. Il est urgent de parfaire cette tâche, pour ne pas perdre ou aliéner une partie de ce patrimoine musical envahi par la technologie audio-visuelle moderne et les courants de mondialisation qui ne cessent de se propager et d'influencer.

Une étude comparative des folklores musicaux de la région, et même du bassin méditerranéen, s'avère fort utile et d'une grande importance musicologique et musicale pour relever les caractéristiques communes et particulières de ces chants folkloriques.

Bibliographie

Ambros, August Wilhelm. 1887. (en collaboration), *Geschichte der Musik*, Leipzig.

Cloer, Eddie. *La série des psaumes*.
<www.biblecourses.com/fr_lessons/FR_200009_12> pdf, p.2. [Access 5/10/2009]

Hage, Louis. 1972. *Le Chant de l'Eglise Maronite*, vol. I, Beyrouth.

Jargy, Simon. 1960a. "La Musique Populaire du Proche-Orient Arabe". En *Histoire de la Musique 1*, sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, 545- 571. Tours: Gallimard.

_____. 1960b. "Musique Populaire du Proche-Orient". En *Histoire de la Musique, Des Origines à Jean-Sébastien Bach*, T. I, Encyclopédie de la Pléiade, 567.

Khalaf, Salim. *Phoenician Music and Crafts*,
<<http://www.phoenicia.org/music.html>> [Access 5/10/2009]

Mainguy, Marc-Henry. 1969. *La Musique au Liban*, Ed. Dar an-nahar, Beyrouth.

Moussa, Victor. 2009. "La danse folklorique au Liban", Conférence-débat organisée au Théâtre des Nations, 28 avril 1961, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre. En *Le Théâtre des Nations : Une aventure théâtrale à redécouvrir*, écrit par Daniela Peslin, éd. l'Harmattan, Paris, 166.

Tannous, Youssef 2009a. "Al-ghina' ach-cha^obi al-lubnani" (le chant populaire libanais), conférence présentée dans le XXème Congrès de l'Académie Arabe de la Musique, Amman.

_____. 2008b. "La musique libanaise, tradition millénaire", En *Mélanges offerts au Prof. P. Louis Hage*, Edités par P.Ayoub Chahwan, Faculté de Musique, Etudes, 9, 256-272. Kaslik: Pusek.

_____. 2008c. "Al-folklore al-musiqi al-^oarabi al-mutanawi^o, tarikh wa ḥadāthah" (le folklore musical arabe varié, histoire et modernisme), En *Anthropologie et Musiques*, Colloque international à Alger, organisé par le Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques, Nouvelle Série N° 6, 53-71. Alger: CNRPAH.

_____. 2008d. "Al-musiqa al-maruniyah al-muqaddasah al-
ñadithah" (la musique maronite sacrée moderne), En *Al-liturjiya wa-l-musiqa al-
muqaddasah* (la liturgie et la musique sacrée), 147-180. Kaslik: éd. Université
Saint-Esprit de Kaslik (Liban), Institut de Liturgie, 41.

LOS INSTRUMENTOS EN LA MÚSICA DE CRETA: PROCESOS, DISCURSOS Y PRÁCTICAS

Jordi Alsina Iglesias

Resumen

A continuación voy a presentar un breve capítulo de mi investigación dedicada al estudio de las prácticas, los procesos y los discursos de la música de Creta (Alsina, 2010), haciendo especial hincapié en el papel ideológico que tiene la “música tradicional de Creta” (Grecia), que también es conocida como “*ta kritiká*”, para la configuración de la identidad de la isla. Debido a la falta de tiempo y también espacio, centraré el siguiente artículo en cómo se construye la identidad de esa comunidad mediante las prácticas musicales, señalando cuales son los instrumentos que se perciben como propios y cuales no por el grupo que se estudia.

Aunque he adoptado una perspectiva sincrónica, he tenido en cuenta un marco cronológico mucho más amplio que parte del año 1821, año que señala la historiografía oficial como el inicio de las revueltas contra el imperio Otomano. El presente artículo se ha centrado en los músicos, como actores centrales de la práctica musical, aunque se han incluido otros actores, como el público, los productores y los periodistas musicales.

Palabras clave: música de Creta, prácticas musicales, etnicidad, instrumentos, narrativas.

Abstract

I will present a brief chapter taken from my research devoted to study of the practices, processes and discourses in Cretan music (Alsina, 2010). I put particular emphasis on the ideological role of Cretan traditional music (Greece), also known as “*ta kritiká*”, in the configuration of the island's identity.

The following article will focus on how the identity of this community is built through musical practices, indicating which instruments the Cretans perceive as their own. Although I have chosen a contemporary perspective, I have taken note of a much wider time frame, by taking 1821 as starting point, the date fixed by the official history as the beginning of the revolts against the Ottoman Empire. This article focuses on the musicians, as central figures of musical practice. I've also included the public, producers and music journalists.

Keywords: music of Crete, musical practices, ethnicity, instruments, narratives.

¹ “*Ta kritiká*” es el plural de “*to kritikó*”, que traduciríamos literalmente como “las cretenses” o “los cretenses”. Con este adjetivo neutro se refieren los habitantes de Creta a todas aquellas músicas que se consideran parte del territorio de la isla. Otro nombre utilizado por sus residentes es “*paradosiakí kritikí musikí*”, o sea, “música tradicional cretense”, o también “*kritikí musikí*”, música cretense. A lo largo del presente artículo utilizaré indistintamente estos tres conceptos para referirnos a esta música. Para facilitar su lectura, consultar la lista de informantes al final del presente artículo. Para escuchar algunos ejemplos musicales: www.myspace.com/musicadecreta

Hipótesis

Durante el siglo XX, con la aparición del Romanticismo, hay un interés en encontrar el espíritu del pueblo (*Volksgeist*), en un momento de grandes cambios políticos y socioeconómicos que se concretan con la aparición del nacionalismo y la creación de las identidades nacionales, un hecho que comportará el nacimiento de los estados nación como nuevos entes administrativos, en un proceso en el cual el folclore tuvo un papel básico en la autenticación y la legitimación de los nuevos estados (Bendix, 1997). Desde mi punto de vista, Grecia en este sentido no será una excepción, con un proceso de construcción nacional e identitario iniciado durante el siglo XIX, con la proclamación de la independencia de los primeros territorios helénicos del dominio otomano (1821)².

Esta gradual separación se terminó de concretar con la expulsión de los territorios griegos de la población turcomusulmana y de la población griegocristiana de los territorios de Asia Menor en manos de la nueva República Turca. Un hecho, a mi entender, que acentuó la utilización de las músicas asociadas a estos respectivos territorios como elementos diferenciadores entre los unos y los otros. El fin de la Guerra Civil (1946-1949), que enfrentó a comunistas y conservadores por el dominio del país, fue otro factor importante que marcó el uso de las músicas entendidas como propias para la elaboración de una identidad homogénea, con el propósito de evitar otro enfrentamiento bélico de carácter fratricida.

Creta forma parte del Estado griego desde 1913, momento en el que se ratificó su unión con el resto del país que hasta ese momento se había independizado del imperio Otomano (1299-1924). Es la isla más grande de Grecia, con un dialecto propio y una historia que se diferencia en muchos aspectos de la del continente. Su posición equidistante con Europa, Asia y África le ha proporcionado una magnífica posición estratégica en el Mediterráneo oriental, que la ha convertido en lugar de parada obligatoria de cualquier imperio que haya querido controlar esta orilla.

Incluso, su idiosincrasia es reconocida por la misma Iglesia ortodoxa, ya que la isla dispone de un episcopado propio. Así, el folclore, al igual que en la totalidad del territorio griego, tiene un papel importante en la creación de un discurso sobre la isla o la "creicidad", donde la música tradicional cretense, *ta kritiká*, es uno de sus exponentes. Así pues, creo que la música y por ende, sus

² Como veremos más adelante, Michael Herzfeld ha estudiado profundamente este caso en su libro *Ours once more* (1986).

instrumentos, se erigen como elementos identificadores de varias partes del país, tal como podría ser el caso de Creta, o de otras regiones como la Tracia, las Cícladas o el Épiro.

En el presente artículo me centro en el papel que ha tenido el Estado en la difusión de la música de Creta, y que tienen que tener los instrumentos para merecer la etiqueta de cretenses.

Objetivos y principales rasgos metodológicos

En concreto, dirijo mi atención en la naturaleza y la práctica de la llamada música tradicional cretense, y que en la isla se conoce como *kritiká*. En este sentido me centro en sus músicos, su público, los productores, los periodistas musicales y de forma muy especial en los usos ideológicos de carácter etnicitario de estas músicas.

En este artículo me voy a centrar en los datos sobre su producción musical, para mostrar cuáles son los instrumentos que se perciben como propios de la *kritiká*, y qué tienen que tener para merecer esta etiqueta, y de esta forma conocer cuáles son los atributos que se asocian a esta música y qué relación tienen que tener con el territorio.

En mi caso me interesa el estudio de la música como hecho cultural y también social. Siguiendo esta premisa, he partido del trabajo de campo, como eje principal del método etnográfico, para asumir un conocimiento del medio. Una estancia previa de dos años en la isla y un buen nivel del idioma, a pesar de la dificultad añadida del aprendizaje del dialecto cretense, han sido claves para una rápida integración y poder seguir adelante una parte de la investigación que aquí presento. El hecho de ser extranjero y conocer el idioma me ha facilitado el contacto y la simpatía de la mayoría de mis informantes.

Por otro lado, he utilizado la entrevista, seleccionando diferentes actores que por su condición podían darme cierta información importante para este trabajo. Básicamente, las entrevistas han sido hechas siguiendo criterios antropológicos de significatividad social, aunque también he tenido en cuenta algunos criterios de representatividad sociológica.

En resumen, mi análisis se ha dividido en tres niveles analíticos de la cultura, y, por lo tanto, también de la música (Josep Martí, 2000:57-60): fenomenal, ideacional y estructural.

Marco teórico

Entiendo la antropología de la música³ como el campo que estudia la música como cultura, en el sentido antropológico del término (Merriam, 1980), o, en otras palabras, como el estudio de los procesos musicales en la cultura.

El texto parte de las consideraciones que Josep Martí (1996) hace al referirse a la relación existente entre música y etnicidad, y por otro lado de los planteamientos que también el antropólogo Ignasi Terradas (2004) desarrolla alrededor de las contradicciones que se generan entre la identidad vivida y la identificación jurídico-política. Algunas de las preguntas que intento responder son ¿cómo se conformaría una identidad cretense (local) y se emparentaría con la identidad griega (nacional)? ¿Qué elementos simbólicos (folclore) se escenifican para plasmar esta identidad? Trabajos como, por ejemplo, los de Gellner (2003) y Anderson (2005) sobre las relaciones entre nacionalismo y cultura me ayudarán a responder este tipo de preguntas. La nación, como comunidad imaginada de ciudadanos, llega a ser hegemónica, gracias a la impronta que generan las sociedades industriales y el poder político en aspectos como la creación de una cultura de masas o la extensión de la enseñanza pública.

Siguiendo esta misma línea, me serán de gran utilidad las aportaciones de Michael Herzfeld (1986) en su estudio sobre la construcción del Estado moderno griego y el papel ideológico que tiene el folclore en la creación de una identidad nacional. Un mecanismo que intenta sacar al país de la dualidad que representa, de un lado, una Grecia clásica vista por los europeos como la madre de su cultura, y, por el otro, una Grecia contaminada por la ocupación otomana durante centenares de años. Es en este punto donde desde el siglo XIX es susceptible de ser utilizado por el Estado, los medios de comunicación y los intelectuales todo aquello que pueda tener una simbología popular y tradicional, como en este caso

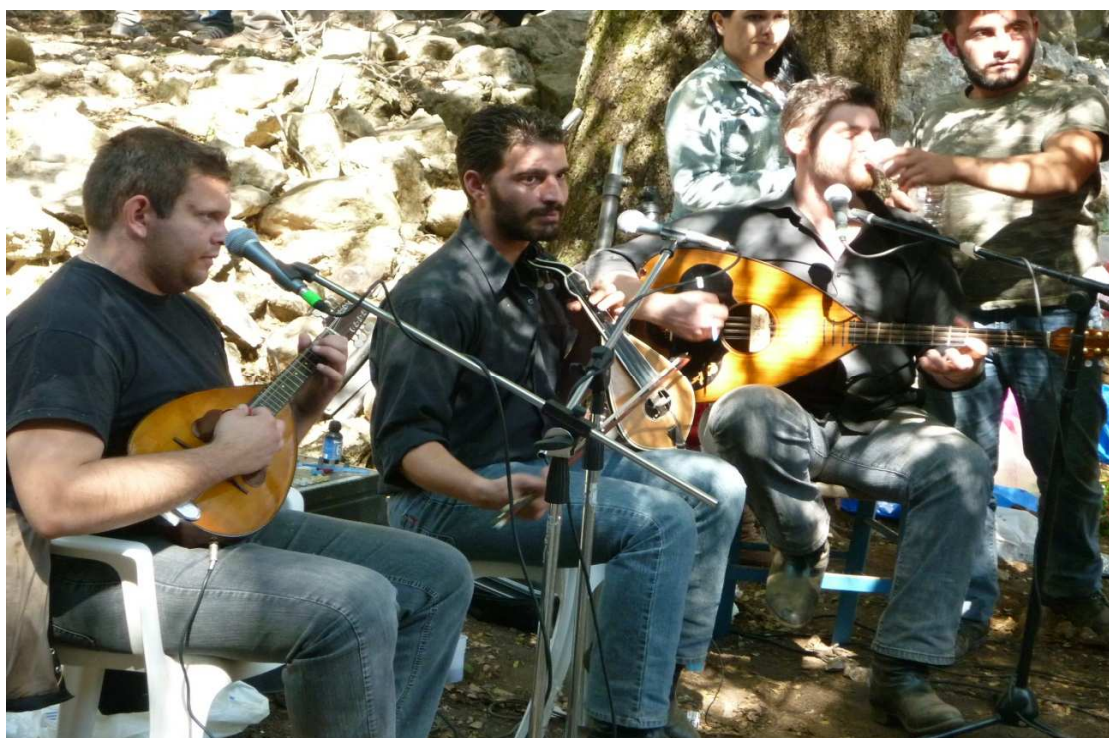
³ Ya durante los años cincuenta, la etnomusicología tenía un reconocimiento internacional, la escuela norteamericana empieza a usar teorías y métodos de la antropología moderna, se estudia la música desde la función que tiene dentro de una sociedad determinada, y se enfatiza aspectos como por ejemplo el relativismo cultural o un espíritu museográfico. Aunque con la musicología comparada ya se hablaba en términos científicos, no es hasta el 1959 que esta ciencia es denominada etnomusicología, y se prescinde del nombre anterior por dos razones: la primera tiene relación con el término empleado para denominarla, ya que toda ciencia es comparativa; y la segunda, porque la música oral empieza a ser estudiada con un sentido más sincrónico, allí donde se encuentre; tanto entre grupos aborígenes como entre el folk de los países occidentales o entre los músicos populares de las grandes ciudades (Isabel Aretz, 1991). La publicación del libro *The Anthropology of Music* (1964), por Alan P. Merriam, rápidamente se convirtió en todo un clásico y supuso un antes y un después para la disciplina. Ya era posible desde la antropología el estudio de cualquier tipo de música.

la música, para encaminar el país hacia allí donde se considera que provienen sus raíces.

Al hablar de una categoría tan abstracta como la música tradicional cretense, me estoy refiriendo a una invención, tal como muestran los historiadores Hobsbawn y Ranger (1988), que insisten en el carácter a menudo inventado de muchas prácticas (también musicales) que llamamos tradicionales, lo que convierte esta categorización en un elemento legitimador de ciertos fenómenos que son conectados con un pasado (re)creado para esta finalidad.

Las aportaciones del historiador Richard Clogg (1998) en torno a la historia contemporánea de Grecia me servirán para contextualizar los cambios sociales, políticos y económicos de este país durante los últimos dos siglos.

Organología⁴



Fiesta de la Primavera. Mandolina, lira y laúd. Gonies Mayo 2009.

Aunque el presente artículo parte de las ciencias sociales como fuente de conocimiento, debido a la temática del texto he considerado oportuno una breve

⁴ Reraki (1999: 38-44), Dalianoudi (2004), Kopidakis (2002: 31-33).

aproximación a las características morfológicas de los instrumentos asociados a la música de Creta, y de este modo facilitar la comprensión del relato, en el cual, tal como indica el título, su papel es central. Las referencias y citas referentes a sus particularidades por parte de mis informantes serán continuas en los tres siguientes apartados.

a) Cordófonos.

- **La lira.** Aunque este término se ha convertido en sinónimo de la lira cretense, podemos encontrar este instrumento de forma piriforme también en las islas del Dodecaneso, en la Tracia y la Macedonia griega. Hay tres tipos de lira: la lira pequeña o *liraki*, la lira cretense y la *vrontolira*. Formadas con 3 cuerdas metálicas. Se diferencian entre ellas por el tamaño y el sonido. También existe otro instrumento a caballo entre ésta y el violín, la llamada viololira. Todas ellas son tocadas con arco, que también puede estar formado con cascabeles, la *gerakokoudouna*, que cuando el arco se mueve, produce un sonido que acompaña a la lira. Está afinada en intervalos de quintas justas (La, Re, Sol), aunque también puede variar en cuartas justas.
- **El violín.** Es el mismo violín conocido en Europa. Utilizado como instrumento de música popular en toda Grecia. En Creta, lo encontramos en el este y al oeste de la isla. Por su rol, al igual que la lira, es conocido como *primadóros*, es decir, que hace de solista. Su afinación más conocida es con quintas (Mi, La, Re, Sol), aunque también podemos encontrar otros afinaciones (La, Re, Sol, Do).
- **El laúd.** De tamaño considerable con el mástil alargado, formado por cuatro cuerdas pares, hoy en día metálicas. Normalmente hace de acompañante de la lira y el violín. También es utilizado como solista. Su introducción tras la Segunda Guerra Mundial, llevó a la marginación del *dauli* y de la *gerakokoudouna*. Su afinación es con quintas justas (Mi, La, Re, Sol).
- **La mandolina y la guitarra.** La mandolina es utilizada principalmente en el centro y menos en el este de la isla como instrumento melódico y de acompañamiento (*basadóro*) de la lira y el violín, sigue la misma afinación que el laúd. La guitarra es utilizada en los mismos lugares sólo como acompañante del violín, con la siguiente afinación: Mi, La, Re, Sol, Si, Mi.

– **El bulgari.** Forma parte de la familia de los *tambouras*. Su uso en la actualidad es limitado. Se utiliza como instrumento melódico y también acompaña a la lira. Normalmente su afinación es: Sol, Re, La. Puede variar también en: Sol, Re, Sol.

b) Aerófonos.

– **Thiambouli.** Forma parte de la familia de los *tambouras*. Su uso en la actualidad es limitado. Se utiliza como instrumento melódico y también acompaña a la lira. Normalmente su afinación es: Sol, Re, La. Puede variar también en: Sol, Re, Sol.

– **Mandoura.** Es una especie de clarinete con una lengüeta en la parte superior de la caña. Cuenta con 4 o 6 orificios y se hace de diferentes tamaños. Tiene diferentes variantes.

– **Skomadoura.** También conocida como *askavlos*, de la misma familia que la gaita. Se trata de una bolsa de cuero que se utiliza para almacenamiento de aire, con una embocadura de madera, por donde sopla el músico. Se toca generalmente al aire libre, como solista o acompañado del laúd o el *daulaki*. Este instrumento los últimos años ha experimentado un cierto resurgimiento.

c) Membranófonos.

– **Dauli.** Es un pequeño tambor tocado con dos baquetas (*dauloksila*). Que acompaña a la lira y al violín, bastante conocido en el este de Creta.

La lira, un símbolo “puramente” nacional⁵

Durante los años que he vivido en Creta, puedo constatar sin ninguna duda que si hay un instrumento extendido en la isla, éste es la lira. Desde el primero evento musical al que asistí hasta el último, han sido muy pocas las veces en las cuales no hiciera acto de presencia. Su papel como instrumento melódico de la *kritiká* es en general poco cuestionado, “para mí el primer instrumento tiene que

⁵ La redacción de este artículo ha sido posible gracias a la colaboración desinteresada de mucha gente, que me ha ayudado con sus informaciones y opiniones, o que me ha facilitado el acceso a documentación, acontecimientos o personas que desconocía, en definitiva, una ayuda sin la cual hubiera sido imposible el desarrollo de la investigación. A todos ellos les doy las gracias, también a los antropólogos Josep Martí e Ignasi Terradas quienes me guiaron durante todo el proceso de investigación, y especialmente a Fotini, mi mujer. Aunque su ayuda fue inestimable, la responsabilidad de este artículo es sólo mía, el cual he intentado elaborar con el máximo respeto hacia todos aquellos que me han ayudado y a la gente de Creta en general.

ser la lira, él tiene que llevar la voz cantante, se tendría que escuchar un poco más por encima de los otros” (M. G.).



Clase de *kritiká*. Conservatorio Apolon (Heraklion). Mayo 2009.

El protagonismo de la lira se hace patente con la cantidad de carteles que anuncian la actuación de algún *liraris*⁶ a lo largo de la isla, un hecho que contrasta con la dificultad de encontrar algún cartel que promocione un intérprete del laúd, mandolina o violín, y es definitivamente imposible en el caso de cualquier otro músico de instrumentos asociados a la *kritiká*. De la misma manera que una visita a cualquier tienda de música nos ofrecerá una gran cantidad de productos asociados a este instrumento, y en comparación muy pocos asociados al resto. También en cualquier tienda de recuerdos para turistas es más fácil adquirir algún objeto o camiseta con su imagen. En el fondo, este instrumento parece que se haya convertido en cierto sentido y en palabras del etnomusicólogo griego L. Lliabas “en symbole “national”, en object de revendication identitaire, en marqueur culturel d'un groupe limite, d'une communauté, d'un peuple, d'une certain région géographique” (Reraki, 1999: 38).

Sólo en la provincia de Xaniá (en la parte occidental de la isla) o con músicos de aquella zona he podido escuchar el violín como instrumento solista.

⁶ Que tocan la lira.

Con referencia a este contraste, el violinista Andonis Martzakís, originario de Kissamos, una localidad de la provincia, me comentaba: “Mi padre se fue de Creta con quince años y vio la lira por primera vez en Atenas, nunca antes”, para añadir que “el instrumento tradicional de la zona es en un 90% el violín”. También en la provincia de Sitia⁷, algunos informantes han señalado que, antiguamente, la presencia del violín era predominante: “Las diferencias con el resto de Creta es que aquí el instrumento principal era el violín. La lira llega al inicio de la década de los sesenta. Y por desgracia la lira ganó” (M. S).

Es durante los años sesenta, con la aparición de toda una serie de músicos de la provincia de Rethymno, que se populariza este instrumento: “Es gracias a *liraris* como por ejemplo Skordalo, Moudakis y Xylouris que la música tradicional se hace más popular” (M. K). Un hecho que el mismo informante de Biannos explica:

Dicen que siempre aquello que es nuevo tiene un encanto [...] ellos crearon una moda muy fuerte que influyó toda Creta. Nosotros, después de Kalogeridis⁸, no tuvimos la misma continuidad, en Xaniá, que también tenían violín, aunque también recibieron esta influencia han continuado hasta el día de hoy porque tenían una persona como 'Naftis'[...]⁹ Así pues, perdimos, y la lira nos llevó su gloria. La moda nos impuso unos cambios. Ahora la moda es la lira, no podemos ir hacia tras. Si ahora, aquí, alguien toca la lira y otro el violín, 70 irán a la lira y los otros 30 iremos al violín, ésta es la situación.

Y aún añade: “La lira me gusta y por supuesto tiene grandes intérpretes, pero dentro de mi alma prefiero el violín y la mandolina”.

La predominancia de la lira es, pues, abrumadora, incluso en territorios donde no hace tantos años había una presencia mucho más activa de otros instrumentos.

After the war, however, with the emergence of the masters of Cretan music, the violin gave way to the lyre. The dominance of the latter became more evident in the period between 1960-1970. In spite of the fact the violin is still played by the inhabitants of eastern and western Crete, yet the lyre is the most popular instrument all over the island” (Aerakis, 1994: 27).

⁷ El año 2004, la Asociación de Músicos de Creta editó dos investigaciones en torno a la música tradicional cretense, a cargo de la etnomusicóloga Renata Dalianoudi: *El violín y el laúd, pareja tradicional de la música de Creta occidental* y *El violín y la guitarra, pareja tradicional de la música de Creta oriental*.

⁸ Stratis Kalogeridis (1883-1960). Violinista que popularizó las canciones tradicionales de la provincia de Sitia. También fue el primero en transcribir en partitura “*ta kritiká*”.

⁹ Seudónimo de Kostas Papadakis (1920-2003), violinista de la zona de Xaniá que dedicó los últimos años de su vida en defender la hipótesis que el violín era un instrumento más antiguo que la lira. En el año 1989 publicó el libro: *La lira cretense: un mito*.

En su estudio sobre la música tradicional de Creta entre 1953 y 1954, el etnomusicólogo Samuel Boud Bovy señaló en la metodología de su investigación (2006: 76) cómo la presencia del violín en la totalidad del territorio cretense era significativa, pero aún así, en todo su trabajo de dos volúmenes y después de haber grabado 76 intérpretes entre cantantes y músicos, sólo uno tocaba el violín. La respuesta nos la da Aglaia Agioutanti, una de sus colaboradoras:

El pequeño número de violiras¹⁰ y especialmente violines, tal como indica el cuadro, se debe a que no teníamos la voluntad en ningún caso de trabajar con músicos que tocaran estos instrumentos. Según los acuerdos que hicimos en Atenas nos limitamos sólo a los instrumentos antiguos (Baud, 2006: 71).

La búsqueda de aquellos instrumentos considerados “antiguos”, es decir, que en esencia sólo fueran cretenses, los llevó a escoger el *dauli*, la *skomadoura*, el *thiamboli* y finalmente la lira, en su opinión “el violín tomó el lugar de la lira” (íbidem), o, dicho de otra modo, un instrumento extranjero había ido sustituyendo un instrumento considerado “aborigen”. El objetivo de la investigación era complementar el Archivo Nacional Etnográfico y Musical que se encontraba en la capital griega y era dirigido por la musicóloga Mépos Merlié, que en 1935 ya había publicado un trabajo llamado *Etnografía musical en Grecia* (Baud, 2006: 16), donde había señalado cuáles eran las raíces musicales del país. El Archivo Nacional fue el encargado de proporcionar a Samuel Baud Body la información y los recursos para sacar adelante su investigación, además de enviar también dos de sus miembros, la susodicha A. Agiutandi y Despina Mazaraki, las cuales hicieron una primera estancia en la isla en 1953 para seleccionar informantes “siguiendo las instrucciones de la señora Merlié” (Baud, 2006: 70), y con la idea de facilitar así el posterior trabajo del etnomusicólogo suizo.

La Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil griega provocaron un periodo de hibernación musical, hasta que al inicio de los años cincuenta hay un aumento de las músicas asociadas a diferentes territorios del país. Una situación ligada a una voluntad expresa del gobierno para reafirmar la identidad del país, donde la música debía tener un rol importantísimo. El organizador de este proyecto fue Simon Caras, un musicólogo especialista en música bizantina y con una cierta antipatía hacia todo lo que fuera considerado europeo (Mpaltatz,i 2003). Él mismo es nombrado director de programación de la música popular de la radio estatal (EIR), desde donde elige cuales son las músicas propias del país. Entre otras cosas, en 1955 prohíbe que se pueda interpretar el repertorio de la música tradicional cretense con violín en las emisoras de radio de Grecia, en las fiestas

¹⁰ La violira era un instrumento con las características de la lira y el violín. Hoy en día está prácticamente desaparecido.

nacionales y otros medios de difusión, bajo la justificación de que la lira es el instrumento tradicional de Creta (Papadakis, 1989: 43). El violín es considerado extranjero, de influencia veneciana, y en su lugar se empieza a promover la lira como instrumento puramente cretense, "a symbol of uncontaminated musical folklore" (Magrini, 1997:1), siguiendo así la tendencia de los folcloristas griegos de principios del siglo XIX, que buscaban asociar la Grecia moderna con la cultura clásica. En este sentido, la lira disfrutaba de unos antecedentes en la época bizantina y era nombrada en la mitología clásica, algo que ligaba claramente con este ideología¹¹. De este modo, se promovió desde el estado el repertorio de *kritiká* con la lira y como instrumento de acompañamiento el laúd, un hecho que supuso para muchos músicos de la isla asociados a otros instrumentos dificultades a la hora de encontrar trabajo, no tener acceso a los medios de difusión e, incluso, se puso en duda su condición de cretenses.

Resulta paradigmático el caso del violinista Kostas Papadakis ("Naftis"), conocido por ser uno de los luchadores más acérrimos contra la prohibición de este instrumento¹², quien en 1989 publicó un libro con sus opiniones sobre la música tradicional cretense, bajo el sugerente título de *La lira cretense: un mito*, donde intenta mostrar la supuesta antigüedad del violín por encima de la lira y donde narra su experiencia personal en torno a estos hechos. Aún hoy, las opiniones sobre la antigüedad de un instrumento u otro son variadas. "Puede que el violín sea más viejo que la lira", me comentaba mi amigo Babis al hablar de esta cuestión. Otros, sin embargo, no dudan tanto en sus afirmaciones:

Pienso realmente... no sé cuándo, pero pienso que la lira es más vieja que el violín. Allí (Xaniá) piensan lo contrario, que es el violín, yo pienso que es un instrumento, la lira, que se encuentra por todo el Egeo, Constantinopla, Asia Menor, incluso en la India. Por eso pienso que el violín llegó más tarde... Los últimos siglos llegaron el violín y el laúd. Pienso que en los pueblos hay muchas más liras, en las ciudades hay más violín, y después fue moda y llegó a los pueblos (D.S).

En el sentido contrario me contestaba un violinista de Xaniá: "Nosotros, el libro del Naftis nos lo creemos" (A.M). En el fondo, sin embargo, todos están de acuerdo en algo: "Finalmente la música sólo es una".

Creo que en el caso de la lira es bastante obvio que el Estado tuvo un papel central en su difusión. Por otra parte, hay toda una serie de instrumentos que se encontraban en la isla desde principios del siglo XX, principalmente en las

¹¹ Aunque la lira de la época clásica, una pequeña arpa, no tuviera ninguna relación con este instrumento.

¹² Tullia Magrini ha trabajado en torno este tema y la historia de vida de Kostas Papadakis: <http://www.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html>

ciudades¹³, y que progresivamente desaparecen de la vida musical de la isla y que E. Kopidakis (2002: 31) atribuye a la influencia que generó la música occidental de la época (suites y operetas) sobre los músicos, gracias a la difusión del gramófono, los conciertos de la armada inglesa y de otras orquestas europeas en Creta, tal como también describe Zaïmakis (1999: 80-82). Este hecho, a mi entender, pudo haber influido en esta sustitución, pero también creo que existen motivaciones de carácter ideológico porque justamente son los instrumentos asociados a los turcocretenses y a los refugiados de Asia Menor los que son sustituidos:

Plus les instruments joués dans les grandes villes de Crète par les turquo-crétois ou les réfugiés tels que l'*oud*, le *saz*, le *tambouras*, le *boulgarion* tétés upplantés par le *laouto*, la guitare, la mandoline, le *bouzouki* et d'autres instruments tempérés (Kopidakis, 2002: 31).

Aduce esta sustitución a motivos de carácter musicológico, pero pocos mencionan la influencia que pudo tener sobre estos instrumentos la dictadura del general Metaxas¹⁴, que entre otras cosas se hizo famosa por la persecución de la música *rebétika*¹⁵. Ni el hecho de que a partir de los años cincuenta hay un interés del Estado en potenciar la lira “as the main instrument of Crete” (Dawe, 2007: 21) y el laúd como pareja. Según Leonidas Lainakis, uno de los pocos bulgaristas profesionales de la isla,

El *bulgari* se tocaba en Xaniá y Rethymno, ciudades portuarias. Después llegó el laúd y echó al *bulgari* como instrumento de acompañamiento. En la ciudad no había muchas liras ni tampoco violín; he visto fotografías de la época donde tocan 4 o 5 *bulgaris* juntos, ahora más o menos empieza a resurgir.

¹³ “También en Heraklion había violín, clarinete, outi, [...] En la boda de una tía mía fueron con clarinete. Había música que se tocaba con otros instrumentos. En las ciudades existía el intercambio” (M. K.). “En las montañas había la lira y el lauto” (M. K.).

¹⁴ El 4 de agosto de 1936, el general Ioannis Metaxas instauró en Grecia una dictadura de carácter fascista, que pretendía consolidar, siguiendo los pasos de Hitler y Mussolini, una Tercera Civilización, en este caso Helénica. Después de la antigua Grecia y del imperio Bizantino, había que volver a poner el nombre del país en un lugar bien alto.

¹⁵ El género musical más perjudicado, sin duda, fue la *rebétika* (música asociada a los inmigrantes de Asia Menor) y sus músicos, que vieron como ellos y su música eran criminalizados, tanto por el contenido de sus letras, como por su origen. En el caso de Creta, sólo conozco el trabajo de Zaïmakis (1999) dedicado a la capital cretense durante la primera mitad del siglo XX, en la cual describe brevemente algunos episodios de cierta hostigación policial a prácticas musicales asociadas a Oriente.

Mi informante no tenía ninguna opinión de por qué se podría haber producido esta sustitución.



En el centro el liraris Giannis Bardas. Arkalohori Julio 2009.

El laúd: la pareja de la lira



N. Xylouris (lira), G. Xylouris (laúd), Manolakis (laúd). Enero 2009.

La pareja (*zigias*) de la lira, aquel instrumento que casi siempre hace de acompañamiento rítmico, es el laúd. Son relativamente pocos los laudistas (*lautieris*) que han rechazado este papel secundario y han introducido el laúd¹⁶ como instrumento principal, un papel que no siempre es visto con buenos ojos por los aficionados a esta música. Con referencia a uno de estos laudistas, un informante me decía que no le gustaba “porque no acompaña a la lira, no porque sea mal músico”. La preponderancia de esta pareja dentro de la música tradicional cretense también se hace patente en el emblema de la Asociación de Músicos de Creta: la figura de la isla y justo en el centro una lira y un laúd¹⁷. Una circunstancia que el mismo presidente de la Asociación encontró del todo fortuita; “no podíamos ponerlos todos”, me contestó al preguntarle porque sólo estos estaban representados.

¹⁶ Kotsourelis, Markogiannis, Psarogiannis, Girogis Xylouris “Psarogiorgis” (<http://www.xylourisensemble.net>) y Manolakis, por orden de edad, son algunos de los laudistas de más renombre.

¹⁷ Asociación de Músicos de Creta: <http://www.cretamusic.gr>

Aunque en la actualidad, parece que surjan nuevos planteamientos y aparecen músicos y grupos que introducen otros instrumentos en la *kritiká*. Con referencia a esto, Giorgos Xylouris me comentaba:

La lira y el laúd ellos solos ya son una excepción, hay otros instrumentos, en la época de los duetos eso se miraba más, pero hoy en día, en Creta, hay músicos que huyen de ese modelo, y en cierta manera es bueno. Si vas al pasado para ver cómo era, es como si llevarás un muerto. Tenemos que pensar que otra cosa podemos hacer.

Incluso empiezan a aparecer músicos que tímidamente tocan instrumentos asociados a la *kritiká* con repertorios que no pertenecen a esta etiqueta¹⁸. Es el caso por ejemplo del laudista Giorgis Manolakis, que mostraba su interés en “hacer evolucionar el laúd como instrumento”, es decir, de no hacer sólo de comparsa de la lira, ni de constreñir este instrumento sólo a la música de la isla, continuando la línea abierta por sus antecesores. Yo mismo he sido testimonio de este hecho en diferentes conciertos de *kritiká* de este músico, en el que ha tocado también varias piezas con más influencia jazzística o flamenca que cretense. Como veremos, parece que el papel de los instrumentos cambia y aparecen cada vez más nuevas aportaciones y propuestas, que provocan todo tipo de reacciones.

Antes te habría dicho que la música cretense tenía que tener laúd y lira, pero ahora pienso que es un error limitarla a dos o tres instrumentos; el piano, por ejemplo, puede tocar música de Creta. No creo que tenga relación con los instrumentos, sino con la forma de tocar, con las melodías, los ritmos. El laúd hace cien años que está presente, pues bien, antes tocaban *kritiká* con otros instrumentos. Lo mismo pasa con el bajo, y puede pasar con el piano; puede ser que de aquí cincuenta años haya *kritiká* con piano (M. B.).

Los otros instrumentos

Hasta hace poco más de cien años, la música en Creta se aprendía de forma autodidacta y con la experiencia, escuchando con la oreja lo que hacía el músico del pueblo de al lado o el vecino. Durante muchos años, las diferentes localidades estaban aisladas entre ellas y, por lo tanto, podían saber la música que se hacía en el pueblo colindante, pero no la que existía más allá. De esta manera, las relaciones y la circulación de la música que se hacía en otras zonas no empezó a modificarse prácticamente hasta la llegada de la radio y la aparición del vinilo. Es en este momento que podemos hablar realmente de una conciencia de la música de la isla, de un intercambio musical mucho más rápido y estrecho. Así pues, la música que han ido escuchando los habitantes de la isla, al igual que su forma de vida, con los años ha ido mudando, un hecho inevitable que se ha

¹⁸ Existe también el caso de Ross Daly (www.myspace.com/rossdaly), un músico de origen irlandés establecido en la isla y que utiliza la lira cretense en sus composiciones musicales, sin la necesidad de que estas pertenezcan a la *kritiká*. Él mismo, define su música como modal.

vista reflejado en su música, sus bailes y sus instrumentos. Esto genera en mis informantes toda una serie de opiniones muy variadas y contradictorias. Por un lado, los que se muestran contrarios a todo tipo de cambios en lo que ellos consideran los instrumentos básicos de esta música; en el centro, los que piensan que un instrumento puede ser llamado como cretense si ha adquirido con los años de residencia en la isla esta cualidad; y en tercer lugar, aquellos que creen que es la música aquello que define la *kritiká* y en ningún caso los instrumentos.



Fiesta del Oso. Dauli, skomadoura, laúd. Gergeri. Febrero 2010.

“No estoy de acuerdo en poner instrumentos extranjeros que destruyen el sonido. Ahora vas a una boda y hay batería, y ves cómo se destruye todo el resto” (N. G.), en una clara referencia a la incorporación de este instrumento de percusión dentro de la música cretense. “¿Por qué ponemos la flauta si aquí tenemos la *flogiera*?”, se pregunta el mismo informante. Remarcando los supuestos orígenes de la música, dice: “Antes en la montaña sólo tenían *skomadoura*, *flogiera*... con esto se empezó a crear la música. Después se desarrollaron y aparecieron los instrumentos de cuerda, y nosotros cogimos la lira de Oriente y el violín de Occidente y los pusimos en nuestra música. Y creamos nuestra música”. Señala, de esta manera, cuáles son los parámetros en los que habría que moverse, y su percepción de la “personalidad” de Creta, una entidad que se encuentra a caballo entre estos dos mundos, entre dos culturas, y gracias

a estos instrumentos se mantiene este carácter. El lirista y profesor de música Dimitris Pasparakis se muestra claro: “No podemos dejar que nuestra mano deje de coger la tradición, lo que no puedo aguantar es que en la música introduzcamos instrumentos como si fuera jazz”. Y en una clara referencia al carácter polivalente de este género musical: “La música de Creta es otra cosa, con el laúd y la lira”. Hoy en día, un ciudadano de Creta tiene a su alcance una gran cantidad de músicas y sonidos, un hecho que ha supuesto la entrada de muchos grupos de música que han introducido otros instrumentos que no son considerados cretenses, tal como explica el periodista Nikos Anetakis: “La gente joven escucha otra música; si los utilizamos como toca (los instrumentos) no me parece mal, hay otros que quieren quedarse con el sonido de la antigüedad”. El mantenimiento del sonido considerado característico de la *kritiká* sería una de las cuestiones en las que más a menudo me han interpelado mis informantes. ¿Cuáles han de ser los instrumentos para poder nombrar una música como tradicional cretense? ¿La *kritiká* se define por sus instrumentos?

En cada generación hay cambios, pero estos cambios tienen que ser pausados, ni rápidos ni lentos. No puede ser que me despierte por la mañana y decida quitar un instrumento tradicional como el laúd y poner la guitarra, batería, bajo y lira. No es que no puedas tocar piezas del repertorio cretense, pero no lo harás correctamente, faltará ese sonido, el color que tiene este lugar, esta tierra (G. K.).

El mantenimiento del color que tiene la tierra, una capacidad que tiene ese sonido, y que sólo determinados instrumentos son capaces de interpretar, aunque con el tiempo siempre habría la posibilidad de que otros nuevos pudieran adquirir la capacidad de expresar el sonido de la isla:

Se hace difícil decir cuáles instrumentos son sólo cretenses. Pero tampoco podemos hacer grandes generalizaciones; podemos decir que en Creta, desde hace, por ejemplo, dos siglos, tenemos la lira, la mandolina, el laúd y el violín. Antes el *thiamboli*, *skomadoura*, el *dauli*. Por lo tanto, si desde hace tantos años estos instrumentos están en la isla, podemos afirmar que hemos creado un color, un sonido, una identidad, que es única, asociada a estos instrumentos.

Es decir, según esta postura que podríamos considerar de moderada, los instrumentos con un pasado en la isla son los que definen a esta música, porque con los años habrían sido capaces de adquirir unas cualidades que le atribuyen el territorio y su población

Por último, encontraríamos otro grupo de informantes que consideran que aquello que define la música tradicional cretense no son los instrumentos, sino el estilo, su interpretación, en definitiva, la música en sí misma. Mi informante mayor, Giorgos Belegarakis, me contaba que en su pueblo escuchaban mucha música, sobretodo *kritiká*:

Dice que había mucha música. Que escuchaban la lira, la mandolina, y que en su boda se tocó el violín. Dice que incluso había un maestro que se llamaba Papadakis de Lerapetra, que tocaba *kritiká* con acordeón. Al preguntarle qué le parecía, me comenta que en ningún momento ellos habían tenido ningún problema si el acordeón tocaba *kritiká*” (diario de campo, febrero 2009).

Para el historiador local, Sabas Petrakis: “El tema es cómo toca una persona, no el instrumento”, resaltando de este modo la importancia de las cualidades del músico. El laudista Giorgis Xylouris, residente en Australia durante 8 años, al hablar de su antigua formación Xylouris Ensemble me comentaba: “Éramos: lira, mandolina, laúd, otro laúd, vientos, violín, bajo y percusión. Sacamos un sonido concreto y a la gente le gustaba, fue bien. Grabamos cuatro discos”. Y añade:

En Australia no lo veía de forma exótica esto de poner un instrumento; lo más importante es quien toca, es un problema del músico. Yo no diría nunca que no es posible tocar el piano con la música cretense, es según quien lo toque y como lo haga, como entre. Lo mismo pasa con la lira y el laúd,

En otra referencia al papel del músico y como interpreta esta música, y poniendo en un segundo término la función que tienen que tener los instrumentos. Y añade: “Estoy de acuerdo en hacer entrar otros instrumentos, pero sin cambiar el estilo, si cambias el estilo entonces es otra música”.

En la misma línea se muestra el periodista musical Nikos Anetakis:

No debe haber unos instrumentos concretos, es un tema de creación, no soy nadie para decirlo, pero no tengo ningún problema si hay alguna pieza que lleve batería o guitarra o bajo. Si lo hacen como toca, no tengo problema, pongo canciones en mi programa con una gran variedad de instrumentos.

Andreas Aerakis, de la casa discográfica Sistron, especializada en la *kritiká*, también es claro en este sentido: “No tengo ningún problema con los instrumentos que ponen. Pero que lo hagan bien. El *santuri* y el violín, para ponerlos bien tienes que saber orquestar. No puedes hacerlo como quieras”.

Durante los últimos años, la proliferación de grupos que han ido añadiendo instrumentos dentro de la música tradicional cretense ha sido muy importante, tanto que incluso, se han ido creando subgéneros alrededor de esta etiqueta musical. Un hecho en sí mismo que estos informantes no critican, pero sí que exigen una cierta educación musical para hacerlo. Maria Koti, cantante del grupo Xaïnides¹⁹, me decía: “Querer encasillar ciertas músicas me parece un poco

¹⁹ En el programa de mano de un concierto que hicieron en Heraklion (setiembre del 2009), se presentaban bajo la etiqueta de “Música cretense moderna”. Xaïnides: <http://www.myspace.com/hainides>

facistoide”. Un percusionista me contaba las dificultades que había tenido cuando empezó a tocar hace veinte años:

Pienso que en la música de Creta podemos tocar casi todos los instrumentos. No estoy de acuerdo con las opiniones que dicen que sólo la lira y el laúd pueden hacer esta música, incluso ahora, aún hay gente que no está de acuerdo en que haya de haber percusión. Cuando empecé casi no existía, en estos momentos hay muchísima más... Al principio no sabían lo que querían del instrumento, tocabas y no sabías si gustabas o no.

También, económicamente, el dinero que les correspondía por una noche de actuación era notablemente inferior: “Cuando empecé el *liraris* se sacaba un 40%, el laúd un 30%, la guitarra un 20% y la percusión un 10%, más o menos iba así”. En cambio, hoy en día, son realmente muy pocos aquellos que tocan sin un instrumento de percusión, bien sea el *dauli*, una *darbuka* o una batería. Aunque, según Minas, “aún tiene poco valor como instrumento”.

Del mismo modo que los instrumentos de percusión van introduciéndose dentro de la música tradicional cretense, en los últimos años parece que el contrabajo y el bajo empiezan a hacerse un lugar²⁰. El productor y bajista Mixalis Bitzakis me comentaba: “Ahora se puede hablar del bajo como nuevo instrumento dentro de la música cretense, aunque no haya un estilo concreto de tocarlo de forma definida, un estilo que tiene que salir con los años”. Según su opinión, “los instrumentos están amplificadas, el sonido es más duro, y de este modo el bajo puede llenar este espacio, les da una base”, sin embargo, “si no sabes dónde ponerlo, mejor no lo pongas, porque destruye el baile”. Tal y como apunta Mixalis Bitzakis, el hecho que los instrumentos estén amplificadas ha marcado inevitablemente un cambio dentro de la música, tanto por la incorporación de nuevos instrumentos, como por la propia situación del músico dentro del espacio²¹ o las características mismas del sonido.

²⁰ Anteriormente, sí existían algunos músicos que habían introducido instrumentos de percusión o el bajo en algunas piezas de *kritiká*, como, por ejemplo, K. Moudakis (<http://www.myspace.com/xanioth>) o N. Xylouris (<http://www.myspace.com/nikosxilouris>), pero no dejaban de ser una excepción.

²¹ En un pasado no tan lejano, el músico tenía que situarse en el centro del espacio donde actuaba.



Leonidas Lainakis (bulgari) y Nikos Papakastriosis (guitarra). 2010

Bibliografía

Aerakis, Stelios. 1994. *Oi protomastores (Los primeros maestros)*. Heraklion: Aerakis.

Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la Etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*. Caracas: Ediciones FUNDEF – CONAC – OEA.

Alsina, Jordi. 2010. *Ta kritikà: processos, discursos i pràctiques de la música de Creta*. Proyecto final. Máster de Antropología Social y Cultural y Etnografía de la Universidad de Barcelona (UB). Tutores: Josep Martí e Ignasi Terradas.

Anderson, Benedict. 2005. *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Catarroja: Afers; València: Universitat de València.

Baud Body, Samuel. 2006. *Mousíki katagráfi stin Kríti 1953-1954 (Grabación musical en Creta 1953-1954)*. Atenas: Kentro Mikrasiatikon spoudon (Centro de estudios de Asia Menor).

Bendix, R. 1997. *In search of Authenticity. The formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Clogg, Richard. 1998. *Historia de Grecia*. Cambridge: Cambridge University.

Dalianoudi, Renata. 2004. *To bioli kai i kizara os paradosiaki sygia stin anatoliki Kríti. (El violín y la guitarra, la pareja tradicional de la Creta oriental)*. Heraklion: Pagkrhtikos Syllogos Kallitexnon Mousikhs (Asociación de músicos de Creta).

_____. 2004. *To Biolikai to lagouto os paradosiaki sygia stin dytikh Kríti. (El violín y el laúd, la pareja tradicional de la Creta occidental)*. Heraklion: Pagkrhtikos Syllogos Kallitexnon Mousikhs (Asociación de músicos de Creta).

Dawe, Kevin. 2007. *Music and musicians in Crete (Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society)*. Toronto: The Scarecrow Press, Inc.

Gellner, E. 2003. *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*. Barcelona: Gedisa editorial.

Herzfeld, Michael. 1986. *Ours once more: folklore, ideology and the making of modern Greek*. California: Pella Publishing.

Hobsbawn, Eric. J; Rangers, Terence. 1988. *L'Invent de la tradició*. Vic: Eumo.

Kopidákis, Emmanoil. 2002. *Kostas Moudákis et La Musique Festive Creteoise*. Tesina, Departamento de Música. Universidad de París.

Magrini, Tullia. 1997. "Repertoires and Identities of a musician from Crete." *Ethnomusicology Online* 3: Musicians of the Mediterranean.

Martí, Josep. 1996. "Musica y etnicidad." *Trans. Revista transcultural de música* 2. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>> [Consulta agosto 2011]

_____. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.

Merriam, Alan P. 1980. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Mpaltatzi, Aggeliki. 2003. "Synentefxi tou Ross Daly" (Entrevista a Ross Daly). Departamento de Antropología. Universidad de Lesvos (Grecia).

Papadakis, Kostas. 1989. "*Kritikí lýra: énas mýthos (La lira cretense: un mito)*". Xaniá: Tip. Pelekanakis.

Reraki, Fotini. 1999. *Le musical dans le panigyri à Anoya, un village de montagne crétois*. D.E.A en Esthétiques, Technologies et création artistiques, Université Paris VIII.

Terradas, I. 2004. "La contradicción entre la identidad vivida e identificación jurídico-política". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, num. 20.

Zaïmakis, Ioannis. 1999. "*Katagogia Akmazonda*" *Parékklisi kai Politismiki dimiourgia sto Lákkolrakteio (1900/1940)*. Atenas: Plethron.

Discografía

Andonis Martzakis. 2007. *Kai to kerokaipanta...Sistron*.

Giannis Xylouris. 2002. *Erotokritos*. Sistron.

Giorgis Xylouris and Xylouris Ensemble. 2010. *Live in Melbourne, 2010*. Xylouris Ensemble.

Kostas Moudakis. 2006. *Ta rizitika*. Sistron

Kostas Papadakis (Naftis) y Stelios Lainakis. *Naftis. Mousikes parakatathikes n.1* (Naftis. La herencia musical). Cretaphone.

Nikos Xylouris. 2007. *Ta kritiká*. Sistron.

1994. *Oiprotomastores (1920-1955) (Los primeros maestros (1920-1955))*. Aerakis records.

Psarandonis y Markogiannis. 2004. *Otan se vlepotragudo*. Sistron.

Discográficas

Aerakis. Cretan Musical Workshop: <http://www.cretanmusic.gr/>

Seistron: <http://www.aerakis.net/>

Cretaphone: <http://www.cretaphone.gr>

Vídeo Youtube

Music and musicians in Crete: <http://www.youtube.com/watch?v=-5zraKeeBOY>

Entrevistas(informantes)

- Andonis Martzakis (A. M). Violinista. Souda (Xaniá). 30 años.
- Andreas Aerakis (A. A). Productor. Anogeia-Heraklion
- Babis X. (Babis) Arquitecto. Rethymno. 31 años.
- Dimitris Sgouros (D. S) Liraris y profesor. Kritsá. 41 años.
- Giorgios Belagrakis (G. B) Pastor-agricultor. Ethiá. 86 años.
- Giorgios Xylouris "Psarogiorgis" (G. X). Laudista. Anogeia. 45 años.
- Giorgios Kaologiannakis (G. K). Liraris. Heraklion. 28 años.
- Giorgios Manolakis (G. M). Laudista. Heraklion. 27 años.
- Manolis Gnari (M. G). Professor de danza. Livadiá. 55 años.
- Manolis Spanakis (M. S). Periodista y tendero. Biannos. 55 años.
- Maria Koti (M. K). Cantante. Heraklion. 36 años.
- Minas (Minas). Percusionista y zapatero. 50 años.
- Mixalis Bitzakis (M. B). Productor y bajista. Merambelos. 30 años.
- Nikos Anetakis (N. A). Locutor. Heraklion.29 años.

- Nikos Giakoumakis (N. G) Abogado. Kissamos. 40 años.
- Nikos Iliakis (N.I) Liraris. Heraklion. 50 años.
- Dimitris Pasparakis (D. P) Liraris. Armanogeia. 69 años.
- Sabas Petrakis (Sb. P) Historiador. Biannos. 60 años.
- Leonidas Lainakis (L. L) Bulgarista. Xaniá. 27 años.

THE MUSICAL ROLE OF TURKISH WOMEN IN PERSPECTIVES FROM THE MEDITERRANEAN MUSIC SCENE

Sehvar Besiroglu

Abstract

As it is the case with the cultures from all over the world, music and dance are directly related to gender roles in Mediterranean cultures. Although they have been living into a geographical area on which a patriarchal social system is set, there have been creative and adorable important women musicians, composers, performers and dancers in this part of the world as well. Women have some similarities in terms of the social roles and behaviors in Mediterranean region, where the musical forms are not homogeneous. Historical written and visual sources are the evidents for this situation. In the manuscript called Kitab al Agani, which is one of the written sources in the Islamic world in the east part of the Mediterranean, master is the performer, protector and transmitter of the repertory. Some of the masters who had lived at that time are reported to be women in these manuscripts

The aim of this work is to discuss about the case of Turkey in the Mediterranean, by using historical and ethnomusicological methods on the place and musical life of women in music and dance culture in Turkish Makam Music from Ottoman period to today in Turkey where situated in the Mediterranean Music concept.

Keywords: Gender, Music, Turkey

Introduction

In 1970s, when woman studies in music started to appear in academia, there were not many research on musical role of women, there were less information about this subject. The research on women in Western classical music and popular music, which Susan McClary had started to work, as a protest to the patriarchy in musicology studies to which she was exposed when she was a student at Harvard University. Her studies also proved that, as opposed to her professors thinking, women's place in music is vital. The aim of making visible, one aspect of women's music in Meditereneean, Ottoman, Turkey, Anatolia and Middleeast is a feminist issue. The process of making it visible and analyzing would also include analysis on their multiple identities and the place of their region in the world, as well as a musical analysis which would reveal both purely musical characteristics and cultural traits about gender roles. Historical musicology has a relationship with history along with historical materials and feminist history. Ethnomusicology has a long relationship with anthropology, ethnography and

folklore studies along with feminist view. What broadens the range of interests and methodologies of ethnomusicology is its focus on music and dance (as a general concept) and music's (as diverse conceptions about music all around the world) as a primary, symbolic component of culture, which is formed by the culture and at the same time which shapes the culture itself. Studying music and dance as culture requires a deeper understanding of the society, and its dynamics; which leads the researchers to adopt methods and theories developed by sociology, anthropology, and ethnography and folklore researches.

Studies on identity and gender in ethnomusicology, have drawn more attention not only on the culturally structured ideas of identity and gender discrimination in the society, which were influenced by the developments in the feminist movement and anthropology, but also on researching the relationships between musical behavior and this field. While evaluation of the world music from a cultural and interdisciplinary perspective has made a progress together with the diffusion of "ethnomusicology", the new titles "music and identity", "music and gender" gained popularity in the world music cultures as a result of the interest in studies on different musical fields. Studies on gender and music, and women and music done within the discipline of ethnomusicology are very closely tied to the discussions about gender issues within anthropology and to the premises of women's movement. Gender studies in ethnomusicology adopt primarily the theories of feminist anthropology to analyze in what ideologies gender constructions are rooted, how the gender relations and roles are constructed and how music and dance is related to these factors. Related to this adoption, the history of research on music, dance and gender overlaps with the phases feminist ethnography gone through:

The first wave, a women-centric scholarship and perhaps best represented in works such as those by Farrer (1975), Cormier (1978), Bowers and Tick (1985), Briscoe (1986), Pendle (1991), Marshall (1993), and Neuls-Bates (1996) among others- dealt with the near invisibility of women's musical activity in the scholarly literature, concentrating primarily on collecting, documenting and notating women's music and dance, thereby contributing to a more holistic view of the world's musical cultures. The second wave, influenced primarily by the disciplines of history, ethnography, anthropology and folklore began to refashion the question of women's music, framing it instead within the broader context of gender relations. Anthologies by scholars such as Koskoff (1989), Keeling (1989), Herndon and Ziegler (1990), Cook and Tsou (1994), and others examined various societies' gender arrangements and gender styles, seeing music creation and performance as contexts for reinforcing, changing or protesting gender relations. The third, most current wave of literature, heavily influenced by postmodern scholarship in feminist theory, gay and lesbian studies, semiotics, and psychoanalysis and best represented in works by Solie (1993), McClary (1991), Citron (1993), and Brett and Wood (1994), among others, has sought to understand the links between social and musical structures and the ways in which each can be seen as embedded within the other. (Koskoff, 2000).

The basic theoretical perspective as put by Ellen Koskoff questions why it seems to exist a correlation between gender/status asymmetry and resulting gender related music behaviors; and between social deceptions surrounding music and the maintenance of order (Koskoff, 1989). According to Koskoff, ethnomusicologists working on the relation between music and gender have to address the music as a mirror and as a determinant of established social and sexual norms, have to ask how music can be so active in the establishment and changing of these norms (Koskoff, 1989). Similarly, Marcia Herndon emphasizes the social role of music:

The study of music and gender is not simply a matter of describing the domains, styles and performance types typical of male and female musician's in particular social settings. Rather, the focus on gender, as a methodological strategy, allows us to examine issues, problems and interrelationships from a new point of view. (Herndon, 1990).

This fact is detectable in writings of influential women ethnomusicologists such as Margaret Sarkissian and Ellen Koskoff. Sarkissian, in her article named 'Gender and Music' (Sarkissian, 1992), links the theoretical backgrounds on concepts of gender to the core writings in feminist anthropology: Sherry B. Ortner's discussion on gender and nature (1974), Michelle Zimbalist Rosaldo's article 'Women, Culture and Society: A Theoretical Overview' (1974), Rosaldo's 'The use and abuse of Anthropology: Reflections on feminism and cross-cultural understanding' (1981) are some of the references in her article. Ellen Koskoff, on the other hand, in her introduction to women, music and culture, gives a review of ethnomusicological literature on music and gender. For the theory of gender, she addresses to Margaret Mead, M.Z. Rosaldo, Louise Lamphere, Rayna R. Reiter, Jane Monnig Atkinson, Sherry B. Ortner and Harriet Whitehead; each of them are important figures in the development of feminist anthropology, and in discussions of women's movement. From Koskoff's review, one can have the idea that the ethnomusicology of gender derives its gender theory from feminist anthropology. It is also noteworthy that books on gender and music, generally address to discussions on various fieldworks; it is difficult to find a purely theoretical writing on gender and music. Marcia Herndon, at the epilogue to book *Music, Gender and Culture*, states that "there is a general agreement that it is necessary to confront and to question the prevailing theories and methods within ethnomusicology. Perhaps predictably, this is done by women scholars in an indirect way" (Herndon, 2000: 256). The theory on gender and music is much more shaped by individual researches and one can conclude some basic premises based both on practice and on the gender theories at the same time. From Koskoff's review, one can have the idea that the ethnomusicology of gender derives its gender theory from feminist anthropology. It is also noteworthy that books on gender and music, generally address to discussions on various fieldworks; it is difficult to find a purely

theoretical writing on gender and music. I think; it is due to the practical character of ethnomusicology done by women scholars, deriving its power from the dynamic practices, acknowledging pluralities and trying to avoid suppressive generalizations. Marcia Herndon, at the epilogue to book *Music, Gender and Culture*, states that “there is a general agreement that it is necessary to confront and to question the prevailing theories and methods within ethnomusicology. Perhaps predictably, this is done by women scholars in an indirect way” (Herndon 2000). The theory on gender and music is much more shaped by individual researches and one can conclude some basic premises based both on practice and on the gender theories at the same time. The emphasis on historical work and theory derived from the practice can be evaluated as a libertarian attitude. Instead of a “theory”, several theories for each case allow the researcher to analyze each culture and music in its own terms.

What is feminist research? There cannot be a singular answer to this question, having discussed all different approaches on feminist theory and gender approaches. But nevertheless a general framework can be drawn: feminist research is said to be feminist because it is oriented and directed by feminist concerns (Brayton, 1997). This kind of research questions the power inequality between the researcher and the researched and makes the researcher as an active subject of the research itself; it seeks to study women from their own perspective, it accepts them as real representatives of the culture (Harding, 1987). The major characteristic of feminist research is its emphasis on gender and gender relations as social constructs. Also, the emphasis on the experience is another major concern, derived mostly from the “personal is political” mantra of second wave feminism. A third characteristic of feminist research is its emphasis on reflexivity. The concepts in the mind of the researcher are shaped by the culture she belongs to, by particular ideologies, and the positions of researcher and the researched are determined by their socially and globally determined statuses. From the reflexivity point of view, a hierarchical relationship between the researcher and he researched is rejected. The fact that the researcher is an active part of the research process is recognized. Consequently, the process is perceived as a mutual reflection, where both sides are influencing and changing one another. As for the end purpose of feminist research, it is very closely connected to women’s liberation: the feminist research should support the interest of women. Feminist researchers often prefer multiple research methods, which brings the advantage of getting information from multiple channels and getting multiple evaluations at the end. The method types listed by Reinharz are feminist interview research, feminist ethnography, feminist survey research, feminist experimental research, feminist cross cultural research, feminist oral history, feminist content

analysis, feminist case studies, feminist action researches, feminist multiple methods research and other original research methods (Reinharz ,1992).

Studies on identity and gender in ethnomusicology, have drawn more attention not only on the culturally structured ideas of identity and gender discrimination in the society, which were influenced by the developments in the feminist movement and anthropology, but also on researching the relationships between musical behavior and this field. While evaluation of the world music's from a cultural and interdisciplinary perspective has made a progress together with the diffusion of "ethnomusicology", the new titles "music and identity", "music and gender" gained popularity in the world music cultures as a result of the interest in studies on different musical fields. Drawing on anthropology as well as studies on identity, gender, woman and culture, ethnomusicologists have found out that female and male identities are culturally structured in different ways. At this point, together with the opinion based on the apparently natural differences in music, new debates have developed in a way that has revealed the relationship of musical products and behavior with the continual gender discrimination within the social system.

Gender

Gender, which is the cultural structuring and variability that based on common sense and biological difference, is the stable physical features that enable us to distinguish male and female individuals of living creatures. "Gender" term can be defined as interpretation of male and female sexes in a social structure. As Sarkissian stated "Gender combines a principle of social organization and a set of ideas which, while appearing to be natural, based on common sense and biological difference, is in fact culturally constructed and variable" (Sarkissian, 1992: 337). Related to this, gender is one of the most important concepts that determine men and women's musical identities and roles in social and cultural life. Koskoff specified that "In many societies, these sexual categories link up with other symbolic dualisms, creating conceptual clusters (male/female, nature/culture, public/domestic, and so on) that provide a framework for gender identity" (Koskoff, 1989: 7).

After 1970s gender studies had been started by feminist scientists' leadership and these studies were popularized by female academicians. Susan McClary, Ellen Koskoff, Sussanne Ziegler, Susan Auerbach, Marcia Herndon, Margaret Sarkissian, Sally Macarthur, Jenifer Post, Ursula Reinhard are among these names. Especially musical activities of men have been studied until 1980s. This case shows us "a male-centered music making and history" (Koskoff, 2000: 192) as Koskoff stated in her article. Within the gender studies identity titles such

as local, social, nature, culture, personal interest, social interest are the most important subjects among the women investigations. When we look at the women related studies, differences occur in women studies methodologies. Because if women live in a male dominated society and culture, and if there are some restrictions, limitations in this world, and if women and men worlds have been lived separately in a society; both of these sexes naturally have different and independent cultures and musical conceptions, and the determinations would be made by taking into account all these points. But it is also possible that we will not observe these different culture and musical conceptions in egalitarian societies and common sharing. Evaluating world musics in a cultural and inter-disciplinary conception has been developed when ethnomusicology started to become widespread. When the studies concerning different areas of music became widespread, within the world music cultures newly appeared title "gender" and especially "music and women" subjects became popular. When we investigate world musicology and ethnomusicology literature on women's musical roles, we see that a lot of studies have been made in a short while. It is stated that in music history women subjects is studied by feminist musicologists, and women's musical behaviors and the disparity of male and female musical activities are studied by ethnomusicologists (McClary, 1993).

Even in egalitarian society's women's success are not taken into consideration sufficiently, although they are active as well as men in many fields. Men and women equality has been accepted in Western societies, but male dominance can be a visible reality all around the world. This observable case in musical fields is among the factors that increased women studies. Although there are many studies on women musicians and women's musical role in Turkey focusing on wedding and various entertainment music's in rural areas, laments sang in the funeral ceremonies, Ottoman period women's musical activities in the palace and in the city, this literature is not as rich as in Western sources. Some of these studies are based on field work when some are based on historical investigation.

Mediterranean Music is tied closely with the affects of the geographical position and historical importance of Mediterranean, on culture and art. As Ottoman Empire is an important part of the geography and the history of Mediterranean and as Turkish Culture is Ottoman Empire's main component, we are going to make assesments about the Mediterranean theme in Turkish Music Culture which was built on th e reciprocal influence among Turkish and other Mediterranean cultures. In a historical definition, division of Mediterraine into two opposites, such as: The North and The South, Europe and Africa, Europe and Asia, First World and the other different worlds, Christianity and Islam, historical

and non-historical peoples. In the realms of religion and aesthetics, there is a strong tendency to see Mediterraine as a dividing line and therefore, a phenomenon which supports the historical dualisms. While iconic representations are forbidden in the Muslim and Jewish South, in the Christian North visual arts and its complex vocabulary are present. Tonal harmony in Europe creates a new music history with the continuity of the style in North Africa and Middle East. The reflection of dualism in other cultural sources, and also gender representations are relied on the traditional dualities of woman and man. For instance, the depictions of "honor" of men and "shame" of women are used to build the tension between man and woman in Mediterranean society. Tulia Magrini analyzes these differences in her book *Music in Mediterranean Cultures*.

As the methods used in studies on Ottoman Music and dance have generally been developed on the basis of the historical musicology and ethnomusicology, studies on topics such as music and identity, music and gender are rarely found. The studies related to music and identity, music and gender are very rare in Ottoman-Turkish route Balkan music researches because the methods of these researches are generally the historical ones of musicology. Although there is a considerable number of a study on Ottoman music and dance. While bibliographic sources focused on the participation of women in the establishment of Ottoman musical tradition are limited, a number are available. Available sources are mostly visual and written and these sources try to establish some references that would help us understand the role of women in Ottoman musical tradition. Furthermore, the approaches of the writers using historical methods as mentioned at the end of the paper are established upon the male dominancy. Questioning whether this male dominancy causes different visions in the evaluations results in the necessity to find clear answers for the question "Which Human?" and how to overlap this subject with "Women History" declared by Fatmagül Berktaş.

First, I would like briefly to review the general social situation of Turkish women in pre-Ottoman societies. The migration of Turkic peoples from Central Asia to the Anatolian plateau spread out widely, including Persia and Arabia. During this migration Turks interacted with Persian, Arabic, Anatolian, Byzantine and exchanged skills in governance, military, and social institutions. During the early years of the Ottoman Empire women were generally Turkic by their ethnic background and maintained their Central Asian cultural characteristics. Later in the Sultan court before the emergence of Islam, the belief system was Shamanistic. In this belief system there were both Gods and Goddesses. The two most important characteristics of Turkish women of this period were "motherhood" and "bravery". Women rode horses and used weapons as effectively as their male counterparts, and as "Hatuns" they participated in state affairs along with male "Hakans". In the

nomadic Turkic tribes of the Asian plateau, women and men pursued their social and cultural life together without any separation. After embracing Islam as their religion and establishing settled communities, they adopted a life style, which was a combination of Islamic principles, their pre-Islamic traditions, and influences they absorbed from the surrounding communities. In the process of the Islamisation and Turkification of Anatolian, social groups like Ahiyan-ı Rum, Bacıyan-ı Rum and Abdalan-ı Rum played important roles. Among these, Bacıyan-ı Rum was a woman's organization established by Turkmen women and who were included in the Seljuk administration. This organization was very active in the social lives of many Turkic tribes and played an important role during the emergence of Ottoman Empire.

Women of these organizations assumed important roles in administrative activities while continuing their domestic and religious responsibilities alongside men.

Historical records indicate that Ottoman music assumed its "Ottoman" character after the 17th century. Our insights into the Ottoman-Turkish music and dance indicate that the artists were itinerants. Additionally, resulting from the cooperation of the Ottoman Empire with the neighboring cultures until the 17th century, such a mobile character created very similar cultural understandings especially in Ottoman, Persian, Northern Indian and Turkistan palaces, woman's quarters (*harem*) and the recreational activities in urban areas. Considering the interaction among these cultures, it is possible to observe this similarity both in the written documents dating back to the period before the 17th century and in the figurative records of such cultural centers as Bagdat, Herat, Isfahan, Shiraz, Tebriz, Semerkand, Buhara, Horasan, Delhi. This interaction is not only involved with music, but also with dance, which is of second importance in recreational art. Briefly, dancers, accompanying the musicians in various artistic centers of Azerbaijan, Transoxiana and different parts of Anatolia, arrived in Istanbul during this establishment process. We also infer that the music and dance brought by these artists was respected in Timurid and Safavid palaces, but it was also a part of the tradition that existed in a large area of the Middle East. These music and dance performers, who came from Iran, Egypt and Anatolia, had been active in various palaces over an extensive geographical area. This type of music and dance maintained its influence for a long time during the establishment process of the Ottoman tradition.

Considering the figurative sources, the first miniature involving music and dance themes depicts a female dancer accompanied by female musicians playing the *ney* and *def* during a wedding ceremony in the *hamam* of a Turcoman palace of the 14th century. (Figure 1)



Figure 1

In an entertainment scene within Timur's palace from the 15th century a female dancer playing the *çarpara* (*clapper*) is accompanied by female and male musicians, and these female musicians play the *kanun* (*zither*) and *def* (*tambourine*) during the event held in honor of *Timur*. (Figure 2)

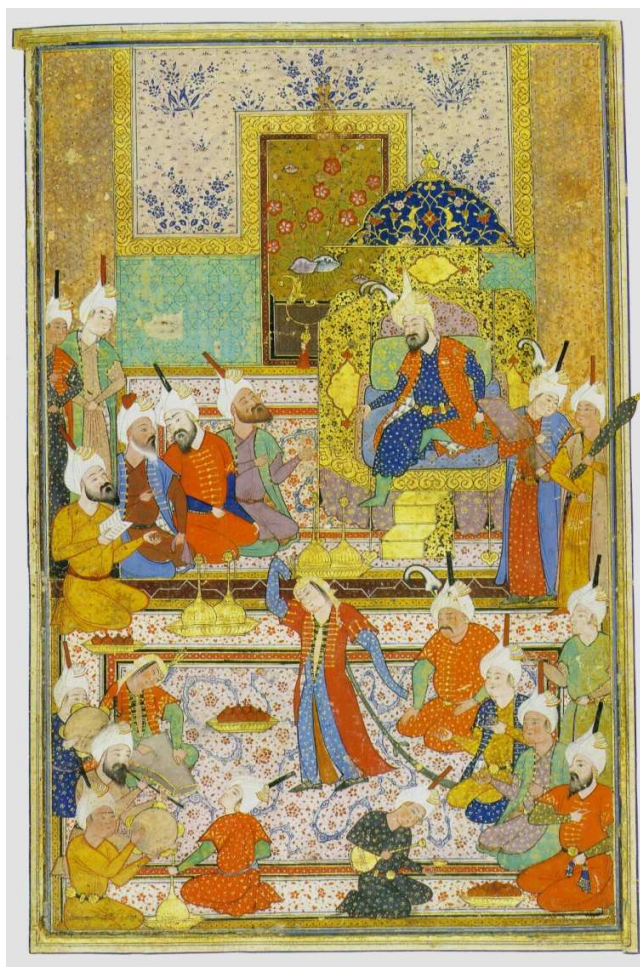


Figure 2

In line with the concept of scenes frequently displayed in these miniatures, women generally sing; play the instruments such as *çeng* (Turkish Harp), *kanun*, *daire*, *kopuz* (long necked lute), *tanbur* (long necked lute), *kemençe* (fiddle), *ney* (reed flute), and dance with *çarpara* in their hands. It is possible to predict from these scenes that women in the palace or other houses learned to play these instruments, to sing and dance by taking private courses, and put what they learned into practice during the festivities in the court or in their houses. Except for these women, itinerant musicians and dancing *çengis* (female dancer) who are not members of the palace or a house can also be observed.

With the conquest of Istanbul by the Ottomans, these oriental capitals that pioneered the makam music transferred their roles to Istanbul, making the city a new cultural center where musicians from the East and West gathered. Istanbul, the cultural center of the Ottomans, assumes a crucial place in determining the Ottoman life of music and dance in the other major Ottoman city centers that generalized central culture. Festivities in these cities were organized in official

visits, the Sultan's palaces or pavilions, events specially held for sultan's circumcision feasts, mansions, promenade places, halva gatherings, coffee houses and drinking houses. The texts on the Ottomans put much emphasis on the significance of Istanbul.

From the beginning of the Empire music and dance was an important aspect of social and cultural life. It was considered to be a vehicle to express feelings of all sorts. The contribution of women to Ottoman music and dance became an integral part of community social life and became incorporated into the traditions of the society. This tradition was as strong among the people who live in cities as it was in the court of the Sultan. While men received their music education in the Enderun (educational institution within the palace), Harem (Women's Quarters) provided equally good music education to women. In addition, women were sent out to the homes of the best available instructors of the time for their music training. Women of the palace received good music education either in the Harem or from teachers outside, formed ensembles and contributed to joyful celebrations of different occasions. This musical education enabled them to devote more of their time to educating young students. By educating young women of the elite outside the palace they also played an important role in the development of urban music in the Ottoman Empire. Instrument players were often given the title of "Kalfa" and were also involved in the coordinator of daily life in the Harem in palace. They were called "Performer Kalfa" and they were under the administration of "Chief Kalfa". In Ottoman society participation of women in music was not limited to the palace. Well to do families, high-ranking bureaucrats and others of the educated class enjoyed musical performances in their residences. Until the 19th cc., public entertainment was not common and "going out" to such facilities was not considered "proper" for elite Moslem women. Most entertainments took place in homes and women involved in these musical activities were praised for their talents. It was especially important for bridal candidates to be proficient in music to convey the message that she could entertain her future husband.

Bülent Aksoy, who has got various important studies in this area, stated about the Ottoman women musicians as follows:

In Ottoman palace harem music was appreciated as far as it was appreciated among the public and among the traditions. Since Ottoman musical tradition established and developed by also women's participation, especially in the Ottoman palace harem the talented concubine had given education, and later their participation to the fasıl-s (collective performance form in classical Turkish music) and performances as hanende (singer) or sazende (the instrument player) were the most important, beautiful, and effective entertainment elements within the palace. In the harem famous composers, singers, instrumentalists, who served to Ottoman music with their works, educated their students in

a qualified way. Ottoman women in the cities and in the palace dealt with the music effectively with comfort because of their education in urban music. (Aksoy, 1999)

Following the findings from these basic sources, it is obvious to conclude that dance (*raks*) has a vital position in the Ottoman music tradition, and even that dance and music were occasionally complementary components for each other. As the following quotations point out, *Çengis* (*female dancer*) (Figure 3) and *Köçeks* (*male dancer*), who did dances, assumed an important role in the plays and dances to be viewed. These performances had dramatic aspects as well as an artistic value. Those who did dances for spectators were called *Çengi*, *Köçek*, *Rakkas* (*male dancer*), *Tavşan* (*Rabbit*), *Kasebaz* (*dancer with plate*). As the information in the historical sources suggest, the two basic dimensions regarding the urban music of Ottoman dance are *Çengis* and *Köçeks*. Not until the 20th century had identity and gender discrimination of *Çengis* and *Köçeks* clearly been defined. The Ottoman sources on different periods display terminological differences in terms of professional dancers. The oldest sources mention the Arabic term *rakkas* (male dancer) and *rakkase* (female dancer). However, the term *Çengi*, used in Turkish, had previously referred to the person playing the *zil* (*cymbal*), but it was later used for the person playing the instrument *Çeng* (*Turkish Harp*).



Figure 3

Presently, this Turkish term *Çengi* also refers to professional female dancers. Additionally, it is possible to find out that *Çengis* are that *rakkases* who are non-Moslems or gypsies. Concubine *çengis* dancing in the east and Turkish Palaces date back to very early times. Delving into the etymological background of the word *köçek*, we learn that the word is derived from the Persian term *kuchak*, used to refer to child or young animal. The word *köçek* implied various meanings in the 17th century.

Also, following Popescu Judetz's explanation, this term, among the Ottomans, referred to some other various implications, including a young person elected to the military/political cadre or the janissary corps, or to a young male servant/deputy to a dervish (Feldman 2000).

The Prince Dimitri Kantemir (1623–1723) explained the use of the term during his period as follows;

Each dervish has a male child called *köçek* (kocek) aged 12 or over. He teaches literature, poetry, art and science to this child, with whom he shares wherever he sleeps, or whatever he eats, and whom he takes wherever he goes. He loves the child as if he were his son; perhaps he really is. He protects feeds and defends the child. A great number of Abdals whose founder was Hadji Bektash (Hacı Bektaş) come from the Janissary House. (Feldman 2000)

Köçek is defined as professional male dancers in women costumes, men dancing with a set of instruments in the earlier periods, young men dancing in feminine clothes or male dancers resembling *çengis*, and some sources include an additional explanation that they are non-Moslem or recruited young males. Moreover, the words *köçek* and *çengi* are used in the same meaning in some records; *Çengi* also refers to professional male dancers in women costumes, men dancing with a set of instruments in the earlier periods, young men dancing in feminine clothes or male dancers resembling *çengis*. It is predicted that *köçeks* were formed in time for men's assemblies. According to the relevant records, they were generally selected among the minority groups or non-Moslems during the Ottomans' period that *Köçeks* enjoyed their brightest time. They were chosen among handsome, presentable male children, aged 7–8, (a Greek from Chios, Gypsy, Greek, Arab, Armenian, and Turkish) and taken to private *meşkhane* (rehearsal room).

In these rooms they were trained in the major topics for their plays, such as music and rhythm, neck and waist dancing, playing the *zil* and turning movement. Then they were included into groups. Those who had danced during the early period of the Ottomans were called *Çengi*, which also referred to female dancers, while male ones were named as *Köçek*. Although it is not clearly mentioned in the

related sources, it is also stated that dancers who used to perform a different style, wearing special clothes, were called *Tavşan* (*Rabbit*). The reason for the occasional terminological confusion regarding *çengi* and *köçek* is that they (*çengis* and *köçeks*) performed their dances. In addition to this, *Köçeks*, instead of coming together with musician groups, formed a guild with comedians and mime artists taking roles in spectacle arts. In the 18th century men with their white baggy trousers (*şalvar*), embroidered bolero jackets on embroidered shirts and small fezzes were also called *Tavşan* because of various figures peculiar to their dancing style. This title is not only observed as a kind of dance, but it is also regarded as a reflection of performances by the young male dancers, especially those who came from the Greek islands.

While sources about women musicians and dancers of the empire are limited, available material clearly indicates that women musicians and dancers were widespread; they established institutions which provided music education to many women. The activity of women in the musical and dancing world of the Empire enabled them to make important contributions to musical culture. When we research into Ottoman music and dance, the two basic sources that we will utilize are the written texts and figurative documents reinforcing this type of texts. The written documents include travel books about Ottoman life by natives and foreigners, diaries, descriptive “miniatures”, “lithographies”, “engravings” as well as portraits of “Bazaar painters” dating from the first Ottoman period to the 19th century, and especially “paintings”, “photographs”, “postcards” of the final period, which also include the annalists’ dates.

As the written Ottoman sources suggest, Tursun Bey, who lived during the reign of Sultan Mehmet, the Conqueror, in the 15th century, mentions the concubine singers and their instruments in Fatih’s sons’ circumcision feast. (Aksoy, 1994) (Figure 4)

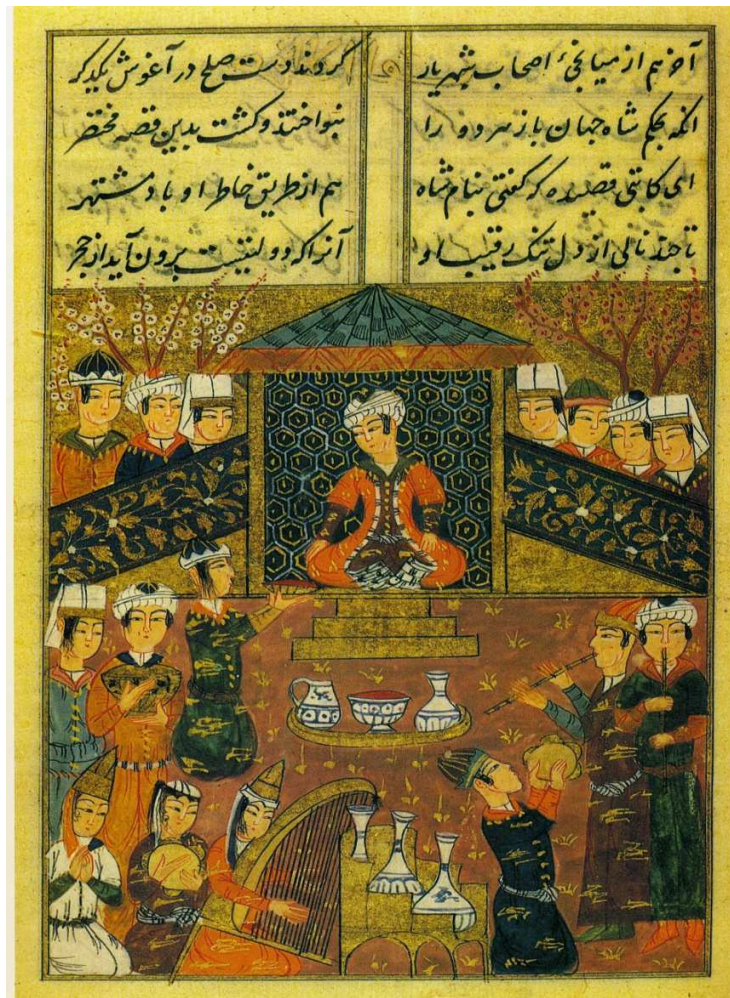


Figure 4

When famous 16th century historian Gelibolulu Mustafa Ali described musical instruments of the period, he categorized some of the instruments as "male instruments" and others as "female instruments". (Şeker, 1997)

Guillaume Postel, asked to visit Istanbul as the vice-ambassador by the French king Francois I in 1537, mentions a *çengi* group in his work *Republique des Turcs*, published in 1560, and discusses female performers in the group as below; (Aksoy, 1994) (Figure 5)

Another instrument for entertainment is the harp, which is a quite common thanks to its nice sound. (Çeng) The instrument resembles a somewhat large herringbone with its horizontal bar over which denton is not attached so that it sounds better, and its strings are connected below. Girls called Çeng Singuin (Gypsy) play the instrument in exchange of money, just like it is the case with bards. While one of the girls plays the harp, the other plays a small def, only one side of which is leather stretched, with its brass zils. Two, three girls show their liveness that is larger-than-life; meanwhile, all of them sing. Later, the oldest and most beautiful one of all stands up slowly to change the atmosphere. Throwing her headscarf and

cap embroidered with gilded silver thread, she puts on the turban that men wear like a hat, and plays a non-verbal role powerfully to enact the feeling of love. Her friend, on the one hand, plays the Çengi that she puts upright between her legs; on the other hand, she plays a rhythm by patting her knees onto the floor and with similar movements.



Figure 5

A 17th century Polish observer, Ali Ufki wrote as follows of the wedding of Sultana:

After nearly an hour had passed, his friends and other good acquaintances let music of all sorts sound forth, which was a sign to the bride that she was to retire from the hall and the company of the men. Instead the women folk came from their rooms again and appeared in the Sultana's room, offering congratulations, entertainment and song. They entertained themselves with women's music until the morning light appeared. (Beşiroğlu, 1999)

Du Loir, a French businessman who visited Istanbul with the French Ambassador Jean de la Haye in 1639 and stayed in Turkey for seven months, stated that Turks listened to music while having their meals. After a meal he was invited to, he saw the women behind the curtains, who were listening to the music, performed firstly by men and later only by women;

While the women called Çengi were playing the Çeng, the other group of women sang songs playing the 'Rebab', a round instrument with a long handle, and the percussive instrument daire. The female dancers playing the çalpara danced in the middle. (Aksoy, 1994)

John Covel, a British man who visited Turkey during 1670–79, describes the *köçek* as follows; “They had clothes made of gold, silver and high quality silk. The petticoat (*iç eteklik*), a part of the costume, signifies the feminine aspect of the dance” (Feldman, 2000).

D’ohssan who visited the Ottomans in the 18th century points out the following; “Participation of women in the organizations held in promenade places are the most frequently mentioned points in the records. These places are Kâğıthane and Küçüküsu. Çengis sing and dance with such instruments as *çeng*, *daire*, *zil*” (D’ohssan).

Similarly, Julia Pardoe mentions Küçüküsu, the leading excursion spot for women. During Lady Montogu’s visit to the Chamberlain’s wife Fatma Hanım, the Lady, who stayed in Istanbul and Edirne among 1717–1718, records that her daughters were singing, dancing, playing the *lavta* and *tanbur* in the event she attended. (Aksoy 1994) (Figure 6)

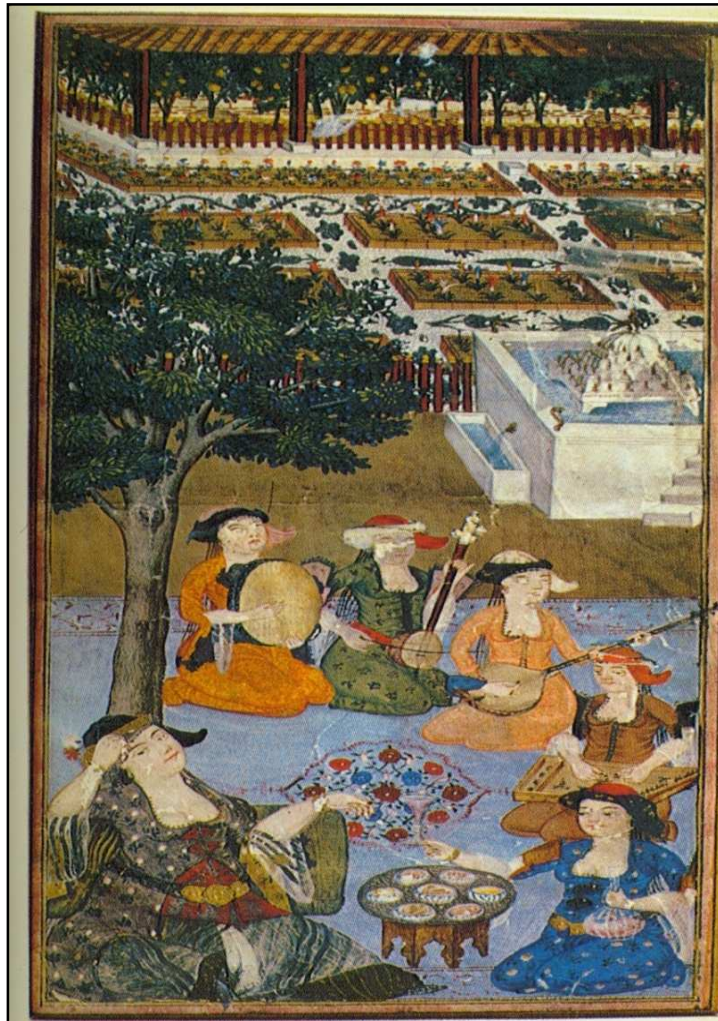


Figure 6

When Lady Montague visited the home of a high ranking administrator she was entertained by a group of women musicians playing Tanbur and Lavta and dancing. Castellan who spent some time in Istanbul in the 18th century describes the music lessons she observed in the women's quarters of the palace. (Aksoy, 1994)

In 17th century “*Raksiye*”, the composer of which is unknown, is mentioned in Ali Ufki Bey’s work *Mecmua-i Saz ü Söz*, including the sample pieces performed in the court. “*Rakkas*”, composed by Ibrahim Chelebi, who was a member of the janissary band, is included in Kantemiroğlu’s work “*Kitabu İlmi’l- Musiki Ala Vechi’l Hurufat*” (Defining Music with Letters and Book on the Science of Interpretation) which has the oldest composition we could find by a women composer is Reftar Kalfa. It is the Peshrev (prelude) in maqam Saba. The other composer who has known compositions in Ottoman Music is Dilhayat Kalfa, She lived during the reign of between Ahmet III and Selim III composed a *Peshrev* (prelude) and a *Saz Semaisi* (instrumental semai) in makam Evçara.

Ottoman’s last century: Influence of Westernization and Modernization to Turkish Popular Music

Ottoman westernization and taking the West as a model institutionally started in 1699 with Karlofça and 1718 Pasarofça agreements. This was the time when the emperorship had weakened politically and militarily, and had begun to loose lands. Western innovations in military fields started with III.Mustafa period and progressed with III.Selim, and had come to an end in II. Mahmut period. In military field Nizam-ı Cedid army had been established instead of janissary’s army, although it was accepted as an institutional change it brought social and cultural changes with itself. Mehterhane is closed, instead of it, a new music team appropriate to the new army system, Ottoman Emperorship’s first association performing music in Western conception, “*Bando Takımı*” (“Band Team”) had been established. Formal Western music performance and education firstly started to be given in “*Muzıkay-ı Humayun*”.

Throughout the westernization and modernization period of the Ottomans, renewal movements in the musical field initiated with the reign of Mahmud II. Adile Sultan, the daughter of Mahmud II, had an ensemble (ince saz takimi) consists of women musicians. It is the fact that these ensembles were employed at sultan’s houses through all periods. It can be said that the Ottoman Court started to be under affect of the West in terms of culture. Following him, the Sultan Abdülmecid also gave support to the music and entertainment trends from the West. The enterrance of piano to the court and the start of the private piano lessons for both the daughters and the women at the court, besides the foundation of a fanfare

ensemble which consists of the women at the court, and the activities of the balet group at the court begun in the Sultan Abdulmecit period in the 19th century.

Before 19th century social life, Ottoman women have an insignificant place in urban society and Ottoman society structure increased gender separation together with the transition of settled living after the establishment periods. This separation created two different worlds. Men's world accepted as public; women's world accepted as private, confidential, and domestic. Women were forced to wear veils; and they were constricted to a small universe. So their role in social life had been largely restricted. Among the changing and improving musical conception in and around the palace women musicians identity change progressed parallel with the change of music in Ottoman palace, even it is seen that Ottoman palace women lead the innovations. Since Ottoman palace was influenced by the West beginning from 19th century, this effect reflected to the music substantially. During festivals the fanfare group would interpret opera songs, while also accompanying the female dance group that performed Scottish, Spanish and some other European dances, various plays as well as pantomimes. Leyla (Saz) Hanım, one of the most remarkable composers, performers and woman of letters, are among those who have taken the first private piano lessons. In her memoirs she mentions musical life in the *harem* (figure 7)



Figure 7

The fanfare group and orchestra of Western music would have courses twice a week whereas the Ottoman music group would attend their courses once a week. There was a separate room for ballet courses. In one of the concerts of Harem-ı Hümayun women's orchestra all the members in jackets and trousers had short hair, and they were wearing fez. Turkish music courses would begin with any makam depending on the saz musician's preference; a prelude and composition of that makam are played. Afterwards, while the fiddle was beginning a solo performance (taksim), eight-ten young female dancers would come in and form a line in front of the vocalist group, waiting for the fiddle to move to makam of Karıcığar. With the end of the solo performance, köçeks' dance would begin with their first song, and they would take their steps. (Saz, 1999)

According to some other information given by *Leyla Hanım*, the lower floor near *selamlık* (men's place) in Çırağan and Dolmabahçe palaces was reserved as a study room for the brass band. Tutors were male. The forewomen in the band would come with their daily clothes although they had headscarves hanging down to their shoulders. The female dancers would not wear headscarves. Black eunuchs in the sultan's palace (*haremağaları*) taking the tutors to the classroom and concubines accompanying the female dancers and musicians would attend the courses. Additionally, on the condition that they kept their silence, little girls in the court were given the opportunity to participate in these courses in order to gain some familiarity with music.

First Piano entrance to the palace for performances and both sultan daughters and concubines taking piano lessons, establishing of an orchestra called "*fanfar*" (fanfare) consisted of concubines, and this orchestra's conductor was Ottoman's first woman orchestra conductor *Tambur Majör* were some of these innovations. Leyla Hanım had mentioned that she had been realizing that she had listened *La Traviata* from *fanfar* orchestra. In her memories book, she mentions the musical life in the harem as following:

"Western Music fanfare and ensemble would meet for class two times in a week, Ottoman music ensemble would meet once in a week, there was a separate hall for ballet lessons. The girls who were in the women ensemble called Harem-i Humayun wore pants and jackets, and had their hair cut and wore fes at a concert. (Saz, 1999)

Dürr-i Nigâr Hanım, was a student of Donizetti Pasa. She was a pianist and composer. She was also a piano instructor at Saray-i Humayun in the period of Abdulmecid I. She was also the violinist at Women Orchestra. She composed Polka, Mazurka, Vals efor Piano. Arife Kadriye Sultan (1895-1933), pianist and composer. Fehime Sultan (1875-1929) was the daughter of Sultan Murad V. She was also pianist and composer. Fatma Nuri Hanım (?-1925) pianist and composer she composed a culus march in 1909 for Sultan Mehmed Reşad V. Gevheri Sultan - Fatma Osmanoğlu (1904 -) was the daughter of composer Seyfeddin Osmanoğlu who was the son of Sultan Abdülaziz. She took Tanbur, Lâvta,

Kemençe lessons and studied Turkish makam music. Hatice Sultan (1870-1938), was the daughter of Murad V. She was pianist and composer. (Figure 8)



Figure 8

The contribution of women to Ottoman music should be examined separately with respect to urban and rural settings. The urban woman's approach to music could be described as non-religious and aimed at entertainment. They also practiced a form of folk music developed in big cities but not necessarily classified as "art" music. In rural areas, however, the situation was somewhat different. Here we do not see women solely as a "musician", because music in rural settings had folkloric characteristics and every musical performance had some function in daily life. When an Anatolian woman sang a lullaby or a lament after the death of a loved one, this performance was carrying out a social function, as did singing and dancing at weddings, "bride preparation" nights or other occasions. At the same time, woman functioned as itinerant wedding singers" in some parts of Anatolian, and she performed a type of music which was greatly influenced by urban practices because of her greater exposure to urban performance opportunities. Although there are many studies on women musicians and women's

musical role in Turkey focusing on wedding and various entertainment music's in rural areas, laments sang in the funeral ceremonies.

Women's involvement in Ottoman music and their interest and participation in Western music from the beginning of the 19th century was an important precedent in establishing a permanent place in music for women in the Turkish Republic. Today there are numerous women composers and performers employed by private or state- supported Turkish and Western music orchestras, choirs and other ensembles. Ottoman period women's musical activities in the palace and in the city, this literature is not as rich as in Western sources. Some of these studies are based on field work when some are based on historical investigation. First popular music genre of Ottoman-Turkish music, *Kanto*, can be investigated as one of the gender studies researches focusing on women's musical identity.

Western effect in Ottoman palace had influenced especially the theatres socially and culturally. Firstly "*Hoca Naum*" theatre was established in 1848. The sultan, who supported this theatre, had gone to these stage plays with his sons, and watched these plays with pleasure. Sultan Abdülmecid applauded an Italian opera conductor Guatelli (who came to Hoca Naum theatre) and asked him to be the conductor of Muzikay-ı Humayun. Guatelli declared that he could work in palace providing that he could conduct the operas in Beyoğlu. He continued to work on Donizetti's patronage, after six months of probation, both sultan and Guatelli contented and Guatelli noticed the sultan that he could keep working in Istanbul.

When these developments have been lived, within the society especially around Istanbul Western influences had existed. In 1857 in Karabet Papazyan's Theater which was called Şark Tiyatrosu (Eastern Theater), Western style theatre acts had been played and translated into Turkish for the first time. In 1870 the first Ottoman theatre ensemble was established by Güllü Agop who had gained "a privilege to play in Turkish". Although other theatres were "prohibited to play in Turkish", Turkish operetta works had been improved by Dikran Çuhacıyan. Besides these Ahmet Vefik Paşa started a theatre movement in Bursa outside Istanbul, and *Ortaoyunu* (Middle Play) ensembles adapted this improvised playing tradition onto the stage and created *Tuluat* (improvised) Theatres. Since women were on the backstage in social life because of the traditions, the Muslim women had been told to come to the stages by using foreign women names. One supporting example had been written by Vasfi Rıza Zobu. According to his statement Kadriye Hanım had come to the stages in 1889 with the name Papasköprülü Amelya (Zobu, 1961: 10). Beginning from this date we see that

Turkish women's identity started to change and Turkish women had taken first steps to outside localities in social and cultural life. From 1870s to 1930s *Karagö*¹, *Ortaoyunu*, *Tuluat*, *Kanto*, *İncesaz* and *Meddahlık*² had been the most important entertainment and art activities.

Tuluat actors used the kanto within the theatre plays in order to take the attention of people by bringing the woman to the stages that had been restricted to private and closed areas, did not appear among public. This genre took the attention of the society with its easily understood words, coquettish dances united with music, and half western half eastern characteristics. Beginning from *Tanzimat* Period as a consequence of the westernization and modernization movements Mustafa Kemal Atatürk and the announcement of Republic, Turkish women had gained many rights in social life, and began to take duties in social life, and the women became active beginning from this date. (Figure 9)



Figure 9

¹ A traditional shadow play.

² An traditional verbal art based on narration.

Kanto

Kanto, which is the first popular music genre of Turkish music, had taken the origin of this word from the Italian word *cantare* which means singing. The word *kanto* firstly used in Turkish language when one of the itinerant Italian troupes came to Istanbul in 1870s. Beginning from this date, the songs which are sung while dancing on the theatre stages, were called *Kanto* in order to distinguish this genre from the traditional song forms.

Kanto is the first popular genre of Ottoman-Turkish music. Together with this it is the first genre that put the women's identity forward as an art, and provided the popularization and change of women's identity in and around the palace in the Ottoman society. One other important fact is that it reflected the Ottoman society's becoming modern and western, changing new women culture in a popular way. At the beginning of *kantos* the important identity of this genre is the woman's identity and the men were later involved in this genre. They always had a secondary role. When the *kantos* were sung by two people, it is called *düetto* (duetto), if it is sung by three people it is called *trio*, and if it is sung by four people it is called *kuartetto*. Niko, Aşod, Şevki, and İsmail Dümbüllü were some of the male duetto singers. Şamram, Peruz, Küçük Virjin, Anastas, Toto, Kamelya, and Zarife were some of the female duetto singers. Sometimes these duettos were sung by two women.

From ~1870s to nowadays, performance characteristics of *Kanto* which includes the dance character, the lyrics meanings, and the singing style supports that *Kanto* is a genre and art especially peculiar to women. With the appearance of *kanto* women got rid of their silent musical roles among the public, and acquired their audible musical roles in front of the public on the theatre stages. (Figure 10)



Figure 10

Sadi Yaver Ataman mentioned about the kantos in his study *Türk Istanbul*. He stated what kanto meant, when it firstly appeared, and gave information such like the following:

In 1870 kanto was firstly played in the performances of the itinerant Italian theatres that came to Istanbul. Then it appeared in our *tuluat* theatres before the beginning of the real plays as a kind of overture [Ouverture], and played with the instruments jazz drum, trumpet, violin, cymbals by an ensemble. The combinations of the çiftetelli and songs dancing with kırık hava and its combinations with çiftetelli were called *kanto*. (Ataman, 1997: 271)

Since it is also not possible to give an exact year about the first performance year; there are various interpretations about this issue. When Sermet Muhtar Alus stated that Peruz was called to be the inventor of this art; according to one of his acquaintance's narrative there was a woman called Aramik who had sung the *kantos* before Peruz (Alus, 1934). Vasfi Rıza Zobu defended a different idea. According to his statement the first Turkish *kanto* singer was Papasköprülü Amelya whose real name was Kadriye Hanım (Zobu, 1961: 10). (Figure 11)



Figure 11

Previously, kanto singers not only performed their *kantos* in Şehzadebaşı, Direklerarası, Galata, and Pera theatres; but also in the night clubs (*gazino*) and taverns (*baloz*). In Ramadan months especially Direklerarası turned into a very active entertainment place. *Kanto* was also one of the indispensable Ramadan entertainment types such as *Ortaoyunu*, *Meddah*, *Kukla*, *Karagöz*, and *Fasıl*.

Metin and who has very important studies on theatre history, interpreted *kanto* and *kanto* singers as follows:

Kanto is the closest native form of musical comedy. In Western theatres, artists are expected to act the play, to sing, and dance in the theatres. Here old *kanto* performers were the artists who had the ability to do all of these things. (And, 1964: 36)

Although *kanto* had developed to be an independent genre, its place within Turkish theatre is not only a song sang while dancing. It is a form that began with the *Tuluat* Theatre. *Tuluat* Theatre was a new theatre style that had been developed with the characteristics of both Western and Turkish Theatres. It is an unusual style based on humour, and not based on a written text. It includes traditional play characters wrapped themselves to half Western half Eastern costumes, and acted different identities.

In *Tuluat* theatres they applied what they had seen in the Italian theatres to their performances, and they constituted a small orchestra called Antrak Orchestra who gave free concerts one hour before the play began in order to invite public to the theatres. The instruments of the Antrak Orchestra were violin, clarinet, trumpet, trombone, contrabass, and cymbals. Theatre plays had begun with *uvertür*, continued with *baletto*, *şansonet*, *kanto*, *düetto*, *trio*, *quartetto*, and then the play had begun. At first glance, it is perceived as a form with music and dance, but after it is performed out of the theatres it developed as a musical genre. In this point, contemporary *kanto* researcher Cemal Ünlü stated that *kanto* is liked by the public, it educated its master performers within time, and the definition of *Kanto* had changed and became a general definition. In the course of time every new popular composition, irregular and the compositions out of the traditional songs acquired *Kanto* name (Ünlü, 1998: 10).

With the establishment of theatre school *Darülbedai* in 1914, theatre artists started to take education. The people, who corrupted *Tuluat*, prepared the end of *Tuluat Theatre*. Master *Tuluat* artists who sometimes sang the *Kantos* caused to loose its popularity, and *Tuluat* Theatres disappearance caused the disappearance of traditional *Kanto*.

Changes in social life brought different stages in the development of *kanto*. Cemal Ünlü had examined *Kanto* in two periods: “Early Period *Kanto*” and “Post-republic *Kanto*”. The *Kantos* of these two terms show differences between each other such as instrumentation, musical structure, interpreter, interpretation, entertainment places.

According to our research it is also possible to evaluate the development process of *Kanto* under four stages³:

1) "Tuluat Theatres Period" (1880 – ~1920s).

In this period the *kanto* was a theatrical music genre and the most popular years of *Kanto* had been lived in these years.

2) "The 78th Records and 45 rpm Period" (1900–1940/78th)(1965-1980/45th and 33th).

In this period auditory property of *kanto* became more important than the visual importance.

3) "Gazinos Period" (~1950s – ~1980s).

In this period *kanto* was only performed on the night club stages.

4) "Ramadan Entertainments Period" (~1980s – 2005).

Kantos have been sung in the stages to make the audiences live nostalgia.

Approximately 125 years time covers two main terms: Traditional *Kanto* Period, and Modernized *Kanto* Period. The period covering 1880s to 1965s can be called "Traditional *Kanto* Period", and after 1965 can be called "Modernized *Kanto* Period". Traditional *Kanto* Period was the term that the artists had learned the *Kantos* by watching, observing and listening from the real *Kanto* singers performances under the *Tuluat* Stages. Modernized *Kanto* Period was the term that dating from 1965-70s new artists had performed old *Kantos* in modernized versions. New *kanto* singers imitated old *kanto* singers by listening them from their recordings, they used improvised figures. We could not say that these performances reflect the traditional *kanto*. In "Modern *Kanto*" not only the performance style, but also the performance places, the instrumentation, and the musical structure were different from the "Traditional *Kanto*".

Generally, these four stages including traditional and modern distinction show us how the change in social life affected the entertainment life. In both of these periods the most conspicuous thing was that the women are on the foreground as it was not before. Only in "78th Records and 45 rpm Period" the men were active as much as women. Cemal Ünlü explained the reason for this as *kanto*

³ The determined periods above may not be showing the exact times, indicates the approximate periods. At the same time, it is not possible to give definite years, because sometimes they intertwined into each other.

was one of the most important and popular genre of its time (Cemal Ünlü, Personal Interview, 2005).

Ottomans had lived in a multi-national atmosphere. The people, whose religion, language, and nationality were different, had shared the same culture and lived together in the same lands. Early Period *Kantos* were firstly sung by Armenian and Istanbul Greek women in such an atmosphere. In those years, the Muslim women are prohibited to come to the *Tuluat* theatre stages. Peruz, Şamram, Nivart, Küçük Virjin (Virjin Ozan), Minyon Virjin (Hayganuş Hanım), Kamela Hanım, Rana Dilberyan, Mari Ferha, Eleni, Büyük Amelya, Minyon Viyolet, Küçük Amelya were some of the Early Period *Kanto* singers. When some of the *kanto* compositions were anonymous, the Early Period *Kanto* compositions were generally belonged to the *kanto* singer's herself. Peruz, Şamram, Eleni, Virjin, Minyon Virjin, and Büyük Virjin were among the most important *kanto* composers.

Together with the Republic and the *Tanzimat* Periods the old entertainments began not to take public's attention because of the fast changes in social life. Although *Direklerarası* lost its popularity, "it continued to be one of the most important entertainment and art centre until 1936s" (Ataman, 1997: 273). In the new century, the recordings made in Istanbul, the gramophones entered into the houses, and the radio broadcastings began in 1927; entertainment places were not only the outside places, but also carried into the houses beginning from 20th century. These developments prepared the end of *Direklerarası*, and the end of traditional Turkish *Temaşa* Art. Armenian and Istanbul Greek women slowly left their place to Turkish *kanto* singers. Although Before the Republic Period *kantos* were performed by Western musical instruments; in this period *ud*, *cümbüş*, *çalpara*, *kanun* were played besides the Western instruments. About this case, Orhan Tekelioğlu remarked that in this period "*kantos* were localized" (Tekelioğlu, 1998: 58).

Nurhan Damcıoğlu, Ayben Erman, Altan Karındaş, Oya Alasya, Meral Küçükerol, Seden Kızıltunç, Aysun Işık were the *kanto* singer who appeared on the stages in approximately 1970s. Seyfi Dursunoğlu appears in the stages with the name Huysuz Virjin⁴. He wears *kanto* singer's costumes, and sang several *kanto* pieces in his shows. This is the evidence that the woman identity is the constant identity for the *kanto* genre. The discussions between men and women, love, the people from different jobs, the people from various ethnic groups such as *Çingene*

⁴ "Bad-tempered Virjin".

(Gypsy), *Laz* (the people who lives in Black Sea region of Turkey), *Arap* (Arab), *Acem* (Persian), and topical events were among the principle *kanto* types. Metin And stated the most important *kantos* as follows: “*Gemici Dansı, İranlı Avcı, Çoban, Allegro, Arap, Hovarda, Oryental, Tayfalar, Rast, Yangın Var, Kedi, Küçücüksün Pek Şirinsin, Külhanbeyi, Kabak, Efe, Bülbül, Çingene, Güvercin*” (And, 1966: 36). In most of the lyrics there were expressions giving the idea that women began to do various things among the public. Revolt against men, expressions proving that women could do everything as men (driving a car, drinking, etc.), the importance of money, and the success of women had frequently been used in the *kanto* lyrics.

Kanto stars had generally been called with their names without surnames. Their audiences gave them nicknames according to their physical appearances, and other beliefs. For example Peruz was called '*Afet-i Devran*' which means the world's beauty. Zarife was called '*Sahneler Kelebeği*' which means the butterfly of the stages. This name was given to her for her elegance. In order not to confuse the same named *kanto* singers some adjectives such as *Büyük* (Big), *Küçük* (Little), and *Minyon* (Slendor) in front of their names. Since *kanto* was an auditory and a visual stage art, the music had been complemented by costume, make-up, dance, gesture and mimics. Colorful dresses, accessories, décolleté, embellished mini skirts with fringes, tulle, and high-heeled shoes had completed the theme of the theatre play. For example, a bartender costume in mariner *kanto*.

Sermet Muhtar Alus pointed out the *kanto* dance which is appropriate for women as follows:

Firstly an interlude, then the lyrics, quivering the shoulders with a violin solo, turning around the pivot, swinging the head pompously, dancing in oriental style, and at the end using the tango like dance steps from a few years ago, leaping around the stage like a partridge, and then disappearing behind the closing curtain slowly. (And, 1964: 36)

As we had observed mostly the writers, observers, and researchers of old days had written especially the physical appearance of women, and they did not prefer to write about their performances. This fact is the evidence of physical appearance had shadowed the musical role of *Kanto* singers. One of the most important printed sources of *kanto* is *Nuhbe-i Elhan Kantoları* was published by Şamlı İskender and Tevfik Brothers. It consists of five notebooks including 89 *kantos*. In this journal 12 *kantos* belonged to Peruz, 20 *kantos* belonged to Şamram, and the other belonged to Virjin, Küçük Virjin, Eleni, Eliza, Küçük Amelya, Minyon, Minyon Virjin, and Büyük Mari.

Today the *kanto* was not popular anymore as in yesterday, because women took duties in every field of life, so their lives do not cause any curiosity as in the past. (Figure 12 Nurhan Damcıoğlu)



Figure 12

Morover, the status of woman in popular music in Turkey today, has drastically changed. Now, women in Turkish popular music got rid of their passive role as singer, as dancer and as someone who is being showed in the vitrine, and they begun saying their own words loudly and playing their own musics since 1970s. The image of a woman musician as a song writer and an instrument player is not something marginal in Turkish popular music today. Since 1970s and especially after 1990s, the number and popularity of woman poet musicians in pop, rock and rap music in Turkey has increased. Sezen Aksu (pop), Nazan Öncel (pop), Şebnem Ferah (rock) (Figure 13) Özlem Tekin (rock) (Figure14), Sultana, Ayben (rap), Nil Karaibrahimgil (pop), Göksel (pop) are among the first names which come to mind, as woman poet musicians in Turkish popular music.



Figure 13

When we analyse the lyrics, musical styles and representations of these women musicians, we can get an idea about the image of woman in social life in Turkey and the change in this image through decades. Because, their lyrics tell us about the women stories mostly. Therefore, these women provided us with the woman voice telling us about love, romantic relationship, hatred, anger, also about social and political subjects etc. Besides that, they played a role which is transforming the place of women in the society. Traditional roles of woman in Turkey, as mother, faithful wife, unreachable lover etc. are challenged by the lyrics and actings of some of Turkish women pop musicians, as they reached masses by their music.



Figure14

The image of Turkish woman is not the same with the image of woman in the past, and popular music played an important role in this. For instance, a song sung by a woman singer, Leman Sam, in 1980s which was banned by the Supreme Court because their lyric includes a phrase: “Last night I said hello to a man whom I don’t know, just because he reminded me of you...”, and this phrase was found as damaging the image of Turkish woman. Now we can easily see how far women pop musicians went, through decades.

In this article, drawing on the historical sources, I have made an attempt to discuss women a historical methodology. Since the first day of my research, I have believed that such a study should be evaluated in terms of musical identity and gender. In addition to this, I would really like to point out that it is essential to conduct detailed research on what kind of a historical understanding was considered in writing these documents, and to discover how this understanding was evaluated to form into the relevant documents. Regarding that nearly all these sources were recorded from a masculine perspective, in a male-dominant society, we take notice of the necessity to explain how this discussion overlaps with Fatma Berktaý’s perspective “Woman History” and to come up with very explicit answers to the question “Which Human Being?”.

When a “human being” as an individual is sent back to its position in the past, it is inevitable that its factual identity (race, nation, class, gender, religion) comes onto the agenda. Because the abstract and universal understanding of “human” in terms of the Enlightenment is criticised in that it follows the European identity of white, and bourgeois man, the perspective of “Woman History” resulted from the rise of an awareness of the fact that History claiming to be universal was only a partial phenomenon and excluded half of the humanity from history. At this point, I have referred to Walter Feldman, who presented crucial information on the topic, though not detailed, in line with “Feminist historiography” and included some of his definitions and quotations. Presenting this article, I aim at providing some insight to researchers who are voluntary to carry out advanced research in the field upon the type of methods they should take into account as a manner of approaching this subject.

References

- Aksoy, Bülent. 1999a. “Osmanlı Musıkisi Geleneğinde Kadın”. In *Osmanlı Ansiklopedisi*, Vol.10, 788-792. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- _____ 1994b. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- And, Metin. 1966a. “Tuluatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar II (Notes about Tuluat and Kanto Artists II)” *Devlet Tiyatroları Dergisi*, İstanbul, s.31-36.
- _____ 1964b. “Tuluatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar I” *Devlet Tiyatroları Dergisi*, İstanbul, s.36-38.
- Ataman, Sadi Yaver. 1997. *Türk İstanbul*, ed. Süleyman Şenel, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, No:39.
- Beşiroğlu, Şehvar. 2003a. “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Yeni Bir Tür: Kantolar” *Folklor/Edebiyat*, S.36, Ankara, s.69-79.
- _____ 2003b. “Osmanlı’da Musiki, Raks ve Kadın” *İstanbul ve Müzik*, S.45, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s.69-72.
- Brayton, Jennifer. 1997. “What Makes Feminist Research Feminist? The Structure of Feminist Research within the Social Sciences”. <www.unb.ca/PARL/win/index.htm> [Accessed: June 2006]
- D’ohsson. *18.yy Türkiye’sinde Örf ve Adetler*. İstanbul: Tercüman Yayınları.

- Feldman, Walter. 2000. *Köçekçeler* (CD Booklet). Traditional Crossroads.
- Harding, Sandra. 1987. "Is There a Feminist Method?". In *Feminism and Methodology*, ed. Sandra Harding, 1-14. Bloomington: Indiana University Press.
- Herndon, Marcia. 2000a. "Epilogue: The Place of Gender within Complex, Dynamic, Musical Systems". In *Music and Gender*, ed. Pirkko Moisala and Beverly Diamond.
- _____. 1990b. "Biology and Culture: Music, Gender, Power and Ambiguity". In *Music, Gender, and Culture*, ed. Max Peter Bauman, 11-26. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Koskoff, Ellen. 2000a. "Gender and Music". In *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol.8, eds. Timothy Rice, James Porter, and Chris Goertzeni, 191–203. NY, London: Garland Publishing.
- _____. 1989b. "An Introduction to Women, Music, and Culture". In *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff, 11-23. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Mc Clary, Susan. 1993a. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s". *Feminism Studies* 19(2): 399-427.
- _____. 1991b. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Ortner, Sherry B. 2006 [1974]. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?". In *Feminist Anthropology: A Reader*, ed. Ellen Lewin, 72-86. Blackwell Publishing.
- Reinharz, Shulamith. 1992. *Feminist Methods in Social Research*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist. 1981. "The Use and Abuse of Anthropology: Reflections of Feminism and Cross-cultural Understanding". *Signs* 5: 389-41.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist, and Louise Lamphere eds. 1974. *Woman, Culture and Society*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sarkissian, Margaret. 1992. "Gender and Music". In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, 337-348. London: W.W. Norton and Company.
- Saz, Leyla. 1999. *The Imperial Harem Of The Sultans*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Sevengil, Refik Ahmed. 1970. *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: MEB Yayınları.

Şeker, Mehmet. 1997. *Gelibolulu Mustafa Âli Ve Mevâ'idü'n Nefais Fi Kavâ'idü'l Mecalıs*.

Tekeliođlu, Orhan. 1998. "Kendiliđinden Sentezin Yükselişı: Türk Pop Müziđi'nin Tarihsel Arkapları". In *Çalıntı*, 31: 51-61.

Ünlü, Cemal. 1998. *Geçmişten Günümüze Türk Müziđi / Bir Opereti Yaşamak / Yıldızlar Düşerken / Direklerarası'ndan Pera'ya Kanto*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Zobu, Vasfi Rıza. 1961. "Kadriye Hanımın Macerası". Vol. 1, 10-11. İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.

ANATOLIAN FOLK SONGS FOR SOLDIERS WHO DIED IN YEMEN

Songül Karahasanoğlu

Abstract

For Turkish and Yemenite history the political and cultural impact of the Ottoman Empire is very important. In this sense, this article explores the Anatolian folk song for soldiers who died and fought in Yemen and their relationship with Turkish Folk Music, music genre characterised for expressing the feelings and thoughts of people.

Keywords: Turkish Folk Music, Yemen

Yemen is located in the southern part of the Arabian Peninsula, which affected the Anatolian¹ people greatly and about which many folk songs have been composed in the Ottoman period. Today Yemen folk songs are still sung in Anatolia. The experience of Yemen made Turkish people ponder: “Where is Yemen?” and more particularly “Why is it that the people who go there do not come back?”. As will be shown it was not only the great loss of life and thus the return of so few soldiers to Turkish soil, but also the horrific conditions the soldiers suffered which has given birth to a sub-genre of Anatolian folk music referred to as *Yemen Türkü*. Some Anatolian folk songs are called Yemen Türkü’s which consist of different forms of Turkish folk music. The term *türkü* is most often used to mean folk songs in general. Forms include the *ağıt*, *türkü*, and *uzunhava*. In this paper I will describe *türkü* in general, and Yemen *türkü*’s in particular. This will lead to questions such as; What is the meaning of Yemen for the Turkish people?, What are Yemen *Türküs*?, Why are the Yemen *Türküs* important for Anatolian people?

Ottoman History of Yemen

Through centuries Yemen was an ancient center of art and culture. Before the arrivals of the Ottomans Yemen was already of great geographical importance due to its placement along the “silk route” and its nearness to the Arab and Persian Gulf’s, the Red sea and Mecca. Until the Suez Canal was opened in 1869, people who wanted to travel to Hejaz had to pass through Yemen. In fact, Yemen lost much of its strategic importance to the Ottomans

¹ Anatolia is ancient name of current Turkey land.

when the Suez Canal was opened. Even so, and despite their heavy losses of life and resources the Ottomans refused to leave Yemen. Before the Ottomans

outsiders have been attracted to Yemen since before the Christian era, for it witnessed the rise of the earliest civilizations, Sabaean and Himyarite, which thrived on trade and agriculture. The early Greeks, then the Romans and other neighbors coveted its wealth and tried unsuccessfully to gain access to its rich spices, such as frankincense and myrrh. It was a land inhabited predominantly by tribal Arabs who adhered to no central authority. A tribal organization headed by a sheikh or chief who made decisions and meted out justice was the predominant administrative unit. A number of local dynastic rulers arose in the Islamic era, including the Ayyubids, Tahirids and Rasulids who managed at one time or another to unite the land. Missionaries sent out by the Prophet Muhammad himself were the first to convert the tribes to Islam...Historically, the country had been impervious to outside invasions. The Mamluks of Egypt controlled the land from the thirteenth to the sixteenth century when the Ottomans displaced them. Indeed, the conqueror, Selim I (1512-60) had been declared the 'protector of the two holy shrines' in Damascus in December 1516, before he finally defeated the feisty Mamluk sultan in Cairo the following month. Henceforth it was left to the Ottomans to carry on the task of protecting the Arabian Peninsula (Farah, 2002: 12-13).

The Ottoman domination of Yemen and the Hejaz region began in 1538 during the reign of Sultan Yavuz Selim. "An Ottoman foothold was first established in Yemen when forces commanded by the vizier (and subsequently grand vizier) Hadım Süleyman Paşa occupied the port of Aden and the southern sector of the country's coastal plain (*tihamah*) in August, 1538 and February, 1539 respectively" (Blackburn, 1979: 119). The Ottoman power struggle in the area began during the sixteenth century and lasted for four centuries.

Some researchers have focused on the last years of Ottoman rule in Yemen (Wilhite, 2003; Khun, 2005; Farah, 2002). They have investigated the historically discourse and practices of Ottoman rule between 1872 and 1919 in the region. According to historians, the aim of the Ottoman arrival in the area was to extend their domination in the Hejaz region as well as to repel the Portuguese this would lead to the control of the Red Sea and the Silk Road. During this time the Yemenis also faced the invasion of the European nations such as England, Portugal, Italy and France. Regardless of the many imperialists who arrived on her shores, Yemen retained its rebellious spirit. The Yemenis consistently rebelled against Ottoman rule, just as they had done with previous invaders. Yemen continued to be a country troubled by tribal and other internal differences; however such dissimilarities were put aside, under the leadership of the Zaidi sect's Imams who exercised great authority over the ethnic tribes. Farah states that,

The imams dominated the highlands and were independent. In the nineteenth century, intrigues by foreign powers, this time Italy and Britain, compelled the Ottomans to reassert themselves administratively and militarily in Yemen. The Ottomans' return to Yemen in the

mid-nineteenth century was occasioned by the same considerations that had brought them to the land for the first time during the last third of the sixteenth century, namely the perceived threat of Western imperialism generated by the Portuguese in the sixteenth century and by the British in the early nineteenth. Both powers had designs on the land for a range of reasons - commercial and religious for the Portuguese, political and commercial for the English. Though not the only part of the Muslim world threatened by imperial ambitions, it was particularly threatening in that it was so close to Islam's holiest sites, Mecca and Medina (Farah, 2002: 14).

Tensions between the Ottomans and the Yemenis were further exacerbated by the nature of Ottoman rule. "The governors who came to Yemen did not speak Arabic and were completely ignorant of the region" (Sırma, 2002:105). "This led to huge administrative problems. Moreover, resources (especially financial) were scarce even for the Ottomans" (ibid: 108-120). "The cost of pacifying the land kept mounting. It reached unbearable levels for the central government in Istanbul, which over nearly half a century had to constantly mobilize troops to combat insurgents at a cost that overtaxed an already bankrupted central treasury even with little local revenue available to counteract some of the expenses. In that they mobilized mostly Syrian battalions to do the job until almost the last phase of the war, the task was not easy for the Ottomans. The soldiers were often unpaid, ill-clothed, under-equipped, and short on supplies and living allowances, and this led to demoralization and mutinies. Moreover, many of the soldiers sympathized with their fellow Yemeni Arabs, indeed some went so far as to of passing on intelligence to the imam and his lieutenants. To compound Ottoman woes, Sultan Abdülhamid II (1876-1908) had been inaccurately informed about the true state of affairs in Yemen. This was because many of the officials sent out to govern or administer had been ill-prepared for the task. Consequently, there were lapses in proper administrative procedures, recourse by some to self-enrichment through extortion, improper tax levies and harsh collection methods. At times even the army was employed to collect taxes, thus depriving the local chiefs, who had been appointed to do the job, of their fair share of levies, the state of its income and the imam of his due" (Farah, 2002: 16). "The period in question is heavily weighted towards rebellion and military activities, but unfortunately such was the reality on the ground. Conscious attempts had been made to take into account social, economic and legal issues arising from the rebellions to the extent that they prolonged or curtailed the course of rebellion, for there were short periods of respite during which negotiations were undertaken to reach a settlement between the Ottoman government and the Yemeni leaders of the insurrection" (Farah 2002: 19). According to Farah "First World War until they (Ottoman) lost control at the end of the war and Yemen became independent under the leadership of the last imam to confront them in seven years of fighting (1904-11), namely Yahya Hamid al-Din

(1904-48)” (2002: 17). It is evident that the Ottoman control of the region was rarely as strong and complete as they believed.

Yemen was one of the most distant provinces of the Ottoman Empire. In addition to using Syrian battalions, the Ottomans sent soldiers to overwhelm the rebellions in Yemen from Anatolia, the Balkan states, Egypt and Syria. Its remoteness, as well as the climatic extremes there made Yemen a place synonymous with suffering and death. Indeed, even the journey, which was largely undertaken on foot, was a source of suffering for the soldiers. “Unused to such climatic extremes, they first had to adapt to the humid conditions of the sea in their crossing of the Aegean, Mediterranean and Red seas, then they would cross the 250km stretch of Tehmane desert before climbing the high mountain range which encircles the capital San'aa. Many soldiers died from these climatic extremes and disease on their journey to Yemen. When they first set out, a typical troop was formed of 410 soldiers but only 175 of them survived when they arrived in San'aa” (Turan, 2003: 6). According to the people in Anatolia Yemen was the land where people went to die. Few of them had been in the Yemen deserts before. The ones, who went to Yemen for the first time, meet the desert the first time as well. As doctor Kadri who had been to Yemen said; “you can see neither an officer nor a soldier who has not had malaria!” (Sırma, 2002: 117). It was difficult for the soldiers to get used to the climate there. As they did not know the area and the people who lived in the area they were excluded by the natives. “Officers and men were sent out on a mission only to lose their way, often due to the lack of roads and maps. Sickness and starvation took their toll (Farah, 2002: 229). No one wanted to go to Yemen because people usually went there either for their military service or because they were banished.

Meaning of *Türkü's*

Turkish folk music (*Türk halk müziği*) is classified into these categories: *uzunhava* (free rhythm quasi-improvisational vocal and instrumental² melody), and *kırık hava* (vocal and instrumental melody in strict meter). *Türkü* subsumes many folk musical forms. The word *türkü* (folk song) is familiar to most citizens of Turkey as a cover term for all Turkish folk songs. The noun *türkü* derives from Türk-i that refers to Turkic origins, and the Turkish people (Özbek, 1981: 63). “It is defined as a music which is the common creative power of the people and which may express by simple but sincere melodies, the feelings, thoughts, joys, sorrows, heeds, bravery, love, homesickness and public events of everyday life without any claim for art. Thousands of songs without any known composer have survived until

² Instrumental melody is also called *açış*, *gezinti*, or *yol gösterme*.

today by word of mouth. It is not known when and where the Turkish folk music has appeared, although there are some exceptions. Most of them, the dates of which are known, are the songs and melodies belonging to folk singers using their instruments and to the historical events which we can estimate by the periods when they lived” (Karahasanoglu, 2002:255). In the broader terms, the concept *türkü* encompasses not only songs in strict meter, but also those in free rhythm. Musicians sometimes use *türkü* as a synonym for the unmeasured *uzunhava* musical genre. The term *türkü* is also used to describe ceremony songs that are sung in conjunction with dancing that are referred to as *sözlü oyun havaları* (lit., dance melodies with words)³ (Özbek ,1985: 523-524). *Uzunhava* draw from some of the themes mentioned in the discussion of *türkü* subject matter, but are generally identified by texts and subject matter.

What are these Yemen folk songs? The result of the invasions which lasted for centuries were tragic and we can see the effect of these invasions on the Anatolian people through the window of Yemen folk songs. These are songs of common grief and sufferings. We notice this grief nearly anywhere in Anatolia. In Muş, Erzurum, Elazig, Sivas, Malatya, Kastamonu provinces, even in Balkans, Kirkuk and many other places we hear these Folk songs and tunes written from the

³ The main subject matter of the broad category of Turkish folk songs (*türkü*) is as follows: See Özbek (1981: 85,86) and Boratav (1982: 150,151) for classifications of Turkish folk poetry.

1. *Lirik*--Lyrical folk songs that deal with themes of pain, suffering, love, and hope. Sub-categories are:
 - a. *ninni* (lullabies)
 - b. *aşk* (love) and *sevda* (love, intense desire)[*türküleri*]
 - c. *gurbet* (being away from home; exile)[*türküleri*]
 - d. *ağıt* (laments that deal with death and catastrophes)
2. *Satirik*--satirical folk songs such as:
 - a. *taşlama* (satirical poems)
 - b. *güldürü* (comical poems)
3. *Olay-anlatı*--songs that recount events and stories
 - a. *efsane* (tale, narrative)
 - b. *tarihi* (historical)
4. *İş, Meslek*--work occupational songs
5. *Tören*--ceremonial songs sung on the following occasions:
 - a. *bayram* (religious festival, national holiday)
 - b. *düğün* (wedding feast; circumcision feast)
 - c. *dini, mezhep törenleri* (religious ritual-ceremonial music associated with various sects of Islam)
 - d. *ağıt* (lament)
6. Pastoral--pastoral *türkü* that describe the life of the shepherd (*çoban*), and themes of natural surroundings and the beauty of nature.
7. *Didaktik*--folk songs of a didactic nature, often part of the repertoire of minstrels
8. *Oyun* --dance songs and songs sung for children's games

pain in Yemen. While some of these tunes are “uzunhava”s some are also in the form of “kırık hava”s⁴.

Yemen Türkü's⁵

This first song titled “There are no clouds in the sky” from the Muş province of Anatolia, demonstrates the typical attitude about Yemen's climate. It is in *Hüseyni maqam* which is most common *maqam* in Turkish Folk Music (Ilerici, 1981). This *Türkü* has the *Aksak*⁶ rhythmic structure of 10/8 divided into accents of 2+3+2+3. Folk music (*türkü*) is sung by all segments of the population, and in particular by villagers and nomads. It was collected by the Ankara Devlet Konservatuvarı (Ankara State Conservatory) in 1944 and I transcribe and translated⁷ it. The musicologist Muzaffer Sarısözen transcribed a different version of the piece many years ago. The singer is Düriye Keskin (1906-1973)

HAVADA BULUT YOK BU NE DUMANDIR

THERE ARE NO CLOUDS IN THE SKY

Havada bulut yok bu ne dumandır

There is smoke in the sky but t
here is no clouds

Mehlede ölüm yokbu ne şivandır

Why is everyone crying though no
one is dying?

Şu yemen elleri ne de yamandır

Yemen, oh, how hard you are?

Ah o Yemen'dir, gülü çemendir

Here is Yemen, there is no rose
everywhere grass

Giden gelmiyor, acep nedendir

We wonder why they never return

Kışlanın önünde bir sürü kazlar,

There are geese in front of the
barracks

Ayağım yalnayak yüreğim sızlar,

My feet are bare; my heart is
aching

Yemen'e giden ağlıyor kızlar,

Girls are crying for Yemen soldiers

Burası Muştur, havası hoştur,

We are in Muş where the climate is
mild

Giden gelmiyor, acep nedendir

We wonder why they never return

Kışlanın önünde redif sesi var,

We hear more soldiers in front of
barracks

⁴ *Kırık hava*, often sung to accompany dance, is simple in its melodic structure, has a relatively limited range and scarcely, but has a pronounced meter. Meters are often asymmetrical, with rhythms of 5, 7, 10,11,16,20, or 21 beats; and rhythms of 6, 8, 9, 12, 16, or 18 beats that commonly contain uneven groupings. Thus a 6/4 unit can be broken down to 4 + 2 quarters, an 8/8 rhythm to 3 + 2 + 3 eighths, a 9/8 rhythm to 2 + 2 + 2 + 3 eighths, and so on. Many of these *aksak* (limping) rhythms have also entered into traditional Turkish art music

⁵ I translated the texts to English and did musical analyze Yemen Türküs in this paper from original versions.

⁶ *Aksak* (lit. Limping): general terms of asymmetrical rhythms.

⁷ All Turkish texts in this paper translated by the author

Açın bakın çantasında nesi var,
Bir çif tkundurayla birde mesi var,

See what he has in his back sack?
A pair of shoes and socks all you
find

SAMPLE I:

HAVADA BULUT YOK

Kaynak: Kış: Dönüye Keskin
Derleme yeri: Müj (1944)
Derleyen: M. Sansöz, H.B. Yönel, R. Yelış
Notaya alan: Songül Karahesanoğlu

Ha va da bu lut yok bu ne du man

dır Meh le de ö lüm yok bu ne şı van

dır Şu ye men el le ri ne den ya man

dı rı a no ye men dir gü lü çe men dir gi den gel mi

yor a cep ne den dir

Havada bulut yok bu ne dumandır
Mehlede ölüm yok bu ne şivandır
Şu yemen elleri neden yamandır

Anom yemendir güllü çemendir
Giden gelmiyor acep nedendir

Kışların önünde bir sürü kazlar
Ayağım yalın ayak yüreğim sızlar
Yeme'ne gidene ağlıyor kızlar

Burası Muştur havası hoştur
Giden gelmiyor acep ne iştir

The next song is called “Yemen glorious Yemen” and is again in an *aksak* meter (9/8= 2+2+2+3). It represents the feelings of the soldier. There are two great themes in Yemen *türkü* mainly those of suffering and of lost love. Out of the 19 Yemen songs which I have found, only one is about heroism, the others are sadness and pain. This song compiled and transcribed by Nihat Kaya for TRT (Turkish State Radio and Television Broadcast) in Kircaali. It originated from the Balkan region of the Ottoman Empire is of a similar theme of death.

YEMEN YEMEN ŞANLI YEMEN

*Yemen Yemen şanlı yemen
Toprakları kanlı yemen
Ben Yemen'e dayanamam
Sürün beni eğlememem*

*Gitme Yemen'e Yemen'e
Yemen sıcak dayanaman
Tan borusu çalınınca
Sen küçüksün uyanaman*

YEMEN YEMEN GLORIOUS YEMEN

Yemen Yemen glorious Yemen
The soil of Yemen is bloody
I cannot stand Yemen
I cannot leave my delicate love,

Do not go to Yemen
Yemen is deadly hot; you cannot stand
When the horn is blown in dawn
You cannot wake, as you are so young!

This next song is song from the perspective of a bride. More common than soldier's songs are those songs sung and composed by those left behind in Anatolia, especially the young wives and mothers of the soldiers. These songs deal with the pain of loss and the injustice of the Sultan, who took their husbands and sons away. As I understand it this song was created by a woman who was bride. This song was collected from Erzurum province of east of Anatolia, and exemplifies the typical theme of these folk songs: love and loss are intertwined; the injustice of the situation is expressed, and of course perhaps the most poignant the pain of waiting. This piece is a recitative song from an unknown composer. It uses only five notes: D, E, F, C, and A. In this scale the E is flat by two comas (Eb 2), A is the dominant pitch and only at the end of the song does the composer go to the tonic. It is in the *Hüseyni maqam* again. I transcribed it from well-known folk music singer Sümeyra Çakır recording. The words of the song can also be found in a *Türkü* anthology (Öztelli, 1972:643).

YEMEN TÜRKÜSÜ

*Merhametsiz padişahlar askeri
On sene bekletiyorlar Hicaz'da
Gidenler gelmiyor, elverir gayri*

Soyka Yemen, yiğit koymadı bizde

*Padişaha söylen yari göndersin
Bu kanunu bu zagonu döndersin
On seneyi bir seneye indirsin
Hiç mi merhamet yok sultan Aziz'de*

Gelin ömrüm geçti, ben mozuluyum

TÜRKÜ OF YEMEN

Merciless sultans make the soldiers
Wait in Hejaz for ten years.
The ones who are gone never come
back.

Yemen took all our men and left us
alone

Ask the sultan to send my man back.
Ask the sultan to give up this law.
Lessen the ten years to one!
Is there no mercy with Sultan Aziz?

My life has passed; I am still wearing
my wedding-dress

<i>Kara saçım ağ ördürdüm düzleyom</i>	I have plaited my hair but it is white now
<i>On senedir asker yolu gözlüyom</i>	I have been waiting for my man at the windowpane for ten years
<i>Saçım ağardı, fer kalmadı gözde</i>	My hair has grown grey; my eyes have lost their inner brightness

The following *türkü* is “Why should we be off to Yemen?”. From the Toros mountain located in southern Anatolia it is another example of songs composed by those left behind. It has an *aksak* rhythmic structure (10/8) and is once again in *Hüseyni maqam*. I transcribed it from well-known folk singer Sabahat Akkiraz recording. Its text also appears in a paper by Güven a researcher who wrote on Yemen in 1935 (Güven, 1935: 57). This song is from the perspective of a mother with children who has been left behind by her soldier husband.

<i>YEMEN BİZİM NEYİMİZE</i>	WHY SHOULD WE BE OFF TO YEMEN?
<i>Yemen bizim neyimize</i>	Why should we be off to Yemen?
<i>Şivan düştü evimize</i>	“Cries” have fallen into our house!
<i>Bak yavrular yetim kaldı</i>	Look these poor orphans!
<i>Güvenmeyin beyimize</i>	Do not believe in the Sultan
<i>Basma fistan kirlenirse</i>	When my dress is dirty,
<i>Başta leçek tüylenirse</i>	And my handkerchief is old,
<i>Ya kimlere baba desin</i>	When my children begin to talk,
<i>Yetim yavrum dillenirse</i>	Who will call as daddy?
<i>Günden yanas oldu mu ola</i>	Are you dying by day?
<i>Yerden yanı uldu mola?</i>	Is your body corrupting where it touches the earth?
<i>Yiğidimin ala gözün</i>	My brave heart
<i>Karıncalar oydu mu ola</i>	Have the ants started to dig your beautiful hazeleyes?

I understand from the subsequent *türkü*'s texts and melodies that nobody wanted to go to Yemen because it represented certain death. Usually people went there either for their military service or because they were banished. None of them had been in the Yemen deserts before. The ones who went to Yemen the first time, used to meet the desert the first time as well. It was difficult for the soldiers to get used to the climate there. The next *türkü*'s rhythmic meter is 4/4 but it is sung very slowly. It is sung in only six notes in very close melodic movement. It was collected by Ali Çağan from the singer Ali Asker from the region Hozat is located in central Anatolia. It is sung from the perspective a mother who lost two sons whose names were Memet and Memiş.

KARÇADIR İSMİ TUTAR

THE BLACK TENT WOULDN'T KEEP THE SOOT

*Kara çadır ismi tutar
Martin tüfek pas mı tutar
Ağlayalım aman bacım
Elin kızı yas mı tutar*

The black tent wouldn't keep the soot
The martin rifle wouldn't keep the rust
Let us all cry sister
Don't think a stranger's daughter will be mourning with us!

*Tarlalarda biter kamyş
Uzar gider vermez yemiş
Şol yemen de can verenler
Biri Memet biri Memiş*

The reed grows in the fields
Grows tall but wouldn't bear fruit
The ones who die in Yemen
One is Memet one is Memiş!

The following example was collected in Malatya province located in east of Anatolia by ÖmerŞan. The singer was Kemal Keskin. *Mehrali Bey* is *Muhayyer maqam* which is a descendent of *Hüseyni maqam* and its form is *uzunhava*. The song is addressed to Rüşübey, but it is unclear as to who he is. Bey roughly translates as "sir". I believe this is sung by Mehrali Bey's wife. She was powerless to stop her husband from leaving and knew that she could do nothing but sing.

MEHRALİ BEY

MEHRALİ BEY

*Ben gidiyom rüştü beyim ağlama
Köz koyupta ciğerimi dağlama
Alay getti beni burden eyleme
Yemen'e de benim ağam Yemen'e
Bendim ola Mehrali Bey Yemen'e
Vurdum ola çadırları çemene
Oğul köz düştüğü yerleri yakar
Kime ne dert benimdir kime ne*

I am leaving Rüşübey, don't cry!
Do not cauterise my liver with your gristle
My troop has left do not cause me to waste my time
My son is off to Yemen!
Has Mehrali Bey arrived in Yemen?
We set up our tents in the country.
Son the gristle sets a fire wherever it falls!
This is my trouble, who cares!

Another interesting example was collected in Erzurum province located in the east of Anatolia. It is in *Muhayyer maqam* and rhythm (10/8). It is sung from the perspective of a soldier's wife who believed her husband died in Yemen. I found this piece in Turkish State Radio and Television Broadcast archive. It was collected and transcribed by Muzaffer Sarısözen in 1944 on the behalf of Ankara State Conservatory.

MIZIKA ÇALINDI

Mızika çalındı, düşün mü sandın

Al yeşil bayrağı gelin mi sandın

Yemen'e gideni gelir mi sandın

Dön gel ağam tez gel dayanamiram

Uyku gaflet basmı şuyanamiram

Ağam öldüğüne inanamiram

Koyun gelir kuzusunun adı yok

Sıralanmış küleklerin sütü yok

Ağamsız da bu yerlerin tadı yok

Tez gel ağam tez gel dayanamiram

Uyku gaflet basmış uyanamiram

Ağam öldüğüne inanamiram

Ağamı yolladılar Yemen eline

Çifte tabanca takmış beline

Ayrılmak olur mu taze geline

Tez gel ağam tez gel dayanamiram

Uyku gaflet basmış uyanamiram

Ağam öldüğüne inanamiram

(Öztelli, 648)

THE BAND WAS PLAYED

The band was played; did you think it was a wedding?

The flag was green and red; did you think it was a bride?

They are gone to Yemen, did you think they will return?

Come back my man, come back, I cannot stand!

I am overcome with sleep; I cannot wake up?

I cannot believe you are gone my man, I cannot believe!

The sheep comes with the nameless lamb

The buckets in the row do not have any milk.

When my man is not around, this land is meaningless

Come back my man, come back, I cannot stand!

I am overcome with sleep; I cannot wake up?

I cannot believe you are gone my man, I cannot believe!

They sent my man abroad to Yemen

He is armed with two pistols

How can a new bride leave her man?

Come back to me man, I cannot stand!

I am overcome with sleep. I cannot wake up?

I cannot accept my man, that you are gone!

The next türkü was collected in Elazığ province which is a neighbor city of Erzurum. It was collected from Rifat Kaya, and transcribed by Ahmet Turan Şan in the name of Turkish State Radio and Television Broadcast. It is again *Hüseyni maqam* and *Aksak* Rhythm (10/8). It is in the voice of a sister who is dying but wants to see her brother before she passes on.

*BİR TEL VURDUM YEMENDE
GARDAŞIMA*

I SENT A CABLE TO MY BROTHER
IN YEMEN

*Bir tel vurdum Yemen'de gardaşıma
Tez yetişsin cenazemin başına*

I sent a cable to my brother in Yemen
I asked him to come to my funeral
quickly

Suçum varsa yazsın mezar taşıma

I asked him to write on my tombstone if
I was wrong

*Yazık oldu yazık şu genç yaşıma
Şu gençlikte neler geldi başıma*

It was a pity to my young age
What a lot of things had I lived so early!

*Çarşafım çivide asılı kaldı
Çeyizim sandıkta basılı kaldı
Bizim şu mahkeme mahşere kaldı*

My coat was left hanging on hook
My trousseau was left in my trunk
Our settlement is left to the assembly

*Yazık oldu yazık şu genç yaşıma
Şu gençlikte neler geldi başıma*

It was a pity to my young age
What a lot of things had I lived so early!

SAMPLE II:

[M.M.: ♩ = 206]

ERZURUM
1943. F. AR.

NOTA KIVMETİ
ADETA

MU DI GA SA — LIN — DE — NO GUR — MU SAN — DIN AL RE YAZ BAY —

RA — GI GE LIN — MI SAN — DIN YE ME NE GI — DE — NI — GE LIR —

MI SAN — DIN DON GEL A GAM — DON — GEL DA — YA — NA — MI — RAM — UV KU GAF — LET —

BAS — MUŞ U VA — NA — MI — RAM A GAM ÖL — DÜ GÜ — NE —

EY — EY — EY — EY — EY — I NA — NA — MI — RAM —

ELAZİĞ
ÇEVRESİ

BU DA GINAR — DIN — DA — RE DİR — BU DA GINAR — DIN — DA —

Yemen türküsünün, Elazığ bölgesindeki söyleme tarzına göre, nakarat şekinden iki örnek.

1. A BU RA — SI — MUŞ — DUR — YU LU — YO — KUS — DUR — GI DEN — GEL — ME — YOR — A ÇAP — NE — İS — DIR —

2. B A NOM — YE — MEN — DIR — GÜ LÜ — ÇI — MEN — DIR — GI DEN — GEL — ME — YOR — A ÇAP — NE — DEN — DIR —

MUŞ BÖLGESİNDE
DUYULAN
TAKARAT ÖR. BU RA SI — MUŞ — DUR — YU LU — YO — KUS — DUR — GI DEN — GEL — ME — YOR — A ÇAP — NE — DEN — DIR —

Three versions of Yemen *Türkü*'s collected and transcribed from Muş, Elazığ, Erzurum provinces by Ferruh Arsunar

Conclusion

The Ottoman conquest of Yemen began in 1538 during the reign of Sultan Yavuz Selim. In 1849 the Ottomans returned to Yemen to consolidate their sovereign right over the area which they had achieved by conquest in 1569. When the Ottomans lost control of the lowlands in the mid-nineteenth century and rival families were fighting for domination of the highlands over the imamate, the Ottomans returned again to defend their claim. The rise of the Imams movement in Yemen with its strict fundamentalism represented a different kind of threat to Ottoman domination. During all these fights and wars the Ottomans continuously sent soldiers to this land and its traumatic effect can clearly be seen in Yemen *Türkü*'s. In particular during the last 50 years of the Ottoman Empire hundreds of families were left in pain because their sons, husbands and fathers never returned.

In researching these songs in text, recordings and interviews I have found nineteen examples. Most of the songs are in *Hüseyni* and *Muhayyer maqams*, which are the most, used *maqams* in Turkish folk music. Another interesting feature is that most of them are in the asymmetrical *Aksak* rhythmic structure. The main themes of these songs texts are grief, being far away, pain, suffering, melancholy, and death.

Anatolian people have pessimistic conception of wars whose continuity stretches many years back in to the Ottoman period. This pessimism can be attributed both to a stoic interpretation of Islam and a historical powerlessness under Ottoman rule. They believe the state is great so whatever is asked by the state it should be done without complaint! Their songs were their protests and outcries of suffering. We can still hear the echoes of hundreds of years of Imperial aggression in these *Türkü*'s. We do not know the real number of Yemen songs written in other countries. Out of the nineteen Yemen songs as we have seen, these Yemen songs, with one exception, are full of a sense and tragedy, loose, yearnings. You definitely notice the word Yemen in their lyrics. These songs are still performed by amateur musicians in rural areas, and professional musicians in the city. Moreover they still have a strong emotional effect on Turkish listeners often leaving them with tears in their eyes. In Anatolia culture, Yemen is equal to death. All the rest from Yemen is pain, suffering and bad memories and this is why lots of women sang about their husbands or lovers who are gone to Yemen and never appeared again.

The historians do not say how many people dead in the Yemen and Ottoman wars. Why did Turks have to fight, shed blood in Yemen for all those years? Why did countless soldiers and officers leave their families left suffering and alone? Hundreds of young people were lost as well as the Ottoman soldiers.

People cried, beat themselves and lamented yet still sent their sons to fight for the sake of empire. This is because people were under pressure and couldn't defend themselves. Little has changed over the centuries; we still send our boys and men to die far from home. Can't we see the thousands dying for nothing, more than money or power? These Yemen *türkü's* are lessons from the past that we still have to learn otherwise in the end, it is we people who will continue to suffer.

Bibliography

Ali, Ufki. 1976 (Haz.: Prof. Dr. Şükrü Elçin). *Mecmua-iSaz ü Söz*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Aksoy, Bülent. 1994. *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alp, Ali Rıza. 1950. "Yemen Türküsü", *Köy Postası*, Volume: 77, Ankara.

Atılğan, Halil. 1998. *Çukurova Türküleri-1*. Ankara: Adana Valiliği Yayınları.

Bali, Muhan. 1997. *Ağıtlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bartok, Bela (Çev. Bülent Aksoy). 1991. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Blackburn, J. Richard. 1979. "The Collapse of Ottoman Authority in Yemen, 968/1560-976/1568". *Die Welt des Islams*, New Ser., Vol. 19, Issue 1/4. pp. 119-176.

Behar, Cem. 1990. *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boratav, Pertev Naili. 1982. *Folklor ve Edebiyat*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Emnallar, Atınç. 1998. *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Esen, Ahmet Şükrü. 1999. "Anadolu Türküleri". In Pertev Naili Boratav-Fuat Özdemir (eds.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Farah, Caesar. 2002. *E. Sultan's Yemen: 19th-Century Challenges to Ottoman Rule*. London: Tauris & Company.

Gözler, Fethi. 1955. "Yemen Üzerine". *Türk Yurdu*, Volume: 249, Ankara.

- Güven, Ferid C. 1935. "Yemen Türküsü". *Ülkü*, Volume: 9, Ankara.
- Hasan, Hamdi. 1981. *Saray-Bosna Kütüphanelerinde Türkçe Yazmalarda Türküler*. Ankara: Kültürve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hoşsu, Mustafa. 1997. *Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Yayıncılık.
- İlerici, Kemal. 1981. *Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Karahasanoğlu, Songül. 2002a. The Collection of Turkish Folk Music and Its Current Situation. *An International Journal of Ethnography*, Volume: 47(1-2). pp. 255-262.
- _____. 2002b, "Havada Bulut Yok Türküsü Üzerine Üç Saptama". *Folklor-Edebiyat*, Volume: 29, Ankara.
- _____. 1999c. "Osmanlı Dönemi Halk Müziği Örneklerine Bir Bakış". *Osmanlı*. Cilt-10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Köprülü, M.Fuat. 1989a. *Edebiyat Araştırmaları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____. 1962b.. *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları.
- Kunos, Ignacz (Haz.: Doç. Dr. Ali Osman Öztürk). 1998. *Türk Halk Türküleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kuhn, Thomas. 2005. *Shaping Ottoman rule in Yemen, 1872-1919*, Ph.D., New York University. 370 pages; AAT 3170845.
- Özbek, Mehmet. 1994. *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztelli, Cahit. 1972. *Evlerinin Önü*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Sanal, Haydar. 1981a. "Yaşayan Mehter" *Kök*, No: 5,6 İstanbul.
- _____. 1974b. *Çöğür Şairleri-1: Armutlu*. İstanbul: Otağ Matbaası.
- Şenel, Süleyman. 1999a. "Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Araştırmaları" *Folklor ve Edebiyat Dergisi*. Sayı: 17. Ankara: Ürün Yayıncılık.
- _____. 1991b. "Aşık Müziği". *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Sırma, İhsan S. 2002. *Osmanlı Devletinin Yıkılışında Yemen İsyancıları*. Konya: Selam Yayınevi.

Turan, Sefer. 2003. "Gidenin Asla Geri Dönmediği Ülke". *Hürriyet Tarih*. İstanbul.

Üngör, Etem Ruhi. *Hatıralar Belgelerle Yüzyıllar Boyunca Tür Musikisi*. (Unpublished work).

Wilhite, Vincent Steven. 2003. *Guerrilla war, counter insurgency, and state formation in Ottoman Yemen*. Ph.D., The Ohio State University. 461 pages; AAT 3119266.

Discography

Music excursion recording.1944. Ankara State Conservatory.TRT (Turkish Radio- Television Broadcast), Turkish Folk Music Archive.

Yiğitİnsanların Türküsü. 1996. Sabahat Akkiraz. Güvercin Müzik Üretim.

El Kapıları / Sabahın Sahibi Var. 1993. Ruhi Su With Sümeyra Çakır & Dostlar Korosu. İmece Müzik Yapım.

Autores

Paolo Scarnecchia

È docente di Storia della musica presso il Conservatorio di Monopoli e direttore artistico della rassegna internazionale del patrimonio musicale e ambientale del Mediterraneo *Vis Musicae. Il parco sonoro tra i due mari*. Ha realizzato numerosi programmi radiofonici per la RAI dedicati alle musiche colte e tradizionali dell'area mediterranea, e scrive su *Il Giornale della Musica*.

Rubén Gómez Muns

Es licenciado en Historia y Diploma de Estudios Avanzados en Estudios Culturales Mediterráneos por la Universitat Rovira i Virgili. Es colaborador de la Cátedra UNESCO del Diálogo Intercultural Mediterráneo de la Universitat Rovira i Virgili, miembro de la Junta Nacional de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología y miembro del equipo editorial de *Cuadernos de Etnomusicología*. Coeditor de *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (Salamanca: Fundación Caja Duero, 2008). Compagina su actividad investigadora centrada en la *world music*, músicas populares urbanas, interculturalidad, imaginarios, migraciones y género con su actividad profesional como profesor de formación permanente en el Ayuntamiento de Vila-seca.

Belen Murillo Martínez

Licenciada en Ciencias Políticas y de la Administración y Diploma en Estudios Avanzados en Antropología Social y Cultural por la Universidad Complutense de Madrid. También ha cursado estudios de filología catalana en la Universidad de Alicante y es especialista en Antropología Lingüística y Análisis del Discurso. Su tesina de doctorado analizó la reconstrucción de la lengua e identidad catalana a través de la *Nova Cançó*. Compagina su actividad laboral con la investigación y la colaboración con medios de comunicación.

Miguel Ángel Berlanga

Dr en Musicología y prof. Titular de Etnomusicología y Flamenco en la Universidad de Granada. Su tesis de Doctorado versó sobre los fandangos como antiguas fiestas de baile: aspectos rituales y musicales y procesos de transformación. En la actualidad investiga sobre flamenco, especialmente sobre su historia, música y baile. Entre 1998 y 2008 investigó y realizó trabajo de campo sobre saetas y músicas de la Semana Santa andaluza. Sus publicaciones versan sobre estos temas, a caballo entre músicas de tipo tradicional en Andalucía y el flamenco.

Jonathan H. Shannon

Associate Professor in the Department of Anthropology, Hunter College, New York, and serves on the faculties of the graduate programs Music and Anthropology at the Graduate School of the City University of New York. His research interests include musical performance and aesthetics in the Arab world and the Mediterranean. In addition to numerous articles he is the author of *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria* (Wesleyan University Press, 2006), and currently co-editing of a book on Andalusian music. Shannon is the recipient of numerous awards and fellowships, including from Fulbright and the John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Amin Chaachoo

Músico, musicólogo y profesor de violín, laúd y teoría musical andalusí y árabe. Miembro fundador de la Asociación Al-Haiek para la investigación de patrimonio musical andalusí, primer violinista solista de la orquesta oficial de la ciudad de Tetuán, fundador y Secretario General del Club Asmir para la música, fundador de la primera Revista de Musicología en Marruecos y creador de la página Web www.musicalandalus.org. Es miembro de varias formaciones de música antigua: Caravazar (Músicas del Mediterráneo), Samarcanda (Músicas del Mundo Islámico), Medialuna Flamenca (Fusión Flamenca-Andalusí), Aljama (Música Sefardí)... Autor del libro "*La Música Andalusí – al-Ala. Historia, Conceptos, Teoría Musical*" (Almuzara, 2011) galardonado con el Primer Premio de Estudios Andalusíes y Moriscos Villa de Frigiliana 2011

Djamel Benbraham

Titulaire d'un magistère en musicologie (option analyse musicale) et doctorant en psychologie et sciences de l'éducation, il est actuellement chargé de cours au département musique-musicologie de l'école normale supérieure de Kouba à Alger et membre de GAREM-DZ (Groupe Algérien de Recherche sur l'Education Musicale). Il est également compositeur et interprète.

Youssef Tannous

Docteur en Musicologie, Diplômé en Nay, Licencié en théologie, compositeur, chercheur, chef de chœur et professeur à l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK), le P. Youssef Tannous, Moine et Prêtre dans l'Ordre Libanais Maronite, est le Doyen de la Faculté de Musique de l'USEK (Liban) et Directeur de sa Chorale. Il est le Fondateur et le Directeur de la troupe « Qadicha » pour le patrimoine. Il a plusieurs compositions musicales religieuses et profanes, et des recherches publiées dans le domaine de la musique sacrée et de la musique arabe et libanaise.

Jordi Alsina Iglesias

Licenciado en Historia (2002) y Antropología Social y Cultural (2006) por la Universidad de Barcelona. Máster en Antropología Social y Cultural y Etnografía también por esta universidad (2010), con el proyecto final de investigación: *Ta kritiká. Procesos, discursos y prácticas de la música de Creta*. Estudios superiores en griego moderno en la Escuela Oficial de Idiomas (2010). En la actualidad realiza su investigación doctoral, centrada en los motivos vindicatorios presentes en las letras de la música cretense. Colabora frecuentemente en diferentes medios de la prensa escrita en catalán, y ha participado en el libro colectivo *Una persona amb un sac penjant* (Caramella: 2011) de la Asociación Mapasonor.

Sehvar Besiroglu

Is a professor in the Turkish Music State Conservatory in Istanbul Technical University and teaches musicology, ethnomusicology, systematic Musicology, organology, music history, music and gender and world music cultures. She graduated from İstanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Department of Instrument Training, specializing in Kanun. In 1994 she completed her DMA thesis. She has written some articles in Turkish and international publications and has participated in seminars and conferences at Harvard University, Berkley Collage of Music and Tufts University among others.

Songül Karahasanoğlu

Is a professor in the Turkish Music State Conservatory in Istanbul Technical University, where she teaches ethnomusicology and popular music. She is the author of *Muş Türküleri ve Oyun havaları* and *Mey ve Metodu*, the only works of are kind currently in publication. She continues her research and publications in the area of Turkish Popular Music, Islam and Music, Folk Music, Turkish Folk Instrument: the Mey and gives concerts on Mey.