

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 1. Año 1995

Sumario

La música y la danza del ciclo productivo agrario en la cuenca del Mediterráneo: Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión • Danzas de Palos, Dance y Simbolismo Ritual Agrícola • El ciclo de la plantación de la viña y la elaboración del vino a través del cancionero catalán • Traditional rural songs in Sicily • Reaping and Threshing Rhythms in Calamònci (Agrigento-Sicily) • Music in the arabian Epos *Abu-Zaid Al-Hilali* • La danse folklorique en Tunisie • Music and dance of a semi nomad group of fishermen in southern Sinai • La danse des lions et des lionnes • Verdiales: la raíz y el ritmo • Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada • La música de Al-Andalus: Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: Aš-Šuštârî e Ibn Al-Jaṭîb • Musique traditionnelle et initiation a la musique • La musique andalouse • Introduction sur l'étude des rythmes du patrimoine musical andalouse de l'école de Tlemcen • L'école musicale d'al-Andalus à travers l'oeuvre de Ziryâb.

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



91-3-1

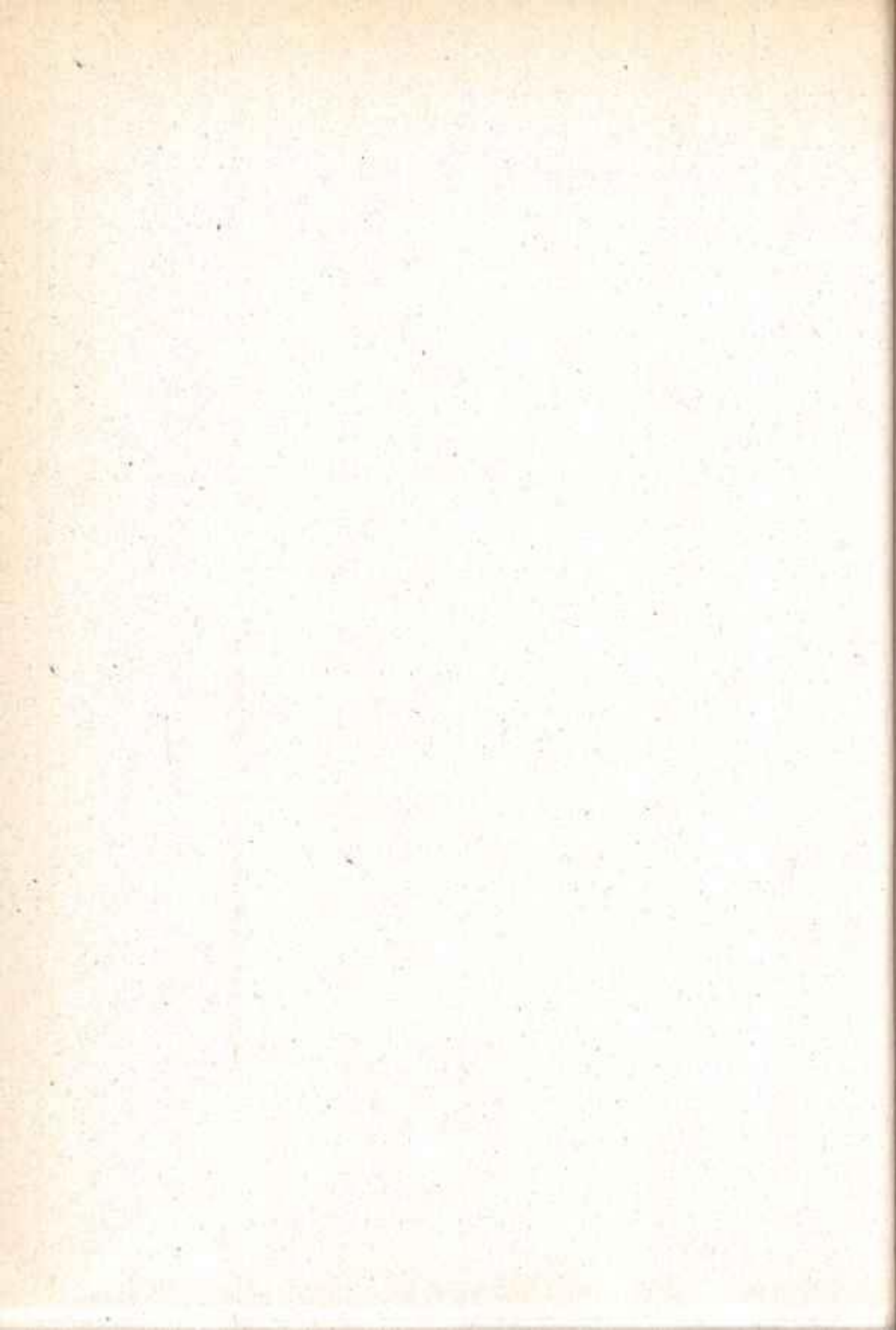
R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 1. Año 1995



Presidente

Excmo. Sr. D. JOSE MARIA MARTIN DELGADO
Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía

Vice-Presidente

Ilmo. Sr. D. MANUEL GROSSO GALVAN
*Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura
de la Junta de Andalucía*

Consejo Científico

SMAINE MOHAMED EL-AMINE, HAMID AL-BASRI, ROSARIO ALVAREZ MARTINEZ,
JOSE BLAS VEGA, SERGIO BONANZINGA, EMILIO CASARES, MANUELA CORTES,
FRANCISCO CHECA OLMOS, ISMAIL DIADIE IDARA, KIFAH FAKHOURY,
ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA, GIAMPIERO FINOCCHIARO,
GIROLAMO GAROFALO, JOSE ANTONIO GONZALEZ ALCANTUD,
MAHMOUD GUETTAT, LOUIS HAGE, HABIB HASSAN TOUMA,
GUY HOUT, SAMHA EL KHOLY, KOFFI KOUASSI, WALDO LEYVA,
M^a TERESA LINARES SABIO, MANUEL LORENTE, SALAH EL MAHDI,
MEHENNA MAHFOUFI, MOSCHOS MAORFAKIDIS, JOSEP MARTI,
ANTONIO MARTIN MORENO, OMAR METIOUI, JOSE SANTIAGO MORALES INOSTROZA,
BECHIR ODEIMI, AGAPITO PAGEO, ALICIA PEREA, CHRISTIAN POCHE,
SCHEHEREZADE QUASSIM HASSAN, EMILIO REY GARCIA,
SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA, GEORGES SAWA, PAOLO SCARNECCHIA,
AMNON SHILOAH, YOUSSEF TANNOUS, ABDELLAH ZIOU ZIOU.

Director

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO
Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Secretaría

ISABEL SANCHEZ OYARZABAL
*Asesora de Documentación Musical
del Centro de Documentación Musical de Andalucía*

Diseño

JUAN VIDA

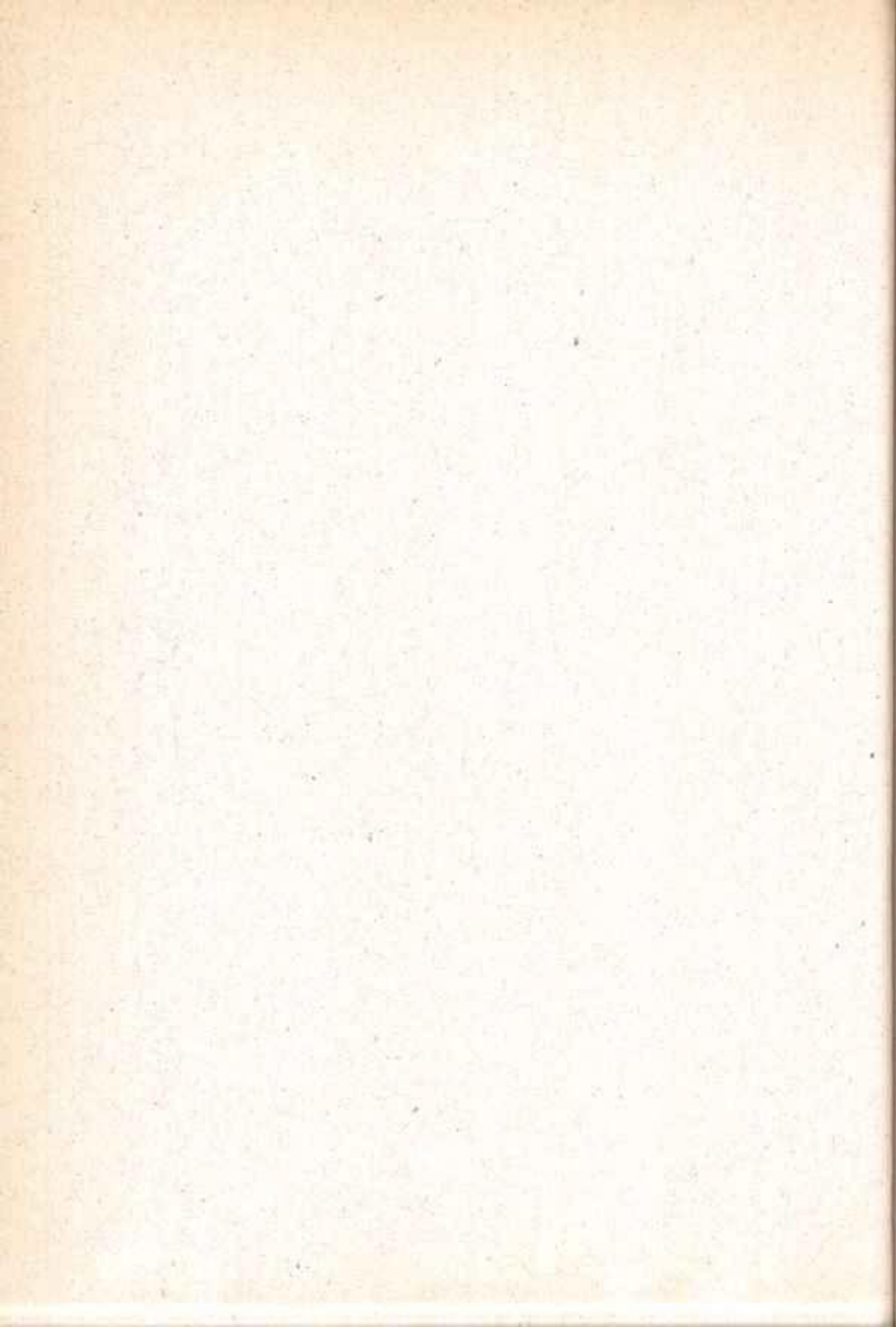
Fotocomposición e impresión

LA GRAFICA, S.C.A.ND.-GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: (en trámite)

© Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.



Prólogo

D. José María Martín Delgado

Excmo. Sr. Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía

9

Artículos

La música y la danza del ciclo productivo agrario en la cuenca del Mediterráneo

Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión

Jose Antonio González Alcántud

13

Danzas de Palos, Dance y Simbolismo Ritual Agrícola

Josefina Roma

25

El ciclo de la plantación de la viña y la elaboración del vino
a través del cancionero catalán

Maria Angeles Subirats

40

Traditional rural songs in Sicily

Girolamo Garofalo

65

Reaping and Threshing Rhythms in Calamònci (Agrigento-Sicily)

Sergio Bonanzinga

90

Music in the arabian Epos *Abu-Zaid Al-Hilali*

Habib Hassan Touma

103

La danse folklorique en Tunisie

Salah El Mahdi

108

Music and dance of a semi nomad group
of fishermen in southern Sinai

Amnon Shiloah

116

La danse des lions et des lionnes

Ziou Ziou Abdellah

119

Verdiales: la raíz y el ritmo

Antonio Mandly Robles

128

Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada

Manuel Lorente Rivas

162

La música de Al-Andalus

Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus
de dos autores granadinos: Aš-Šuštârî e Ibn Al-Jařîb

Manuela Cortés 177

Musique traditionnelle et initiation a la musique

Ahmed Triqui 195

La musique andalouse

Djelloul Benkalfat 198

Introduction sur l'étude des rythmes du patrimoine musical andalouse
de l'école de Tlemcen

Yahia Ghoul 201

L'école musicale d'al-Andalus à travers l'oeuvre de Ziryâb

Mahmoud Guettat 204

Misceláneo

Tableaux chronologiques

Smaine Med El Amine 214

Association musicale tunisienne

Mahmoud Guettat 217

Noticias

L'Institut International de Musicologie Arabe et Méditerranéenne

Louis Hage 221

La Sociedad Ibérica de Etnomusicología

Josep Martí 222

II Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima (Las Tunas, Cuba)

José Criado 224

Recensiones y bibliografía

Hachlaf, Mohamed Elhabib et Ahmed

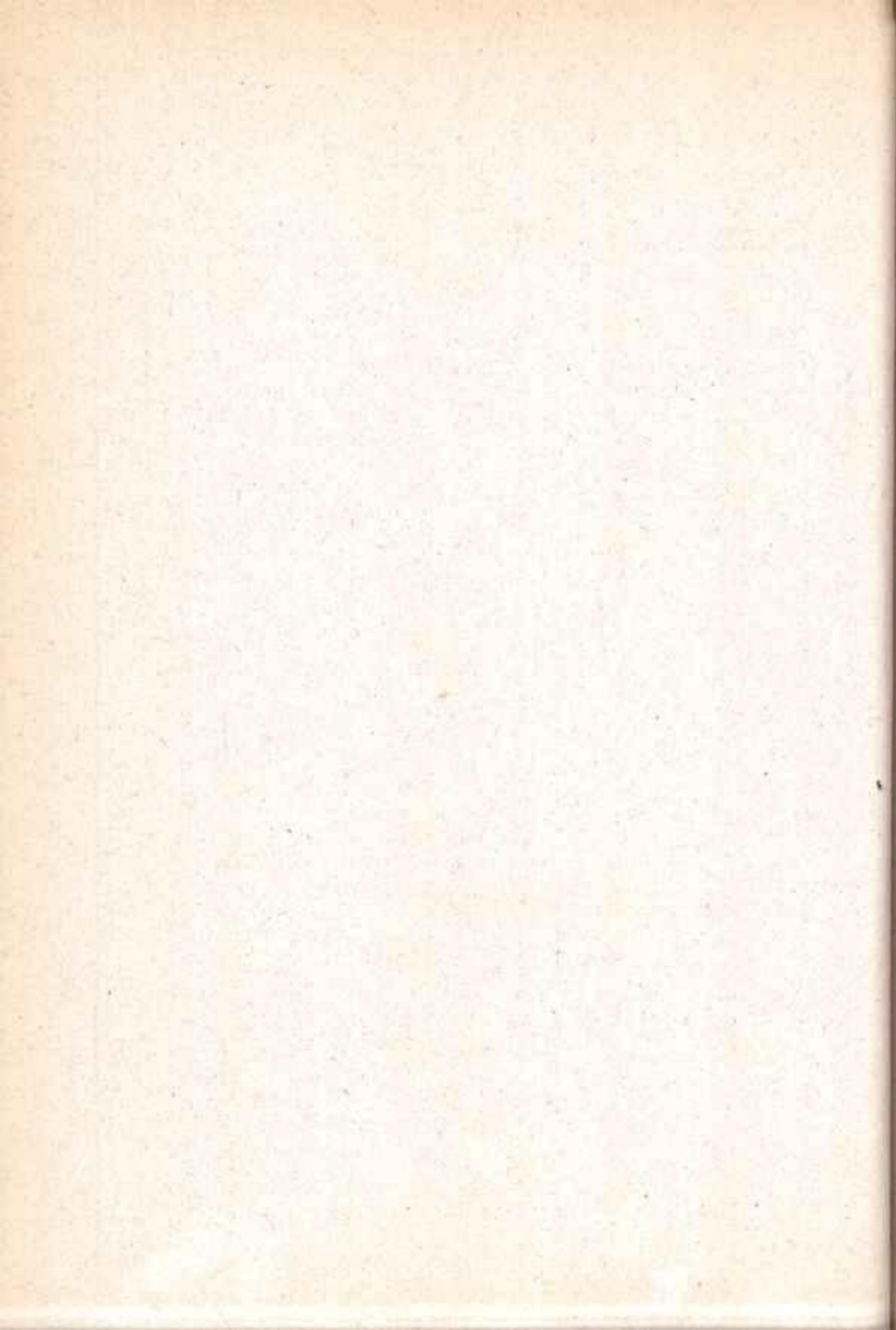
Mehena Mahfoufi 233

Vigreux Philippe, «Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932», <i>Manuela Cortés García</i>	235
---	-----

Indice de los últimos números de las siguientes revistas

Computing in Musicology: a directory of research. Menlo Park, California	236
Demófilo: revista de cultura tradicional. Sevilla	237
El Olivo: revista de flamenco. Villanueva de la Reina, Jaén	237
Fundamentos de Antropología. Granada	238
Gazeta de Antropología. Granada	238
La Caña: revista de flamenco. Madrid	239
Latin American Music Review. Austin. Texas	239
Rawâfid Mûsîqiyya. Tunis	240
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Madrid	240
Revista de Folklore. Valladolid	240
Revista Musical Chilena. Santiago de Chile	241
Revista de Musicología. Madrid	241
Sevilla Flamenca. Sevilla	243

Avance artículos del número 2 de la Revista <i>Música Oral del sur</i>	244
---	-----



Andalucía ha jugado un importante papel a lo largo de su Historia como puente de comunicación entre dos mares y dos continentes, entre el sur y el norte y entre el este y el oeste; entre el mundo árabe y el occidental; entre América y Europa.

Pero el Sur es algo más que una denominación geográfica. El Sur simboliza una oposición conceptual de gran amplitud; representa la marginalidad, las estructuras sociales, económicas y organizativas no marcadas por el consumismo y los grandes circuitos comerciales; la *otredad* utilizando genéricamente el término acuñado por Xabier Zubiri.

En este entendimiento aparece una nueva revista: *Música oral del Sur*, con la pretensión de ser algo más que una revista.

Música oral del Sur quiere ser un marco para el debate, un foro de encuentro entre musicólogos, etnomusicólogos, antropólogos, sociólogos y lingüistas, en torno a la investigación y la problemática de la música de tradición oral, tanto urbana como campesina. No es, por tanto, una publicación de folklore sino algo radicalmente distinto.

La revista tendrá un ámbito de referencia y de participación internacional porque estamos convencidos de que profundizar en los diversos aspectos de estas culturas requiere el contraste de métodos, sistemas y escuelas diferentes.

Con una periodicidad anual, cada número se estructurará en torno a uno o dos temas monográficos, contemplando una sección de varios, noticias, y reseñas bibliográficas e índice de sumarios de revistas. Los artículos aparecerán preferentemente en español, inglés, francés y árabe, con un abstract en inglés o español, según corresponda.

Clientelismo y estructuras musicales, la música de los *espaldas mojadas*; de la oralidad a los medios de comunicación, transformaciones en los procesos de enculturación; el ruido, elemento de autoctonía en el paisaje sonoro; ecología musical; la música como catarsis; antropología cultural de los espectáculos de masas; artesanía contra industria, etc., serán temas que irán apareciendo en sucesivos números de esta publicación.

Gracias al apoyo de diversos sectores de la comunidad científica es posible poner este proyecto en marcha, para indagar en nuestras raíces comunes y en una parte de los fenómenos culturales de nuestra actualidad, reflexión en clave de diversidad y pluralidad.

Andalusia has played an important role throughout the history as a bridge for communication among two seas and two continents, among South and North, among the Arab world and the Occidental world, among America and Europe.

But the South is more than a geographic concept. The South symbolizes a huge opposition of concepts; it represents marginalism, a different social, economic and organizative structural consumer and commercial system, the *otredad* (vision about the other cultures) using as a whole the term minted by Xabier Zubiri.

Within this context, *Música oral del Sur*, a new review, appears with the aim of becoming something more than a review.

Música oral del Sur wants to become a framework for debate, a meeting point for ethnomusicologists, musicologists, anthropologists, sociologists and linguists on investigation and main aspects related to internacional urban and rural oral transmission music. Therefore it is not only a folklore publication but something different.

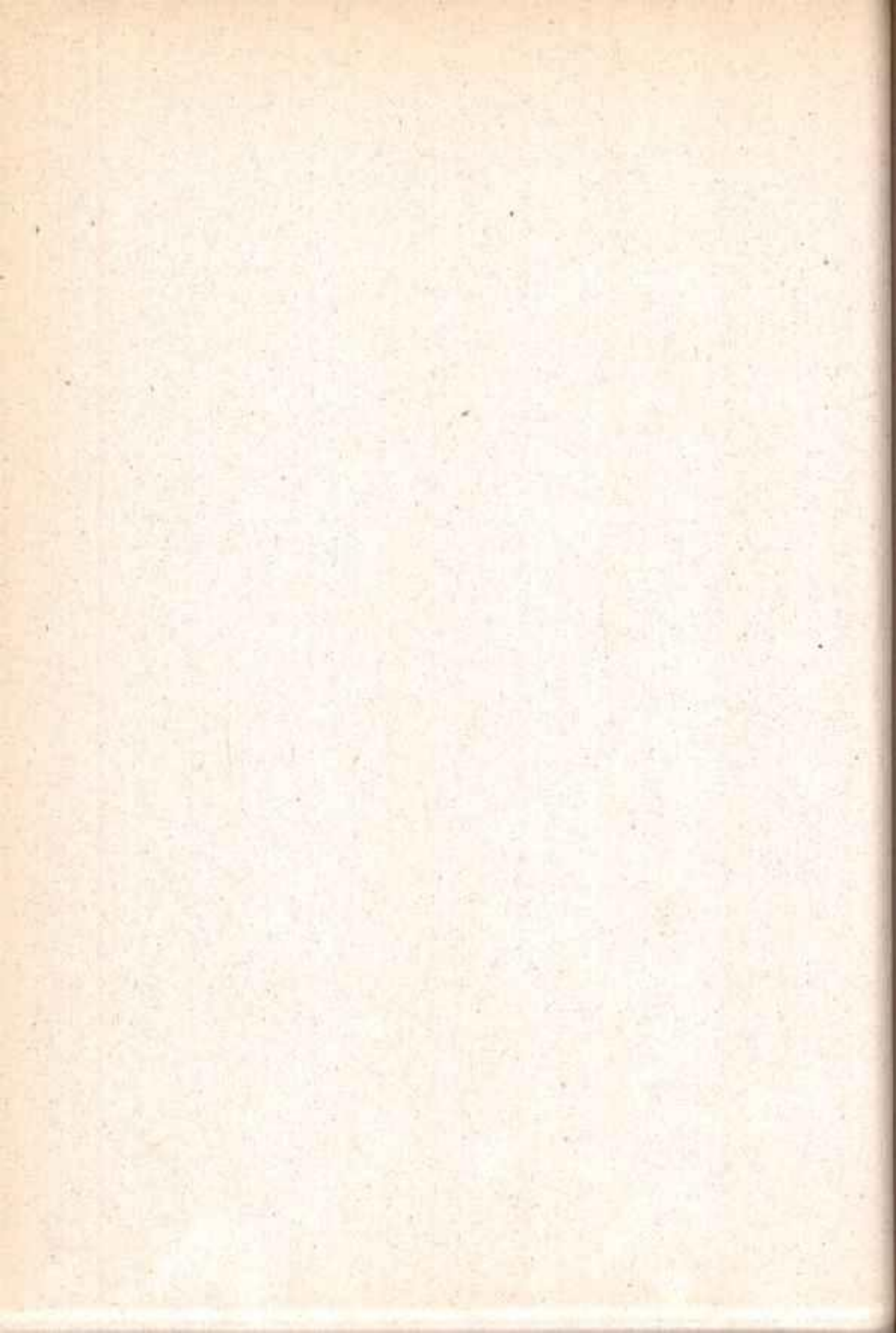
Música oral del sur will be published once a year. Each number of the review will deal with one or two main subjects and will include several sections (news, bibliography, recensions, review index summaries). Papers will be published in Spanish, English, French or Arab containing also an abstract in English or Spanish, as it corresponds.

Socio-political structures and musical life, marginal music; from oral transmission proccess to mass media, transformations in culture acquisition proccess; noise as an autoctonous element in a sonorous background; musical ecology; music as catharsis; cultural anthropology of mass entertainments; crafts versus industry... These will be some of the subjects appearing in this publication.

Thanks to the support of diverse scientific community sectors, it is possible for this project to start off, with the aim of inquiring into our common roots and part of our present day cultural phenomena.

JOSE MARIA MARTIN DELGADO
Councillor of Culture. Junta of Andalusia

**La música y la danza del ciclo productivo agrario
en la cuenca del Mediterráneo**



Domesticar el ruido, producir la música.

Grupos rituales y percusión.

José Antonio González Alcantud

The domestication of the intentional noise for its conversion firstly in sound and finally in music, uses the percussion in its initial phases. The instrumental percussion is usually executed into the ritual group, generally with artefacts made of wood, leather or clay. The author analyzes Andalusian instrumental bands and the infant processional groups.

I. Introducción

Pudiera parecer una obviedad, pero no estará de más recordar que la ciudad de Granada, en la que vamos a centrar nuestra investigación, hasta hace no más de cincuenta años fue una ciudad ruralizada en extremo. Inclusive su floreciente burguesía finisecular estuvo unida a una industria de transformación agraria: la de la remolacha azucarera. Lo agrario es, pues, un objeto aleatorio para nuestra investigación; preferimos hablar de ciclos tradicionales, en los que la frontera entre lo rural y lo urbano se diluye en buena medida. Emulando las teorías de V. Gordon Childe respecto a la revolución neolítica, podemos avanzar que en el proceso civilizatorio el ruido también fue domesticado. Considerado como un *símbolo natural* que intermedia entre lo cultural y lo natural, el ruido se carga de significado intencionado en virtud de los códigos sociales. De esta manera, el paso de la Naturaleza a la Cultura *grosso modo* quedaría reflejado en el tránsito del ruido no intencional al intencional, si bien este último suele estar codificado automática e inconscientemente.

Ahí se abren, no obstante, para el estructuralismo dos claves importantes. Primera: parece hipotéticamente coherente que el ruido fuese domesticado antes que la tierra y los animales, a partir del surgimiento del lenguaje adámico. Según U. Eco, Adán y Eva en el Paraíso construyeron en torno a la tentación de la manzana un código de varias oposiciones: comestible/no comestible; bien/mal; hermoso/feo; rojo/azul; serpiente/manzana. En virtud de la transgresión bíblica, *el lenguaje se expande y el mundo se ensancha para él* (Eco, 1979: 350). La creación del lenguaje y de su poética no es otra cosa que la domesticación y articulación de los ruidos naturales en pos de la lengua hablada. Pero la poética es el canto en la mirada rousseauniana, y el canto va acompañado de danzas y percusión. La ruptura de la armonía acústica adámica, lógicamente *natural*, se funda en la transgresión sonora y en posterior domesticación cultural del ruido.

La segunda clave nos la ofrece el pensamiento levistraussiano: *A propósito del silencio y el ruido tropezábamos con una dificultad, por culpa de la difusión harto desigual de las conductas estrepitosas, en las sociedades sin escritura y en la tradición popular occidental: ésta las aplica indiferentemente a coyunturas cosmológicas o sociológicas; aquéllas parecen reservarlas sólo a las coyunturas cosmológicas* (Levi-Strauss, 1972: 321). El nuestro, se extrae, es un ruido sobre

todo *social*, cada vez más social en la medida que la sociedad se seculariza; por ello la lectura del ruido intencional de nuestras sociedades está más conectado con la ritología que con la mitología.

Por su cercanía a los gestos primarios de la vida social los ruidos intencionales rituales hubieron de ser percusiones. El gesto de golpear puede tener dos vertientes, tal que señaló Leroi-Gourhan: *Desde el ritmo musical, todo en tiempo y compases, al ritmo del martillo o de la azada, todo de procreación de formas, inmediatas o diferidas, la distancia es considerable, puesto que el uno es generador de un comportamiento que traza simbólicamente la separación del mundo natural y del espacio humanizado, mientras que el segundo transforma materialmente la naturaleza salvaje en instrumentos de humanización* (Leroi-Gourhan, 1971: 301). El transcurso de las culturas ha hecho plural la percusión, volviéndola funcional —cencerros afinados por los pastores para singularizar a los animales del rebaño—, festiva —cencerradas antes, manifestaciones sonoras de acontecimientos deportivos hoy—, y musical o protomusical en sí misma —bandas y campanillas que aquí nos ocupan—.

Anotaremos con Attali que la producción de ruido en el sentido laxo del término, procede de un oculto sentido de la economía política del signo, regido en último término por la teleología económica, que no es lo mismo que la infraestructura económica: es solamente la forma no la esencia, que para Attali, como para toda la generación educada en la semiótica, reside en la pureza del signo. Sin embargo, la producción de signos tanto para Jacques Attali como para Pierre Bordieu es seleccionada por consumidores diversos, cuyos criterios estéticos se corresponden mecánicamente con sus clases de origen y pertenencia: para el sentir burgués, *la música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de «espiritualidad»* (Bordieu, 1988: 16). Es, por tanto, la música un instrumento importante para la ubicación social; de ahí la importancia de la educación musical para todas las clases defendida por el mundo burgués decimonono, al contrario de hoy donde los gustos musicales de los grupos sociales se afirman o se niegan pero no se domestican.

Las implicaciones entre territorio y música parecen esenciales para entender las mutuas correspondencias entre grupo ritual y percusión (G. Alcantud, 1990). *Equivalente al enunciado de un espacio* —escribe Attali—, *indica los límites de un territorio, los medios de allí hacerse entender y de sobrevivir pidiendo su alimento. Y, porque el ruido es fuente de poder, el poder ha estado siempre fascinado por su escucha* (Attali, 1977: 16-17). Canalizar la violencia sonora ha sido uno de los cometidos de las organizaciones musicales auspiciadas por los poderes cívicos, religioso y militar, especialmente los dos primeros. Emergidos en ocasiones del propio elemento popular en las zonas agrarias —veáanse las *cuadrillas de ánimas y auroros* (Luna, 1989)—, o creados *ex-novo* para satisfacer las necesidades ceremoniales —bandas municipales— los grupos rituales fundados total o parcialmente en la percusión aparecen como los organismos de socialización de las clases populares más adecuados para canalizar la violencia sonora representada por el ruido. Nosotros trataremos de aquellos grupos en los que el ruido es percusión, y esta se soporta en el lejano estrato de la domesticación del ruido y en el más cercano de la producción musical.

II. Percutir, esa música popular

II.1. De las músicas originarias —voz, cuerda, viento, percusión— la percusión posiblemente, tras el canto, sea la más trascendente para la música generada por el elemento popular. Marcel-Dubois al dividir el instrumental de la música popular en *instrumentos de cuerpo vibrante* o de percusión e *instrumentos de aire vibrante* o de viento, está confiriéndole a los primeros una importancia notabilísima. Xilófonos, campanillas, platillos y tambores constituyen lo esencial de esa percusión popular, a la que hemos de añadir un instrumental heterodoxo, generalmente objetos de uso cotidiano reutilizados con funciones musicales (Marcel-Dubois, 1960: 153).

En las sociedades extraeuropeas los instrumentos percutores ocupan un lugar central en las músicas populares. Su utilización ha estado íntimamente enlazada con la mitología y la ritología. Siendo la voz absolutamente inmaterial, el instrumento vibrante en su objetualidad material y musical permite aunar con más facilidad lo mito-ritológico. Escribe con gran acierto al respecto M. Schneider: *Es gracias a (la) influencia del espíritu sobre la materia que el intramundo, donde todas las partes son sutiles y capaces de vibración, se transforma en un instrumento de música. No se trata, bien entendido, de un instrumento determinado, sino únicamente de un mundo en el que la materia vibra muy fuertemente, y en el cual la substancia y el dinamismo son de naturaleza acústica o musical. Esto es porque los mitos dicen, por ejemplo, que los héroes de este intramundo viajan en unos tambores o que beben en unos címbalos* (Schneider, 1959: 61). Al transformarse lo inmaterial —mito, música— en material —instrumento— las posibilidades de intermediación ritológica aumentan notablemente. Una opinión quizás excesivamente aventurada de Marcel-Dubois consideraba que la percusión podía haber tenido uno de sus orígenes en la danza, institución social ritual por excelencia: *Las primeras sonajas, los primeros cencerros y campanillas resultarían de una intencional estratagema para hacer audibles los movimientos de la danza sagrada y aumentar su impacto* (Marcel-Dubois, 1960: 563). Es una hipotética constatación de la importancia del ritual, que en su significado último está plenamente validada.

De entre los instrumentos de percusión el tambor es seguramente el más adecuado para establecer esa relación mediática. La piel vibrante es la materia idónea para ensoñar y mitologizar. Conocemos leyendas chinas y europeas sobre la utilización de la piel de un héroe mitológico en la construcción de tambores, con el declarado fin de reforzar el efecto ahuyentador frente al enemigo y a la par dar fuerzas a los combatientes propios. Quizás el ejemplo europeo¹ más interesante sea el de los taboritas quienes abanderados por J. Ziska llevaban en cabeza de sus ejércitos un tambor cuya piel era la de su martirizado líder Juan Hus allá en el siglo XIV. *El batir del tambor* —recuerda Schneider en referencia a similares

1. Así lo narra novelando una tradición praguense, Gustav Meyrink. Vid. G. MEYRINK: *La noche de Walburga*. Bruguera, Barcelona, 1983.

leyendas chinas— *no es más que el vehículo propiamente dicho (el símbolo); no es más que el mediador que desencadena la fuerza sonora latente en la piel.*

También el tambor ha cumplido un papel mediático nuclear en los ritos de trance de los Chamanes, lo que reafirma su rol mediador entre lo ideal y lo material por mediación de la música cimbreante (M. Eliade, 1976: 144-ss.).

II.2. De otro lado, los sonidos están estructurados funcionalmente por la pertenencia social y son portadores de significados descodificables por todos o parte de los actantes sociales. La significación mitológica del ruido en las sociedades modernas ha sido sustituida por su sentido de comunicabilidad social; iluso por nuestra parte sería buscar sentidos mito-poéticos en los sonidos de la sociedad de los *ruidos fatuos* (G. Alcantud, 1992). Por ejemplo, las campanas, que establecieron unos criterios de codificación de los sonidos eclesiales imperantes en las ciudades desde la Baja Edad Media, retroceden ante el fondo ruidoso de la ciudad post-industrial y la aparición de los media audiovisuales transmisores de nuevos códigos y nuevos significados. En el pasado la transmisión de mensajes eclesiales y cívicos llevaba hasta el virtuosismo protomusical: *Los campaneros de Zaragoza* —escribe Llop— *eran conscientes de que su trabajo sería sobre todo para comunicar mensajes. Pero también sabían que esos mensajes tenían una forma ideal, correcta, armoniosa: el buen campanero es precisamente aquel que sabe sacar provecho de sus campanas* (Llop, 1983: 56). La virtuosidad ante el público naturalmente dispuesto a la crítica, y la competencia entre campaneros, reforzaba la tendencia musical de las campanas.

Su contrario, la codificación y significación del silencio la podemos hallar, siguiendo los modelos observacionales de E. Goffman, en cualquier espacio de la vida social. A. Labajo encontró, por ejemplo, que en el paisaje sonoro de un entierro gallego el silencio *se hacía*; allí la producción de silencios, siseos y murmullos acababa por alcanzar la misma significación que los cánticos o letanías litúrgicos (Labajo, 1984). La producción de silencio figuraría como el último de los *símbolos naturales* acústicos.

Más cerca de la codificación ruidosa de las campanas que del silencio, la percusión produce identidad tras la evidencia sonora, y como tal es plenamente cultural y social.

III. Las bandas de música y de tambores y cornetas, grupos rituales y ceremoniales de percusión

III.1. Dos instituciones históricas han empleado sistemáticamente la percusión como signos de identificación y presencia públicos: el ejército y la municipalidad. Tambores y fanfarrias acompañaron durante siglos a los ejércitos europeos. Los cabildos municipales tardaron más en asumir su formación; tanto en Francia como en España hasta mitad del siglo XIX no encontraron su funcionalidad plena: servir de complemento ceremonial a los ayuntamientos. La aparición de distintos cuerpos municipales durante el XIX, como los de bomberos y zapadores, hizo dar el paso definitivo de las *fanfarrias* barrocas a las bandas municipales en su forma actual.

Constituídas las bandas por ciudadanos sin formación musical canónica o con esta muy

leve, han ejercitado una música de percusión y viento *de oído*, bajo el atento control de los directores. *Si el cartón que el instrumentista de la fanfarria*—ha comprobado J. Cheyronnaud para las bandas francesas— *ha dispuesto bajo sus ojos puede testimoniar una actividad eventual de percepción visual, el acto léxico sobreentendido no presuponía, por tanto (...) la maestría del grafismo; al menos una maestría que habría estado ligada al conocimiento preciso y profundo del utillaje teórico convencional: el solfeo.* Ese trabajo directo, *de oído* y táctil sobre el propio instrumento, para evitar el caos sonoro que hubiese desembocado en el *charivari* era serenado, lo que nos hace pensar en la domesticación, por los directores: *Los jefes de fanfarria más o menos inmersos en la maestría del código musical convencional habían «serenado» los repertorios de sus instrumentistas* (Cheyronnaud, 1984: 274). El repertorio *per se* de las fanfarrias, antes de su complejización instrumental y repertorial, estaba constituido en lo esencial por toques de tambor y trompeta.

III.2. El encauzamiento de la violencia sonora a través de los grupos rituales y ceremoniales de percusión tiene su espacio como en tantos otros lugares en la ciudad de Granada. De tradición era que se celebrasen a fines del siglo XIX concursos de bandas civiles en la plaza de toros con motivo de las fiestas del Corpus. Igualmente era tradicional que en los paseos dominicales del Salón, *locus* de la sociabilidad al aire libre de las clases medias y altas de la ciudad, se instalase, a petición del Ayuntamiento, la banda del Regimiento de Córdoba, el principal de la guarnición militar.

Este último hecho causa extrañeza en la medida en que se comprueba que en las mismas fechas el cabildo municipal poseía su propia banda, y que la Diputación provincial poseía otra conocida como *del Hospicio* o Beneficencia. Pero al estar constituidas respectivamente por amateurs y chiquillos del Hospicio carecían del empaque ceremonial suficiente para cubrir las necesidades rituales de los paseos del Salón, lo que sí cubría con creces la banda militar².

Si en 1892 en el concurso del Corpus sólo participaron dos bandas, en 1906 ya eran seis: la del Hospicio provincial, la de la Sociedad Obrera de Socorros Mutuos de Atarfe, las de Santa Fé, Huétor Tájar, Gabia Grande y la de Obreros Polvoristas de El Fargue. Se observa como las bandas sirven para incorporar al elemento popular en sus formas infantil y adulta al dominio de la música *de calle*, fundamentalmente percusionista. En el resto de España, en particular en las áreas centro y norte, los orfeones fueron los instrumentos de socialización cultural de los trabajadores (Labajo, 1988: 147-ss.), pero en el sur y levante lo fueron las bandas musicales. Dominaron en ellas el viento y la percusión, y tal que dijimos su aprendizaje era *de oído*. A título de ejemplo: la banda de obreros polvoristas de El Fargue estaba compuesta por plantín, planta, requinto, clarinete, saxofón, cornetín, trompa, obóe, trombón, bombardín, bajo, bombo, platillos y caja. Su música debía ser elemental en

2. Archivo Municipal de Granada. Leg. 2096, año 1895: *Teniendo presente que en años anteriores se ha contratado con la banda de música del Régimiento de Córdoba su asistencia á los paseos los domingos y días festivos las fiestas del Corpus y percibiendo la Banda referida por cada uno de los otros once meses del año la cantidad de 125 pesetas.*

cuanto a dificultad; de hecho todas las bandas del concurso del año 1906 protestaron por la ejecución obligatoria en el mismo de una pieza sinfónica, arguyendo motivos instrumentales, aunque en la realidad lo que se estaba ocultando era la formación musical poco canónica de los ejecutantes: *En vista de las reclamaciones —leemos en el informe municipal— hechas por algunos músicos mayores alegando no sólo las dificultades de las partituras elegidas por tema del concurso, sino las que representan las deficiencias de instrumental que las bandas civiles tienen*³.

Otro componente básico de las bandas eran los niños de barrio, ya que los de las clases medias y altas sólo aprendían el uso de instrumentos solipsistas. La disciplina era esencial en la organización de las bandas juveniles; antes de que existiesen organizaciones juveniles paramilitares, que declaradamente emulasen la milicia adulta, se procuró el disciplinamiento de los infantes y jóvenes. En la Granada de 1895 el ayuntamiento constituyó un *batallón infantil*, encargando su disciplina a trece sargentos y cabos militares. Además el músico mayor del Regimiento de Córdoba recibió el encargo de formar la banda musical del batallón⁴.

Alrededor de 1907, junto a las del Hospicio y del batallón infantil, surgirá una tercera banda juvenil, la del Ave María. Las escuelas de dicho nombre, a las que estaba unida la banda, fueron creadas por el padre Manjón con el fin de instruir a los hijos de las clases iletradas; la banda servía no sólo de divertimento y canalización de las energías infantiles, sino que también ayudaba, siquiera modestamente, al sostenimiento de la institución benéfica, con los ingresos derivados de su participación en fiestas y acompañamientos procesionales⁵.

Si los niños del *ancien régime* se habituaban a la música según su procedencia social, bien a partir de los conciertos de cámara nobiliarios, bien a través de las audiciones de los músicos callejeros y festivos, en la época moderna y contemporánea la incardinación de la infancia popular en la música habrá de ser progresivamente grupal y disciplinada (Aries, 1987: 116). La banda ofrece el marco idóneo para el encauzamiento ciudadano. Al igual que los ejércitos contruidos conforme al modelo de la revolución francesa encauzaban a los ciudadanos hacia la disciplina estatal-nacional, las bandas servirán de orientadoras de las pasiones musicales populares; a la vez que difundirán melodías patrióticas siguiendo el gusto romántico y el nacionalismo imperante en el XIX.

III.3. La semana santa contemporánea ha incluido en sus recorridos procesionales a las bandas, tanto las propiamente dichas como las llamadas de *tambores y cornetas*. Estas últimas están hoy día tan extendidas que no hay Hermandad que se precie que no tenga la propia. Integradas por jóvenes de extracción popular toman su modelo de las militares del mismo nombre. Sin embargo, las primeras bandas infantiles de finales del XIX respondían

3. A.M.GR. Leg. 2095, año 1906.

4. A.M.GR. Leg. 2085, año 1895.

5. A.M.GR. Leg. 2095, año 1907.

al modelo de la banda de música con el instrumental al completo. El ejército había diferenciado entre la banda musical constituida por militares profesionales, y cuyo virtuosismo alcanzaba cotas parasinfónicas, y las de tambores y cornetas formadas por soldados de reemplazo educados para llevar a cabo tareas de información acústica militar. Las actuales bandas juveniles siguen ese modelo hasta en sus uniformes, que buscan imitar los militares o paramilitares de las organizaciones juveniles predemocráticas. Son sobre todo grupos para el ritual en la medida en que desempeñan funciones internas de sociabilización, a diferencia de las militares que aparecen como grupo para el ceremonial.

La percusión ha tenido y tiene una particular ligazón con la semana santa. Actualmente, como dijimos, las cofradías andaluzas lo mismo que tienen penitentes y costaleros, procuran tener una banda de tambores y cornetas propia. Además, en algunos lugares como Baena (Córdoba) la percusión alcanza una singularidad que redefine toda su semana santa. Mas el caso español más célebre, que ha dado lugar al establecimiento de una ruta turística nominada *Del Tambor y del Bombo*, es el de los pueblos del Bajo Aragón turolense. Los orígenes del gusto por tocar el tambor y el bombo en los nueve pueblos que componen la ruta tiene más de explicación mitológica que histórica. Una de esas explicaciones sostiene que los primeros encargados de tocar los tambores eran los pastores que bajaban de las montañas para la semana santa. Desde el punto de vista histórico se tiene noticia de que al menos desde el siglo XVIII se formaban cuadrillas, como las del Santo Entierro de Alcañiz o las de Calanda, unidas por la percusión del bombo y del tambor.

La percusión de tambores estaba reservada hasta hace poco al género masculino, y su afición y aprendizaje se transmitía en la unidad familiar. Ello refuerza aún más su sentido identitario. Lourdes Segura divide la percusión en dos tramos diferenciados: el *hacer ruido*, que tendría por finalidad imitar *lo mejor posible el ruido de la tierra cuando Cristo murió*; y el *tocar* que se haría *en ciertos momentos concretos y sagrados del año para realzar y realizar sus valores comunitarios* (Segura, 1987: 180-181). En los dos supuestos, no obstante, la popularidad del instrumento y la vehiculación identitaria en torno al mismo nos recuerdan la tesis de M. Schneider sobre la intermediación mitológica del tambor. Ahora se prescinde por la iconoclastia mitológica del cristianismo, de lo mito-poético, y se tiende a simbolizar únicamente el rito.

Un rito éste donde la pasión sonora canalizada pero extrema hace de las manchas de sangre ocasionadas por la obsesión del percutor un signo de identidad colectiva. El encauzamiento de la ebriedad sonora parece un hecho cierto; de ciertos pueblos se aportan documentos que lo sostienen: *En Híjar (...) [en] 1517, en lo alto de un cabezo de esta localidad había una cruz de madera sujeta por piedras, hasta donde acudían los jueves y los viernes santos, gentes vestidas con un sayal negro: «portando tambores, calderos y cacharros ruidosos. Luego recorrían el pueblo penetrando en sus iglesias». En 1519 el duque de Híjar fundó un convento de Franciscanos que se encargaron de organizar aquellas procesiones sustituyendo los cacharros ruidosos y calderetas por tambores* (S. Sanz, 1991: 214).

Empero, existe un matiz importante para evaluar el alcance de la hybris sonora, el de la edad. Para un antiguo director de la banda municipal de Calanda el toque llamado *la palillera* suelen realizarlo niños y adultos, y al estar estructurado como un compás binario

y realizarse a setenta pulsaciones produce una sensación relajante. El que hacen los jóvenes entre 15 y 35 años transcurre a ciento setenta pulsaciones, y su efecto es el contrario que el anterior: excita (S. Sanz, 1991: 212).

Por lo que hace a nuestro tema inicial, los instrumentos de barro, éstos parecen haber sido eliminados del mundo de la percusión en las sociedades expuestas. La *alfarera celosa*, que diría Lévi-Strauss, no quiere, en las sociedades modernas del metal competir en punto a música con el herrero o el carpintero. Aquella ha quedado delimitada incluso en la percusión popular al par metal más madera, y a sus elementos cimbreantes piel y pergamino. Nada más lejos de nosotros que la darbuca magrebí, si exceptuamos el instrumento residual de la zambomba.

IV. Percutir, procesionar, encauzar: los facundillos

IV.1. Atendamos a un caso singular dentro de la semana santa de Granada, donde la conjunción percusión y barro marca la excepción de la regla.

El Realejo y Santa Escolástica, barrios granadinos bajo la influencia del convento de Santa Cruz la Real y la iglesia adjunta de Santo Domingo, fueron collaciones en los dos últimos siglos enormemente populares, si atendemos a su componente sociológica. En ellas y sus aledaños de las calles de Solares, Santiago y del Señor había no pocas casas de vecindad mezcladas con negocios de manufacturas de chocolates, cueros, fieltros, etc.

La influencia de los dominicos, encargados del tribunal de la Inquisición en el pasado —de hecho la Iglesia de Santo Domingo había sido el lugar de sus celebraciones festivas— había terminado mediado el XIX con la desamortización del convento de Santa Cruz. Sólo después de la Guerra Civil el convento volvería a manos de la Orden de Santo Domingo. Para entonces lo esencial de nuestra historia ya había acontecido.

IV.2. Los niños de esos barrios populares siempre tuvieron los patios de las corralas como lugares de juego, y complementariamente la calle. ¿A qué jugaban los niños del Realejo, Santa Escolástica, el Mauro, Campo del Príncipe, etc.? Normalmente a cualquiera de los juegos que el sevillano Rodrigo Caro recogió ya en el siglo XVI en sus *Días geniales o lúdricos*, y entre los que destacaban los juegos colectivos reglados; desde aquel siglo y hasta las grandes modificaciones de la vida moderna acaecidas hace no más de treinta años esos juegos no variaron en lo sustancial, como Rodríguez Marín pudo comprobar al estudiar la obra de Caro.

En esos juegos siempre destacaron la formación de pandillas y el subsiguiente enfrentamiento entre unas y otras. Angel Ganivet, a finales del siglo XIX, nos describió vivamente uno de aquellos lances entre pandillas de barrio en el relato *Una derrota de los greñudos en el Campo del Príncipe*; en esencia trata de un suceso de su infancia en que se enfrentaron los *greñudos*, apodo conferido a la chiquillería del Realejo, y los del barrio de las Angustias (Ganivet, 1897). Tales eran las pendencias que en no pocas ocasiones hubo de intervenir la autoridad gubernativa, disolviendo con su adusta presencia las batallas y devolviendo a los combatientes a sus confiados padres.

IV.3. El mismo Ganivet al inicio de su relato nos da la clave de aquellos inocentes: *Cuando yo iba a la escuela estaban de moda las Congregaciones de San Luis Gonzaga. A mí me hicieron congregante de la de San Cecilio, y yo, que era más tunante que devoto, aprovechaba los días de congregación para trabar conocimiento y amistad con toda la granujería de mi dilatado barrio.*

Esa oposición entre la *granujería* de la calle y el encuadramiento en las parroquias a través de congregaciones o simplemente de las catequesis, fue un hecho muy sentido en la Iglesia Católica en la segunda mitad del siglo XIX. Pío X había dado una *Encíclica sobre la enseñanza de la doctrina cristiana*, en la que comenzaba diciendo: *los tiempos son aciagos, de depresión y debilidad de las almas, y esto procede principalmente de la ignorancia de las cosas divinas*, ordena por ello a los párrocos la formación de congregaciones parroquiales de seglares y el especial adoctrinamiento de la infancia. Esta Encíclica hizo que en Granada movimientos como el fundado por el Padre Manjón para educar a los niños y jóvenes de barrio, los *granujillas*, se empeñasen con más ahínco en las catequesis.

En Francia donde el espíritu del orden burgués había penetrado mucho más que en la asilvestrada España, se utilizaron profusamente además juegos educativos de tipo religioso para socializar con la religión a los infantes. En España los mecanismos preferentes de enculturación religiosa infantil habrían de ser las parroquias, y dentro de ellas las Congregaciones, un bloque de las cuales fueron regidas por los jesuitas, empeñados desde su fundación en la educación de las clases *medias*. Pero aquello no debió dar el resultado apetecido sobre todo con los más populares.

De todas formas, en el Realejo y Santa Escolástica habían existido anteriormente otros medios más efectivos de encauzamiento de la infancia, en este caso femenina: las escuelas de los beaterios. Alrededor de 1820, por ejemplo, se fundó una escuela de ese tipo dependiente del Convento de Santa Cruz, la cual tenía como cometido *la enseñanza de niñas pobres con especialidad las de la feligresía de Santa Escolástica*⁶. El encauzamiento de la infancia ya tenía, por tanto, una tradición en aquellos barrios.

IV.5. Un hecho muy significativo fue que entre 1917 y 1927 se produjo la recuperación de la decaída Semana Santa granadina. En el primer año aparecía la procesión de las Palmas o de la *Borriquilla*, compuesta esencialmente por niños; en la segunda fecha nació como filial de la Cofradía adulta de la Humildad, la de los *facundillos* —oficialmente *Del Dulce Nombre de Jesús*—, igualmente infantil, y llamados así porque a la cofradía de sus mayores les llamaban los *facundos* al portar faroles en su procesión y aplicárseles popularmente aquella canción que decía: *Facundo tenía un farol...* Son años en que las cofradías de los barrios adquieren un gran peso en la Semana Santa frente a las cofradías del centro (VV.AA., 1991).

La intención declarada de los fundadores adultos de los *facundillos* era encauzar a la infancia del barrio hacia el gusto por la Semana Santa. Esto no era muy difícil, ya que el *salir de penitente*, incluso más que el ser monaguillo, era uno de los mayores anhelos infantiles. De

6. Manual de ordenanzas del beaterio del Orden Tercero de Santo Domingo de Granada. Granada, 1820.

hecho, dos eran las fiestas granadinas con un especial relieve para la infancia granadina, y que siempre se buscaban emular en miniatura: el día de la Cruz, y la Semana Santa. Hacer una Cruz y pedir el chavico, e imitar una procesión estaban al orden del día. ¿Cuál debió ser, pues, la intención última de los instigadores de los *facundillos*?

Al hacerlos salir de Santo Domingo y dirigirse a San Cecilio atravesaban el eje principal del barrio, por la calle Molinos y el Campo del Príncipe. Salían inicialmente el Sábado de Gloria por la tarde, y más recientemente el Domingo de Resurrección. O sea, en aquel momento en que los ruidos prohibidos durante la Semana de Pasión estallaban: las campanas tañían de nuevo anunciando la Resurrección, mientras la *granujería* del barrio ataba latas a una cuerda para al arrastrarlas hacer ruido... y lo que es más importante: compraban campanillas de barro a vendedores ambulantes para hacerlas sonar durante el día. Lógicamente esta producción de ruidos y embromamientos subsiguientes a animales y personas no era privativa de Granada, y aparecía como un último renacimiento del Carnaval, que a trancas y barrancas habían sustituido por la Cuaresma y Semana Santa. Ese divertimento desorganizado, fuera del control eclesial, debió parecerles a hermanos mayores y curas poco ejemplar, puesto que dejaba a las claras lo que Ganivet mencionó: la oposición entre la catequesis y la calle.

Como la mejor forma de adoctrinar era y es mediante la emulación —el *ejemplo*—, se organizó aquella Cofradía filial del Dulce Nombre de Jesús, con el fin no declarado de encauzar o al menos contrarrestar a la *granujería*. Para ello incorporaron su único instrumento sonoro asimilable: la campanilla.

IV.6. ¿Cuál fue el lugar y significación de la campanilla *metálica* en la liturgia cristiana? Las contestaciones nos las da un curioso manual de 1770 intitulado *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios*, escrito por el presbítero Antonio Lobera en forma dialógica. Pregunta el Curioso cuándo se comenzó a utilizar la campana en la liturgia; y contesta el Vicario que conseguida la tranquilidad tras las invasiones germánicas, a principios del siglo VII el Papado ordenó el empleo de las campanas, *porque antiguamente se llamaba a el Pueblo, haciendo ruido con unos leños, los que llamaban «ligna sacra»*. La inicial intención de llamar parece evidente también en las campanillas: *En los Choros de las Metropolitanas, Colegiatas, y en las Parroquias donde hay Capítulos, ó Cabildos, tienen á las entradas ó puerta del Choro dos Campanillas, las que tocan los Maceros, ó el Beneficiado moderno, en las Parroquias para que el pueblo conozca la distinción de horas*.

Y sigue contestando el Vicario al Curioso cuantos extremos quiere conocer de las campanas, diálogo que reproducimos sin más: Curioso: ¿Qué significa la «dureza» del metal de las Campanas? Vicario: *Symboliza la fortaleza y constancia que ha de tener el Predicador y el Prelado para reprehender los vicios (...)* Curioso: ¿Por qué al alzar la Hostia se toca la Campana Mayor? Vicario: *Porque así lo decretó Gregorio IX, año 1240: y (...) para que los Fieles, que en aquel tiempo no están en la Iglesia, oren con profunda reverencia (...)* Curioso: ¿Por qué no se tocan las Campanas en los tres días de Semana Santa? Vicario: *Porque las Campanas son symbolos de los Prelados, Pastores y Predicadores Evangélicos; y todos cesaron y enmudecieron, huyendo en su Santísima Pasión en aquellos tres días que estuvo Christo señor nuestro en el Sepulcro*.

Finalmente el Vicario contesta la pregunta esencial, de *¿por qué usa la Iglesia de Campanas?: Porque a su sonido —dice— concurren los Fieles á oír las palabras divinas, á orar y alabar a Dios (...); y también para con su sonido amedrentar y expeler los demonios, las tempestades aéreas, los malos nublados, etc.* La explicación de los ruidos eclesiales como benéficos para ahuyentar el mal y convocar a los fieles o llamarlos al recogimiento ha seguido prevaleciendo hasta hoy, inclusive en los medios antropológicos y del folklore científico (Frazer, 1918: 558-ss.). Este largo excursus nos lleva hasta la manipulación litúrgica de la campanilla metálica por los monaguillos. Derivado etimológicamente de *monacillo*, según Covarrubias (principios del siglo XVII), se les denominaba así *porque en los monasterios se criavan algunos niños que ayudavan a la missa y a otros ministerios*. El Diccionario de Autoridades (1732) explicita aún más sus funciones: *iba delante tocando la campanilla, y llevando la calderilla de agua bendita*. Esta última función se hacía en la calle al llevar el Viático a los enfermos. Fácilmente podemos coleccionar las coordenadas históricas que precedieron a la aparición de los *facundillos*: los monaguillos parroquiales o del Convento de Santa Cruz la Real mismo, y las procesiones para llevar el viático. Pero en el caso de los *facundillos* el sonido metálico asociado en la conciencia colectiva a reflexión, a presencia de la Hostia, del Viático, es sustituido por el sonido del badajo de barro contra el barro, de un material humilde, trabajado por otra profesión humilde dentro de las artesanales, como la alfarería; sobre todo si la comparamos con la fundición y la herrería, origen de las campanillas metálicas. De la zambomba navideña, también comercializada por los vendedores ambulantes, a la campanilla de barro, existe la misma continuidad: la percusión ritualizada y ejercida por el pueblo llano en el curso anual de las celebraciones católicas, frente a la percusión igualmente ritual pero dentro de la liturgia oficial. Cada una de estas percusiones exigían un material diferente: el barro —más la madera, la caña, la piel, etc. según cada caso— y el metal —más las voces educadas, el órgano y aquellos sonidos aceptados en el *ars sacrorum*—. Queda patente la disociación entre la permanencia en el primer supuesto del sonido desorganizado, reiterativo y metonímico, y en el otro del sonido organizado, modulado y metafórico. El uno conduce a lo rabelaisiano, carnalesco en última instancia, y el otro a la ceremonia, a la liturgia.

V. Final

De los dos casos expuestos, bandas de música y campanillas de barro, se extrae que ambos convergen en el acto ceremonial, cívico y religioso, de la procesión. Sin la exposición pública del cuerpo social y sus sonidos, los aires vibrantes desencadenantes del significado metonímico identitario dejarían de tener sentido. Por mucha religiosidad que se les suponga, los percutores no tocan hacia *lo alto*, sino con la vista puesta en sus semejantes. Al ser la percusión social lo es igualmente ritual, con ese sentido del rito que lo convierte a la vez en catalizador y sublimador de la violencia fundante. Con otras palabras: los grupos rituales disciplinados, operativos en la ceremonia pública, tienen por objeto muy señalado domeñar la violencia social mediante la domesticación del ruido, convirtiéndolo en una repetición rítmica devenida metonímica desde el lado del significado.

El poder civil y/o religioso, se halla a la escucha de los ruidos porque intuye y sabe de su poder. Sea para evitar el predominio de la golfería infantil callejera, o de proletarios y populares entregados al lenguaje de Rabelais, del Carnaval. Así de simple, como el toque del tambor o de la campanilla.

Referencias

- ARIES, Ph. (1987): *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Taurus, Madrid.
- ATTALI, J. (1977): *Bruits*. Gallimard, París.
- BORDIEU, P. (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
- CHEYRONNAUD, J. (1984): *Musique et institutions au «village»*. In «Ethnologie française». Tome 14, núm. 3, pp. 265-ss.
- ECO, U. (1979): *Obra abierta*. Ariel, Barcelona.
- ÉLIADE, M. (1976): *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. FCE, México.
- FRAZER, J.G. (1981): *El folklore en el Antiguo Testamento*. FCE, México.
- GANIVET, A. (1897): *Una derrota de los greñudos*. En «AA.VV. El libro de Granada».
- GONZALEZ ALCANTUD, J.A. (1990): *Territorio y ruido en la fiesta*. En «AA.VV. La fiesta, la ceremonia, el rito». Universidad de Granada/Casa de Velázquez.
- (1992): *Ruidos fatuos*. En «Ajoblanco». Núm. 40, pp. 30-32.
- LABAJO, J. (1984): *Paisaje sonoro de un entierro en Galicia*. En «Alcaveras». Núm. 4, pp. 11-18.
- (1988): *Pianos, voces y panderetas*. Endymión, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971): *El gesto y la palabra*. EBVC, Caracas.
- LEVI-STRAUSS, C. (1972): *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. FCE, México.
- LOBERA Y ABIO, A. (1770): *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios*. Imprenta Real, Madrid.
- LUNA SAMPERIO, M. (1989): *Grupos para el ritual festivo*. Murcia.
- LLOP I BAYO, F. (1983): *Los toques de campanas*. Zaragoza.
- MARCEL-DUBOIS, C. (1960): *L'instrument du musique, Musique populaire française*. En «Encyclopedie». Fasquelle, París.
- SANCHEZ SANZ, M.E. (1991): *Sólo tambores: ruido, sangre y representaciones en el Bajo Aragón*. En «Turia». Núm. 16, pp. 119-ss.
- SCHNEIDER, M. (1959): *L'esprit de la musique et l'origine du symbole*. En «Diogène». Núm. 27.
- SEGURA RODRIGUEZ, L. (1987): *Percusión e identidad. Aproximación antropológica a nueve comunidades del Bajo Aragón turolense*. CAI, Zaragoza.
- VV.AA. (1991): *La semana santa de Granada*. Anel, Granada.

Danzas de Palos, Dance y Simbolismo Ritual Agrícola.

Josefina Roma

Exposition of the main aspects of stick dancing by means of the analysis and comparison of the most characteristic features in the region of Rioja, Aragón and Catalonia.

The origin of this kind of dancing is analyzed in this paper trying to study its development all over the area of transmission so as to obtain a recomposition of its ancient functions and to find out and understand its symbolism now that they have become relevant festive demonstrations.

Las Danzas de Palos, Paloteaus, ball de bastons o totxets, etc. tienen una amplísima difusión en la Península Ibérica. Muchas de ellas muestran unos rasgos comunes que llaman la atención a primera vista, como el revestimiento, las mudanzas de los personajes, su posición intercambiable y su carácter de acompañamiento de ceremonias, representaciones parateatrales y, sobre todo, la función de abrir camino haciendo un barrido simbólico.

Reconstruir su área de difusión no es sólo una tarea que persiga su mapificación al estilo de los atlas lingüísticos sino la recomposición de su simbolismo y función, puesto que la perduración de unas características frente a la desaparición de otras, su prelación, su resistencia al cambio, nos pueden informar sobre la totalidad.

De esta tarea, objeto de un estudio a largo plazo, voy a mostrar su funcionamiento, con mi experiencia en el área de Rioja, Aragón y Cataluña para reflexionar sobre las hipótesis, en cuya comprobación me hallo en estos momentos.

No voy a hacer un repaso exhaustivo de todas las variantes ni tampoco una incursión en los orígenes remotos o cercanos sino que voy a dirigir la mirada hacia unos rasgos significativos que pueden hacernos comprender mejor su función en la sociedad que los utiliza o los ha utilizado con tanta asiduidad.

Las danzas de palos se han asociado muchas veces a las danzas de espadas. Marius Schneider consideraba incluso que se trataba de una derivación de la espada y el escudo simplificado en forma de palo. (La Danza de Espadas y la Tarantela, 1948). De hecho, muchas danzas actualmente de palos, han sido danzas de espadas, y por la pérdida progresiva de habilidad en su manejo, han ido cambiando a instrumentos más seguros, según testimonio de los propios danzantes que no dudan en referir esta transformación al comentar la dificultad del aprendizaje y la necesidad de sincronía para evitar accidentes con los palos.

Entre los textos mnemotécnicos utilizados por los danzantes para ensayar en ausencia del gaitero o de los músicos, ya que ha sido siempre difícil, contar con ellos de forma continuada debido a su escasez, existe uno, de Aragüés del Puerto (Huesca), recogido por Mn. Mur en su Cancionero, que viene a corroborar en cierto modo la descripción de la danza con espadas:

*Cuando los mancebos
salen a reñir,*

*salen a la plaza
con ánimo de herir.
Tiran cuchilladas,
cantos de revés,
y una estocadita
y retírate después.*

Sin embargo, hacer derivar todas las danzas de palos de otras anteriores, de espadas, parece desaconsejable en muchas de ellas y sólo podemos hablar con seguridad si existen testimonios de esta modificación.

Aunque hoy día sea difícil su delimitación pienso que existe una doble procedencia entre ellas. Una, sería más mimética y figurativa, con las espadas, y otra, más abstracta, debido en parte a que se ha perdido su explicación originaria, en que los palos tendrían una función más allá de las armas guerreras, y en las que el ruido acompasado y exacto del entrechocado marcaría el ritmo de la ceremonia.

En este segundo grupo, creo que puede seguirse su conexión con el ciclo agrícola más directamente por la gestualidad. Es verdad que los movimientos sincronizados, la formación y puestos de los danzantes recuerdan a primera vista las paradas militares, pero si observamos la gestualidad cotidiana de las labores agrícolas, sobretudo las referentes al ciclo cerealista nos daremos cuenta de que la formación y la sincronía son características esenciales de la siega y de la trilla antigua, así como lo es el ritmo en la siembra a vuelo.

La siega y la trilla con mayales requieren cuadrillas coordinadas de hombres, altamente sincronizados, porque de lo contrario se pueden accidentar.

La siega requiere además un dominio del espacio que variará de signo a través de la línea de segadores.

Esta posesión, en barrido, del espacio formará parte de muchas ceremonias que tomarán como modelo esta formación. Así, el Ball Plla de Benàs, en el Santuario de Guayent (Huesca), sigue la misma trayectoria en espiral, que seguían los segadores, empezando por el exterior y terminando en el centro.

También existe otra letra mnemotécnica que hace referencia a la siega, que al igual que la anterior, parece describir unos movimientos y unos conceptos, además de emplear frases eufónicas para acompañar los ensayos. Es de Aragués del Puerto, también recogida por Mn. Mur en su Cancionero:

*Segaban las damas
en río Toledano,
y a la más hermosa
se le cayó el rosario.
Siégalo bien,
átalo mal,
llévalo arrastrando
hasta el portal,
sí, hasta el portal.*

Así, aparece un movimiento paralelo, de signo contrario, que puede anunciar un cambio de lateralidad, así como un desplazamiento repetido por la insistencia del último verso.

En cuanto a la trilla con mayales, la precisión se concentra en las dos filas de mayadores, que además de tener dominio del instrumento, formado por dos palos, muy parecidos a los que habitualmente se usan en los paloteaus, unidos por una correa. Las características de esta gestualidad son la precisión, la alternancia y la exhaustividad, puesto que se trata de separar todo el grano de la paja, es decir, hay que dominar un mismo espacio repetitivamente sin perder la precisión, a riesgo de llevarse un buen golpe con el mayal de enfrente.

Pienso que es en esta práctica de trilla en cuadrilla, anterior a otros métodos que propician más la circularidad, donde hemos de buscar la sucesión de gestos, que acelerados de forma ritual nos darán la danza de palos. Porque la gestualidad local de una danza siempre tiene un fondo cercano, hasta cierto punto, cotidiano.

Esta sería pues una primera hipótesis en esta reflexión sobre las danzas de palos. Los movimientos o parte de los movimientos y gestos de los danzantes pueden derivarse de una tarea agrícola, la trilla con mayal.

La segunda consideración se refiere a la función de la ceremonia o representación en la que aparece la danza de palos.

El carácter sagrado de las danzas de palos se advierte en todos sus elementos: identidad de los danzantes, complejidad de aprendizaje, revestimiento, instrumentación y momento de representación.

Al contrario de las danzas de participación, que son mixtas, de pareja y de diversión, en los paloteaus, la participación está restringida al grupo «sacerdotal» que hasta la fecha ha sido masculino. Hoy día, con el cambio de sentido hacia la danza de identidad, la representación de la comunidad también abarca a las mujeres.

Por otra parte, la ejecución de un paloteau requiere un entrenamiento ya que su aprendizaje no es inmediato, como en la mayoría de los bailes de diversión. Los danzantes se reúnen, a menudo sin público, para ensayar. Se apartan del resto de la población, como en un proceso iniciático, que se corresponde con la función sacerdotal que desarrollarán después.

El revestimiento más extendido relaciona un tocado con frutas y flores con un mantón a modo de banda, cruzando el pecho en diagonal, a veces reforzado por otro en el otro lado. Este elemento, en algunos puntos de Aragón, sirve para destacar al danzante que está de luto, lo cual no impide que participe en el paloteau, al revés de lo que ocurriría en una danza de diversión, lo cual acentúa el carácter sagrado de esta danza.

Un elemento que es característico, es el faldellín y en muchas ocasiones, falda, blanca con bordados a modo de enaguas femeninas. La perduración de otro revestimiento ritual, el de las Madamas de Bielsa (Huesca) que llevan las muchachas me permitió hace tiempo establecer un parentesco ritual entre ambas representaciones. (Ethnica nº 3. 1972).

Hay otra tendencia que nos ofrece un faldellín muy corto, a menudo rojo.

Los pantalones blancos, que también pueden ser derivados de la ropa interior masculina, se rematan con polainas cubiertas de cascabeles, cuya función es parecida a las esquilas colgadas a la cintura de las Trangas y otros personajes invernales, esto es, anunciar la

presencia con ruido continuado que acompaña el ritmo corporal, establecer una nube de sonido protector alrededor del cuerpo. Su utilidad es mayor cuando se trata de personajes que han de ir abriendo camino.

La instrumentación de los paloteaus es conservadora como corresponde a una danza sagrada. Flabiol y Tamboril, chiflo, gaita, gralla, psalterio... que en ocasiones sólo se utilizan para esta danza, mientras que para las danzas de diversión, se evoluciona paralelamente a los avances técnicos.

El momento y la ubicación de la danza de palos puede clarificarnos su función.

Básicamente podemos considerar tres modalidades. La de encabezar cortejos ceremoniales como las procesiones, la de acompañar recorridos exhaustivos de protección y profilaxis sacra, que en definitiva, constituye un completo desarrollo de la anterior, y la danza de palos formando parte de una representación parateatral y en muchos Dances de Moros y Cristianos de Aragón.

Siendo las Fiestas Mayores la concentración de los símbolos de identidad locales y un escenario adecuado para mostrar a las jóvenes generaciones el drama primigenio de fundación de la comunidad en representaciones parateatrales, no es extraño que muchas Fiestas Mayores ofrezcan también su danza de palos, a veces en pasavilla o incluso desligada de su contexto anterior.

Empezando por la danza como iniciadora de un séquito, no debemos considerarla simplemente como un abre paso ante el público que de manera desordenada va a pasar a una actitud reverencial y ordenada. Tal como decíamos cuando nos referíamos al momento de la siega, se trata de un espacio que se transforma al paso de los actantes.

Esta manifestación visible del cambio de orden sirve a otro orden que se pretende, el de barrer exhaustivamente de peligros espirituales, sean fuerzas negativas, genii loci, fauna espiritual o demonios y fuerzas infernales.

En este caso, la procesión de Sta. Orosia en Jaca o Yebra de Basa, sería el ejemplo más palpable puesto que era una procesión situada en un proceso de exorcismo colectivo.

En segundo lugar, voy a referirme al Ball de Bastons que acompaña el cortejo de Les Caramelles en muchas localidades catalanas en la mañana del Domingo de Pascua.

Les Caramelles son canciones de bienvenida a la primavera que cantan en grupo, generalmente los mozos, siguiendo casa por casa, de las que obtienen un donativo en dinero o especie que después servirá para una comida en el campo, ya sea el mismo Lunes de Pascua Florida o en Pascua Granada. En algunos lugares el canto va seguido de un baile con las mujeres de la casa.

El Ball de Bastons, junto con Les Caramelles forman parte de la liturgia absorbida por el Cristianismo, de final de invierno e inicio de la primavera. En este tiempo se hace necesaria toda la cooperación de la divinidad y de los antepasados, así como de los hombres, para lograr la continuidad de la vida sobre la tierra.

Pero para llegar a una acción litúrgica propiciatoria conviene anular los peligros y las fuerzas negativas existentes, antiguas divinidades de pueblos anteriores, convertidas en seres del inframundo, los difuntos que pueden vagar por el mundo en momentos cósmicos muy precisos según cada cultura.

De este modo se recurrirá a un héroe psicopompo que llevará las almas de los difuntos al mundo superior donde, convertidos en antepasados, ya no serán peligrosos, antes al contrario, propiciarán la fertilidad de la tierra, de los animales y de sus descendientes.

Con el Cristianismo, este héroe se personifica en S. Jorge, Santiago, S. Miguel, S. Martín, San Millán y sobre todo Jesucristo en la Pascua.

Este momento, el del canto de les Caramelles, es pues, la consecuencia festiva que sigue a la labor profiláctica de recogida de los difuntos dispersos, y otros seres dañinos, realizada por Cristo en su Resurrección. El día anterior, el Salpás, o bendición sobre cada casa que hace el sacerdote con agua bendita y sal, ya había alejado todo peligro de cada una de las casas de la localidad. El paso de la danza de palos reforzará este simbolismo, así como la recogida de algunas plantas especialmente protectoras.

La Cardelina es una de ellas, que podemos ver en las puertas de las casas protegiéndolas del mal, y también será la Cardelina uno de los temas preferidos en la danza de palos.

Así, la función profiláctica de la danza de palos, acompañada de otra más positiva, como el batir la tierra con los palos para que despierte, está integrada totalmente como parte muy esencial del ciclo agrícola.

Quisiera insistir en la importancia de estos rituales para la buena marcha del ciclo agrícola que se desarrollaban a lo largo de la primavera hasta la siega.

Efectivamente, es necesario proteger la futura cosecha de todos los peligros de la Naturaleza desbocada, como tormentas, sequeros, inundaciones, pero todos ellos van acompañados por la personificación en fuerzas espirituales con entidad autónoma que pueden dañar los sembrados, los animales domésticos y al hombre.

Esta necesidad de proteger la cosecha se cristianiza y es en este tiempo de primavera que se realizan las Rogativas, mayores y menores así como las bendiciones de término, el 3 de Mayo, día de la Sta. Cruz. Pero también y hasta finales de junio persiste una gran concentración de Santos protectores y de fiestas, como S. Miguel, El Roser de maig, hasta S. Juan y S. Pedro.

Las procesiones de rogativas, la bendición de las cruces de mayo que luego se esconden en cada campo se complementan con ciertas ceremonias de limpieza de los campos con cueros humeantes sacados de la hoguera de S. Juan.

La explicación que daban los propios actantes se refería a matar una plaga de posibles depredadores de la cosecha.

Este bicho no identificado, se buscaba entre las mieses en muchos pueblos de Catalunya y cuando el último segador ataba la última gavilla, después de simular que perseguía y mataba la «cuca» (bicho) se ponía a bailar y era agasajado por todos.

De todos modos, esta fiesta que con variantes cerraba la cosecha, se prolongaba a veces con la entrega a la dueña de las tierras, de este último puñado de mieses donde se concentraba la posibilidad de un nuevo sembrado, lo cual dio ánimo a los investigadores frazerianos a hablar del espíritu vegetal.

Lo que sí es cierto es que esta personificación de fuerzas ambivalentes, pero a menudo hostiles ha hecho en muchas ceremonias proceder primero a la limpieza y alejamiento del espacio humano para luego poderse beneficiar de la parte positiva de la fiesta. La noche de

San Juan nos ofrece quizás el ejemplo más claro. No es sino después de alejar estos «bichos» del término municipal y sobretodo, de los campos y corrales, que se podrá sacar provecho de las aguas, de las hierbas y de la adivinación.

El tercer gran grupo de danzas de palos forma parte del Dance en Aragón, en el que se representa ya no de forma abstracta sino teatral, la lucha originaria, es decir, la que da sentido a la identidad de la comunidad, la que puso en peligro la propia subsistencia del grupo como tal.

Esta lucha primigenia se remonta a los problemas de origen y asentamiento, al contacto con otros pueblos a los que vencieron y a los que han representado a partir de entonces como pertenecientes a otra naturaleza, con características mágicas, con posibilidad de aparecer y desaparecer y transformarse, cuyo reino será el inframundo. Este concepto una vez cristianizado hará emparentar a los vencidos con el diablo.

Los «moros» son el prototipo de enemigo en lucha por el territorio, pero también aparece Carlo Magno, los turcos, en lugares donde era imposible que pudieran llegar, Napoleón y otros. En definitiva, lo que quiero decir es que en el transcurso de la historia local, el enemigo por excelencia ha ido cambiando de fisonomía aunque conservando la misma naturaleza, la de dar pie a la comunidad para sentirse vencedora.

En este sentido, una batalla de gran difusión, que hace referencia a Portugal, es quizá la más empleada para las letrillas mnemotécnicas, y que podemos encontrar desde La Rioja hasta Ribagorza.

Como muestra, el siguiente texto recogido en Híjar (Bajo Aragón):

*Las del Imperio Portugal
ya sale el real campaña
con su estandarte real.
Vivan las tropas españolas,
las del Imperio Portugal!*

O este otro de la misma procedencia:

*Si han herido al general
con la espada y broquel en mano
sale la tropa del Real:
la infantería, la caballería,
tocan alarma la guerra anunciar.
Retira Portugal
porque han herido al general.*

El siguiente texto es de Ribagorza:

*Los caçadors se'n van per les serres
la cavalleria se'n va pels pllans,
Se'n van a Portugal,
maten al General.*

Existe pues una gran proliferación de este tema guerrero y no puede ser una casualidad mnemotécnica como la letra del siguiente paloteau de la Rioja:

*Viva el Señor de la Guardia
y la Virgen del Pilar
y un zapato se ha perdido
y no se ha podido hallar.*

En este caso, como en tantos otros, los danzantes están atentos solamente al ritmo, y los versos que emplean no tienen la coherencia de expresión que se muestra con el tema de la batalla de Portugal.

Pienso que esta gran abundancia es debida a alguna historia, romance o canción que influyera poderosamente en los danzantes que la aplicaron y que la difundieron como otros motivos.

Así ocurre con la fama del Imperio Turco. Se difundió de manera que alcanzó a poblaciones del interior de la Península que raramente podían esperar encontrarse con el enemigo turco.

Sin embargo, junto al enemigo, están indefectiblemente las fuerzas del mal y sólo vencíendolas se poseerá la tierra.

Lo que quiero decir es que esta lucha primigenia es la expresión de pervivencia del grupo y se va construyendo sobre acciones de alejamiento de enemigos y victorias sobre el hambre, la muerte, los espíritus de los muertos, los antiguos pobladores y sus acciones mágicas, los restos de poblaciones recolectoras no asimiladas, los que no se han cristianizado, los sucesivos invasores y todos los peligros que puedan atacar en un futuro.

Y ahora volvamos a las ceremonias antes descritas, donde hacía falta un alejamiento de las fuerzas perturbadoras para propiciar la fertilidad de la tierra y la seguridad de las cosechas. Con estos antecedentes, el grupo de danzantes se hace imprescindible para ulteriores batallas que pongan en peligro al grupo. Será pues una danza de palos propia del ciclo agrícola, pero con significados que alcanzan la pervivencia de la comunidad, la que servirá como base y resumen del Dance, que mentes ilustradas se encargarán de hacer figurativo y teatral.

Ball de Bastons
Tamarite

Los Caçadors (La Ribagorça)



*Los caçadors se'n van pe' les serres
la caballeria s'en va pels pllans
se'n van a Portugal
maten al General
la la-ra la...*

Róndame la sal. (Dance)
Hijar



*Róndame la sal que bien te quiero
si supiera que estabas rondando la sal con el tribulé
te agarrara del moño, rondando la sal te hiciera venir.
Que te enzarzaré, que bien te quiero
como pájaro en mano, rondando la sal te hiciera venir.*

Las del Imperio Portugal. (Dance)
Hijar



Las del Imperio Portugal
ya sale el real campaña
con su estandarte real
vivan las tropas españolas
las del Imperio Portugal

A las armas (Dance)

Hijar



*A las armas cristianos cubiertos
todos preparados para pelear
que los turcos vienen a esta villa
y allá Virgen de Arcos
se quieren llevar.
No lo han de lograr
ni lo lograrán
antes mucha sangre
se ha de derramar.*

Si han herido al General. (Dance)
Hijar



*Si han herido al General
 con espada y broquel en mano
 sale la guardia del real
 la infantería la caballería
 tocan alarma la guerra anunciar
 retira Portugal
 porque han herido al General*

La Noche de Navidad. (Dance)
Hijar



*La noche de Navidad
Vino Jesucristo al mundo
la noche de Navidad
para remedio del hombre
después que estaba perdido ya
quiso morir en una cruz
de las tinieblas vino la luz
para siempre Amén. Jesús.*

Recreos de Amor. (Dance)

Hijar



*Cuando la hermosa tortolita
reclama al dulce ruiseñor
sentada está en el árbol verde
picando el blanco de la flor
y el ruiseñor contento está
y el ruiseñor con grande amor
alegre le responde recreos de amor*

Bibliografia

- BELTRAN, Antonio (1992): *El Dance aragonés: un ejemplo de teatro popular*. En «Els Balls Parlats a la Catalunya Nova».
- CARO BAROJA, Julio (1979): *La estación del amor*. Taurus.
- ELORZA, Félix: *La romería de La Royuela*. 1986. inéd.
- FERRAN, Frederic (1988): *El Ball Plla*. Inéd.
- ROMA, Josefina (1972): *Algunas derivaciones del Carnaval Pirenaico*. En «Ethnica». Nº 3.
- (1980): *Aragón y el Carnaval*. Guara.
- (1990): *El Estudio Histórico de las Leyendas de Aculturación*. En «Realitat». Nº 2.
- (1991): *La dansa sagrada i profana a l'Alt i Baix Aragó*. En «Aixa». Nº 4.
- (1992): *Les Representacions parateatrals, entre la iniciació i la mitologia*. En «Els Balls Parlats a la Catalunya Nova».
- SCHNEIDER, Marius (1948): *La danza de espadas y la tarantela*.

El ciclo de la plantación de la viña y la elaboración del vino a través del cancionero catalán

María Angeles Subirats

By means of the analysis of Catalan song books, this paper tries to reflect how agricultural work is developed in the Mediterranean basin, how vineyards are planted, cultivated, gathered... and how wine is produced.

It also verifies mythical and religious aspects.

La *Tierra en la Música y Danza Popular de la cuenca del Mediterráneo*. La Tierra como protagonista de este primer encuentro, la Tierra y su producción agraria y, tratándose de la cuestión agraria cómo no hacer mención de uno de los cultivos más representativos del Mediterráneo, el de la vid.

Es desde muy antiguo que este cultivo aparece y puede seguirse el proceso de su plantación y cuidados como si de un tratado de agricultura se tratara a través del cancionero catalán, fruto a la vez de la experiencia y la tradición.

En este trabajo se pretende reflejar en una pequeña muestra cómo transcurre el ciclo agrario de la vid a través de refranes, canciones, bailes y otras expresiones populares.

Muy pocas cosas tienen añadida y, el vino es una de ellas.

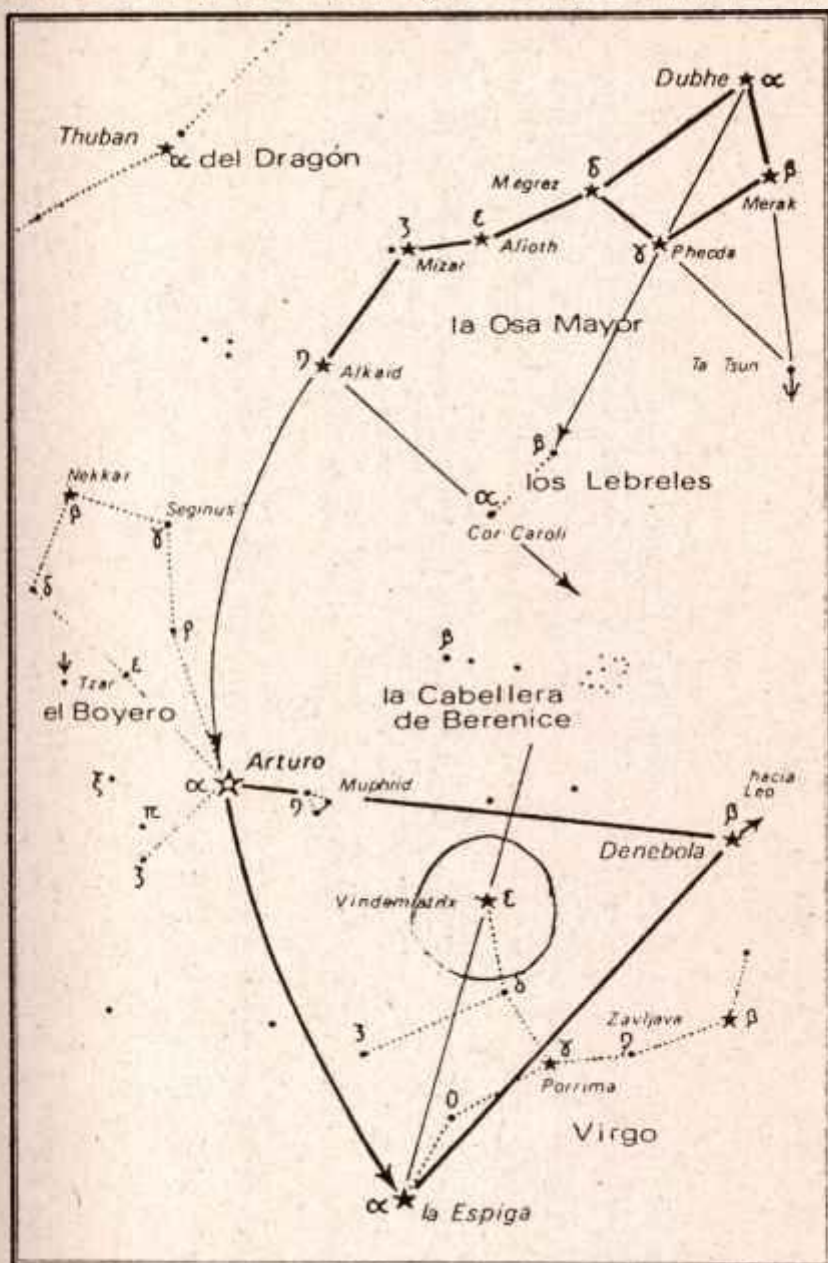
Según la gente de edad, que aún queda en nuestros campos, el año empieza con la siembra y acaba con la vendimia. Los años no se contaban antiguamente con su número sino que cada año después de las vendimias se reunían los más ancianos del pueblo y el «Consejo del puebló», formado por la gente de más edad, decidía con que nombre se identificaría el año que terminaba; podía darse el caso de que fuera el año del «buen vino», por ejemplo. Recién finalizada la labor de la vendimia y los trabajos de ella derivados, empieza para el campesino un nuevo año, debe volver a empezar las labores para adecuar la viña y cuidarla como a la madre que acaba de dar a luz.

Según la tradición, el campesino debe esperar la llegada de la *estrella de las vendimias* o de *los borrachos*. Según esta estrella sea más o menos brillante se le anuncia al campesino si la vendimia será el próximo año buena o no tan buena y según ello se podrá prever si habrá mucho o poco vino y si su precio será más o menos caro.

La vendimiadora –*Vindemiatrix*– se encuentra dentro del triángulo isósceles que forman *Arturo*, *La Espiga* y *Denébola*, esta estrella no acostumbra a aparecer antes de la noche de Navidad.

También se dice que la constelación llamada *Copa* conocida en la Mitología como *Copa de Baco* es anunciadora de una buena cosecha. No hay que confundir estas estrellas con la de *San Miguel* que es la que marca en algunos lugares el principio de la vendimia.

El campesino debe procurar que para esta época todo esté a punto, deben sustituirse las cepas que se hayan estropeado, si quiere tener una buena cosecha debe procurar una viña bien cuidada, le hace falta una tierra bien cavada y sin malas hierbas.



Las cepas en un campo están bien alineadas como si de soldados se tratara, haya pocos o estén en gran número,

«*Planta un cep allí on quep*»

Planta una cepa allí donde quepa

debe plantarse en tierra adecuada. En nuestro refranero popular encontramos muy buenos consejos al respecto:

«*Terra blanquinosa, terra vinosa*»

Tierra blanquecina, tierra de buen vino

«*Terra blanca, la vinya aguanta*»

Tierra blanca, la viña aguanta

«*Terra de calç, vi de molts graus*»

Tierra de cal vino de muchos grados

«*Terreny sorral, poc vi però de molt grau*»

Terreno arenoso, poco vino pero de grado

«*Terra d'argila fa bona vinya*»

Tierra arcillosa hace buena viña

o bien,

«*Terra de romani, terra de poc vi*»

Tierra de romero, tierra de poco vino

«*De terra escorpina, poc pa i poc vi*»

De tierra pedregosa, poco pan y poco vino

«*Terra grassa, vi magre*»

De tierra grasa vino magro

También en el refranero encontramos orientación sobre el lugar donde se debe plantar la viña:

«*Ni vinya prop de torrent,
ni casa prop de convent*»

*Ni viña cerca de torrente,
ni casa cerca de convento.*

«*Ni casa de fang, ni viny en barranc*»

Ni casa de barro, ni viña en barranco

«*En lloc baix sembla forment,
en lloc alt planta serment*»

*En lugar bajo siembra
en lugar alto planta sarmiento*

De todos modos otro refran nos dice que la viña va bien en cualquier tipo de terreno:

«*En els plans la vinya hermosa,
en els alts ben abundosa*»

*En los llanos la viña hermosa,
en los altos abundante.*

Tampoco falta en el refranero una buena información de hacia donde debe estar orientada la viña:

«*Si vols tenir bona vinya,
que li toqui el sol de migdia*»

*Si quieres tener buena viña,
que le dé el sol de mediodía.*

De todos modos el campesino no haría nada con todo esto si no estuviera acompañado de una buena labor en la tierra, de un buen abono, etc...

«*De vinya mal llaurada,
collita esguerrada*»
«*Vinya ben cavada, gran raïmada*»
«*De vinya ben afemada,
verema doblada*»

*De viña mal labrada,
cosecha estropeada.*
Viña bien cavada, gran racimada
*De viña bien abonada,
vendimia doblada.*

y, también se debe hacer un buen trabajo en la planta, debe podarse, ponerle sulfato, quitarle las hojas sobrantes etc. Estos trabajos son más delicados que los que deben hacerse en la tierra, según observamos:

«De cavar la vinya en sap qualsevol,
però de podar-la no en sap qui vol»

«Podar un serment,
vol menys ma que enteniment»

«Qui no poda bé,
ni la meitat de vi no té»

«Vinya podada, ben cepada»

Cavar la viña sabe cualquiera,
podarla no sabe quien quiere.

Podar un sarmiento,
quiere menos mano que entendimiento.

Quien no poda bien,
ni la mitad de vino tiene.

Viña podada, bien cepada.

es necesario despampillar o despampanar siempre que haga falta porque:

«Molts pàmpols, poc raïm»

«Vinya pomposa, poc raïm»

Muchos pámpanos, pocos raïmos.

Viña pomposa, pocos racimos.

Hay una preciosa canción que se solía cantar mientras se quitaban los pámpanos sobrantes:



Esta canción se cantaba además de para acompañar la labor del despampillado para acompañar otras labores agrícolas arrítmicas.

También se nos dice si una época es mejor que otra para realizar determinados trabajos:

«La vinya per son menester,
cavada i podada en la lluna vella de gener»

La viña para su menester,
cavada y podada en luna vieja de enero.

Parece que es más adecuado hacer los trabajos del campo durante la luna vieja, no en la luna nueva. También existe la creencia de que es bueno podar por San Albino, el primer día de marzo, de todos modos encontramos refranes que se contradicen:

«Qui poda per Sant Albi,
sempre tindrà vinya i beurrà bon vi»

Quien poda para San Albino,
siempre tendrá viña y beberá buen vino.

o el contrario:

«Qui poda per Sant Albi,
sempre té vinya i mai té vi»

Quien poda por San Albino,
siempre tiene viña y nunca tiene vino.

También hay quien piensa que es bueno que llueva para esa fecha:

*«Si plou per Sant Albí,
bona vinya i bon vi»*

*Si llueve por San Albino
buena viña y buen vino.*

y quien lo contradice:

*«Si plou per Sant Albí,
ni palla, ni vi, ni herba, ni lli»*

*Si llueve por San Albino,
ni paja, ni vino, ni hierba, ni lino.*

Todo ello debe depender de la zona climática en que se diga puesto que la viña puede darse en zonas de diferentes características.

Presentamos a continuación una letra que se cantaba durante la poda de la viña en la zona de San Quintin de Mediona:

*«Quantes fulles té una rosa,
mai no les he pogut comptar,
quantes vegades al dia
l'amor em fa sospirar»*

*Cuántas hojas tiene una rosa,
nunca las he podido contar,
cuántas veces al día,
el amor me hace suspirar.*

Hasta aquí hemos ido viendo cómo los refranes nos recomiendan que se debe hacer para tener una buena viña, podríamos resumirlo diciendo que:

*«No hi ha vinya millor
que la que planta
i poda el senyor»*

*No hay viña mejor
que la que planta
y poda el señor.*

y que,

*Per tenir bons raïms,
s'han de fer carícies al cep»*

*Para tener buenos racimos,
hay que acariciar la cepa.*

o,

*«A l'ombra de l'amo,
creix la vinya»*

*A la sombra del amo,
crece la viña.*

Mientras el campesino va cuidando la viña, ésta florece y...

*«La vinya en flor
no necessita al pagès
ni al senyor»*

*La viña en flor
no necesita al campesino
ni al señor.*

Se dice esto en el sentido de que mientras la viña florece es cuando menos cuidados necesita. Más tarde los racimos van tomando forma y los granos van haciéndose cada vez más grandes pero se dice que:

«El raïm no és raïm fins que és madur»

La uva no es uva hasta que está madura.

Cuando los racimos empiezan a crecer, es cuando deben dedicársele a la viña más cuidados y es cuando el campesino sufre más, por el clima sobre todo.

Es el momento en que el campesino se acuerda de la Virgen y de los Santos que pueden proteger sus cosechas.

Santa Ubaldesca, era abogada del vino y de la tierra y estaba calificada como santa del pan y del vino.

Para el tiempo de siega también hay importante papel para el vino:

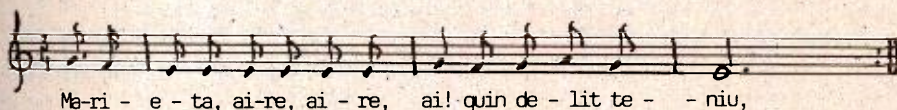
*«La bona segada,
amb vi ben remullada»*

*La buena siega
debe mojarse con vino.*

Para Santa Magdalena que también se considera la santa del vino, se hacían celebraciones en las zonas donde se cultivaba la viña; y también por donde el vino era algo escaso y costoso de obtener, el día de Santa Magdalena se bebía aunque sólo fuera un trago.

En Tossa de Alp (Cerdanya) se hacía una celebración en la que se mezclaba el gusto por la bebida con la danza, seguramente se recordaba alguna ceremonia ritual. Cógidos hombres y mujeres, evolucionaban en corro abierto alrededor de un porrón. Cuando el que hacía de jefe del grupo daba la señal, paraban y él dirigía la danza cogía el porrón y lo alzaba y bebía al son de una canción que cantaba todo el grupo, cuando terminaba la canción se le pasaba el porrón al siguiente de la fila que también bebía, mientras los demás volvían a entonar la canción y así seguían hasta que habían bebido todos y volvían a empezar.

Canción del *ball del porró*



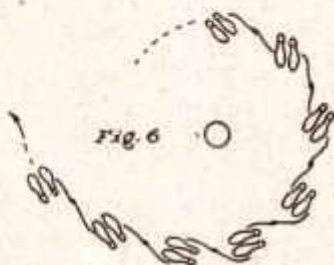
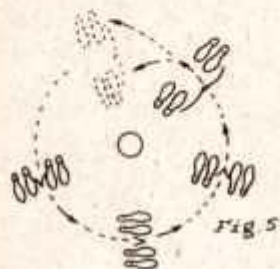
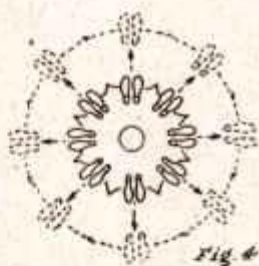
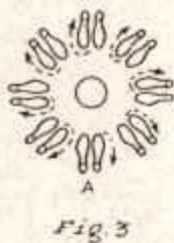
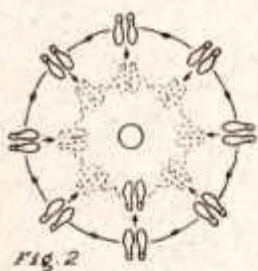
Ball del porró de la Tossa d'Alp





Esta danza recuerda las danzas propias del norte de la península, organizadas con el propósito de beber vino en común a la luz de la luna, a la cual veneraban. Se creía que la primera luna nueva del verano tenía poderes benéficos especiales para las cosechas.

En Brics (Solsonès) donde la viña tampoco era un cultivo frecuente, también se bailaba una danza circular alrededor de una gran caldera llena de pan mojado en vino. Más que un ofrecimiento de la divinidad del vino esta danza tenía carácter de purificación del pan y del vino.



Ball del pa sucat de Brics

M. 104 J

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'M. 104 J'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are two 'D.C.' (Da Capo) markings. The first 'D.C.' is followed by the instruction '3 vegades més i segueix' (3 times more and continues). The second 'D.C.' is followed by '2 vegades i segueix' (2 times and continues). There are also first, second, and third endings marked '1.', '2.', and '3.' with repeat signs. The score concludes with a double bar line.

D.C. 3 vegades més i segueix

1. 2. 3. segueix

D.C. 2 vegades i segueix

Durante el mes de agosto también se hacían celebraciones que se supone debían tener algo que ver con el deseo y previsión de una buena cosecha.

El día de la Virgen de las Nieves era costumbre para los campesinos del Penedès poner en manos de la Virgen en la Iglesia de Vilanova un racimo y en la villa de San Quintín de Mediona se hacía hace ya tiempo una lucida fiesta.

Era costumbre que cada casa de las que tenían viñas, diera un barril de vino para provecho del culto y celebración de la fiesta. Una imagen de la Virgen se sacaba en procesión que daba vueltas por los lugares principales de la población y llegaba a las viñas. Acompañaban la procesión muchachas de doce a veinticinco años, vestidas por entero de blanco y coronadas de pámpanos y ponían en las manos de la Virgen un racimo, el más grande que

podían encontrar. Acabada la procesión se organizaba un baile llamado de *garlandes* (guirnaldas). En este caso no se referían únicamente a las guirnaldas vegetales que llevaban en la cabeza sino también a unos roscos de pasta que se llevaban a la plaza en canastos, el galán tomaba uno de los roscos con una servilleta y lo ofrecía a la doncella que había escogido para bailar, daban la vuelta a la plaza punteando sin tocarse y al finalizar la vuelta la muchacha partía el roscó que se comían los dos.

Esta es la tonada del baile de *Garlandes* que hace ya tiempo dejó de bailarse en la zona:

Ball de Garlandes



Figuras del *Ball de Garlandes* de Sant Quinti de Mediona



Durante el mes de agosto, había que cuidar la viña y el campesino estaba pendiente de la Meteorología.

«Si vols tenir bon most
cava la vinya a l'agost»
«Si per l'agost se senten trons,
els raïms bons»

Si quieres tener buen mosto,
cava la viña en agosto.
Si en agosto se oyen truenos,
los racimos buenos.

pero,

«Raïm mullat,
no és bo per guardat»
«Raïm mullat,
per vinagre aprofitat»

Uva mojada,
no es bueno para guardar.
Uva mojada
para vinagre aprovechada.

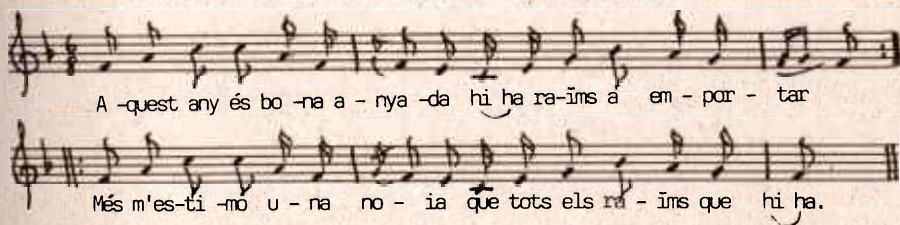
También se debe vigilar la viña, los granos de uva son la tentación de los caminantes, y,

«Qui vinya ha de guardar,
molt s'haurà de barallar»
«Vinyes i dones hermoses,
de guardar dificultoses»

Quien viñas ha de guardar,
mucho habrá de pelear.
Viñas y mujeres hermosas,
de guardar dificultosas.

Mientras se espera el tiempo de la vendimia y el don de un buen año, el campesino no abandona el cuidado del campo.

Canción propia del Rosellón



El día 14 de septiembre, todo está a punto para empezar la vendimia. Es el día de la Santa Cruz de las vendimias, es el principio del final del proceso, los racimos van a convertirse en vino.

Con un toque de campana comenzará la vendimia y de igual forma terminará.

En algunos lugares la vendimia empieza más tarde, el 29 de septiembre, para San Miguel de las vendimias:

«Entre Sant Miquel i Sant Francesc,
pren la verema tal com és»

Entre San Miguel y San Francisco,
toma la vendimia tal y como es.

Es en esta época del año cuando aparece también la estrella «vendimiadora» o estrella de San Miguel:

*«Al davant va l'estel
i al darrera Sant Miquel
que duu la verema al cel»*

*Delante va la estrella
y detrás va San Miguel
que lleva la vendimia al cielo.*

Se suele llamar estrella de San Miguel a una estrella muy reluciente que determina el principio de las tareas de la vendimia. Esta estrella marca también el principio de la siembra. Dicen que el vino que se produce pisando la uva antes de este día, es un veneno que mata a quien lo bebe.

Hay que tener en cuenta el tiempo que hace al empezar la vendimia, así:

*«Verema en mullat
i et sortirà vinàs
verema en aixut
i et sortirà vi pur»
«Verema mullada,
vi aigualit»*

*Vendimia en mojado
y te saldrá «vinazo»
vendimia en seco
y te saldrá vino puro.
Vendimia mojada
vino aguado.*

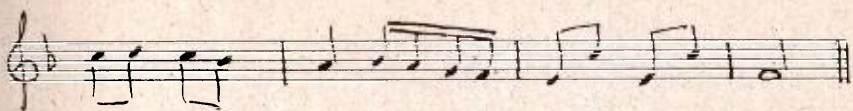
Antes de coger la uva se deben realizar algunos trabajos preparatorios que permitan tenerlo todo a punto. Se deben ablandar las botas, lavarlas bien para quitarles lo agrio y el moho, hay que alinearlas y, reinstalar la bodega según la importancia de la cosecha. También hay que sacar el poso de las botas vacías, cuanto más bueno es el vino más poso deja. Antes de la vendimia solían pasar los «cendraires» que venden la ceniza de «parrell», yeso en polvo que se echaba sobre las uvas antes de pisarlas. Actualmente existen otros procedimientos. En lo que se refiere a la calidad de las botas, los mejores son los de piel de cabra que dan un mejor gusto al vino.

*«El bot de cabró, és el més bo»
«El bot de cabró, fa el vi més bo»*

*La bota de cabrón es la mejor.
La bota de cabrón hace el vino más bueno.*

Tonada que silbaban los boteros mientras trabajaban:





También se hacía antes de la vendimia el trabajo de repasar el lagar, si estaba agrietado o tenía desconchados el viejo rebozado se decía que el vino que se filtraba se lo bebía el demonio y que cuanto más vino bebía más diabluras hacía.

Hay que preparar también las herramientas para cortar los racimos, se puede hacer con «veremall», con cuchillo, con tijeras o con podadora.

Cuando ya está todo preparado hay que cuidar de hacerlo en luna creciente porque se dice que los racimos así producen más vino. Es en este momento cuando se podrá comprobar que los racimos más espesos y los granos más grandes los dan las cepas que han sido plantadas en luna vieja, se cree que las plantadas en luna nueva no pueden enraizar.

También hay que prever que se pueda acabar el trabajo en siete semanas aunque haya que trabajar en domingo y hay que procurar no embotar el vino en viernes porque es de mal agüero.

Para ir a vendimiar se formaban pandillas de vendimiadores, parecidas a las pandillas de segadores. Una mujer lista podía formar su pandilla e ir a vendimiar donde más le conviniera. Generalmente no salían del pueblo. Se llamaba a los vendimiadores a toque de campana y la jefe de pandilla iba a casa de sus compañeras para que no se durmieran y llegaran tarde.

Era corriente en algunas zonas que las mujeres se quedaran en casa y organizaran meriendas mientras sus maridos estaban vendimiando. De estas meriendas de mujeres solas y otras picardías hablan algunos textos de canciones que se cantaban con tono festivo en los descansos de la vendimia.

En vo - len fer un bre - nar, que el seu ma - rit no hi si - ga qua -
tre dot - ze - nes d'ous i du - es de gal - li - nes o - li del
verd, ju - li - vet verd l'a - mor i la ge - lo - si - a.

<i>Quieren hacer una merienda,</i>	<i>cuando el marido no esté,</i>
<i>cuatro docenas de huevos</i>	<i>y dos gallinas.</i>
<i>Aceite verde</i>	<i>perejil verde</i>
<i>el amor,</i>	<i>y los celos.</i>

o esta,



*Las mujeres de esta calle,
son amigas del párroco
No, no, no
no, no, no*

*(yo no hablo por todas)
del párroco y la mayordoma.
no te hago ama todavía,
no te hago ama, no.*

Sigue la letra explicando como los maridos vuelven a casa y no encuentran a sus mujeres, yendo a casa de la que organiza la merienda y encontrando allí a las mujeres y al párroco que huye en no muy buenas condiciones perseguido por los maridos.

Como estas hay otras canciones picarescas referidas al tema de las mujeres glotonas que engañan a sus maridos.

En otras canciones se narraba el por qué algunos vendimiadores se iban a vendimiar a otras zonas distintas de donde vivían para conseguir algún dinero: .



En diferentes lugares se buscaba también al «rey de la vendimia» que el primer día de ésta llegaba con traje de fiesta y coronado de pámpanos.

Son muy numerosas las canciones de vendimia que se cantaban en nuestros campos. Siempre eran alegres, de juerga, con temas maliciosos y eran las preferidas las de maridos engañados y las de trifulcas entre vecinos. Eran canciones que invitaban a bailotear y a jugar durante los pequeños espacios de descanso.

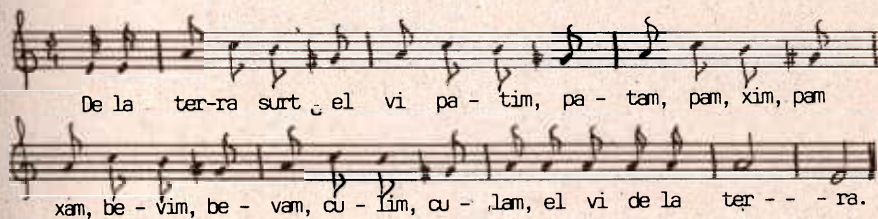
Hace muchos años se había cantado una canción enumerativa que debía durar mientras se llenaba un canasto, se repetía en sentido directo y al revés y cuando el canasto estaba casi lleno, donde se encontraran de la canción acababan con los tres últimos versos.

Se dice que los vendimiadores espabilados cortaban un racimo en cada verso. Esta es la canción:

*«Quan el pare es va morir
em va deixar una vinya,
d'una vinya una tira
d'una tira un cep
d'un cep un gotim
d'un gotim una pansa,
d'una pansa un gotim
d'un gotim un cep
d'un cep una tira,
d'una tira una vinya,
d'una vinya una pansa
i d'una pansa
tres quartans de m
per aquell que té fiança.*

*Cuando mi padre murió
me dejó una viña,
de una viña una tira
de una tira una cepa
de una cepa un racimo
de un racimo una pasa,
de una pasa un racimo,
de un racimo una cepa,
de una cepa una tira,
de una tira una viña,
de una viña una pasa,
y de una pasa
tres cuartillos de m
para el que tiene fianza.*

Otra de este estilo:



*De la tierra sale el vino
panxim, panxam,
culim, culam,*

*patim, patam,
bevim, bevam,
el vino de la tierra.*

y sigue:

*«De la terra va a l'arrel,
de l'arrel puja pel cep,*

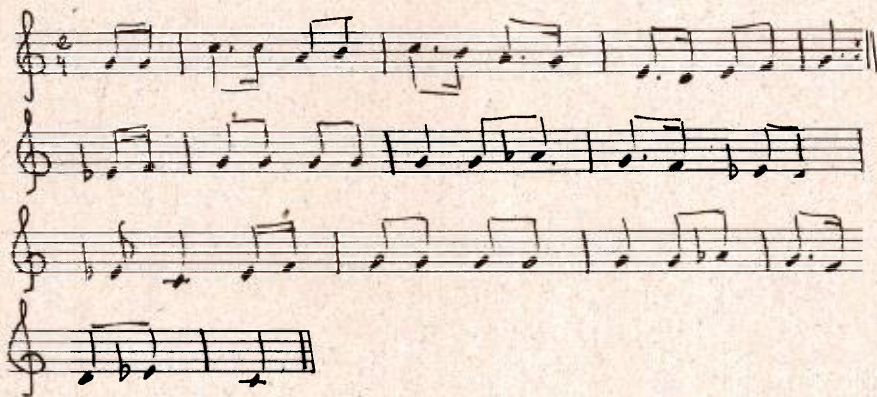
*De la tierra va a la raiz,
de la raiz sube a la cepa,*

del cep se'n va al raïm,
del raïm se'n va al gra,
del passa al cistell,
del cistell va cap al carro,
del carro cap a la premsa,
de la premsa passa al cup,
del cup passa a la bota,
de la bota va al porró,
del porró passa a la boca,
de la boca passa al ventre,
del ventre baixa al baci
del baci torna a la terra.

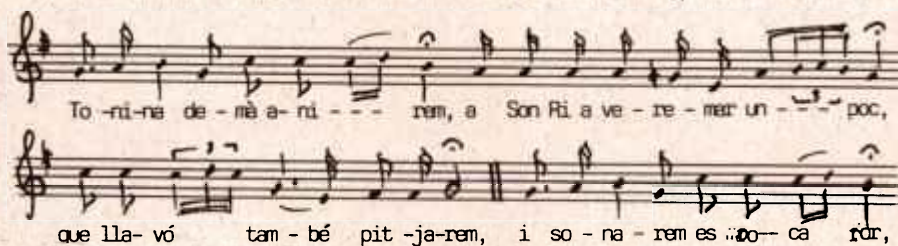
de la cepa va al racimo,
del racimo se va al grano,
del grano pasa al cesto,
del cesto va hacia el carro,
del carro hacia la prensa,
de la prensa pasa al lagar,
del lagar pasa a la bota,
de la bota va al porrón,
del porrón pasa a la boca,
de la boca pasa al vientre,
del vientre baja al bacín,
del bacín vuelve a la tierra.

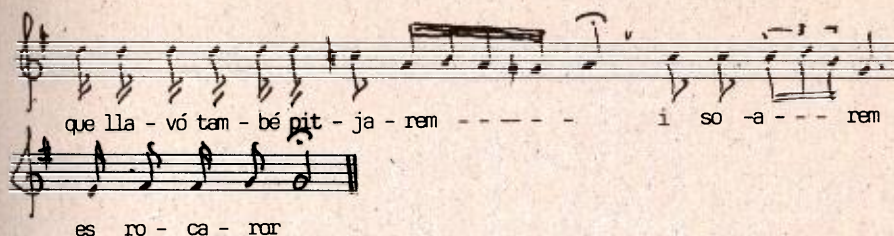
La uva, así que los racimos estaban cortados y puestos en los canastos se pasaba a las portadoras y era conducida al pueblo, tirada al lagar y pisada acto seguido. Hay un número incontable de canciones de vendimia, de pisar uva, de trascolar, etc.... eran todas muy ritmadas y ayudaban a realizar el trabajo.

Ball de veremadors



Cançó de trepitjar





Otra letra:

*«Pitjadors pitgeu ferm, fer,
perquè nos convé molt vi,
que s'amo Tomeu no reny
que un altre any poguem venir»*

*Pisadores pisad fuerte, fuerte,
porque nos conviene mucho vino,
que el amo Tomeu no riña
que otro año podamos venir.*

Cançó de trascolar



Estas canciones se cantaban mientras se llevaba el vino del lagar a las botas en las portadoras, en el momento en que se dejaba la portadora dejaban de cantar y continuaban la canción los encargados de echar el vino en las botas.

Otra letra:

*«Sant Antoni gloriós
gardeu-nos aquesta bota
que de vi, no en beureu gota
ja el beurem noltres per vos»*

*Glorioso San Antonio
guardadnos esta bota,
que vino no bebereis ni una gota
lo beberemos nosotros por vos.*

Cuando ya se han acabado las vendimias, el último día se hacían diferentes fiestas que seguramente provenían de un antiguo ritual para pedir la fertilidad de la tierra y celebrar las buenas cosechas. Podría ser interesante el estudio de estas celebraciones. Una de estas celebraciones era la antigua costumbre de los vendimiadores de llevar en su carro el «Mingot», especie de fantoche que tenía por cuerpo un canasto y que llevaba un gran sombrero en la cabeza, en una mano un sarmiento y en la otra un gran racimo de uvas. La muchacha que

más racimos había cortado era merecedora de dormir con el «Mingot» y era llamada la «Mingota». La que recibía este premio, seguramente se casaría el próximo año y tendría buena casa y buena descendencia.

En la Biblia ya se nos habla de las canciones de vendimia, y también los griegos cantaban recogiendo y pisando la uva. No eran menos conocidas las canciones de la cata del vino. La uva ya pisada en los lagares se convertía en en mosto y se colocaba en los barriles alineados en las bodegas. Aquí es donde quedaría hasta la llegada de la primera cata. Si el año fue seco:

«Any de secada, any de vinada»

Año de sequía, año de vino.

Van pasando los días y llega la hora de la primera cata. En algunos lugares es el día de Todos los Santos el esperado para esta operación, en otros el día de la matanza del marrano:

*«Per Sant Martí
mata el porc,
i enceta el vi»*

*Por San Martín
mata el marrano
y empieza el vino.*

Se visitaban las bodegas en pandilla de seis o siete hombres, nunca iban las mujeres a probar el vino. Las bodegas se llenaban, cuanto más llenas mejor.

*«Si el celler s'omple,
la casa sona»
«Celler que resona,
el vi se'n adona»*

*Si la bodega se llena
la casa suena.
Bodega que resuena,
el vino se da cuenta.*

La persona de más edad del grupo hacía la primera cata y sentenciaba cuán bueno era aquel vino.

La cata del vino había dado lugar a algunas costumbres similares a las originadas por el primer pan. En la comarca del Baix Llobregat, califican la costumbre como de «decir la primera misa». El dueño de la bodega procuraba que los que hicieran la primera cata fueran personas de su agrado, después que esto se había hecho y se daba la opinión con gran énfasis era costumbre ofrecer a los visitantes tortas y otros dulces que casi nadie probaba solamente el de más edad como si se tratara de un verdadero acto de consagración, por ello se decía lo de la «primera misa».

En estas ocasiones se recitaban versos alusivos al vino que se salmodiaban y recibían el nombre de oraciones. Veamos:

*«Vi de Déu sempre alabat
no et moguis del meu costat
sigues mon llum i guia
tant de nit com de dia.
Dies fa que no t'he vist
i em moria de trist
ara que et veig t'alabo*

*Vino de Dios siempre alabado
no te muevas de mi lado
se mi luz y mi guía
tanto de noche como de día.
Días ha que no te veo
y moria de tristeza
ahora que te veo te alabo*

i vinga un trago»

*«Vi de Déu, vi de Cristu,
quan no et tinc ni et veig
estic tòt tristu
i ara que et veig
trago que te creyo»*

*«Beneït i alabat
el Déu que t'ha creat
Corpus Dominum nostrum
requiem eternum, Amen»*

*«Suc de raïms,
fica't endins;
no em facis mal,
que altre sermó no et cal»*

*«Quan tinc set,
bec suc de raïm de cep
tant a xarrup com a galet»*

y, venga un trago.

*Vino de Dios, vino de Cristo,
cuando no te tengo ni te veo
estoy todo triste
y ahora que te veo
trago que te va.*

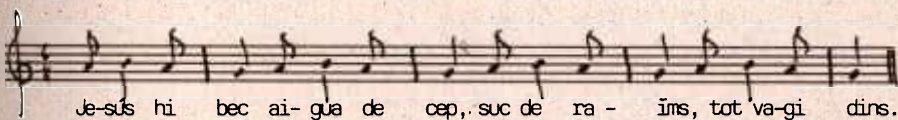
*Bendecido y alabado
el Dios que te creó
Corpus Dominum nostrum
requiem eternum, Amen.*

*Zumo de uva
métete dentro;
no me hagas daño
que otro sermón nomhace falta.*

*Cuando tengo sed,
bebo zumo de racimo de cepa
tanto sorbiendo como a...*

Así se van añadiendo estrofas según el humor de los bebedores.

Antes de beber acostumbraban a entonar la siguiente canción que servía para evitar que el vino se subiera a la cabeza e hiciera daño:



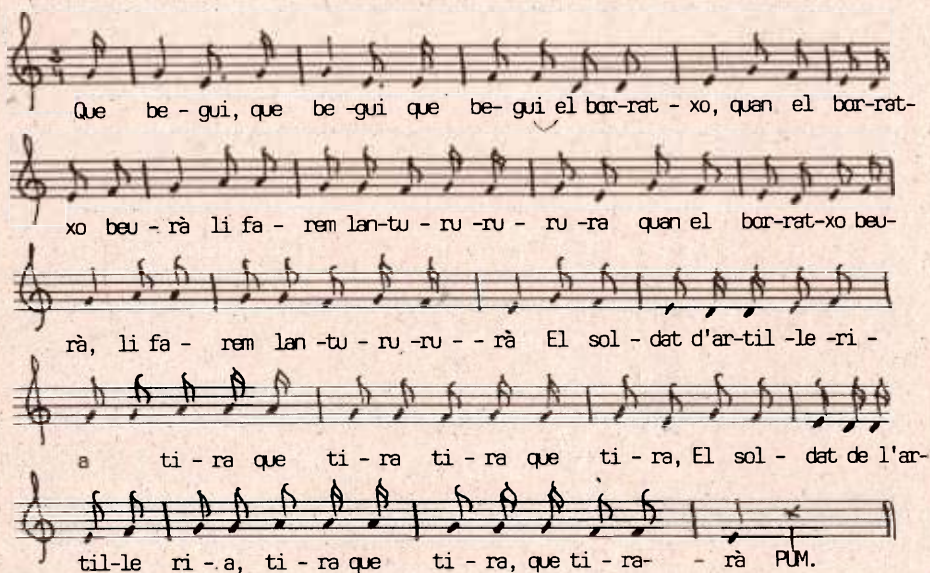
Otras canciones hacían gala de lo bueno que era un trago en el momento oportuno.



Se cantaban otras canciones que marcaban la duración del trago, cuando el vino se bebía en porrón.



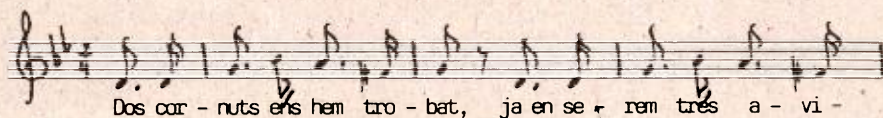
o esta:

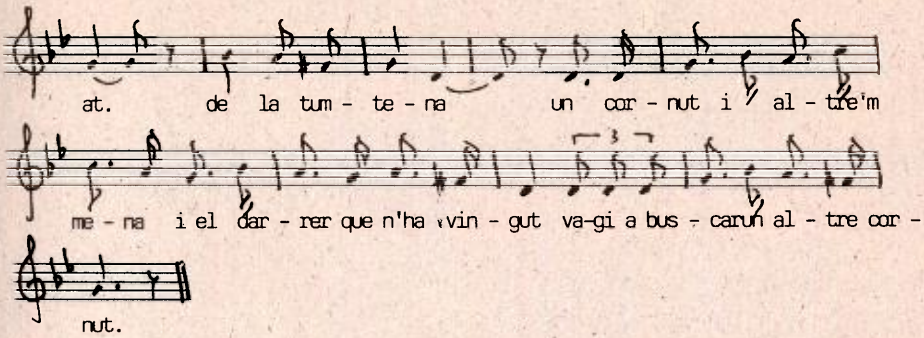


Podríamos seguir enumerando canciones que sería bueno contrastar con las de otras zonas mediterráneas. Quedan por citar las propias de los hostales y tabernas donde los hombres se reunían para beber y acababan jugando y bailando.

Algunos bailes decidían quien pagaba la ronda.

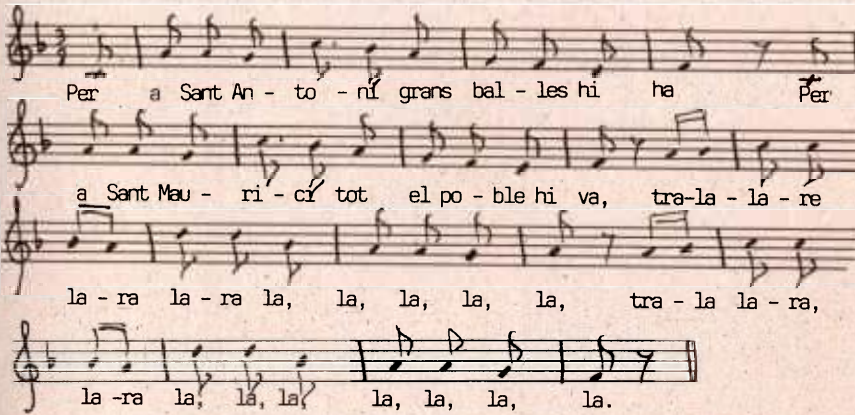
Ball dels cornuts





Se procuraba que el tabernero entrara en el baile y quedara sin pareja, de manera que le tocara pagar a él mismo el vino consumido.

L'hereu Riera

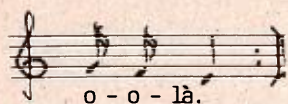


Para bailar esta danza, se ponía en el suelo un vaso de vino y encima de él dos bastones cruzados. En las tabernas ya había bastones preparados para este menester, uno a uno los bebedores debían saltar y bailar por encima de los brazos de la cruz sin tirar el vaso. Si lo volcaba debía pagar la ronda. Si ninguno de los bailarines después de bailar había volcado el vaso, era el tabernero quien pagaba.

Si solamente eran dos los bebedores, jugabanse la ronda a la «morra»:

La morra ballada





Al empezar el baile los dos apuntaban un número, al acabar de apuntarlo daban una vuelta sobre si mismos y decían un número, si uno de los dos acertaba el que había escrito el otro el que no acertaba no podía dar más vueltas y solamente lo hacía el que ganaba, así hasta obtener los puntos fijados.

Había otros bailes de expansión, *En Jan petit*, *El ball de Sant Farriol*, y otros que actualmente se bailan pero no en las mismas circunstancias.

Existía una canción seriada cuyo uso estaba muy extendido y que cantando cantando conseguía que los bailarines se quitaran cada vez una prenda diferente hasta quedar desnudos.

Pel bon vi



Así después del sombrero se quita el chaleco, la camisa, los calzones, etc.

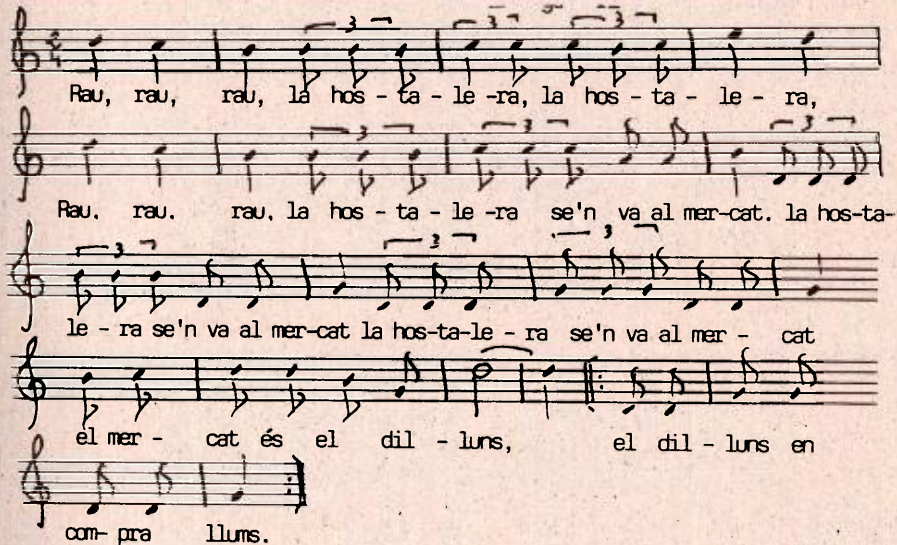
Cuanto más vino se bebía más picarescas eran las canciones, solían cantarse canciones que pretendían, por lo menos de palabra, desnudar a las taberneras:

Cançó de la Margarideta





Cançó de l'hostalera



Terminamos con «els Goigs de Sant Patantum», patrón y protector de los borrachos, con los cuales podríamos finalizar alegremente este ciclo de producción de la vid, del vino y, también de la degustación de este último en sus más dulces ambrosía.

Hemos echado un vistazo al ciclo agrícola de la vid a través del cancionero catalán, hemos podido darnos cuenta de cómo a través de lo popular y tradicional se expresa parte de la vida de una comunidad.

Suponemos que similares refranes, canciones, bailes y festejos se pueden encontrar en otras zonas de la cuenca mediterránea y nos preguntamos si valdría la pena reunir el repertorio añadiendo otro tipo de canciones propias de otros trabajos relacionados con esta producción agraria. De la propia zona que nos acoge conocemos las «barrileras» cantadas mientras se embalaban las uvas en los barriles para exportar como uva de mesa.

Termino pues con la muestra en la que he intentado dar una visión rápida de lo que en la zona de Cataluña era costumbre y que en algunos casos se intenta recuperar.



ALEGRES COBLAS

DEL BORRASCOS

Don Patantúm,



PIPARIPANDO

patró dels divertits.



EL CICLO DE LA PLANTACION DE LA VINA Y LA ELABORACION DEL VINO A TRAVES DEL CANCIONERO CATALAN

Vostres goigs ab gran calor
cantarém sens fervor llum:
Guardaunos de mals de cap:
borrascós Don Patantúm.
Nasqueren cerca de Nuria
dedicantvos à cassar,
persegureu corps y garssas
sens deixarlas sosegar,
malehíntes las sigalas
perque feyan la zum, zum, &c.
Quant anaréu à estudi
pasabau las bacerolas,
y per no saberlas aprendre
os tocareu las castanyolas;
y de tant que las tocareu
vos donareu al bretúm, &c.
Als estudis de Cervera
ereu molt modest y casto,
mostrabau caps de plata
perque os fiesen lo gasto;
y al fi del curs vos sonau
sens deixar ristra ni fum, &c.
Una volta vau trobar
al carrer de las mentidas,
un llamíner que l' seu nas
lo tenia entre cortíñas,
li tragueren vostra capsa
senlli pagar lo xum, xum, &c.
Quant anabau à segar
portabau la fais de serra,
y travellantne mol poch

vos produhia moneda,
anantse vestit de tela
per ser us vostre y costum, &c.
Vos que teniu la ma torta
y lo bras caragolinat,
per favor vos demanem
si anirem á segal' blat:
tenint bon any de tosinos,
pastanagas, vi y llegum, &c.
Anareu bora marina,
à fer la capta dels alls,
suplicatna ab gran cautela:
donas allargueu las mans
pel porró que tinch al ayre
que dona forsa al bribúm, &c.
Lo primer miracle fou
las butxacas escurar,
de dos homiens que dormiren
à fins ques van despertar:
portento fet á los foscas,
perque hi veyau sense llum, &c.
Allà adalt de la montanya
teniu vostre parentela,
tenia un oncle Gitano,
que fa tremolar la terra:
lo qual vos habeu imitat
ab los tractes del catzum, &c.
A las montanyas de Arbucias
seren tan grar ponitanesa,
que surtiñue al camí ral
ab molt presta diligencia

escuravau las butxacas
dels que anaban per mun, &c.
A la vostra gran Hermita.
sempre esteu vos preparat,
per protegir als que diuen:
volerne tapar forats,
los escarabats hi fan bolas
cantan tots junts la bum, bum, &c.
A vostre devant teniu
uaa bota de bon ví
que luego que esteu ben tip,
visitantla hos fa pahí:
rebeu calor y alegria,
propia del sabrés charrón, &c.
A las montanyas de Arbucias,
teniu lo cos sepultat,
á dins de una Carbassa,
sepulcre de magestat;
allí estau molt ben guardat,
de la boyra y del fum, &c.
Acudiat tots los Confreres,
que viuen á costa agona
á ser devots de aquest traan,
que Patantúm se anomena:
que vivint sens treballar
gastava sausto, y perfum, &c.
TORNADA.
Puig que de poltrona vida
sou modeló, goia y llum;
Guardaunos de mals de cap
borrascós Don Patantúm.

Ora pro potris grandi Patantumbi.

Indignibus pisantibus gentis tristi.

Grescam tuam provinientem de vinorum bonorum, cum butifarrorum, et llanganisarum, et cum requinorum dinorum ad buxorum, ad omnes descuidatibus, pro mendicata hipooritamentorum, et persecutione animalis escaratorum, et sigalorum, et usurpata cosechalam agenam, habendam possem ad xum, xumis, cum propria capse: semlo pagatore et dispense, in deude de manjore, bebéit oñum, pro bene pahire. Creatur innumeralile recue de secuasorum, satelitorum, oligasorum quís prolongandum virtutes vestras, et memoranda et sempiterna, per omnia, &c.

Manresa; Reimpres en a Imprenta de Roca.

Facsimil d'uns Coigs de Sant Patantum, de mitjan segle passat.

Bibliografia

- AMADES, J. (1936): *Costums i tradicions d'hostals i tavernes*. Talleres gràfics Patrici Arnau, Barcelona.
- (1979): *Folklore de Catalunya*. Cançoner. Ed. Selecta, Barcelona.
- (1983): *Costumari Català. El curs de l'any*. Ed. 62, Barcelona.
- CASAS GASPÀR, E. (1950): *Ritos agrarios, folklore campesino español*. Ed. Escelices, Madrid.
- SERRA I BOLDU, V.: *Arxiu de tradicions populars*, En «Supervivències de s.d. festes agrícoles primitives; festa del vi». Fascicle V. s.d. Barcelona.
- SIZAIRE, P. (1992): *Guia de estrelles*. 2^a edició. Llagut, Barcelona.

Traditional rural songs in Sicily

Girolamo Garofalo

Este trabajo analiza e ilustra formal y estilísticamente la música y textos de una serie de canciones rurales (una y varias voces) dentro del área de la cultura tradicional oral, ejecutadas en jornadas de trabajo campesino, así como en otras circunstancias con carácter de entretenimiento (serenatas, reuniones), dentro de los diferentes contextos socioeconómicos de la isla.

Repertorio que en la actualidad sufre un proceso de mutación debido a la evolución del proceso productivo agrario tradicional.

Premise

Until recently, in Sicily the various moments of life in the country were accompanied by a quantity of different musical expressions¹. Today, these songs, as well as other folkloric repertoires connected with traditional productive activities (for example the songs of tuna fishermen, salt-pan workers, sulphur miners, cart drivers, etc.) are undergoing a serious, probably irreversible, *crisis*². This decline is the direct result of social and cultural transformations which have had a profound influence on the whole of traditional Sicilian oral culture. Traditional methods of production have been superseded, destroying many social activities connected with them³.

Today, this musical heritage often remains only in the memory of older people. However, Elsa Guggino's general observations on work songs are valid also in this case. In fact she divides the general term of *work song* into the following categories (Guggino 1975:231):

1. Songs performed at work or during intervals (but which could be performed also on other occasions);

1. For a first guide to the anthropological characteristics of rural work in Sicily, see the essays in AA. VV. (1990). Ethnomusicological studies of the single repertoires are contained in Bonanzinga (1991, 1992); Collaer (1957-59, 1980); Corsaro-Sarica (1983); Garofalo (s.d.); Favara (1923, 1957); Guggino (1974, 1975, 1987); Macchiarella (1987, 1990, 1993); Pennino (1985, 1987a, 1987b, 1990). Recordings of the most significant genres of rural songs are contained in the anthology published by Guggino (d.1974). Other sporadic examples are to be found in the records edited by Bianco-Lomax (d.1965), Carpitella-Lomax (d.1957, d.1958), Chairidakis-Lomax (d.1979, d.1986), Fugazzotto (d.1989), Henning (d.1956), Garofalo (d.1989, cd.1992), Guggino (d.1970), Guggino-Pennino (d.1987), McNeish (d.1965), Nicosia (d.1980), Moroni-Vacante (d.1991), Portelli (d.1971), Sarica (cd.1992), Uccello (d.1974).
2. For these working repertoires see:
Tuna fishermen's songs: Bonanzinga (1993), Guggino (1986 and 1987), Guggino-Pagano (1983), Macchiarella (1986);
Salt-pan workers' songs: Bonanzinga (1993); Garofalo (1987 and 1988); Guggino (1974 and 1975);
Sulphur miners' songs: Bonanzinga (1993); Garofalo (1989b);
Cart drivers' songs: Garofalo (1987 and 1989a); Guggino (1978, 1979 and 1987); Macchiarella (1989).
3. For more details on the changes in traditional Sicilian oral culture, and the historical, social and cultural reasons behind them, see Buttitta (1990).

2. Songs which accompany the working rhythm and are functional to the work itself (and therefore are not usable outside their own specific context)⁴.

On the basis of this distinction, it should be stated that the transformations in the economy of the island and the dispersion of the oral culture have not produced a uniform effect on all the various repertoires of the rural tradition. Whereas, on one hand, the musical expressions *functionally connected* to working activities have almost completely disappeared⁵, those songs performed in relative independence from the ergological context still survive in some way even today⁶.

Object and method of analysis

This paper will illustrate several examples of rural songs traditionally performed during work in the fields, but which are also to be heard on other occasions, such as serenades, parties or meetings among friends. The analysis concentrates on the formal characteristics of the music and texts. In some particularly significant cases attention has been paid to the reciprocal interaction between text and music. Our examination has covered mainly monodic song forms, but there is also a brief summary of the polyvocal repertoire.

The verbal texts are included in the body of the paper, whereas the relative musical transcriptions are in the appendix.

The examples analysed are mostly taken from the recorded documents of those specialists who, over the last twenty years, have carried out research promoted by the *Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche*, part of the Faculty of Letters of the University of Palermo, by the *Associazione Folkstudio of Palermo*, and by the Ethnophonic Archives of the *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (CIMS)⁷.

The *a la campagnola* songs

In the rural environment, the *a la campagnola* (or *a la viddanisca*) songs are one of the most common and typical traditional musical forms⁸. The principal characteristics of this type of song are as follows:

4. On this distinction see also the different opinions of Arcangeli and Sassu (1990); Giannattasio (1992:221); Guggino (1974 and 1975); Leydi (1973: 294-295).
5. A particularly significant case of traditional rural vocal expression is that of the songs which accompanied the activities of reaping and threshing (see Bonanzinga 1991, 1992; Guggino 1974, d.1974, 1975). An essay by Sergio Bonanzinga on reaping and threshing songs is included in this volume.
6. An extreme case of the *neutrality* of some expressive forms respect to the occasions on which they are performed (at work or not) is that of the cultural or semicultural airs and romances, whose diffusion among the rural communities has been studied by Pennino (1985, 1987a, 1987b). Romances and airs enjoying a popular circulation are also reported by Carapezza (1977) and Bonanzinga (1993:23-26). The discographic anthology edited by Guggino and Pennino (d.1987) is centred mainly on this type of repertoire.
7. For a summary of the activities of these institutions, and of the recorded and graphic collections of the respective archives, see Garofalo (1993). In particular, for the catalogue of recorded documents belonging to the Institute of Anthropological and Geographical Sciences, see Finocchiaro (1991, 1993).
8. The *a la campagnola* songs of Central and Western Sicily are the specific object of the Garofalo's examination (s.d.).

1. *Text and music*

The *texts*, in dialect, are generally *centred on the theme of love*. The most common metric form is the hendecasyballic ottava⁹. It is not uncommon to find texts present in several different socio-cultural contexts¹⁰.

The performance is normally monodic (in some cases bivocal). The only accompanying instrument ever present is the *marranzanu* (Jew's harp). This may be played by the singer himself (in which case there is only a brief instrumental prelude and, occasionally, a postlude), or by a second performer. In the second case, as well as in the introduction, the vocal line is accompanied by the instrument throughout the performance. The style of vocal emission is usually archaic, of a *broken* or *harsh*¹¹ timbre. The voice is generally used in the upper register¹². The melodies use the Doric mode (mode on *mi*) following a descending profile within an ambitus of a seventh or an octave.

The musical line usually proceeds diatonically: the occasional presence of chromatism is the effect of semitonal passing notes¹³.

The rhythm is fairly *free*: it does not adhere to a rigid metric, but is determined principally by the main accents of the words. The intonation of the intervals is often far from the tempered scale. The singing is syllabic or semisyllabic, but there may be the occasional melism during the cadences ending each period (see below).

2. *Correlation between verbal and musical structures*

In *a la campagnola* songs, there exists a precise correlation between the macrostructures of the verbal and musical texts. In the formal melodic structure (f.m.s.), every distich of verbal text corresponds to one musical period¹⁴.

Though the song is based on the strophe, the various musical periods are not repeated exactly. During the performance, the singer often introduces microvariations in the music. These may intervene both on the melody (mainly due to ornamentation) and on the rhythm.

9. During performance, the verbal text structures are often modified and adapted according to the specific musical form used. For example, the presence of euphonious vowels and syllables (*e, a, ma*, etc.) is very common. This facilitates vocal emission and intonation of long-held notes, and stabilizes the rhythm by changing the total number of syllables of the verse. This is not however an exclusive prerogative of *a la campagnola* songs, and is to be found also in other traditional Sicilian repertoires (see, for example Tiby 1957:18, and Collaer 1980:45). The same sort of adaptation has been identified also in the cart drivers' repertoire, studied by Garofalo (1989a) and Guggino (1978, 1979). It should be noted that in the transcriptions of verbal texts included in this paper, syllabic insertions of this kind are placed between brackets, in that they do not form part of the original text. In the musical transcriptions, brackets are not used.

10. These texts are in many ways similar to those transcribed in the 19th. century collections of Sicilian popular songs (Salomone Marino 1867, Pitré 1870-71, Vigo 1870-74, Lizio Bruno 1871, Avolio 1875).

11. These expressions are those used by Leydi (1973).

12. For the principal characteristics of *Sicilian popular* songs, especially regarding the relationship between melodic structure and vocal register, see Collaer (1980: 88-89).

13. For general information on the monody and modality of *Sicilian songs*, see the studies of Tiby (1957) and Collaer (1957-59, 1980).

14. The use of the distich as a basis for the text-music formalization is a recurrent element of many types of Sicilian popular music (see the observations of Tiby 1957: 36, and Collaer 1980: 46).

Each musical period may be divided into two phrases (each corresponding to one line). Whereas the cadence of the first phrase is on the fifth grade of the mode, that of the second is on the first grade. This correlation may be synthesized in the following diagramme:



These general characteristics are well illustrated in the following temporized musical transcription of an *a la campagnola* song from Niscemi (Province of Caltanissetta)¹⁵.

Ex. 1 • Niscemi (CI)

An *a la campagnola* song

Male voice and *marranzanu*

	Rhyme	f.m.s.
<i>Arsira cci passaiu r'on ghiardinu (ei)</i>	A	A
<i>e dummannaiu a biviri a n'urtulanu (ai).</i>	B	B
<i>Si ni dunà so figghia ri luntanu (i)</i>	B	A
<i>pi scanciu r'acqua mi purtà lu vinu (ei).</i>	A	B
<i>Vinni cu du bicchiera (e) nti li manu (i)</i>	B	A
<i>unu r'argentu e l'atru r'oru finu (i).</i>	A	B
<i>Iu cci rissi: «Un vogghiu acqua e né vinu (i)</i>	A	A
<i>vogghiu li to billizzi a li me manu (i)».</i>	B	B

Yesterday evening I was walking past a field / and I asked a peasant for something to drink. / His daughter saw me from afar. / Instead of water, she brought me wine. / She came with two glasses in her hands: / one of silver and one of fine gold. / I said to her, «I don't want either water or wine / I want your beauty in my hands».

The basic structure of this type of song may be modified or transformed. A typical example is constituted by the *sirbi* of Resuttano (Province of Caltanissetta)¹⁶. As explained by Elsa Guggino, these are songs for two alternating voices accompanied by the *marranzanu*. However, each song is really a combination of two different texts, each of which is usually a hendecasyllabic ottava. Each distich is known as a *sirbia*. One singer performs the first *sirbia* of his song (indicated by the letter Y); the second singer answers with the first *sirbia* of his song (letter X). The singers continue, alternating the distiches of the two songs

15. Recorded by Angelo Marsiano, c. 1980. The recording belongs to the private collection of A. Marsiano, and a copy is registered in the Ethnophonic Archives of the CIMS of Palermo. The recording has been published, edited by Girolamo Garofalo (d.1989).

16. On the *sirbi* see also Guggino (1974, 1975). A musical transcription of a Resuttano *sirbia*, together with an analysis of the musical structure, has been published by Macchiarella (1993).

(Guggino d.1974). Musical transcription highlights the fact that this alternation may produce modifications only of the verbal text, without altering the musical characteristics of the *a la campagnola* song. The melodic line of each distich remains basically similar to the other examples cited above:

Ex. 2 • Resuttano (CI)

Sirbi

Two alternating male voices and *marranzanu*¹⁷

	Rhyme	f.m.s.
X1 <i>Sugnu vinutu di luntana via</i>	A	A
<i>ca sugnu stancu di lu me caminu.</i>	B	B
Y1 <i>(a) Mmenzu di du muntagni n'arcu e un monti</i>	C	A
<i>vitti a Rusina lavari nna un fonti.</i>	C	B
X2 <i>(o) Vinni a cantari nti stu bellu chianu</i>	B	A
<i>e p'affacciari tu curallu finu.</i>	B	B
Y2 <i>Ca a biviri mi detti di li iunti</i>	C'	A
<i>ca mi nni detti un pocu e fu abbastanza.</i>	C''	B
X3 <i>(a) Nun ti cridiri ca sugnu quarchi stranu</i>	B	A
<i>sugnu l'amanti tua chiddu di prima.</i>	B'	B
Y3 <i>E sti tri soru quantu su galanti</i>	C''	A
<i>Sciroccu Tramuntana e lu Livanti.</i>	C''	B
X4 <i>O ièttami sti trizzi quantu acchianu</i>	B	A
<i>quantu ti baciù sti labbruzzi fini.</i>	B''	B
Y4 <i>(e) Su la picciridda nun mi fa cuntenti</i>	C'''	A
<i>mPararisu s'allàgnanu li santi.</i>	C''	B

I have come from far away / and I'm tired after the walk. // Between two mountains, an arch and a mount / I saw Rosina washing at a spring. // I have come to sing in this beautiful place / to make you put your head out, fine coral. // She let me drink from her cupped hands / she gave me only a little, but it was enough. // Don't think I'm just a stranger / I'm your lover, the one from years ago. // These three sisters are kind / *Scirocco, Tramontana and Levante. // Throw me your plaited hair so I can climb / so I can kiss your sweet lips. // If my little girl won't please me / the saints in paradise will complain.

*(The South, North and East winds, respectively. N.o.T.)

17. Recorded by Elsa Guggino and Gaetano Pagano, 15.01.74. Contained in the Archive of Folkstudio, Palermo, under the voice: Bob. Na 253 br. 1. Published by Elsa Guggino (d.1974).

An example of the integration between text and music: the *a la Santaluciota* songs

In the case of the *sirbi*, during real performances there is a *dynamic relationship between the verbal and musical content*: obviously, folk songs nearly always survive and are transmitted as live performances rather than in a written form¹⁸.

In the Sicilian rural tradition, this fact is most clearly illustrated by a genre known as a *la santaluciota*, from the village from which it originates: S. Lucia del Mela, in the Province of Messina¹⁹.

As explained by Gaetano Pennino, in this type of song, the original form undergoes a manipulation, in that the statement of the basic distich (corresponding to the first musical period) is followed by a repetition of modified versions of the second line of the same distich (carried out on a second musical period which is a microvariation of the first. This repetition of the second line follows a precise rule: the second hemistich is sung twice, followed by a repetition of the whole line (Pennino 1985:25-26).

The example reported below is performed by a female voice in the upper register, accompanied by an *organetto* (diatonical concertina). In this case the singing is characterized primarily by a virtuoso exhibition of musical ability. The use of the voice is particularly refined and precise in its use of ornaments and phrasing, of which the transcription can offer only a pale reflection. Another peculiarity of this performance is the rhythmic accompaniment of a pair of animal bones played with a technique similar to that for castanets. The rhythm used ($\text{1 x}^{\text{h}}\text{x}^{\text{h}}$), omitted from the musical transcription in appendix, never changes throughout the performance.

Ex. 3 • S. Lucia del Mela (Me)

An *a la santaluciota* song (fragment)²⁰

Female voice + *organetto* and bones

Basic text

*Brunetta mi ricisti a prima vista
dari nun ti la seppi la risposta*

18. Many Italian specialists (ethnomusicologists, musicologists, anthropologists, metricists) have recently concentrated their attention on the transformations and adaptations undergone by a verbal text in a live performance. On this question and, more in general, on questions regarding the metrics of traditional song texts, the work of Cirese (1988) is fundamental and exhaustive. For a general approach of a more ethnomusicological nature, we recommend Giannattasio (1992: 171-189). Interesting examples of single regional repertoires may be found in Agamennone (1986) for Abruzzo, Lazio, Marche, Tuscany and Umbria; Carpitella-Sassu-Sole (1973) for Sardinia; De Simone (1975, 1979) and De Simone-Rossi (1977) for Campania; and Ricci-Tucci (1984) for Calabria. For Sicily see in particular Garofalo (1990, d.1990); Guggino (1974, d.1974, 1975, 1978, 1979, 1987); Pennino (1985, 1987a, 1987b).

19. Many examples of *a la santaluciota* songs, together with a detailed musicological analysis, have been published by Pennino (1985). Transcriptions of other songs appear in Pennino (1987a and 1987b), and in Corsaro-Sarica (1983). Several recordings are included in the discographic anthology edited by Guggino-Pennino (d.1987).

20. Recorded by Elsa Guggino on the 28.4.75; archive of the Folkstudio of Palermo (Index: Bob. Na 103 br. 15); recording published by Elsa Guggino and Gaetano Pennino (d.1987).

*Si su brunetta nun è cosa trista
lu suli tegnu chi mi conza e vasta.
Sugnu comu la petra di lu issu
la risposta t'à dughu passu passu.*

Brown haired girl, you said to me as soon as you saw me. / I didn't know how to reply. / If I'm brown haired, that's not sad / I've got the sun and that's plenty for me / I'm like a piece of chalk: / I'll give you a reply a bit at a time.

As sung in a real performance

	<i>f.v.s.</i>	<i>f.m.s.</i>
<i>Brunetta mi ricisti a prima vista</i>	A	A
<i>dari nun ti la seppi (vo) la risposta</i>	B (b+b')	B
<i>(vo) la risposta (vo) la risposta</i>	b'+b'	A'
<i>dari nun ti la seppi (vo) la risposta.</i>	B (b+b')	B
[...]		

The Stornello

In Sicily, the *stornello* is common in the rural environment. As stated by Gaetano Pennino (1985: 27), *the Sicilian stornello possesses the same characteristics*, regarding both the textual and the melodic structures, *as this genre of folk song widely present in many other regions of Italy*²¹. *It is not therefore an indigenous product of the island, but rather an «imported» repertoire.* Below are two examples of *stornello*. In both cases the basic text is made up of distiches of hendecasyllables, and the melody is clearly tonal. However, on a textual level, the two versions differ in regard to the technique of combining the lines; furthermore, as far as regards the music, there are noticeable differences in the type of ornamentation used. In the first document, from Sutera (Caltanissetta), the *stornello* is characterized by a not very elaborate use of the melism. In particular, it is seen that in each musical phrase, the same figures are repeated with very little variation. The second line of each distich is always repeated twice.

Ex. 4 • Sutera (CI)

*Stornello*²²

Male voice

21. It should be observed that Cirese (1988) has recently criticized the generally accepted classification of the *stornello*, highlighting the difficulty of an unequivocal application of this term to different metric forms present in oral tradition (see in particular pp. 59-60, 153-173, 175-180). A specific repertoire of *stornelli* from the province of Messina has been studied by Pennino (1985). Recordings of traditional Sicilian *stornelli* have been published by Guggino-Pennino (d.1987) and by Garofalo (cd.1992).
22. Recorded by Girolamo Garofalo on the 23.4.92: Ethnophonic Archive of the *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (CIMS): Index: *Nuove acquisizioni in via di collocazione*; recording published by Girolamo Garofalo (cd. 1992).

	f.v.s.	f.m.s.
Quannu la serra ti vitti cuddari	A	A
chiatu di l'arma mia quannu hâ biniri	B	B
chiatu di l'arma mia quannu hâ biniri.	B	B
Bedda p'amari a tia persi lu sceccu		
ora mi pigliu a tia e lu vaiu a ciercu		
ora mi pigliu a tia e lu vaiu a ciercu.		
Bedda p'amari li vostri billizzi (o)		
mPalermu mi purtaru cu li pazzi		
mPalermu mi purtaru cu li pazzi.		
Bedda li to billizzi (e) iu li trattiegnu (o)		
si tu li duni a n'antru veru m'allagnu (o)		
si tu li duni a n'antru veru m'allagnu (o).		

When I saw you go over the top of the hill [I thought] / *Breath of my soul, when will you come?* / My beauty, for your love I lost my donkey / Now I'll take you and I'll go to look for him. / My beauty, for love of your beauty / they took me to Palermo with the lunatics. / My beauty, I'll hold on to your beauty / if you gave it to another, I'd really be in despair.

The second song from S. Lucia del Mela is markedly melismatic. In a general exposition of this type of *stornello*, Gaetano Pennino (1985: 27) writes that:

*Esso [...] è straordinariamente ricco di fioriture ornamentali di difficilissima esecuzione. [...] Le ornamentazioni eseguite seguono una sorta di normativa che consente di individuare una cerchia definita di soluzioni melismatiche; esse sono principalmente: trilli raggruppati in quartine o sestine, terzine di note discendenti, grappoli di note per gradi congiunti variamente combinate, piccoli stralci cromatici ascendenti, gruppetti diretti e talvolta rovesciati. La velocità di realizzazione di tali abbellimenti è spesso sorprendente, in grado di mettere in difficoltà anche il più esperto trascrittore che può facilmente cadere in veri e propri miraggi sonori*²³.

Pennino reports the texts and musical transcriptions of two *stornelli* from S. Lucia del Mela (1985: 121-124). One of the two performances, as he himself states, is peculiar in that, whereas each musical periode is divided binarly, the text follows a *chain-like* structure: the second line of each distich is repeated at the beginning of the successive distich.

Ex. 5 • S. Lucia del Mela (Me)

*Stornello*²⁴

Female voice + *fsarmonica* (accordion)

23. It [...] is extraordinarily rich in ornamentation, requiring virtuosic abilities. [...] These ornaments follow a sort of rule which allows us to identify a limited number of melismatic solutions. These are, principally: trills of either four or six notes, three descending notes, groups of adjacent notes in various combinations, short chromatic rising phrases, direct or occasionally inverted *gruppetti*. The speed at which these ornaments are carried out is often surprising, capable of creating difficulty for even the most expert of transcribers, who may easily fall victim to authentic mirages of sound.

24. Recorded by Elsa Guggino; archive of Folkstudio, Palermo (Index: *Bob. Na 398 br. 3*); recording unedited.



	<i>f.v.s.</i>	<i>f.m.s.</i>
<i>Giuvini chi t'amai non mi lu negu</i>	A	A
<i>lo nostro amuri fu cosa di pocu.</i>	B	B
<i>Lo nostro amuri fu cosa di pocu</i>	B	A'
<i>li baci che m'hai dato non te li nego.</i>	C	B
<i>Li baci che m'hai dato non te li nego</i>	C	A'
<i>la ricevuta fammi ca ti pagu.</i>	D	B
<i>La ricevuta fammi ca ti pagu</i>	D	A'
<i>li baci che m'hai dato non te li nego.</i>	C	B

Young man, that I loved you I don't deny / Our love wasn't worth very much / Our love wasn't worth very much / [but] The kisses you gave me I won't forget / The kisses you gave me I won't forget / Give me the receipt and I'll pay up / Give me the receipt and I'll pay up / The kisses you gave me I won't forget.

Polyvocal songs

In the ethnomusical tradition of Sicily, polyvocal songs are perhaps one of the most interesting aspects. The more articulated forms of polyvocal song are mostly linked to the multiform repertoire of *lamenti* (laments), performed in many towns and villages of Sicily during the solemn processions of Holy Week (the week before Easter)²⁵. There are also, however, polyvocal expressions unconnected to religious rituals, especially those performed during collective agricultural work. For reasons of space, an examination of this type of repertoire will necessarily be extremely brief, but we consider the subject too important to ignore²⁶.

Polyvocal work songs generally follow the *ad accordo* model, in which the solo part (either a single singer or more than one singer taking turns) enunciates the verbal text, while the chorus sustains the solo melody or merely underlines the cadences. The chorus may intervene either in unison or following harmonies of a complexity which vary according to the local style. Most frequent are consonances in unison, on the fifth, or on the third. Often a single voice in the chorus, denominated *squillo* or *sbighiarino*, harmonizes in the upper register.

These characteristics are exemplified in the following song from Bafia (Province of Messina), performed according to a polyvocal model known locally as *a la capuana*. An evident trait is the variable rhythm, in which no regularity is discernible: for this reason, as in other analogous cases, the musical transcription has been carried out according to the temporized

25. Over the last few years many studies have been published on polyvocal singing during Holy Week. For a first approach, see Ignazio Macchiarella (1987, 1990a, 1990b, 1991). Among the various records published, several are dedicated to traditions of single towns or villages; others, indicated below, permit an overall view of the phenomenon in the various Sicilian towns (Garofalo-Guggino *cd* 1993, Guggino-Macchiarella *d* 1987, Sarica *d* 1990).

26. A general introduction to polyvocal songs connected to work is to be found in Macchiarella (1987). An extensive study of the repertoires of the Province of Messina, together with transcriptions, notes and musical analysis, has been published by Corsaro-Sarica (1983).

system (see Appendix). In the transcription, the presence of the upper voice, known locally as the *rijddu* (Sicilian dialect for the wren) is also evident.

Ex. 6 • Bafia (Me)

An *a la capuana* song²⁷

Female voice + female voice chorus

	f.v.s.	f.m.s.
(e) <i>Sugnu arrivatu a portu di Missina (e na)</i>	A	A
(e) <i>visti l'amanti mia (e) siciliana (a na).</i>	B	A
<i>O siciliana ... o siciliana.</i>		
(e) <i>Iera vistuta comu na rigina</i>		
(o) <i>s'era figlio dô re la ncoronava.</i>		
(e) <i>Idda mi dissi no voli corona</i>		
(ie) <i>voli l'amori chi tanto l'amava.</i>		

I arrived at Messina port / I saw my Sicilian lover. / She was dressed like a queen: / If I were a king I would have crowned her. / She said she didn't want a crown, / she wanted her beloved, who loved her so well.

Another typical example of polyvocal singing is the *canto di paglia* from Calamònaci (Province of Agrigento)²⁸. This repertoire has been studied and published in a discographic edition by Giovanni Moroni and Enzo Vacante (d.1991). In the written guide which accompanies the record, the characteristics are described as follows:

Si tratta di un insieme di canti profani tradizionalmente connessi all'attività agricola, ed eseguiti sia durante il lavoro (in particolar modo durante la mietitura) sia nelle pause e/o in occasioni non specifiche con funzione di intrattenimento. Naturalmente le profonde trasformazioni nella attività lavorativa hanno determinato la pressochè totale scomparsa dei contesti tradizionali. Ben vivo ne è però il ricordo e non mancano occasioni in cui i cantori si incontrano e riprendono l'esecuzione del canto, a volte riadattandone modalità esecutive e/o contenuti del testo verbale.

Musicalmente si tratta di strutture affatto analoghe al canto ad accordo: una voce solista, realizzata quasi sempre da più cantori alternativamente, si sviluppa entro un ambito, in genere, di un'ottava, con un andamento per molti versi assimilabile al canto monodico dell'area centro-occidentale dell'Isola (incluso una ricca componente ornamentale). L'intervento corale, realizzato da un numero variabile di cantori, è in genere all'unisono e si sviluppa su alcuni gradi cardine della scala per terminate sulla finalis. Un particolare rilievo assume una pratica esecutiva, detta a la ncapu, e consistente in una serrata alternanza di distici eseguiti dalle voci soliste le quali si sforzano di cantare con il massimo volume sonoro, sempre accompagnati dalla risposta corale [...]. Un'altra significativa variante esecutiva è il cosiddetto aggrissu che è costituito da una vera e propria competizione tra i cantori solisti che fanno a gara a rubarsi vicendevolmente l'attacco sforzando il più possibile l'emissione vocale e tendendo verso il registro vocale più acuto.

27. Recorded by Elsa Guggino and Gaetano Pagano (15.1.74): archive of Folkstudio di Palermo. (Index: Bob. Na 253 br. 1); published by Elsa Guggino (d.1974).

28. On the *canti di paglia* of Calamònaci and other reaping and threshing songs, see the paper by Sergio Bonanzinga in this volume.

L'esecuzione contestuale del canto era preceduta in genere da una invocazione al SS. Sacramento e ad alcuni canti (S. Rosalia, S. Calogero ecc.), proposta da uno dei cantori cui risponde all'unisono il coro²⁹.

Ex. 7 Calamònaci (Ag)

Canto di paglia³⁰

Male voice + male voice chorus

	<i>f.v.s.</i>	<i>f.m.s.</i>
(a) Vitti la bedda acchianata a la parma	A	A
(a) cu li manuzzi sò parmi cuglia.	B	B
S'avia inchiutu lu pettu e la falla		
(a) nni li manuzzi ancora ni mintia.		
(a) Nti ssu frattempu affaccia la so mamma		
nun potti fari (o) chiddu chi vulia.		
(a) Idda mi dissi: Firria sta banna		
cuntenti t'hà lassari o sciamma mia.		
Cuntenti t'hà lassari o sciamma mia.		

I saw the maider at the top of the palm / with her tiny hands she was cutting the leaves. / She has filled her breast and her skirt / and in her tiny hands she took still more. / At that moment appeared her mother / I couldn't do what I would have liked. / She told me: *Go around to another place / I want to leave you happy, my loving flame.*

The *a la capuana* songs and the *canti di paglia* were performed in many different moments of life in the country. However, one song identified with one specific activity is the following olive gathering song from Buccheri (Province of Syracuse). The text refers to an imprisoned lover inviting his woman to be faithful to him during his enforced absence. The verbal form reiterates a fact observed previously in the *a la santaluciota* songs: the text, a structure of distiches, is modified during performance by entire or partial repetitions of the second line of the distich. In this case, after the statement of the basic distich, the second hemistich

29. This is a type of secular song traditionally connected with agricultural activities, performed both during the work itself (especially during reaping) and during intervals, as well as on other occasions, as pure entertainment. The profound transformations in agricultural methods have naturally determined the almost complete disappearance of the original context, but the tradition has certainly not been forgotten, and on many occasions singers meet and perform these songs, sometimes adapting performance and/or verbal content to the new context.

Musically the structure is analogous to the *ad accordo* procedure: a solo voice is accompanied by the chorus during the intermediate and final cadences. The solo melody, almost always sung by alternating performers, is contained within the ambitus of an octave, and the musical line is in many ways similar to that of monodic songs in Central and Western Sicily (including the rich ornamentation). The interventions of the chorus, which may vary in number, is generally in unison, and is developed around the fundamental grades of the scale, culminating in the finale. One detail of the performing technique, called *a la ncapu* is particularly interesting: the distiches, sung by the various solo voices, follow each other exceedingly rapidly and at the maximum possible volume, each accompanied by the choral reply [...]. Another recurrent variant is the so-called *aggrissu*, a whole hearted competition between the solo singers to steal the attack, forcing vocal emission to an extreme and on as high a register as possible.

The performance is usually preceded by an invocation of the Sacred Sacrament and some saints (St. Rosalia, St. Calogero, etc.), proposed by one of the singers to whom the chorus respond in a sung reply.

30. Recorded by I. Macchiarella-G. Moroni-V. Vacante: recording published by Moroni and Vacante (d.1991).

of the second line (b'') is repeated once, often with slight lexical modifications, followed by a repetition of the entire second line (b' + b'').

Musically, there is a symmetrical distribution of harmonic regions, moving from the dominant to the tonic and back again. This harmonic movement is underlined by the chorus during the intermediate and final cadences, on the second grade of the scale (1st. and 3rd. semiphrases) and on the first grade (2nd. and 4th. semiphrases). The rhythm sustaining the melody is fairly regular and constant³¹.

Ex. 8 • Bucchieri (Sr)

Song for the olive harvest³²

Male voice + male voice chorus

	<i>f.v.s.</i>	<i>f.m.s.</i>
(e) Spèttimi bedda si tu mi vuò aspittari	A	A
e pi du anni nun si può muriri	B (b' + b'')	B
nun si può muriri	b''	A'
e (o) pi du anni nun si può muriri.	B (b' + b'')	B
E pi du anni nun si può muriri		
mancu l'amuri si può abbannunari		
si può abbannunari		
mancu l'amuri si può abbannunari.		
(e) La schittulidda chianci nn'a raggiuni		
lu maritieddu vuoli comu lu pani		
e comu lu pani		
lu maritieddu vuoli comu lu pani.		
Sona l'Avimmaria e nun simu fuora		
(e) mPalermu s'anna a spiezza sta catina		
ie cu sta catina		
mPalermu s'anna a spiezza sta catina.		
(e) Lu sabatu si chiama allegracori		
(a) biati cu l'avi beddi li mughieri		
e cu li mughieri		
(a) biati cu l'avi beddi (e) li mughieri.		
(a) Cu ha mughieri beddi sempri canta		
(e) cu ha dinari assai sempri cunta		

31. For this reason, instead of the temporized system, we have adopted a *normal* transcription on the pentagram, using proportional values (see Appendix).

32. Recorded by Luigi Lombardo (10.9.87); Ethnophonic Archive of the Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, Facoltà di Lettere, University of Palermo (Index: Racc. *Echos* 25 Bob. 3 br. 17); recording unedited.

*e poi sempri cunta
cu ha dinari assai (e) sempri cunta.*

*(ie) lu mischinu nun cantu e nun cuntu
(che o) m'a pigghiai brutta e senza nenti
semu senza nenti
mi la pigghiai brutta e senza nenti.*

Wait for me, my beauty, if you want to wait for me. / For two years only, you don't die. / For two years only you don't die. / And you don't have to abandon love. / The unmarried maiden cries, and she has a right to: / she wants a young husband as much as she wants her bread. / The Ave Maria is ringing and we're not out yet (of prison). / We'll go to Palermo to break this chain. / Saturday is called *delight of the heart*. / It's a lucky man who has a beautiful wife: / The man with a beautiful wife is always singing / The man with money is always important. / The man with money is always important. / I'm a poor man and I don't sing and I'm not important / I took an ugly wife with no money to her name.

The following example from Tortorici³³ (province of Messina) is also connected to a specific activity, the hazelnut harvest. It is known as a *nuciddara*. This is the beginning of the song³⁴.

Ex. 9 • Tortorici (Me)

An a la nuciddara song (fragment)

Male voice + mixed chorus

	<i>f.v.s.</i>	<i>f.m.s.</i>
<i>Lu sulì si nni va dumanì tuorna</i>	A	A
<i>(e) sì mi nni vaiu io (e) nun tornu cchiù.</i>	B	B

The sun is going but tomorrow it will be here again / but if I go away, I'll never come back again [...].

A more detailed comprehension of polyvocality in rural working contexts could be reached through research aimed at identifying analogies between these songs and the Holy Week repertoires. A first approach involving a few specific traditional manifestations confirms the potential interest of a systematic examination of this type³⁵.

33. A collection of texts of traditional songs from Tortorici, together with some musical transcriptions, has been published by Franchina (1982).

34. Recorded by Girolamo Garofalo (3.3.92"); Ethnophonic Archive of the *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (CIMS): (Index: *Nuove acquisizioni in via di collocazione*); recording unedited.

35. In the case of Delia (Caltanissetta), for example, we have already observed significant similarities between the style of the songs performed while cracking the kernels of almonds and that of the laments sung during Holy Week processions (see the piece included in the discographic anthology published by Girolamo Garofalo and Elsa Guggino: *cd.1993*).

A la campagnola

Arsira cci passaiu r'on ghiar dinu

Ex. 1

Transcription by Girolamo Garofalo

Niscemi (CL)

Male voice and marranzanu

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ar-ci-ri-cri-ga-e-ss-ia-r'anghise-ti- - - - - su (4)

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

e-le-man-na-ss-a-bi-ri-ria-n'ar- - - - - su (4)

Transposition

Diagram showing a transposition of a musical phrase from one key to another, represented by two staves with a double bar line and a sharp sign indicating the key change.

Sirbi

Sugnu vinutu ri luntana via

Ex. 2

Transcription by Girolamo Garofalo

Resuttano (CL)

Two alternating male voices and marranzanu

♩ - 220

A ru- gnu vi- no- tu ri lun- ta- na vi- a

ca- su- gnu stat- cu di lu me co- m' - no

(a) A mmen- zu di du mun- ta- gni n'ar- cu e un mon- - ti

vu- sa Ru- si- - na la- va- ri- - zza un fon- - ti

Transposition

Diagram showing a transposition of a musical phrase from one key to another, represented by two staves with a double bar line and a sharp sign indicating the key change.

A la santaluciota

Brumata mi sicini

Ex. 3

Transcription by Girolamo Garofalo

S. Lucia del Mela (Me)

Female voice + organetto and bones

TRADITIONAL RURAL SONGS IN SICILY

♩ = 16

Brumata mi sicini

S. Lucia del Mela

Vo-la-ri- spo- sta vo-la-ri- spo- sta

De-ri nun- ti la- spo- pi vo-la-ri- spo- sta

Stornello

Quannu la serra ti vitti cuddari

Ex. 4

Transcription by Girolamo Garofalo

Sutera (CL)
Male voice

♩ = 200

Quen-nu la ser-ra ti vit-ti cud-da-ri

chiu-ssu di l'ar-me mi-a quan-no ha-bi-ta-ri

chiu-ssu di l'ar-mu mi-a quan-no ha-bi-ta-ri

Transposition

Stornello

Giuvinì chi t'amai

Ex. 5

Transcription by Gaetano Pennino

Santa Lucia del Mela (Me)
female voice + fisarmonica

TRADITIONAL RURAL SONGS IN SICILY

$\text{♩} = 132$

Giu- vi- ni- chi t'a- ma- i ₃ non mi lu- ne- d- gu-
lo- no- stro- a- mu- ri fu co- sa di po-
Lo- no- stro- a- mu- ri fu co- sa di po- cu-
Li- ba- ci che m'ai da- to non te li ne-
Li- ba- ci che m'ai da- to non ti li ne- gu-
La- ri- ci- vu- ta fam- mi ca- ti li pe- gu-
La- ri- ci- vu- ta fam- mi ca- ti li pe- gu-
Li- ba- ci che m'ai da- to non te li ne- gu-

A la capuana

Sugnu arrivatu a portu du Missina

Ex. 6

Transcription by Ignazio Macchiarella

Bafia (Me)

Female voice + female voice chorus

The musical score is presented in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system covers measures 0 to 16, and the second system covers measures 16 to 31. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is written in a single staff with a bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

E e sugna riva ta po - or tode mi ssi - - la

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Canto de paglia

Vitti la bedda accianata a la parma

Ex. 7

Transcription by Ignazio Macchiarella

Calamònci (Ag)

Male voice + Male voice chorus

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Avitti labe dda echianata la pa - rma

This block contains the first system of musical notation, measures 0 through 12. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a five-line staff. Below the staff, the lyrics 'Avitti labe dda echianata la pa - rma' are aligned with the notes. Measure 0 starts with a whole note, followed by eighth and sixteenth notes in measures 1-4, and then a half note in measure 5. Measures 6-12 show a continuation of the melody with various note values and rests.

12 13 14 15 16 17 18 19 20

Zzuli manu zziro parmieu gli a

This block contains the second system of musical notation, measures 12 through 20. It continues the melody from the first system. The lyrics 'Zzuli manu zziro parmieu gli a' are written below the staff. Measure 12 begins with a half note, followed by eighth and sixteenth notes in measures 13-16, and then a half note in measure 17. Measures 18-20 show a continuation of the melody with various note values and rests.

20 21 22 23 24 25 26 27

This block contains the third system of musical notation, measures 20 through 27. It continues the melody from the second system. The lyrics are not present in this system. Measure 20 begins with a half note, followed by eighth and sixteenth notes in measures 21-24, and then a half note in measure 25. Measures 26-27 show a continuation of the melody with various note values and rests.

Canto per la raccolta delle olive

Spemmi bedda ti tu mi vuoi aspirari

Ex. B

Transcription by Girolamo Gerofalo

Boia (Ma)

Male voice + Male voice chorus

$\text{♩} = 176$

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 176$. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 E spe- ti- mi bed- da ti tu mi vuoi a- spi- ra- ti
 e

System 2:
 e pi- da- so- ni- su- ti- pu- mo- ti- ti
 non si pu- mo- ti- ti

System 3:
 non si pu- mo- ti- ti
 e

System 4:
 e pi- da- so- ni- su- ti- pu- mo- ti- ti
 pi- da- so- ni- su- ti- pu- mo- ti- ti

Transposition

A single musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a few notes.

A single musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a few notes, with a large 'X' drawn over it.

Bibliography

- AA.VV. (1986): *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, with Introduction of A Buttitta, Libreria Dante, Palermo.
- AGAMENNONE, Mauricio (1986): *Cantar l'ottava*, in G. Kezich, *I poeti contadini*, 171-218. Bulzoni, Roma.
- ARCANGELI, Piero - SASSU, Pietro (1990): *I canti del lavoro* in Leydi (edited by) *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, 95-102. Electa, Milano.
- AVOLIO, Corrado (1974): *Canti popolari di Noto. Studi e raccolta*, Off, 1875. Tip. Zammit, Noto; reedition with Introduction of A Buttitta. Edizioni della Regione Siciliana, Palermo.
- BONANZINGA, Sergio (1991): *I dintorni della musica*, in «Nuove Effemeridi», IV, 14: 67-83.
- (1992): *Forme sonore e spazio simbolico nella cultura tradizionale siciliana*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – «Folkstudio», 31-32. Palermo.
- (1993): *Introduzione* in F. Bosè *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, Sellerio, Palermo, (or. ed.: *Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, Walter De Gruyter & Co., Berlin, 1970).
- BUTTITTA, Antonino (1990): *Introduzione*, in AA.VV., 7-21.
- CARAPEZZA, Paolo Emilio (1977): *Antichità etnomusicali siciliane*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio, 1. Palermo.
- CARPITELLA, D. - SASSU, P. - SOLE, L. (1973): *La musica sarda - Canti e danze popolari*, book enclosed with the anthology of three records under the same title edited by Carpitella-Sassu-Sole, Vedette Records VPA 8150-52.
- CIRESE, Alberto M. (1988): *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*. Sellerio, Palermo.
- COLLAER, Paul (1957-59): *Note préliminaire relative aux enregistrements effectués par le Centro Internazionale Studi Musiche Mediterranee dans le Sud de la Sicile en 1955*, in «Annali del Museo Pitagorico», VIII-X, 6-16; translation in Italian of A. Fiorenza with a note of S. Bonanzinga: *Sulle registrazioni effettuate nel sud della Sicilia nel 1955*, in «Nuove Effemeridi», III, 11: 217-223.
- (1980): *Musique Traditionnelle Sicilienne*, Fonds Paul Collaer, Tevuren, 2 vols.; extract translated into Italian edited by G. Adamo e R. Giagni, vol. I: 50-58. *I modi della musica tradizionale siciliana*, in «Culture Musicali», I, 2: 3-17.
- CORSARO, Orazio - SARICA, Mario (1983): *Aspetti della musica popolare nella provincia di Messina*, with Introduction of R. Leydi, Quaderni dell'Accademia, 4. Messina.
- DE SIMONE, Roberto (1975): *Testo verbale e strutture musicali nei canti popolari*, in D. Carpitella (edited by) *L'etnomusicologia in Italia*, 151-158. Flaccovio, Palermo.
- (1979): *Canti e tradizioni popolari in Campania*, with a critical appendix of G. Vettori. Lato Side, Roma.
- DE SIMONE, Roberto - ROSSI, Annabella (1977): *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*. De Luca, Roma.

- FAVARA, Alberto (1923): *Canti e leggende della Conca d'Oro*, in «Rivista d'Italia», XXVI, 3: 287-303; republished in «T. Samonà Favara», *Alberto Favara. Scritti sulla musica popolare*, 1959: 28-45. Roma; republished in «Nuove Effemeridi», III, 11: 176-188. (1957): *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 vols. Edited by O. Tiby, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo.
- FINOCCHIARO, Giampiero (1991): (edited by), *Echos. Inventario di materiali sonori 1986-1987*, with Premise of E. Guggino, Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, 2. Palermo.
- (1993): (edited by), *Echos. Inventario di materiali sonori 1986-1987*, Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, 3. Palermo.
- FRANCHINA, Sebastiano (1982): *Tortorici. Tradizioni popolari*, 2 vols. Spes, Milazzo.
- GAROFALO, Girolamo (1987): *I canti del lavoro*, in «Quaderni del Teatro Massimo», II, 1, 47-65. Palermo.
- (1988): *I canti del sale*, in G. Bufalino (edited by), *Saline di Sicilia*, 145-150. Sellerio, Palermo.
- (1987-88): *I canti dei carrettieri della provincia di Palermo. Per una analisi formalizzata del repertorio*, in «Culture Musicali», VI-VII, 12/13/14 (*La musica come sistema autonomo?*), 1989: 80-105; republished in Garofalo, 1990: 127-152.
- (1989): *I canti della zolfara*, in S. Addamo (edited by), *Zolfare di Sicilia*, 195-202. Sellerio, Palermo.
- (1993): *La musica folklorica*, in *Guida Musicale della Sicilia 1989/1991*, (in print). CIMS-Regione Siciliana, Palermo.
- (s.d.): *Un repertorio monodico della tradizione contadina nella Sicilia centro-occidentale* in «Memus», I, (in print).
- GIANNATTASIO, Francesco (1992): *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- GUASTELLA, Serafino Amabile (1876): *Canti popolari del Circondario di Modica, raccolti e illustrati*. Lutri e Secagno, Modica.
- GUGGINO, Elsa (1974): *Canti di lavoro in Sicilia*, in AA.VV., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, 317-338 (with musical trascriptions by A. Titone). Flaccovio, Palermo.
- (1975): *Canti di lavoro in Sicilia*, in D. Carpitella (edited by) *L'etnomusicologia in Italia*, 229-236. Flaccovio, Palermo.
- (1978): (edited by), *I carrettieri*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio, 3 (with musical trascriptions by P.E. Carapezza e A. Titone). Palermo.
- (1979): *Carrettieri: il mestiere e il canto*, in G. Capitò, *Il carretto siciliano*, with Introduction of A. Buttitta, 65-103 (with musical trascriptions by P.E. Carapezza e A. Titone). Sellerio, Palermo.
- (1986): *I canti della memoria*, in V. Consolo (edited by), *La pesca del tonno in Sicilia*, 85-111. Sellerio, Palermo.
- (1987): *Musica e canti in Sicilia*, in «Quaderni del Teatro Massimo», II, 1, 3-22. Palermo; republished as *Persone e suoni lontani*, in «Nuove Effemeridi», I, 4: 59-66.

- GUGGINO, Elsa-PAGANO, Gaetano (1983): *La mattanza*. Nando Russo Editore, Gibellina.
- LEYDI, Roberto (1973): *I canti popolari italiani. 120 testi e musiche scelti e annotati con la collaborazione di S. Mantovani e C. Pederiva*. Mondadori, Milano.
- MACCHIARELLA, Ignazio (1986): *Trascrizioni musicali*, in V. Consolo (edited by), *La pesca del tonno in Sicilia*, 112-114. Sellerio, Palermo.
- (1987): *La polivocalità in Sicilia*, in «Quaderni del Teatro Massimo», II, 1, 67-79. Palermo.
- (1989): *L'ornamentazione melismatica della canzona alla carrittera del palermitano*, in «Culture musicali», VI-VII, 1987-88, 12/13/14 (*La musica come sistema autonomo?*), 106-115.
- (1990): *I canti della Settimana Santa in Sicilia*, in G. Garofalo (edited by), *Echos. L'indagine etnomusicologica*, Presentation by E. Guggino, Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, 1, 109-125. Palermo.
- (1990): *La polivocalità di tradizione orale in Italia*, in Leydi (edited by) *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, 29-42. Electa, Milano.
- (1991): *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Doctorate Thesis in Musicology (University of Bologna, academic year 1989-90, III cycle).
- (1993): *Some Remarks on Modes in the Sicilian Folk Music*, in G. Giuriati (edited by), *Ethnomusicologica II, Atti del VI European Seminar in Ethnomusicology (Siena 17-21 agosto 1989)*, Quaderni dell'Accademia Chigiana, 65, 119-125. Siena.
- PENNINO, Gaetano (1985): *Due repertori musicali tradizionali*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio, 13-14. Palermo.
- (d.1987): *Nota musicologica*, in Guggino – Pennino.
- (1987): *Gli esperti della musica*, in «Quaderni del Teatro Massimo», II, 1, 23-46.
- (1990): *I suoni e le voci*, in AA.VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, 415-426. Libreria Dante, Palermo.
- PITRÈ, Giuseppe (1870-71): (1891²) *Canti popolari siciliani raccolti ed illustrati da G. Pitre. Preceduti da uno studio critico dello stesso autore*, 2 vols. Pedone Lauriel, Palermo; new single volume edition Clausen, Torino-Palermo; riedited in the Edizione Nazionale delle «Opere di G. Pitre», 1940, Roma.
- RICCI, Antonello - TUCCI, Roberta (1984): *Il canto «alla lonnovucchisa». Analisi del testo verbale*, in «Culture Musicali», III, 5/6, 199-233.
- SALOMONE MARINO, Salvatore (1867): *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo, raccolti e annotati*. Giliberti, Palermo.
- TIBY, Ottavio (1957): *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, in Favara, I, 2-113.
- VIGO, Lionardo (1870-74): *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*. Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Calatola, Catania.

Discography

d. and cd. are the abbreviations used for 33 RPM LP's and compact disc respectively.

- BIANCO, Carla - LOMAX, Alan (d.1965): *Italian Folk Songs Collected in Italian-speaking Communities in New York City and Chicago*, Folkways Records FE 4010, with enclosed booklet.

- CARPITELLA, Diego - LOMAX, Alan (d.1957): (edited by), *Southern Italy and the Islands*, Columbia KL 5174, with cover notes; ed. it. 1973, *Folklore musicale italiano*, vol. II, Pull QLP 108.
- (d.1958): (edited by), *Music and Song of Italy*, Tradition Record TLP 1030, with cover notes.
- CHAIRETAKIS LOMAX, Anna (d.1979): *In mezz'una strada trovai una pianta di rosa - Italian Folk Music Collected in New York and New Jersey*, Folkways Records FES 34041, with enclosed booklet.
- (d.1986): *La baronessa di Carini - Sicilian Traditional Songs and Music [collected in the Niagara Frontier region]*, Global Village Music GVM #676/677, 2 vols., with enclosed booklet.
- FUGAZZOTTO, Giuliana (d.1989): (edited by), *La Visilla e la tradizione musicale a Barcellona Pozzo di Gotto*, Albatros VPA 8495, with enclosed booklet.
- GAROFALO, Girolamo (d.1989): *Canti tradizionali di Niscemi (Caltanissetta)*, Albatros VPA 8502, with enclosed booklet; collaboration by A. Marsiano.
- (d.1990): (edited by), *Il Natale in Sicilia*, Albatros ALB 23 (2 dischi), with enclosed booklet and Presentation by E. Guggino.
- (cd.1992): (edited by), *La tradizione orale: i canti religiosi, di lavoro e d'amore, in Sutura. La tradizione musicale di un paese della Sicilia*, SUDNORD SNCD 0035, with enclosed booklet.
- GAROFALO, Girolamo - GUGGINO, Elsa (cd.1993): (edited by), *Sicily. Music for the Holy Week*, AUVIDIS-UNESCO, D 8210, with enclosed booklet.
- GUGGINO, Elsa (d.1970): (edited by), *Canti popolari siciliani*, Angelicum BIM 24, with enclosed booklet; reed. 1980, *Sicilia*, vol. II, Albatros VPA 8469.
- (d.1974): (edited by), *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. I, Albatros VPA 8206, with enclosed booklet.
- GUGGINO, Elsa - MACCHIARELLA, Ignazio (d.1987): (edited by), *La Settimana Santa in Sicilia*, Albatros VPA 8490, with enclosed booklet.
- GUGGINO, Elsa - PENNINO, Gaetano (d.1987): (edited by), *Tindara Amalfi e Annunziata D'Onofrio. Canti d'amore e di sdegno, romanze e stornelli della provincia di Messina*, Albatros VPA 8489, with enclosed booklet.
- HENNING, Walther (d.1956): (edited by), *Folk Music from Italy*, Ethnic Folkways Library FE 4520, 2 vols., with enclosed insert.
- MCNEISH, James (d.1965): (edited by), *Sicily in Music and Song*, Argo DA 30, with cover notes.
- MORONI, Giovanni - VACANTE, Vincenzo (d.1991): (edited by), *La tradizione musicale a Calamònci (Agrigento)*, collaboration by I. Macchiarella, Albatros VPA 8506, with enclosed booklet.
- NATALETTI, Giorgio (d.1968): *Canti delle tradizioni marinare - documenti musicali dell'archivio del Centro nazionale studi di musica popolare*, 2 LP's enclosed with the volume published under the same title by AA.VV., Ed. industria Editoriale, Roma, with illustrative notes in Appendix.

- NICOSIA, Salvatore (*d.*1980): (edited by), *Miccichè. Memorie e canti dei contadini del «Vallone»*, Paladino IZ 5025, with cover insert.
- PORTELLI, Sandro (*d.*1971): (edited by), *Italia. Le stagioni degli anni '70*, I Dischi del Sole DS 508/10 - DS 511/13 (2 LP's), with enclosed booklet.
- SARICA, Mario (*d.*1990): (edited by), *Canti della Settimana Santa della provincia di Messina*, Albatros VPA 8508, with enclosed booklet (analyses and musical trascriptions by G. Fugazzotto).
- (*cd.*1992): (edited by), *Strumenti e canti. La musica popolare nel Messinese*, Apple Pie 003, with enclosed booklet.
- UCCELLO, Antonino (*d.*1974): (edited by), *Era Sicilia*, Cetra LPP 238, with cover notes.

Reaping and Threshing Rhythms in Calamònaci (Agrigento – Sicily)*

Sergio Bonanzinga

Por medio de un vídeo desarrollado cerca de Calamònaci, provincia de Agrigento, se presentan las características primordiales de una jornada de siega del grano y la trilla del mismo y las diferentes formas musicales (religiosas, satíricas, amorosas y sociales) presentes durante el periodo que abarca el desarrollo de dichas tareas del campo, además del estilo y el valor de dichos ritmos de trabajo y la dimensión místico-ritual de los mismos.

0. **T**he traditional way of reaping has gone out of use in Sicily since the beginning of the Sixties¹. The field-research here reported has been recently carried out near Calamònaci, a small rural village in the southern part of Sicily (province of Agrigento), during a reaping organized for our video-recording². All the informants are old countrymen that have been practising traditional work for a long time³. Our contribution is intended to consider the sounding landscape of the reaping day: the prayers at the beginning; the songs during work; the ending-cry.

The second part of the paper regards threshing. In Sicily, as in other Mediterranean regions, animals (oxen, donkeys, horses or mules) tread out the wheat on a threshing-floor. Differently from reaping, the threshing with animals (mainly mules) even if rather seldom performed is still practised in Sicily⁴. The field-research – always carried out in Calamònaci⁵ – relates to the setting out of the threshing-floor and to the cries during the work as an incitation for the mules⁶. After the threshing we got the chance of filming a gleaner, an old

(*) The reading of this paper was correlated with the projection of a video-tape. The musical examples have been transcribed by Santina Tomasello with our collaboration; the verbal texts have been transcribed together with Giovanni Moroni. We wish to thank both of them for the qualified assistance.

1. Some recent studies concerning traditional reaping in Sicily are the following: Uccello 1964; Nicosia 1980 (pp. 231-238); Buttitta–Cusumano 1991 (pp. 52-54). For a catalog of field-recordings see: Documentazioni e studi Rai 1977; Finocchiaro 1991, 1993. For examples published on record see: Guggino *d.*1974 (A/2); Nicosia *d.*1980 (A/5); Moroni–Vacante *d.*1991 (B/4a-b-c-d-e).
2. Research (June, 21st, 1992): S. Bonanzinga and G. Moroni – Folkstudio of Palermo (tape-recording: S. Bonanzinga; video-recording 3/4 U-MATIC: F. La Bruna; photos: G. Moroni).
3. Informants: Diego Borsellino (b. 1926), Vincenzo Campo (b. 1931), Calogero Caruana (b. 1923), Gaetano Gallo (b. 1923, *ligaturi*), Francesco Lino (b. 1945), Giosafat Palminteri (b. 1931), Vincenzo Scorsone (b. 1936), Francesco Zicari (b. 1929), Giuseppe Tudisco (b. 1927).
4. Some recent studies concerning traditional threshing in Sicily are the following: Guggino 1974 (pp. 318-324); Nicosia 1980 (pp. 239-253); Buttitta–Cusumano 1991 (pp. 54-58). For a catalog of field-recordings see: Documentazioni e studi Rai 1977; Finocchiaro 1991, 1993. For examples published on record see: Carpitella–Lomax *d.*1957 (B/2, 27); Guggino *d.*1974 (A/1); Uccello *d.*1974 (A/9); Nicosia *d.*1980 (B/3); Garofalo *cd.*1992 (21-22).
5. Research (June, 22nd, 1992): S. Bonanzinga and G. Moroni – Folkstudio of Palermo (tape-recording: S. Bonanzinga; video-recording 3/4 U-MATIC: F. La Bruna; photos: G. Moroni).
6. Informants: Calogero Caruana (b. 1923), Gaetano Gallo (b. 1923), Giovanni Silvio (b. 1928).

woman, who sings while she threshes the ears of wheat using a wooden stick⁷. This work, nowadays completely avoided, was traditionally done by women beside the house-door.

1. A traditional team-work (*opra d'ommini*) was composed of eight reapers plus one who fastens the sheaves (*ligaturi*). The *ligaturi* was the group leader and he used an uncinat stick (*ancinu*) and a bifurcate stick (*ancinedda*) for his work. The *ligaturi* had an assistant, usually a boy called *sburraturaru*, who provided the traditional asphodel ropes (*liami*) used for fastening the sheaves (*gregni*). The reapers' implements were a little scythe (*faci*) and two reed thimbles (*cannedda*) to protect the middle finger and the little finger. Both the *ligaturi* and the reapers wore aprons (*fasdali*) and sleeves (*manicuni*) made of heavy material to shield their chests and arms. The reaping started at dawn and lasted until sunset. The reapers started working in silence till the *ligaturi* had tied the first sheaf (*gregna*). At that moment the *ligaturi* began to declaim the *litania* (litany) or *rusariu* (rosary) with the choral participation of reapers while continuing to work. The text is a prayer dedicated to the Holy Sacrament (*lu Sacramentu*), with invocations to the saints and the Virgin Mary (see Ex. 1):

E ogn'ura e ogni mumentu [solo]

sia lodatu e ringraziatu

lu santissimu e divinissimu Sacramentu!

Sempri sia! [var.: Sempri sia lodatu!] [choir]

Un'Avimmaria e un Patrinnostu [solo]

a san Gisippuzzu

ch'è lu patruni di tuttu lu munnu!

Viva san Gisippuzzu! [choir]

Un'Avimmaria e un Patrinnostu

a Maria santissima

ca dà la grazia al suo caro figliu!

Viva Maria!

Un'Avimmaria e un Patrinnostu

a san Caloiru

ca è prutitturi di tuttu Sciacca!

Viva san Caloriu!

Un'Avimmaria

a san Micenzu Firreri

ca è lu prutitturi di lu nostru paisi!

Viva san Micenzu Firreri!

Un'Avimmaria e un Patrinnostu

7. Informant: Antonia Spataro (b. 1910).

a sant'Antuninu
ca è lu prutitturi di li picciotti schietti!
Viva sant'Antuninu!
E ogn'ura e ogni mumentu
sia lodatu e ringraziatu
lu santissimu e divinissimu Sacramentu!
Sempri sia!

The solo part was then performed by reapers who one after the other repeated the acclamation to the Holy Sacrament three times:

<i>E ogn'ura e ogni mumentu</i>	[solo]
<i>sia lodatu e ringraziatu</i>	
<i>lu santissimu e divinissimu Sacramentu!</i>	
<i>Sempri sia!</i>	[choir]

One of the two following formulas pointed out the changing to the next reaper:

[A] <i>E cu tri boti sia</i>	[solo]
<i>scatta lu mpernu e triunfa Maria</i>	
<i>la virginedda e Santa Rusulia!</i>	
<i>Viva Maria! [var.: Viva santa Rusulia!]</i>	[choir]
[B] <i>E cu tri boti chi l'hiau datu</i>	[solo]
<i>cu lu cori e cu lu ciatu</i>	
<i>viva Gesù sacramentatu!</i>	
<i>Viva Gesù sacramentatu!</i>	[choir]

The acclamation to the Holy Sacrament was still repeated by the *ligaturi* who ended with a final appeal to acclaim Saint Calogero: *E tutti gridamu! [ligaturi] – Evviva san Calò!* [*ligaturi* and reapers raising the scythes above their heads] (see Ex. 2).

The above described ritual action was called *dari lu Sacramentu* (give the Sacrament) or, more simply, *lu Sacramentu* (the Sacrament). The whole action had to be repeated at the onset of work after the two main meals of the day (8:30 and 12:30). It is important to point out how the responsorial rhythmic iteration of these devotional formulas provides both the magic-religious protection of men and harvest⁸ and the right cadence in carrying on their work.

As soon as the Sacrament terminated, the reapers could freely perform the traditional songs. In Calamònaci these songs are called *canti di paglia* (straw songs). The musical form

8. For a symbolic interpretation of reaping, with a specific attention to the life-death relation connected to the agrarian cycle (even in a historical-comparative perspective), see in particular De Martino 1975² (chap. 6, "La messe del dolore").

is the distich and the verbal form is the hendecasyllable combined in couplets, quatrains or sestinas (rarely octaves). The performance is characterized by monodic lines sung by the soloist with simple choral intervention in correspondence with the main cadences. The content is prevalently that of a love-song, but there are even satirical [E] and social [A] texts. Here are some examples, where the reapers' alternation denotes even some improvising forms, such as the substituting of one voice for another to carry on the verses of the same song [B, G] or singing in contrast challenging each other [E]:

- [A] *Faci ca t'accattavu mezza lira* [D. Borsellino]
 (a) *Fallu pi carità rumpiti ora.*
- [B] (a) *Sabatu di sira allegracori* [G. Palminteri]
 (a) *Miatu cu havi beddi (o) li muglieri*
Cu l'havi lasdi cci scura lu cori [D. Borsellino]
Cu l'havi beddi cci scura a basari.
- [C] (a) *Com'a ffari ca la notti un dormu* [G. Palminteri]
 (a) *Pinsannu a ttia sempri corpu di sangu*
 (a) *Sempri pinsannu a ttia corpu di sangu*
 (a) *Notti pi notti cu lu malabbentu.*
- [D] (e) *Garofaru chi ha ca va chiancennu* [G. Gallo]
 (e) *Persi la rosa e la vaiu circannu.*
- [E] *Haiu lu cumpagnu meni ch'è malateddu* [D. Borsellino]
 (a) *Iù mi sentu cchiù malatu d'iddu*
 (a) *Pi iddu cci voli un ciaraveddu*
E pi ttia cci voli un crastu com'a ttia. [G. Gallo]
- [F] *Lu sulì si nni va e dumani veni* [D. Borsellino]
 (e) *Si mmi nni vaiu iù nun vegnu cchiuni.*
- [G] (e) *Garofaru di Roma si bbinutu* [G. Gallo] (see Ex. 3)
 (e) *Nti la grastuzza me fusti chiantatu*
Sira e matina t'haiu abbiviratu [G. Palminteri]
 (a) *La cura un ti l'haiu maiu pirdutu*
Ora ca lu garofar' è sbucciato
 (a) *Tu si la bedda e iù lu nnamuratu*
 (o) *Tu si la bedda e iù lu nnamuratu.*

It is difficult to determine a definite functional priority with regard to these songs. The reapers' formation had to move forward evenly following the orientation of the ears of wheat and, as in every collective work, the song provides a rhythmical pattern for the productive action. During the endless working-day each reaper nevertheless operated individually, and for this reason a great expressive freedom was possible in comparison with other ergological contexts. The melismatic contour of melodic lines, the variety of poetic texts and the singing compound among reapers show the need of mixing the practical

efficacy of the rhythmical synchrony with the psychological emotion of the expressive form.

The end of the working-day and any other reaping interruptions were always ordered by the *ligaturi* through the cry *Oravà, picciò, fora ferru!* (Come on boys, the iron away!), and the reapers in chorus soon replied aloud: *Fora ferru!* (see Ex. 4).

2. The sheaves left on the reaped field were carried on mules to the edge of the threshing-floor. The earthen floor were made compact using straw and water and by trampling it with the feet (this action could be considered an archetype for a dance movement). The sheaves were then untied and spread on the threshing-floor. Each mule trots round and round through the wheat, while his master (*pisaturi* or *cacciaturi*) pivots at the centre. During the work the *pisaturi* never stops encouraging the mules and invoking the saints with formulas exclaimed in a peculiar style. Here is a typical beginning (see Ex. 5a):

*E trasi cu l'ancilu
e nesci cu Maria, Baiu!
E nchiana e batti
c'âm'a tagliari, mulu!
E duna sti canti canti
ca c'è l'ancilu santu
c'aiuta a ttia e a mmia, baiu!
Allegra e cuntenta â stari, gran mula!
Nchiana e batti,
sciarda e mancia, mulu massaru!
Forza mulu, damuci lu tempu a lu cumpagnu!
E ffacciati davanti, baggianu!
Taglia e ritaglia
c'âm'a ffari paglia,
po veni lu ventu e si la piglia!
A Baiu!
E rii la testa ca vintia!
E l'occhiu vivu
e lu cori chi dormi, baggianu!*

[G. Silvio]

Some time later the wheat had to be turned upside-down, so that the threshing could be carried on uniformly. Soon after the mule-round and the cries of another *pisaturi* begin; here we have some onomatopoeic expressions and poetic lines (see Ex. 5b):

*E gira lu ferru gran mula!
Ieeeh! Bedda dea!
Ieeoh! ooh ooh ooh ooh!
Talè comu volanu
l'acidduzzi di lu mari!*

[G. Gallo]

Carrica e scarrica gran mula!
Vota e rivota
e rassinati lu cori e la menti
bedd'armalu ca un c'è nenti!
Veni ccà!!
E casdà stu ferru
ca lu ferru stira mentri è casdu!
Amuninni!
leeeh! Bedda dea!
Oooh! Ooh ooh ooh ooh!
A muredda, amuninni!
E rii la testa ca ti vintà, mula!
Batti e ribatti
comu batti l'acqua di lu mari!
leaah!
E veni ccà ca t'hau chiamatu
cu l'accitedda e lu pipi salatu!
A l'acchianata ti guardi la vita
c'à ghiri a lu ventu, gran mula!

When the straw is ready on the floor it is time to drive away the mules and start working by hand with the help of the wind. Here is the formula traditionally used for this purpose, which ends with the expression *A lu ventu!* (To the wind!) to indicate that is time to start the *spagliata* (i. e., the separation of the wheat from the straw, carried out by throwing the produce ahigh with tridents so as to exploit the effect of the wind) (see *Ex. 5c*):

Acchiana e scinni [C. Caruana]
ca a lu ventu à ghiri, baggianu!
E tornaci arrè
che non è parola di re, a Baiu!
A l'acchianari a lu ventu à ghiri, baggianu!
Ooh! Ora ora, oi e dumani nn'avemu, Baiu!
A lu ventu! Oh!

The measuring of the wheat while stuffing it into the sacks is the final operation⁹.

3. The gleaners (customary women) used to thresh the wheat in a domestic dimension, beside the house-door or in court-yards, with sticks shaped on purpose (*mazze*). In

9. Even this operation, traditionally called *misuratina di lu frumentu*, was once marked by a sounding performance consisting in a peculiar intonation of the numeric progression (for some examples see Favara 1957, vol. II, pp. 371-372).

Calamònci this action was called *mazziata* and it offers a valuable interest with reference to the singing repertory practised as rhythmical support of the gesture. Differently from the other examined working situations, a particular "voice" or "song" did not exist in effect for the *mazziata*. The individual nature of this action implied a considerable expressive freedom. For this reason it is always the single gleaner who establishes with which song he likes to mark the rhythm of his work. During our observation the gleaner (*viscugliatrici*) performed the *mazziata* while singing a Sicilian *canzonetta*, an opera air (the *Siciliana* from *Cavalleria rusticana*) and a *romanza*¹⁰. For exemplification here is the *romanza* (the text is part in Sicilian and part in Italian), pointing out how the beating iteration of the *mazza* provides an almost perfect metronome marking (see Ex. 6):

*Sta notti mi sognavo dormire in canto
Mi vado per svegliare in faccia al vento
Dove l'amanti mia che amava tantu
Come che m'ha sferito (ma) come il vento.*

*Iettu la paglia a mari e mi va nfunnu
Ca gatu viu lu chiummu natari
Che l'omu sventoratu nun c'è chi ffari
Che na donna sincera nun poi trovarì.*

*Apriti sti finestri (o) ca su cchiusi
Quando sento l'adoro di li rosi
Idda la mariola chi me risposi
L'adoro lo fazz'io non so' li rosi.*

*Ora ca semu iunti en alto mari
Ve la lasciamo un poco arripasari.*

10. About the circulation of *airs* and *romanzas* of art and semi-art productions among Sicilian peasants see: Carapezza 1977; Pennino 1985; Bonanzinga 1993 (pp. 23-26); for examples published on record see: Guggino-Pennino d.1987. About the traditional performances of the *Siciliana* that opens *Cavalleria rusticana*, see in particular Plastino 1993 (pp. 100-103).

EX. 1 $\text{♩} \approx 96$
(5,7")

solo (4,6")

E o- gn'u- r'o- gni mu- men- tu
sia 'da- tu e rin- gra- zia- tu u
San- tis- si- m'e di- vi- nis- si- mu Sa- cra- men- tu!

choir (1,6")

Sem- pri sia!

EX. 2 $\text{♩} \approx 88$
(9")

solo (1,7")

E tut- ti gri- da- mu!

choir (7,3")

Ev- vi- va san Ca- lò!

EX. 3 $\text{♩} = 100$
(26, 2")

solo

(e) Ge-ro-fa-ru di Ro-ma si ddi-nu-tu

choor
a-ah

(e) Nù la gra-stuz-za me fu-sti chian-ta-tu

choor
a-ah

EX. 4 $\text{♩} = 120$
(2, 7")

Fo-ra fer-rui

EX. 5a $\text{♩} \approx 100$
(3,8")

$\frac{2}{4}$ (2,3")

E tra- si cu l'an- ci- lu

(1,5")

e ne- sci cu Ma- ria, Ba- tu!

EX. 5b $\text{♩} \approx 92$
(5,8")

(2,9")

E gi- ra lu fer- ru gran mu- la!

(2,9")

Ie- e- eh! Bed- da de- a!

EX. 5c $\text{♩} \approx 69$
(6,8")

$\frac{2}{4}$ (5")

Ooh! O- ra o- ra oi e du- ma- ni nn'a- ve- mu, Ba- tu!

(1,8")

A lu ven- tul Oh!

EX. 6

♩ = 84
(42,3")

* = off beat equivalent to half value of the previous note on the voice line

stick

Sta not-ti mi so-gna-vo dor-me-ra in can-to (10,4")

Mi va-do per sve-glia-re in fac-cia al ven-to (9,6")

Do-ve l'a-man-ti mi-a chia-ma-va tan-tu (10,5")

Co-me che m'ha sfe-ri to (ma) co-me il ven-to. (11,8")

References

d. = rec. ed.; *cd.* = compact disc ed.

- BUTTITTA, Antonino – CUSUMANO, Antonino (1991): *Pane e festa. Tradizioni in Sicilia*. Edizioni Guida, Palermo.
- BONANZINGA, Sergio (1993): *Introduzione* a F. Bose, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*. Sellerio, Palermo (ed. or.: *Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, 1970. Walter De Gruyter & Co., Berlin).
- CARAPEZZA, Paolo Emilio (1977): *Antichità etnomusicali siciliane*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio, 1. Palermo.
- CARPITELLA, Diego – LOMAX, Alan (*d.*1957): (eds.), *Southern Italy and the Islands*, Columbia KL 5174, (It. ed. 1973, *Folklore musicale italiano*, vol. II, Pull QLP 107).
- DE MARTINO, Ernesto (1958¹-1975²): *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Einaudi, Torino.
- DOCUMENTAZIONI E STUDI RAI (1977): (ed.), *Folk Documenti Sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*. ERI, Torino.
- FAVARA, Alberto (1957): *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 vols. Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.
- FINOCCHIARO, Giampiero (1991): (ed.), *Echos. Inventario di materiali sonori 1986-1987*, Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, 2. Palermo.
- (1993): (ed.), *Echos. Inventario di materiali sonori 1988*, Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, 3. Palermo.
- GAROFALO, Girolamo (*cd.*1992): (ed.), *La tradizione orale: i canti religiosi, di lavoro e d'amore*, in *Sutera. La tradizione musicale di un paese della Sicilia*, SUDNORD SNCD 0035.
- GUGGINO, Elsa (1974): *Canti di lavoro in Sicilia*, in AA.VV., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, 317-336. Flaccovio, Palermo.
- (*d.*1974): (ed.), *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. I. Albatros VPA 8206.
- GUGGINO, Elsa - PENNINO, Gaetano (*d.*1987): (ed.), *Tindara Amalfi e Annunziata D'Onofrio. Canti d'amore e di sdegno, romanze e stornelli della provincia di Messina*. Albatros VPA 8489.
- MORONI, Giovanni – VACANTE, Vincenzo (*d.*1991): (eds.), *La tradizione musicale a Calamònci (Agrigento)*. Albatros VPA 8506.
- NICOSIA, Salvatore (1980): *La coltivazione tradizionale del frumento nei latifondi del «Vallone»*, in AA.VV. *La cultura materiale in Sicilia*, Atti del I Congresso internazionale di studi antropologici siciliani (12-15 gennaio 1978, Palermo), Quaderni del circolo semiologico siciliano, 12-13, 205-273. Palermo.
- (*d.*1980): (ed.), *Miccichè. Memorie e canti dei contadini del «Vallone»*, Amministrazione Comunale di Villalba (CL), Paladino IZ 5025.
- PENNINO, Gaetano (1985): *Due repertori musicali tradizionali*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio, 13-14. Palermo.

- PLASTINO, Goffredo (1993): *Mascagni, la Cavalleria rusticana e la musica popolare*, in «Nuove Effemeridi», VI, 21, pp. 88-103.
- UCCELLO, Antonino (1964): *Riti e canti della mietitura nella campagna di Canicattini Bagni*, in «Archivio Storico Siracusano», X, 111-136.
- (d.1974): (ed.), *Era Sicilia*, Cetra Lpp 238.

Music in the arabian epos *Abu Zaid Al-Hilali*

Habib Hassan Touma

Descripción de un género musical *interpretado* por músicos nómadas en el oeste de Asia, Egipto y el norte de África, quienes recientemente recitaban de localidad en localidad la famosa epopeya árabe conocida como *Sirat abu ziyad al-hilali*, *sirat az-zaber* o *assira az zahiriya* y *sirat'antar*.

Se discuten los principales géneros y estilos de música en Egipto y se muestra dentro de qué categoría podríamos enmarcar el cantar épico en Egipto y el mundo árabe.

Posteriormente este trabajo discute la historia de los diferentes tipos de épica y muestra un análisis musical estructural del cantar épico.

Egypt is an Arab state and is a part of the Arab Nation. Shortly after the rise of Islam in the seventh century, the Arab 'amr ibn al-'aṣ conquered Egypt after a period of systematic campaigning in 640 and the phrase *allāhu akbar* (God is most great) has echoed ever since in every village and town in Egypt.

The Egyptians are extremely fond of music and distinguish among several genres of music and musical styles which have developed in rural and urban areas:

- a) Musical genres of the big towns and cities,
- b) Musical forms of the villagers and residents living outside the towns and
- c) The music of the nomads living in the desert.

From an ethnomusicological point of view we may distinguish in Egypt among two main musical categories: *urban* and *rural*. These two categories include what we would call folk, popular and art music. Urban and rural musical categories can further be classified as sacred or secular. While sacred music, instrumental or vocal, can reliably be determined through text and occasion of performance, secular music can be defined by referring to more criteria other than text and occasion. These criteria have been valid in Arabian music since the Middle Ages and have been considered by music scholars who have been writing on Arabian music ever since the eighth century. In details these are the following:

1. The rank and position of a musical instrument in the society

For example the 'ūd, a short-necked lute, is nicknamed *sulṭān al-ālāt*, the *sulṭān*, king of all instruments. It was the 'ūd that fārābī, ṣafi'uddīn, meshāqa and many other scholars and musicians played and used to illustrate the musical theory of Arabian music.

2. The Education of the musician and his or her musical knowledge

As a rule musicians of art music, sacred and secular must have completed a fundamental and systematic instruction in music theory and practice by a master, while folk musicians usually do not dispose of music theoretical knowledge and rarely take systematic instruction from a master.

3. *Melodic quality*

Compared with those of art music the ambitus of melodies in folk music is rather narrow and fluctuates between a fourth and an octave. In folk music whole passages are often repeated with slight changes while melodic lines in art music develop wide arcs, modulate and build to a climax.

4. *Individual and collective styles*

Categories of folk music are governed by a *collective* style of execution, which is bound to a specific geographical area in a country, while categories of art music are distinguished by *individual* styles in one and the same geographical area.

5. *Occasion of performance*

In folk music it is the event that dictates a performance in the framework of a social context; in art music it is the artist who decides whether to perform, when, what and to whom.

6. *Sung language*

Singers of art music sing both in classical and colloquial Arabic, while folk musicians are inclined to sing most of the time in colloquial Arabic.

These six criteria will help us much in making a division between the various musical genres in Egypt. However, a close analyses of the musical scene reveals to us that most of the musical genres are strongly interrelated and represent a *continuum* in Egyptian music. The stronger the interrelationship, the more difficult it is to classify the various musical types as belonging to one rather than to another specific genre; the less the interrelationship, the easier it is to distinguish and classify a musical type, vocal or instrumental. Nevertheless, it can be shown through analyses and comparison that these categories are based on common structural elements, namely:

- The tonal system,*
- The rhythmic-temporal organization,*
- The form building passages, and*
- The maqām-phenomenon.*

Epic singing

Epic singing represents a musical genre characterizing the music in Upper Egypt. The tradition of performing the epos has been known for a long time all over Arabian West Asia. Only shortly after the end of World War I that its expansion started to decline outside the borders of Egypt. Epic singers were roaming around, not only in Egypt itself, but also in Palestine, Syria, Lebanon and North Africa to recite their epics for an attentive audience. However, epic singing soon lost its social function in a society who became aware of new forms of social entertainments: radio and cinema. No doubt it is the mass

media with all its positive and negative influences on traditional music that pushed aside public recitations of romances and replaced them by radio, TV or cinema-programs. Yet these epic singers still exist and live nowadays in Upper Egypt in the Aswān and Luxor areas. Some of them have migrated to Cairo and live in the Moqāṭṭam District.

There are at least three complete epic poems known in Egypt:

The abū-zaīd epos, sīrat abū-zaīd al-ḥilālī, the life of abū zaīd,

The aḡ-ḡāher epos, as-sīra aḡ-ḡahiriyya the life of aḡ-ḡaher,

The 'antar epos, sīrat 'antar, the life of 'antar.

The complete recitation of *abū zaīd al ḥilālī* epos needs some ninety evenings. It is performed to the accompaniment of the fiddle, *rabāba* or to the accompaniment of a frame drum *mazhar*. The ambitus of the recited melodic passages is rather narrow. The structure depends on the musicianship of the singer who in the first line gives much importance to the textual content. He either simply declaims, recites emphatically or sings elaborately. When singing, the epos singers limit themselves to a narrow ambitus of a fourth, fifth or sixth, which they apply to one or more elements in an episode of the epos and thus achieve a dramatic contrast. It is not the narrow ambitus, however, that characterizes epic singing; it is the emphasis on specific tones or intervals within the narrow ambitus which is of a decisive importance. The emphasis on a certain tone or structural interval within a fourth or a fifth depends in the first line on the intervallic distances of the chosen ambitus of the recitation which is most of the time a segment of a *maqām-row*, i.e. of a mode of a *maqām*. A *maqām*, an improvisatory process in Arabian music, is determined by two primary factors: space (tonal) and time (temporal). The tonal-spatial component is organized, molded and emphasized to such a degree that it represents the essential and decisive factor in the *maqām*; whereas the temporal aspect is not subject to a definite or recurring form of organization.

Thus the epic singer recites his story by utilizing a single segment of a *maqām-row*. In opposition to the systematic *maqām* representation, where the temporal organization is free, epic singing does apply temporal organized melodic structures and in the course of the performance vary from measured to unmeasured melodic passages, whereby the tonal-spatial organization of the melodic line is strictly respected within the limits of the chosen segment of the *maqām-row*. Therewith the notes of a *maqām-row* or a segment thereof are governed by a hierarchy which predetermines which note or structural intervals are to be accented or elaborated. Thus an epic singer is bound to regard the hierarchy of notes of the *maqām-row* or a segment thereof he is utilizing for his recitation. And it is precisely this fact that explains to us why a recitation is centered on (d) for example and not on (e), or on the interval (d-f) and not (e-f). However, epic singing does not represent a complete systematic realization of a *maqām*. It is more or less a *composition* of the epic singer himself which he molds within the traditionally and orally transmitted rules of the *maqām*-phenomenon. The style of rendering the singing is bound to the collective rural style of singing and making music in Upper Egypt. Further more we notice that in epic singing the melodic line of the recitation is governed by a characteristic temporal-rhythmic or-

ganization which in the course of the lengthy recitation changes to rigidly measured melodic line.

The following example depicts an excerpt from the *abū-zaʿīd al-hilālī* epos. The excerpt is based on a segment of the *maqām*-row of *bayātī* which has the following notes: d e f g a b-flat d' (d-e = ± 151 Cents); (e-f = ± 165 Cents). The hierarchy of the notes in *bayātī* gives the tones (d), (f), (g), (a) and (d') great importance and the interval (d-f) is the characteristic interval of this *maqām*. The *maqām* nucleus, containing a minor third and a major second, i.e. (d-f-g) is based on the Arab *maqām bayātī*.

The recitation begins with an unmeasured introduction for solo *rabāba* from 0':00" to 0':33" in which the *bayātī* nucleus is elaborated (d-f-g); thereafter follows the instrumental introduction from 0':33" up to 2':40' emphasizing the notes (d, f, g), the interval (d-f) and (f-d), while utilizing a measured melody of four time units. From 2':40" up to 4':25" the recitation is based on eight time units, namely that of the *maṣmūdī*, where the structural interval of *bayātī* (d-f) and (f-d) are elaborated. From 4':25" up to 5':02" the notes (f), (a) and the tonal space (f-a) and (a-f) are accented to a measured accompaniment of two time units. From 5':02" to 5':31" the note (f) is emphasized. From 5':31 to 6':34" the following notes are emphasized: (a), (g) and the interval (f-e) after which the structural interval (f-a) and (a-f) are accented; at this point the artist ends this excerpt of the epos.

The Epos

abū zaʿīd al-hilālī is the name of a hero of the *banū-hilāl* tribe, lit. The sons of *hilāl*. *banū-hilāl* was an Arab tribe originally of Najd who settled during the first half of the 11th century in Upper Egypt. They were known as a troublesome Arab tribe. In 1052 they were instigated to move westward where they ravaged North Africa for years. *banū-hilāl* and *banū Sulaym* settled in the Egyptian Delta at the time of the Fatimid caliph, *Mustaʿīn* (1036 - 94) and were a threat to peace and order in the country. Induced by the promise of rich booty, they were encouraged to invade the *maḡreb*. In 1052 their number was estimated at about 50,000 warriors, when conquered Qairawan and Mahdiyya in Tunisia, Algeria and reached Morocco. They played a major role in arabizing the *maḡreb* and spreading the Arab language among the Berber of North Africa. It is the history of the movements of *banū-hilāl* and their military conquests or rather exploits, which provided the historical background of the celebrated epic *ṣīrat abū-zaʿīd al-hilālī* or simply *ṣīrat banī hilāl*.

abū-zaʿīd, also known as *barakāt*, was an Arab of the tribe *banī hilāl*. His father, the Emir *Rizq*, though married to ten wives, had only obtained two daughters and one son born without arms or legs. His eleventh wife however, the princess *Khadrāh* a daughter of a Meccan *sherīf* was expecting a baby. Emir *Rizq* rejoiced and expected the child to be a son, invited the Emir of the *zaḡābeh* tribe together with his family and tribe to honor with their presence the birth of the child. But while princess *Khadrāh* was pregnant she saw once together with the wife of King *Sarḥan* and other females, a black bird attack and kill a numerous flock of birds, *Khadrāh* was so astonished that she earnestly prayed that she get

a son as strong as that bird even though the son should be black. Her wish was fulfilled and she gave birth to a black boy. Emir *rizq* could not believe this to be his son. Upbraided by his friends *rizq* put his wife and the son away, so that his tribe *might not* be held in dishonor. *She* left therefore with the child for Mecca. On the way, Prince *faḍl ibn beṣam*, chief of the *zahlan* tribe, met her and heard her story and decided to protect her. Prince *faḍl* thus adopted her son and brought him up with his two sons and *barakāt* showed promise of becoming a hero. It happened when the son *barakāt* was only eleven years old and asked his father for a horse that Prince *faḍl* answered him *Good morning, my son, and dearer than my son* that *barakāt* came to know the truth from his mother, who told him that this chief was his uncle and that his father was dead. This is the beginning of the epos of *abū zaīd*; it retells the heroic deeds of *abū zaīd al-hilālī* in Egypt, Morocco and Tunisia.

The Dream of Saḍdā. Shamandī Tawfiq, rabābah, Maḥjūb Mabruk, mazhar

0:00"

0:33"

2:40"

baḡl āmin bi rabbak wi ruslihi

4:25"

baḍi qūlī fi-ṣlāti-zzīn ... saḍdah qāyima min
in-nūm bint az-zinātī khalīfah tiqūl labūhā
yā būyā fassir lī ḥilmī mn-līl raḥbān!

5:33"

iḥlimti saḥīnah shāyīnḥā rbʿat infār, iḥlimti
wajnit khidūdī iṭṭarraku yamīn wishmāl.

6:34"

win-kān ʿalā-saḥīnah yā bintī dan-naḥsh
bzātū!

La danse folklorique en Tunisie

Salah El Mahdi

Se ofrece una visión general de los diferentes tipos de danza folklórica en Túnez cuyas principales características son estar estrechamente ligada a la música vocal e instrumental y poseer un marcado carácter de improvisación por parte del bailarín con respecto al ritmo que acompaña a dicha música, así como un análisis de los aspectos que conciernen a la preservación de su rico legado coreográfico.

La danse folklorique en Tunisie, comme dans tous les pays du monde, est étroitement liée à la musique vocale et instrumentale dont elle est l'interprétation visuelle et l'expression corporelle. Elle permet de plus, d'en mieux saisir le rythme et de lui donner de l'ampleur pour un meilleur contact avec les spectateurs.

Pour cela, il ne nous est pas permis de présenter cette partie du patrimoine artistique sans faire allusion à la musique.

Nous nous proposons de diviser cette communication en deux parties.

- La première sera consacrée à la danse en Tunisie qui à mon avis, rattachée à tout ce que l'on rencontre ce domaine dans les autres pays arabes, ainsi que certains pays riverains de la Méditerranée.
- La deuxième partie sera consacrée aux recherches faites dans le domaine du patrimoine chorégraphique pour sa sauvegarde, de manière à en conserver la tradition vivante à travers les générations. Elle concerne aussi, la transposition des spectacles folkloriques sur scène et à l'écran.

I. Les différents types de danse

La majeure partie de la population tunisienne, est de religion musulmane qui à un lien très étroit avec l'expression corporelle, en commençant par la prière qui se répète au moins cinq fois par jour. Chaque geste est rattaché à une prière vocale et chaque changement de geste est ponctué par la prononciation du nom de Dieu (ALLAHOU AKBAR) Dieu est le plus grand, on ne se soumet qu'à lui et à lui seul.

Les gestes de la prière concernent toutes les parties du corps humain : les mains, les jambes, la tête, le cou et le buste, ils sont répétés huit fois à la prière du matin, douze fois à celle du coucher du soleil et seize fois à celles du midi, de l'après midi et du soir.

Avant chaque prière le croyant doit se laver de préférence trois fois la figure, les bras, les mains, les pieds, la bouche et les oreilles, il doit également se moucher à l'eau et s'essuyer la tête à l'eau, tout cela représente une forme de rythme exécuté par des gestes.

La récompense divine est plus grande si la prière est faite à la Mosquée. Ainsi, la marche pour se rendre à la Mosquée s'ajoute aux gestes et c'est le spectacle divin le plus grand exécuté par quelques milliers de personnes. Leur nombre arrive jusqu'à deux millions de croyants des deux sexes pendant le Pèlerinage de la Mecque une fois par an.

1.1. Danses des Confréries SOUPHITES:

Les confréries SOUPHITES ont chacune leur danse: les CHADHLYS de SIDI BELHASSEN CHEDHLY décédé en Egypte en 1258 et les KADRI de SIDI ABDELKADER GAYLANI décédé à BAGHDAD en 1165. Elles forment deux lignes opposées et leur danse consiste à avancer d'un pas puis retourner à la première place avec la prononciation du nom de Dieu (ALLAH) ou (HOUA) pendant que le premier chanteur de la confrérie improvise un chant. La CHADHILIA se caractérise par l'exécution de cette danse dans l'obscurité absolue ce qui nous démontre que les danseurs l'utilisent pour oublier les problèmes de la vie et se consacrer entièrement à Dieu et à ne penser qu'à lui, cette danse s'appelle le *DHIKR*.

Les MAWLAOUIS de JALALEDDINE ERROUMI décédé à KONIA en TURQUIE en 1273, présentent une danse en tourbillon. Les danseurs tournent sur eux mêmes et autour de leur maître, ils imitent ainsi le mouvement des astres par rapport au Soleil, ils sont accompagnés de chants liturgiques et de musiques interprétées par la flûte de roseau *NAI* et par les percussions des *NAGHRATS*.

La ISSAOUIA de SIDI M'HAMED BEN AISSA décédé à MEKNES au MAROC en 1477 utilise un seul rang placé devant la chorale avec plusieurs pas et gestes: ils se tiennent les mains, se rapprochent de la terre, font des sauts légers, jusqu'à l'extase. Chaque danseur représente un animal qu'il imite. La vedette du spectacle et le *ACACHA* qui représente le Lion, il est attaché par de lourdes chaînes aux mains, aux pieds et au cou et exécute une danse assez mouvementée montrant sa force, ses mouvements assez vifs et ses pas de géant. Il est tenu par six à huit personnes qui tirent sur les chaînes et il arrive à les faire tomber et même à casser la chaîne. Cette danse est accompagnée soit par les chants MALOUF d'origine andalouse soit par les M'JAREDS dont le rythme est de cinq, exécutés par les applaudissements ou encore par les BAROUELS assez vifs produits par la ISSAOUIA elle même. Parmi les confréries, nous citons la SOULAMIA de SIDI ABDESSALEM décédé à ZLITEN en LIBYE en 1573 dont la chorale exécute une danse en rond autour de leur chef aux rythmes différents — HAOUZI, SAADAOUI (audante) pour se terminer en 6/8 presto accompagné d'un chant prononçant le mot *ALLAH*.

Je ne veux pas terminer cette énumération, sans citer la confrérie algérienne de SIDI AMMAR BOU SENNA, dont la danse accompagnée par la *GASBA* (Flûte de Roseau) et le *BENDIR* (Tambourin). Se caractérise par des mouvements d'épaules et il arrive que les danseurs portent des costumes de dames (GANDOURA).

Ces confréries sont éparpillées partout en TUNISIE : dans chaque village et dans chaque quartier des grandes villes. Les enfants accompagnent leurs parents à leur spectacle hebdomadaire pour se familiariser dès leur jeune âge avec les rythmes, les chants et les danses traditionnelles assurant ainsi la sauvegarde et la continuité de la tradition qui caractérise notre identité culturelle.

Pour le rythme, le *BENDIR* joue un grand rôle dans les danses, il est d'un diamètre de 30 cm. pour la SOULAMIA citadine et il peut arriver jusqu'à 60 cm. pour la ISSAOUIA du sud. Le *TAR* n'est utilisé que dans la QUADIRYA et la ISSAOUIA et c'est l'instrument du chef de la chorale. Sa première utilisation dans les chants liturgiques remonte à CHEIKH CHECHTERI décédé en 1269.

La DARBOUKA est utilisée dans les confréries dérivées de la ISSAOUIA telles que la Améria de SIDI AMEUR EL MEZOUGHY connu au SAHEL et à KAIROUAN (ancienne capitale de la Tunisie), elle est accompagnée par la ZOURNA ou ZOUKRA.

Quand au NAGHRATS (deux tambourins percutés dans deux petites baguettes), ils sont utilisés dans la ISSAOUIA et ses dérivés, la QUADIRYA, et la ALAOUIA de SIDI BOU ALI de NEFTA au sud Tunisien (décédé en 1213).

Les nègres utilisent les tambours et les *CHCACHES* en métal avec un instrument à cordes pincées appelé GOMBRI. Leur danse à un caractère religieux rattaché aux MARABOUTS NEGRES: SIDI SAAD à TUNIS, SIDI MANSOUR à SFAX, SIDI MARZOUK au sud etc.

1.2. Autres formes de Danses:

1. La danse en TUNISIE à toujours un caractère plus ou moins improvisé, par une seule personne en général. Les gestes des mains, des bras, divers pas, ainsi que les mouvements des hanches sont improvisés par le danseur ou la danseuse sur le rythme qui accompagne la musique, elle même improvisée par un instrumentiste, soit à la ZOURNA (un ancêtre du hautbois), soit au MEZOUE (cornemuse) qui est utilisé dans les spectacles ruraux, ou bien à la fin des spectacles citadins, ou encore à la fin des Concerts Nocturnes, après avoir joué et chanté dans les formes classiques tunisiennes ou d'origine andalouse. L'accompagnement est exécuté au violon ou à la flûte de roseau, appelé NAI, au luth et au REBEB¹. Entre les strophes des chants folkloriques, nommées ZINDANI, la danse était interprétée autrefois par la chanteuse elle-même. Ce n'est que depuis les années 30 que les rôles de la danse et du chant ont été séparés.

Nous faisons remarquer ici, qu'il n'existe pas en TUNISIE de danse classique et de danse folklorique, comme cela est le cas pour la musique. Il n'existe que la danse folklorique (citadine ou bédouine).

A la danseuse seule, dont nous avons précédemment parlé, peut se joindre une seconde; l'une d'elles improvise et l'autre l'imit, telles les danseuses ZINA et AZIZA ou AICHA et MAMIA.

Une danse pour hommes proprement dite, est connue dans les réunions d'ouvriers (ZOUFRI) déformation curieuse du mot français ouvrier, des ouvriers.

Elle est également interprétée par deux hommes, le premier improvisant, le second l'imitant, ceci d'ailleurs, avec une telle agilité, que l'on pourrait croire que la danse a été réglée et répétée. Les deux danseurs imitent les gestes de leurs travaux habituels; ils sont accompagnés soit à la mandoline (introduite en TUNISIE par les Italiens, Siciliens en majorité) soit au luth, auxquels s'ajoute un instrument à percussion la Darbouka. Depuis une cinquantaine d'années, ce genre de spectacle appelé *RBOUKH* a assimilé le MEZOUE, déjà cité, et le BENDIR. Toute la population musulmane et juive de TUNISIE avait été gagnée par ces spectacles.

1. Tous les instruments cités sont présentés dans mon ouvrage «La Musique Arabe» Edition LE DUC-PARIS.

Il existe une autre danse d'hommes nommée ZGARA. Il s'agit la d'une danse guerrière comme il en existe dans nombreux pays. En TUNISIE elle est dansée à deux. Chaque danseur tient à la main un bâton ou un sabre. L'un deux tient le rôle de l'agresseur et est debout, l'autre est sur la défensive et à un genou à terre. Les instruments qui accompagnent cette danse sont la ZOURNA et le TABL, sorte de grosse caisse. Coups de bâton ou de sabre doivent correspondre exactement aux temps forts et aux temps faibles du rythme. Il n'y a ni vainqueur ni vaincu, les danseurs se donnent l'accolade à la fin de la danse.

Si l'on examine à présent la danse collective en TUNISIE, on constate qu'elle est très peu connue dans le nord, tandis qu'elle est très répandue dans le centre et dans le sud, où nous la trouvons dans les îles KERKENNAH et JERBA. Dans ces danses, les musiciens sont eux-mêmes les danseurs et utilisent comme instruments la ZOURNA, le TABL et la DARBOUKA. Ils portent des jupes plissées longues blanches, comme on en trouve dans de nombreux pays méditerranéens ou balkaniques, avec des hauts composés de tissus aux couleurs chatoyantes.

Les danses de KERKENNAH et JERBA ont franchi la mer et sont entrées dans les coutumes de certaines villes sahariennes (Nous rappelons que l'ensemble de GHOMRASSEN a obtenu le 1^{er} Prix du Festival National du Folklore en 1965).

Mais ces danses ont conquis des régions plus lointaines, jusqu'au FEZZAN au sud de la LIBYE. Leurs spectacles donnés dans les rues des grandes villes Tuniso-libyennes à malheureusement disparu depuis la seconde guerre mondiale.

Nous en arrivons à présent aux danses d'origine nègre pratiquées en TUNISIE. Leur accompagnement est la plupart du temps assuré par des instruments de musique de provenance de l'Afrique Noire, tels que le GOUMBRI (instrument à cordes pincées) ou les CHCACHEK (sortes de petites cymbales ou crotales).

Une de ces danses est interprétée par des femmes appelées ARRIFA: elle est prolongée jusqu'à l'extase permettant ainsi d'entrer en contact et de converser avec les DJINNS.

Mais quelquefois, c'est un homme seul, nommé BOUSSADIA, qui en est l'exécutant. Habillé d'une peau de bête et porteur d'un masque, il danse dans les rues au rythme de ses CHCACHEK, impressionnant les passants et principalement les jeunes enfants.

Une autre danse nègre est appelée le STAMBALI, elle est rattachée à la confrérie de ŞIDI-SAAD. Les membres de cette confrérie avaient l'habitude d'organiser, il y a une vingtaine d'années encore, une tournée dans les rues de TUNIS avant de commencer leur Festival qui durait trois jours, au début du printemps à MORNAG (Banlieu de Tunis).

Le STAMBALI avait été adopté par les tunisiens blancs musulmans et israéliens. Une superstition répandue surtout parmi les vieilles dames voulait que l'on organise chez soi, une fois par an, un pareil spectacle afin de chasser les mauvais esprits et... d'éloigner les rhumatismes du corps.

On trouve dans le sud du pays une autre danse nègre appelée GOUGOU; elle est dansée notamment à ZARZIS et à JERBA et est interprétée par une vingtaine de danseurs placés en cercle. Au milieu sont placés trois musiciens. Les danseurs font des mouvements de mains et de hanches en croisant les bâtons qu'ils tiennent à la main droite. Ils virevoltent en même temps tout en tournant en rond. Ceci qui peut être comparé au mouvement de la

terre autour du soleil². Ici aussi, les danseurs portent la jupe plissée, mais de couleurs variées. Cette danse est connue en libye dans la région frontalière avec la TUNISIE et elle s'appelle GASCA.

Une autre danse collective dénommée *DANSE NEGRE*, plutôt saharienne, doit retenir notre attention; elle est interprétée par une dizaine de danseurs vêtus de JEBBAS, ou longues tuniques blanches et le visage caché à la façon des TARGUIS. Les exécutants dansent en chantant, accompagnés par le rythme de la GASSAA, sorte de bassine en bois recouverte de peau de chameau. Ils doivent tenir à la main droite une canne et à la main gauche un foulard rouge. Ils miment les gestes de la chasse à la Gazelle. Le chef de cet ensemble doit être obligatoirement un poète-chanteur. Entre les différentes parties d'une danse, les danseurs reprennent en chœur le chant interprété par leur chefs.

Les Villes de MEDENINE et de MARETH ont conservé, jusqu'à présent, la tradition de cette danse.

II. Recherches et sauvegarde du patrimoine choregraphique

Il nous semble que le moyen le plus efficace pour conserver ces danses en vie est en rapport avec l'effort que déploie le Gouvernement Tunsien, d'une part pour fixer les habitants dans leur village d'origine, même le plus lointain, en leur donnant la possibilité d'y travailler et d'y vivre correctement sans qu'ils aient besoin de s'installer dans les grandes villes et d'autre part, en encourageant la formation de groupes folkloriques par des concours organisés dans le cadre régional ou dans le cadre national. Il les encourage aussi par l'aide apportée aux meilleurs ensembles ayant su conserver leurs traditions en leur donnant la possibilité de participer à des spectacles organisés à l'occasion de fêtes locales ou nationales. Ces fêtes sont aussi organisées habituellement à chaque événement social (mariage, circonscription, etc...):

En outre, le Gouvernement a décidé d'accorder la même importance aux artistes folkloriques qu'aux musiciens et danseurs ayant fait leurs études dans un conservatoire. Il suffit de mentionner que sur les 6800 artistes reconnus par l'état, 3500 sont des artistes folkloriques pour se rendre compte de la portée de cette décision.

D'autres types de danses bénéficient des encouragements du Gouvernement. Ce sont celles des Confréries Religieuses Tunisiennes en relation avec les Confréries du MAGHREB, de l'Orient et de l'Afrique Noire. Chacune ayant ses spécificités qui se manifestent au niveau de la musique, des chants, des instruments de musique, de la danse et même des costumes et du comportement traditionnel.

En 1958, en tant que responsable des Beaux-Arts au Ministère de l'Education Nationale, j'ai eu l'idée de faire des recherches dans le domaine de la danse folklorique en vue d'en créer une enseignement au Conservatoire National de Musique et de Danse, j'avais été

2. Comme c'était le cas de la danse de la confrérie MAWLAOUI déjà citée.

encouragé par mon ami Monsieur MOHAMED BEN ISMAIL alors Directeur du Tourisme. J'avais appelé toutes les danseuses folkloriques de l'époque parmi lesquelles: les deux soeurs ZINA et AZIZA et les deux soeurs AICHA et MAMIA, la danseuse BAHRIA qui avait obtenu les prix ZIRIAB du Journal EL AMAL en 1957 et la danseuse ZOHRA qui avait obtenu ce même prix en 1958 ainsi que MOHAMED LAGHBABI qui nous a aidé par la suite dans la création de la classe de danse folklorique du Conservatoire en 1959 et le groupe National des Arts Populaires en 1962 avec HEDIA LASSOUED et KHADIJA BEN CHAABANE. Avec tous ces danseuses et danseurs qui représentaient les différentes régions de la TUNISIE, nous avons repris les pas de danse qui étaient jusqu'alors exécutés dans un cadre improvisé et quand tous les participants se mettaient d'accord sur la manière d'exécuter un pas il était enregistré par une caméra 16 mm. Après plusieurs séances, nous avons eu un bon nombre de pas exécutés sur plusieurs rythmes tels que les *HELLAH*, *GHITAS*, *GHRIBIS*, *MRABAA*, *FEZZANI*, *H'ROUB*, *SOUGA*, *BOU NAOURA*, *AGREBI* et le *SAADAoui* qui est utilisé dans la danse des chevaux. Ces pas ont constitué l'élément de base des cours de danse de Monsieur LAGHBABI au Conservatoire et dans les chorégraphies du Groupe National des Arts Populaires. Ce groupe présente des tableaux des différentes régions de la TUNISIE et avait obtenu plusieurs prix de Festivals Internationaux.

Un Festival est créé dans chaque région de la TUNISIE. Tous les ensembles folkloriques ou liturgiques peuvent y participer. Les meilleurs sont primés et sont autorisés à participer au Festivals Nationaux de Chants Traditionnels (MALOUFS), de chant et danse folklorique et de chant liturgique précité.

Ces festivals régionaux étaient supervisés par des membres du Groupe National Folklorique ce qui nous avait permis de reprendre leurs danses dans les programmes de ce groupe avec le plus possible d'authenticité.

Puis dans le cadre du Festival International des Arts Populaires, nous avons organisé en 1965 un colloque international sur le thème de la transposition du spectacle folklorique sur la scène et à l'écran avec la participation de représentants de seize pays des quatre continents.

Plusieurs recommandations avaient été prises dont notamment :

1. Garder le caractère du spectacle dans son concept d'origine;
2. L'arrangement doit être minime et ne doit pas dépasser l'obligation de tenir compte de l'ouverture de la scène sur un seul côté.
3. Présenter le spectacle avec les instruments de musique authentiques.
4. Eviter le Play-Back
5. Garder le caractère de la voix humaine de chaque peuple.
6. Filmer les spectacles dans l'ambiance du village ou de la ville d'origine, etc...

Dans le programme du Groupe National, nous avons récréé des danses citadines à partir des manuscrits arabes du Douzième siècle avec les pas que nous avions fixés précédemment. Il s'agit de la danse appelée *SAMAH* qui accompagne les chants *MOUACHAHS* d'origine andalouse sur des rythmes assez complexes telsque:

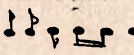
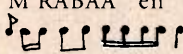
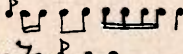
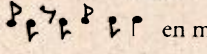
- a) La danse de SIDI BOU SAID (ville touristique à 16 Km. de Tunis) cette danse est accompagnée par le chant *LAMAIT LAM EL MAKHALIL* sur le rythme *BTAYHI* 8/8.
- b) La danse qui avait le titre du premier *MOUACHAH* de la suite vocale sur laquelle elle

était exécutée *ATALTA AL HAJRA YA BADRI* —avec trois rythmes: le SAMAI 10/8, le NAOUAKHT 7/8 et le KHATIM 6/8;

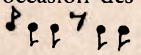
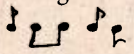
La danse SAMAH avait été également récréée par un grand musicologue Syrien, pendant les années trente, il s'agit de notre ami FEU FAKHRI BAROUDI. Cette danse est exécutée actuellement par le groupe Syrien *OUMAYA* de DAMAS. Nous avons également fait des essais de ballets sur des contes ou des légendes folkloriques, mais nous avons constaté que cela pousse les danseurs et danseuses à mimer dans leur danse et cela n'est pas de coutume dans les danses folkloriques dans les pays arabes et méditerranéens. Pour cette raison, nous avons renoncé à cet essai.

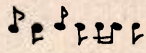
Par contre d'autres essais ont réussi, tel que l'accompagnement de certains chants folkloriques par la danse comme nous l'avons constaté dans la chanson citadine ayant pour titre *J'AI RENCONTRE DEUX JEUNES FILLES*. Il en est de même de la transposition de la danse du *AKACHA* qui représente le Lion dans la confrérie ISSAOUIA et des danses des autres confréries, sur la scène et à l'écran sans pour autant nuire à leur authenticité.

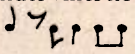
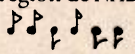
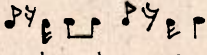
Avant de terminer, permettez moi de vous présenter quelques exemples de pas de danses folkloriques présentées par mon amie KHIRA OUBEYDALLAH sur une musique authentique improvisée par NEJI SAHLI à la ZOURNA (nommée Zoukra en Tunisie), ABDELKERIM FITQURI et ADEL MAJID TAHA au MEZOUE (Cornemuse) avec MONGI BEN AMMAR à la DARBOUKA et HEDI JLASSI à la TABLA. Vous allez constater que la percussion joue convenablement son rôle dans l'improvisation des variations.

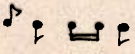
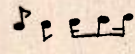
Voici quatre rythmes consécutifs HILLAH en 6/8  M'RABAA en 8/8  avec une deuxième variation en 4/4  et FEZZANI originaire de la région FEZZANE du Sud Libyen 2/2  en mode ARDHAOUI de la région de la ville de GABES du Sud Tunisien exécuté à la ZOURNA avec le TABL et la DARBOUKA.

La deuxième partie est exécutée par le MEZOUE dans le mode M'HAIER IRAK utilisé à l'occasion des fêtes de mariage et de circoncision en deux rythmes —GHITA en 6/8

 Ce rythme est connu dans les grandes villes sous le nom M'DAOUAR le deuxième est le FEZZANI accéléré en 2/4 

La troisième partie, en mode SALHI, unit les traditions des côtes Est Tunisiennes à celles du LIBAN et la SYRIE dans les chants *ATABA*; et est exécutée par la ZOURNA en quatre rythmes *ALLAJI* 6/8 

Elle est utilisée également en ALGERIE dans les chants *HAOUSI* des banlieues des grandes villes notamment dans la région de *NADROUMA* non loin de TLEMCEN, *JERBI* 4/4  GHITA en 6/8  avec une autre forme du FEZZANI assez accéléré 4/4 

Enfin, le quatrième exemple est marqué par le rythme *BOU NAOUARA* et la danse des *FOULARDS* en deux variations 2/4  et 2/4  pour se terminer en FEZZANI dans le mode M'HAIER IRAK déjà cité.

Actuellement, que les moyens audio-visuels sont très répandus, je crois qu'il serait très profitable à tous nos pays et surtout à tous ceux qui sont riverains de la méditerranée et qui ont une tradition folklorique si riche grâce aux civilisations qui se sont succédées dans ce lieu privilégié du monde, je crois donc qu'il serait très profitable d'enregistrer les danses, avec leur musique, leurs costumes et dans leur milieu d'origine, soit par le cinéma ou par Vidéo-cassettes, et de créer des archives méditerranéennes, soit en TUNISIE ou se déroule tous les deux ans le Festival International des Arts Populaires depuis 1962 soit dans l'un des pays méditerranéens qui fait des efforts aussi importants pour la sauvegarde du patrimoine traditionnel et folklorique.

Ces archives, accessibles à toutes personnes, de tous pays, que les questions de folklore, d'ethnologie intéressent, permettraient de mieux faire connaître les traditions de chaque peuple et partant, d'en mieux révéler le caractère propre.

Certains reprocheraient à ces archives de pouvoir constituer un danger pour le maintien d'un folklore dans son authenticité. La nature de l'être humain le pousse toujours à choisir la création artistique qui lui paraît la plus belle, là où elle se trouve. Disposant de nombreux exemples, un exécutant, un musicien ou un danseur, pourrait être tenté d'emprunter puis d'assimiler, des formes d'expression d'un folklore étranger, différentes et peut être même totalement opposées au sien lequel est attaché à sa terre, à sa famille et à ses traditions. On voit actuellement, de tels exemples d'une manière fréquente.

Pour notre part, nous croyons que, quoiqu'il en soit, la création de ces archives ne pourrait qu'aider à parfaire nos connaissances dans un domaine aussi vaste. Ces archives aideront surtout à développer les liens entre pays méditerranéens et même entre d'autres plus lointains. Je crois qu'il n'y a aucun mal à l'ouverture sur la connaissance des traditions mutuelles, car depuis des siècles, la culture a été toujours un moyen de communication entre les peuples. Elle ne fait qu'enrichir leur connaissance et leur langage et c'est ainsi que se perpétuera l'évolution de la civilisation humaine pour une vie meilleure dans l'amour et la compréhension mutuels et dans la paix.

Music and dance of a semi nomad group of fishermen in southern Sinai

Amnon Shiloah

Aspectos primordiales relativos a la variedad musical y de baile de un grupo de pescadores beduinos que ha desarrollado un repertorio en el que confluyen una pluralidad de tendencias y que han desechado aspectos desarrollados en la sociedad beduina tradicional.

Su repertorio se considera heterogéneo, en algunos aspectos ecléctico, variado, vital y rítmicamente rico.

In the desert of Sinai, over a huge area covering a surface of 17.000 Km² between the Suez canal and the Red sea, live nine tribes of Beduins who represent about eight thousand individuals. Despite certain changes that occurred in the last two or three decades, they continue to lead their life in concordance with the codes and norms of the traditional beduin society, and to cultivate the traditional types of songs and dances.

The particular group on which I like to concentrate in this presentation although lives in close contact with the former, presents distinctive traits including their music repertory. For purpose of clarification, it would be appropriate to begin with some hints about the essential characteristics of the Beduin traditional repertory of songs and dances. In accordance with the ideals that prevailed among the Beduins before the advent of Islam, poetry continues to be considered as means of artistic achievement which reflects the virtues of the society. It expresses the pleasure and rhythm of sound inherent in it and the belief in the magic power of words as well as the combinations of vocal emissions and intonations. Ornate and eloquent speech has an immediate impact on the Beduin and causes him great excitement. Considered as an extension of the recited poetry, music is, as a rule, intimately associated with it. Hence, the poet who usually combines the role of the musician and the performer constitutes an important figure. Almost every tribe has a poet of its own who enhances the evening's social gatherings; the family rejoicings and the pilgrimage to the tombs of Saints. Singing can be heard either by the lonely traveller on his camel or while watering his animals, or in the framework of social gatherings. In the latter case, the poet usually accompanies his singing on the *rabāb*-a one-stringed spike fiddle. In Sinai, the *rabab* is not available, consequently, the singing is not accompanied. The only instruments to be found are the flute-*shabbāba* and the single pipe double reed instrument *'uffata*, usually played by the shepherdesses.

In evening's gatherings and other festive occasions prevails a type of simple dance-songs of which the most common is the *dahiyya*. At any given moment of a gathering or a festival, the men get up and while forming a row they chant on two neighbouring sounds repeatedly: *dahiyya dahiyya* all in clapping hands rhythmically. After a short while, the poet-singer standing opposite to the row, intones in a muffled voice improvised verses. The dancers, all in clapping the rhythmic patterns of ♩ ♩ and singing the refrain which always overlaps the end of the short musical phrases sung by the soloist, take small steps

forward and backward. The poet do the same inversely. The melody is diatonic and evolves in the framework of a minor third plus a low subtonic.

After this schematic description, we pass to the music of the particular group, major object of this presentation. The members of this small group living mainly on fishing are considered by their fellow Beduins as marginals and non authentic Beduins; they prefer indeed the semi-urban centers to the encampments. Moreover, the sea has been for them a means of transport and communication which brought into contact with different social groups and with urban culture. As a result they developed a distinct rich and partly eclectic music repertory which constitutes a meeting place of diverse styles.

Trying to briefly characterize their music doing we may state:

1. The absence of the poetical prerogative, so essential a means in the creative process of the Beduin. In turn, the musical component is richer and more sophisticated with a special prevalence of rhythm and vivid rhythmical songs and dances emphasised by intensive clapping and drumming. This light, animated and well tempered music is performed by soloists always backed by the excited participation of the group.

2. Most of their songs and dances are accompanied by the *simsimiyya* a five-stringed lyre whose strings pass over a small movable bridge of wood that sits in the centre of the sound-board and then straight up in a fan form to the yoke where they are wound around five pegs. The instrument is held on the lap or against the hip of the player who plucks the strings with a plectrum while he sings. The tuning is diatonic. Ranging from do to sol. This range is usually paralleled in the singing. The tuning can be modified to include, if need be, microtones; yet this happens only when borrowed microtonal tunes are played on it.

The *simsimiyya* is to be found all along the shores of the Red sea where it is usually played in coffee-houses in all the coastal towns. It has a long history in the region as witness the three lyres engraved in rock near Majd Musamma (present day Saudi Arabia) dating from the third or second millennium B.C. However, the *simsimiyya* might derive actually from the Ethiopian *Kerark*.

The *simsimiyya* in its present shape can also serve as illustration to the impact of modernity and contact with urban culture. All its parts are nowadays made out of elements gathered in the waste left near oil field spots. Thus, the sound-box consists of a simple oil can; the strings are made from electric wires; the bars, joke and pegs from rough pieces of wood. The same holds true for the drum which has been simply replaced by metal or plastic jerrycan. Yet, this radical transformations should not misled us concerning the end result. On the contrary, what happens in this case shows the marvelous ability of the group to transform every borrowing in view of its integration in their particular performing style.

3. As we have already stated, the musical repertory of this group is somehow heterogenous and eclectic. It comprises in addition to indigenous features, songs and dances from the Arabian Peninsula, Egypt and other Near Eastern countries. The borrowed material has been partly absorbed through direct contact, and partly via the radio; the latter was another factor in the process of change underwent by the group.

Generally speaking, their repertory includes three major categories or types of songs and dances. The one, which is perhaps the older, involves unaccompanied simple responsorial songs and dance-songs of which some are related to fishing. This is the case of the example we shall hear in a moment. It is performed by a soloist and group with mimic gestures. The song consists of a long set of short repeated motives which sound like exhorting formulas interspersed by an identical short response sung on the same pitch; the response varies in words every now and then. The gradual excitement is marked by an emotional crescendo, distortion of the soloist's voice, occasional shouts and a very intensive clapping of the group; the clapping embodies a special concluding pattern which marks an apogée followed immediately by a new start.

The second category includes the *yamania* songs and dances which are accompanied by the *sismsimiyya*. They are considered by the members of the group as old features that originated in Yemen from which their name derive. In fact they mostly affiliate to new popular songs and dances from the Arabian Peninsula and Yemen. The *Yamania* is also said to accompany the *zar*—ceremony of exorcism which is to be found in much elaborate form in Ethiopia.

The third category illustrates the best the character of openness and eclecticism of the group. The example we shall hear is an Egyptian folk song whose words reflect social condition and criticism; it is about the rich and the poor. The refrain sung by the choir says: the rich is happy O Amir, all the worries pertain to the poor. You might recognize its melody which has been used by the French singer of Egyptian origin Dalida in a song that became a hit in the 1960's.

La danse des lions et des lionnes

Ziou Ziou Abdellah

Descripción del ritual de baile y expresión corporal ejecutado por un grupo de bailarines que emula los movimientos de un grupo de leones y leonas en lucha, controlando extremadamente su agresividad. Forman parte de una cofradía mística con motivo del *Moussem* (feria o fiesta popular) de Sidi Hadi Ben Aissa, patrón de los Aissaouâs, llevado a cabo el día de Miloud que conmemora el nacimiento del profeta Sidna Mohamed.

A partir de diapositives et d'enregistrement je vais essayer de vous présenter la danse des lions et lionnes.

C'est au cours de la fête d'ELANSRA (1^{er} jour de l'été du calendrier agricole) que les Aissaouas (membres d'une confrérie mystique dont le patron fondateur Sidi hadi Ben Aissa est enterré à Meknes), exécutent ce genre de rituel. Cette fête coïncide avec le 21 juin du calendrier agricole. En effet dans notre pays il existe trois sortes de Calendriers.

1. Le calendrier administratif qui a été institué par la colonisation et correspond au calendrier grégorien.
2. Le calendrier lunaire: ou le calendrier de l'hégire qui gère la vie religieuse. (Ramadan Aid-Kebir...).
3. Calendrier agricole qui correspond au calendrier Julien, qui présente 12 jours de différence avec le calendrier grégorien.

Ainsi le 1^{er} jour de l'année agricole correspond au 13 janvier de l'année grégorienne. A cette occasion il y a une grande fête (HAGOUZA). Elle est célébrée de différentes façons selon les régions. Cette fête reste encore l'apanage du monde rurale et agricole. C'est l'équivalent de la Noël dans l'autre rive de la méditerranée. Son origine est sûrement bien avant l'arrivée de l'Islam dans notre pays. Il serait intéressant de faire des études comparatives sur les deux rives de la méditerranée puisque ces festivités populaires ont subsisté malgré les changements historiques, sociologiques religieux et économiques.

Seulement la fête d'EL ANSRA qui célébrait l'arrivée de l'été n'est plus célébrée avec faste depuis l'indépendance du pays. Comme elle correspondait avec une fête officielle les festivaliers ont senti que le côté symbolique de la fête a été confisqué et l'ont boycotté. Par ailleurs à la compagne les paysans continuent à célébrer cette fête en amenant leur bétails à se baigner dans les rivières et les sources d'eau. Les enfants exécutent des danses et des chants collectifs autour d'un feu qu'ils préparent pendant toute la journée, en y jetant du selsal (sorte de terre) qui fait des détonations comme des *pétards*. Les femmes encensent les arbres fruitiers avec des herbes sèches particuliers.

C'est à Sebaatou Rijal (les 7 hommes) sanctuaire situé a Mdiq (petite ville côtière sur la méditerranée entre Tetouan et Sebta).

Que EL ANSRA était célébrée avec une grande influence et de manière monumentale avec les différentes confréries mystiques et en l'occurrence le groupe on Taifa des lions et des lionnes.

De nos jours la seule occasion où cette danse/rituel peut encore s'exercer en publique correspond au Moussem du Cheikh Sidi Hadi Ben Aissa patron des Aissaouas le jour du Miloud (fête qui commémore la naissance du prophète Sidna Mohamed).

Chez les Aissaouâ il existe plusieurs groupes (TAIFAS) Certains entrent en transe en dansant sous le son des Ghaitas et des Tbols (tambours).

D'autres en plasmant le nom de dieu. D'autres en dansant et en incarnant des animaux en l'occurrence les lions, les lionnes, les loups les chameaux et....

Nous avons choisi le lion car il représente sans conteste le personnage central de la scène animalesque chez les Aissaouâ.

De toute les façons nous allons qu'effleurer la figuration animale chez les Aissaouâ qui demande une étude ultérieure plus approfondie.

La vielle du miloud les Aissaouâ des différentes régions du pays campent à Souk EL ARBAA aux environs du Mausolée où se trouve le tombeau de leur patron.

La naissance de la Journée est accueillie par des multitudes de *you you* qui éclatent de toutes les tentes dans un élan de ferveur qui monte par vague successive vers le Cosmos. Puis les adeptes de la confrérie se dirigent dans une course effrénée par petits groupes, les deux sexes confondus vers la porte *Tlat fhoule* (porte des trois taureaux) lieu de rassemblement où un des fondateurs de la confrérie est enterré. Puis des groupes commencent à se former autour des Halalas (sorte de chanteur populaire) qui débitent un chant avec un air triste dont les différents thèmes sont: L'histoire de Hadi Ben Aissa, de la Confrérie, les périodes des sécheresses agricoles, le tremblement de terre d'Agadir de 1960, les grands événements et difficultés existentielles de l'année écoulée.

C'est une séquence de pleur collective qui se déclenche. Puis les Taifas commencent à entrer en transe, chacune selon son propre rituel et se dirigent par groupe successif au tombeau de leur patron Sidi Hadi Ben Aissa.

La danse des lions et des lionnes:

C'est un vrai ballet qui rappelle les danses japonaises. Les lions exécutent des flexions tandis qu'ils sautent en même temps sur la pointe des pieds. De leurs poitrines s'échappent rauque et troublant des mugissements.

Avec une aisance corporelle et un jeu scénique extraordinaire, les lions se battent entre eux tout en jetant des hurlements stridents, mais sans se toucher les uns les autres. Ils sautent en exécutant des bons fantasques Ils font mine de se livrer un combat sans merci et infernal, toujours en imitant de leur main les mouvements des fauves qu'ils incarnent.

Le combat se poursuit mais avec une parfaite maîtrise de l'agressivité et de la violence. Ils se battent mais sans se frapper.

Par ailleurs dès qu'un des lions touche l'autre il quitte le groupe et se dirige vers les lionnes qui sont en position accroupies et avancent sur leur main et leur pied. Les lionnes se jettent à terre les coudes et les genoux repliés poussent des mugissements particuliers et se mettent en demeure d'entrer en dispute avec le lion qui se dirige vers elle. Celui ci vient vers la lionne qui choisit s'accroupie près d'elle et entre en combat avec elle. Dès qu'il touche les

doigts de la lionne il se lève caresse le sommet de la tête de la lionne, et comme si il vient de reprendre de l'énergie repart de nouveau vers le combat infernal et symbolique avec les autres lions.

Vous remarquez que la danse des lions et des lionnes se passe à un niveau symbolique.

La lionne par sa situation accroupie et en même temps c'est elle qui donne de l'énergie au lion battu pour qu'il reprend le combat ne représente elle pas l'image de la situation paradoxale de la femme dans notre société.

D'une part elle est l'alliée de satan en tant que corps sexuel, et sous ses pieds de mère nouricière que nous accédons au paradis.

Malgré les changements que connaît la société marocaine la femme reste marginalisée de tout poste de pouvoir (aucune femme au parlement...).

Aussi les femmes célibataires, stériles sont considérées sans aucun statut social. C'est le statut de mère d'une grande progéniture qui donne à la femme un rôle social et un pouvoir tardif qu'elle récupère à la période de la ménopause. Pouvoir acquis tardivement et qui perpétue la situation de soumission au lieu de participer à son émancipation.

Nous observons d'autre part que les femmes sont mélangées lors du rituel/danse aux hommes puisque dans les mosquées il existe une séparation nette entre les deux sexes.

De même que pour le pèlerinage à la Mecque les lions ne doivent ni se raser ni couper leur ongle. Une semaine avant le moussem ils vont chez le coiffeur pour se faire tailler la barbe et se peigner leur *Gotaya* (sorte de chignon de cheveux propre aux Aïssaouas). Ils vont au hammam (bain maure) pour purifier leur corps. Les lionnes qui ont leur menstrues ne peuvent pas participer à la danse sacrée ni entrer à l'enceinte du sanctuaire.

Durant tout le moussem les rapports sexuels entre les lions et les lionnes sont strictement interdits, malgré qu'ils vivent dans l'intimité la plus grande ils s'abstiennent d'avoir des relations sexuels.

Par ailleurs ces manifestations permettent à la femme d'avoir une activité religieuse publique, chose que les pratiques de la religion officielle lui interdit formellement et de façon catégorique.

C'est peut être une des raisons qui incitent les savants théologiens de l'Islam orthodoxe à condamner violemment ces pratiques. D'ailleurs les *oulamas* (savants orthodoxes) considèrent que les danses et toute expression corporelle comme des pratiques démoniaques, anté-islamiques et incitent à la débauche. Seulement le problème c'est que même les modernistes condamnent ces pratiques en les taxant comme une entrave et un obstacle au développement du pays.

D'autre part le corps médical les considère comme des scènes d'hystérie collective. Comment des milliers de personnes peuvent-ils entrer en hystérie collective. Ce sont plutôt des préjugés et des interprétations hatives de phénomène culturelle séculaire que les médecins essayent de dévaloriser et même de mépriser.

D'année en année l'espace où se déroule le Moussem se rétrécit et laisse place à l'urbanisation galopante.

Le schéma directeur de la ville de Meknès marginalise complètement l'espace où se déroule le Moussem.

Une route à double voie est venu separer le lieu de rassemblement des Assaouâ Bab Tlate Fhoul et la route qui loge le mur du cimetière du sanctuaire que prennent les Aissaouâ lors de leur possession.

En plus ce lieu a été limité par un mur, comme pour le séparé du reste de la ville et l'enfermé alors qu'il était un espace ouvert. Ces pratiques qui relevent de l'Islam populaire sont condamnés par les intégristes qui préconisent leur disparition.

Par ailleurs nous sommes en droit de nous demander est ce que la femme Aissaouâ en dehors de la phase de transe au cours du moussem ou des autres pratiques de la confrérie a acquis une vrai liberté qui lui permet de disposer librement de son corps dans sa vie quotidienne. Or dans le quotidien elle reste soumise aux lois sociales qui favorisent et donnent toutes les decisions à l'homme car cette promiscuité entre les deux sexes lors du rituel sacré reste bien inscrite dans le rite séculaire. Seulement ces pratiques lui confèrent quand même certaine paix intérieure et un certain équilibre psychique et émotionnel.

Si nous relevons, comment les espaces ou se passent les Romerias et les Rossillos en Andalousie sont plus ou moins bien conservés. Une étude comparative des festivités des deux cotés de la méditerranée pourront aider à une sensibilisation et a la révalorisation et la sauvegarde de ces fêtes chez nous.

Ainsi un travail multidisciplinaire sur la Romeria del Rossillo et le Moussem de Meknés serait une occasion de reflexion collective et comparative qui permettra la diminution de l'ethnocentrisme et du rejet mutuel qui est en train de s'installer pour la première fois dans l'Histoire de la Méditerranée entre ses deux rives.



Bab Tlat Fhoule (porte des trois taureaux lieu de rassemblement à l'aube le jour du Mousem)



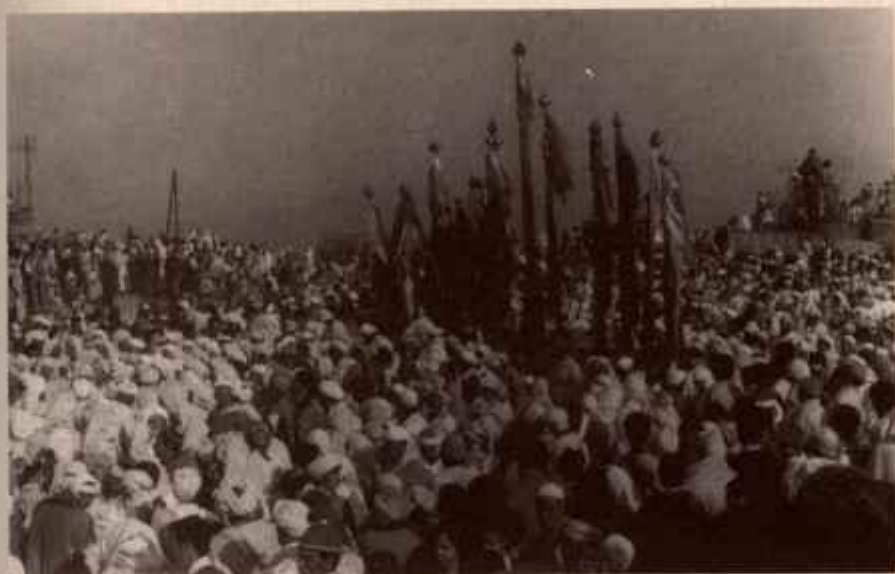
Par petits groupes les Aissaouas se dirigent vers Bab Tlat Thoule



Les Aissaouas des deux sexes continuent à descendre vers le lieu de rassemblement



Des Halalals (chanteur populaire) commencent leur chants qui déclenchent des seances de pleur collective



Les drapeaux des différentes Zaouias (succursale de la confrérie) qui viennent de toutes les régions du pays



Le Début de la possession



Les lionnes en situation accroupie



Les lions en combat

Bibliographie

- ABDELLAH, Hammoudi (1988): *La victime et ses masques: essai sur le sacrifice et la mascarade au Maroc*. Novembre. Editions du seuil, Paris.
- ABDELLAH, Ziou Ziou (1983): *Reflexions sur la therapie traditionnelle*. In «Lamalif», Mars, n° 143.
- (1984): *Psychiatrie moderne? Psychiatrie traditionnelle*. In «Lamalif», Décembre, n° 169.
- (1985): *Aissaoua le moussem de HADI BEN AISSA*. In «Lamalif», Mars, n° 164.
- (1988): *Femme / Transe/ Folie in portrait de femme groupe approche de recherche sur la femme le Fennec*. Casablanca.
- (1988): *Theatre et therapie la Jedba Aissawiya est elle de l'hysterie in theatre et education*. Actes du colloque de Mohamedia, 10/11/12. Novembre. Edité par Walada.
- (1992): *Folie/poesie/resistance in pratiques et resistances culturelles au Magreb*. Edition du C.N.R.S.
- BÉCACHÉ, A. (1985): *De la chair et du sang conférence à la société psychanalytique de Paris*. Décembre.
- CHOTTIN, A. (1923): *Communication sur les airs populaires recueillis à Fes Hespéris*, 2eme trimestre.
- BRUNEL, René (1926): *Essai sur la confrérie religieuse des Aissaoua au Maroc*. Paul Geuthner, Paris.
- DOUTTÉ, E. (1984): *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*. Paul Geuthner, Paris.
- DETIÈNE, M. (1977): *Dionysos mis à mort*. Galimard, Paris.
- (1986): *Dionysos à ciel ouvert*. Hachette, Paris.
- ROSOLATO, Guy (1987): *Le sacrifice repères psychanalytiques*. P.U. F., Paris.
- ELIADE, M.: *La sacré et le profane*. Galimard idées, Paris.
- GIRARD, R. (1972): *La violence et le sacré*. Grasset, Paris.
- (1978): *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Grasset, Paris.
- (1982): *La bouc émissaire*. Grasset, Paris.
- LEVY STRAUSS, C. (1969): *Le totemisme aujourd'hui*. P.U.F., Paris.
- FAMY COLONNA (1987): *Savants paysans éléments d'histoire sociale sur l'Algérie rurale* office des Publications universitaires. Avril, Alger.
- COCAGNAC, Maurice (1984): *Les Racines de l'âme indienne*. Arnaud Collin, Paris.
- NICOLAIDIS, Nicas (1988): *La théophagie oralité primaire et métaphorique*. Dunod, Paris.
- LAOUST, E. (1929): *Le carnaval Berbère*. 3eme trimestre, Hespéris.
- APALLON, Willy (1976): *Le Vandou un espace pour les Voix*. Editions Galilée, Paris.

Verdiales: la raíz y el ritmo

Antonio Mandly Robles

Three main aspects are presented by Mandly in his paper: the definition of the concept of *verdiales*, a social, cultural, economic and festive study of Málaga Mountains from a historical point of view as well as the analysis of music, dance and instruments all over this geographic area.

En Andalucía se llama «verdial» a la aceituna que se conserva verde aún en sazón, a toda fruta de color verde y al árbol que la produce, y a cierta clase de siembra¹. Y así, se nombra como los Verdiales uno de *pagos* o *partíos* rurales localizado en los Montes de Málaga.

Los Montes, que cierran la comarca de *La Axarquía* a su Poniente y Sur, constituyen una unidad orográfica, geológica y ecológica. Históricamente *Los Montes* han tenido su eje de referencia en la capital malagueña, mucho más marcadamente que el extenso territorio de *La Axarquía* que se extiende a su Levante.

A las agrupaciones o *pandas* de *catetos*² que marchan en son de fiesta rasgando el viento con frenéticos sonos para bailar apoyados, a la vez que con coplas individuales, con un violín al que se arrancan sus tonalidades más agudas, dos guitarras, un enorme pandero ensonajado, dos pares de platillos y, en algunas *pandas* un laúd, se les denomina, genéricamente los verdiales.

Estas músicas y danzas, sin embargo, no se restringen al llamado *partío* de Verdiales, sino que su marco ecológico, centrado aquí —en plenos *Montes*— alcanza hasta Villanueva de la Concepción —bajo el Torcal de Antequera— por el norte, y, hasta los ríos Guadalhorce— por Poniente— y Vélez —por Levante³—.

También verdiales suele llamarse lo que cantan, el *aire* popular bailable, de compás ternario, que comparten muchas regiones españolas, conocido como fandango —compuesto de cuatro estrofas de seis versos octosílabos— aunque en modalidad tan poco pulimentada, tan llena de aristas calientes, tan *cateta*, que su raíz escapa de las manos a los analistas del cante, según reconocen (LUQUE NAVAJAS 1965:40) y (MAIRENA y MOLINA 1971:286). Quienes hablan de verdiales o de los verdiales —y están en su derecho— utilizan una palabra que ha recibido un significado preciso, un lugar de clasificación entre los rituales

1. Unas coplas de Fernán Caballero aluden al «campo y sus verdiales». ALCALA VENCESLADA: *Vocabulario andaluz*. Andújar 1934.
2. Apelativo que se contrapone a malagueño de la ciudad. Alcalá Venceslada, obra citada. Para Corominas, *cateto*, «palurdo, campesino», voz andaluza, de origen incierto, quizás alternativa de *pateto*, derivado de *pata* como *patán* y el portugués *pateta* «necio». Primera documentación, 1904, Rubén Darío, con referencia a Málaga. Se emplea en toda Andalucía desde Huelva hasta Almería. Corominas *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, 1976.
3. Desde luego, con una diferenciación en cuanto a su ritmo que al final del artículo analizamos.

folclóricos desenraizados de su anterior ambiente cultural, una referencia autorizada. Así se sitúan en el «mundo del que se habla» y discurren por los seguros cauces de la memoria noética, visual, ideativa (GARCIA CALVO 1983:8, 31).

Quienes estudiamos la cultura como algo más que un conjunto de textos estamos particularmente interesados en conocer cómo funcionan los «juegos del lenguaje» que la viven y reavivan, esas palabras que también son hechos (WITTGENSTEIN 1972B: 146).

Para esto es imprescindible arrimarse al grupo de *catetos* en evolución que conforman las pandas, en calidad de cosujetos humanos, en una secuencia en que condicionamientos venidos del otro tipo de memoria⁴, no nos impidan sentir su ritmo fluctuante, sensible pero inasible, inconcebible. Tal vez así estemos en disposición de *echar un revezo* o una *lucha de fiesta*, *rifarla*, *levantar* coplas y hasta bailarlas.

*Mira cómo te mimbreas...
chiquilla tú eres de mimbres,
mira cómo te mimbreas...
tus labios son dos corales...
mira cómo colorean...
mira cómo colorean*⁵.

Comprender la fiesta es colocarse en un nivel estético de representación compartida (LAVELLE 1955 II: 296), de sonidos que son sentidos a través de la acción, del ritmo, de la copla que se levanta como el relámpago, del «mundo en que se habla» (GARCIA CALVO 1979:341). Así brota la lírica popular desde la Edad Media, «como expresión espontánea, siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción, mientras que en estos momentos la lírica letrada permanece rígida, indiferente» (MENENDEZ PIDAL 1951:113-128).

Desde esta perspectiva ya hay que seguir hablando, como lo hacen los *catetos* de toda la vida, sin excepción, de la fiesta; o más precisamente, con la sola excepción de los cuatro días señalados del solsticio navideño en que a las *pandas de fiesteros* se les llama, comúnmente, *los tontos*. Entonces recuperan su pristina función y vuelven a sus orígenes de ritmo mediterráneo de solsticio, en los umbrales del ciclo de carnaval⁶.

4. Cosa difícil. La situación corriente lo que ofrece son modos múltiples de conexión entre ambas memorias y de colaboración de la una con la otra. Así «recuerdos ideativos pueden encadenarse el uno con el otro por motivos de asociación diversos, pero ese encadenamiento está regido por pulsos rítmicos o secuenciales en general; y al revés, una secuencia de actos o sucesos puede quedar configurada como visión que sea objeto de memoria eidética» (GARCIA CALVO 1983:12).

5. Tanto esta como las siguientes *roaillas* aquí reproducidas, son coplas populares *levantadas* en distintas fiestas.

6. José Carlos de Luna habla de La Taberna de los Tres Reyes de «los picadillos de los *vedriales*» (sic); es decir, de los papelillos o confeti que se arrojan mutuamente quienes festejan los carnavales. Así recoge el sustantivo ALCALA VENCESLADA (1934), como metátesis del «canto andaluz», propio de Málaga y cuyo verdadero nombre es verdiales.

No vamos a prescindir aquí de un breve análisis histórico que trate de leer los niveles de conformación de la «profunda raíz campesina» (CARO BAROJA 1973:12) que da vida a *la fiesta*. Pero tampoco renunciaremos a nuestra metodología como antropólogos culturales. Los historiadores marcan hitos. Nosotros señalamos continuidades, que pueden ser absolutas o relativas —como en este caso pero llenas de un valor estético tal, que les ha hecho resistir los embates del tiempo (CARO BAROJA 1965:296.297).

Nos proponemos discurrir sin olvidar la historia a través de las dinámicas de interrelación del grupo portador del ritual festivo, con su cambiante entorno, que, necesariamente le afecta en su hábitat —composición del grupo, concentración, dispersión—; en su economía —uso o abandono de la tierra, procesos de emigración—; en su cultura material —caminos, transportes, instrumentos— y, sobre todo, en sus esquemas cognitivos (LISON 1971:209) —conceptualización del tiempo, del espacio, expresiones simbólicas de todo tipo—, que es donde cualquier grupo humano se permite el lujo de manifestarse con menos cortapisas en aquello que siente como propio.

*Y vivan los verdiales
viva Málaga la bella
y vivan los verdiales,
que cuando baila mi niña
hasta el mismo sol que sale
se está muriendo de envidia.*

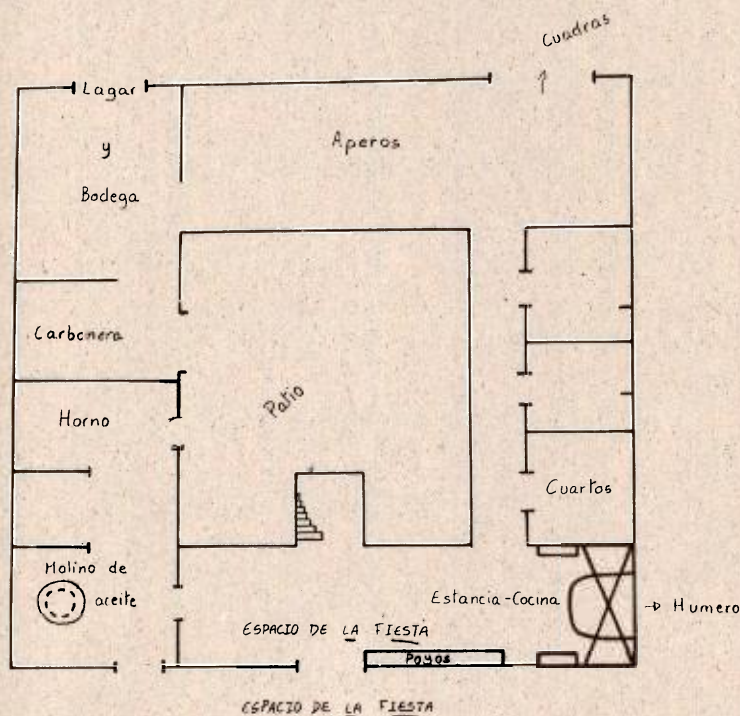
El *partío de Verdiales*, origen de la música y la danza agraria que tratamos, es un pago o *partío* más de Los Montes de Málaga, como lo son *Jottrón y Lomilla*, *Tres Chaperas*, *Venta Larga*, *Santa Catalina*, *Roalabota*, *Jarazmín*, *Santo Pitar*, *Los Mora*, todos ellos igualmente fiesteros; muchos con ermitas, como la vieja de Jottrón o la del Cerro del Moro; con el denominador común de su modo de población dispersa o semidispersa asentada en torno a *casas*, *cortijos*, *lagares* y *ventas* —algunas de ellas con el apelativo «de las ánimas», como la que está a la vera de Las Cruces, o la que está bajo Venta Alegre.

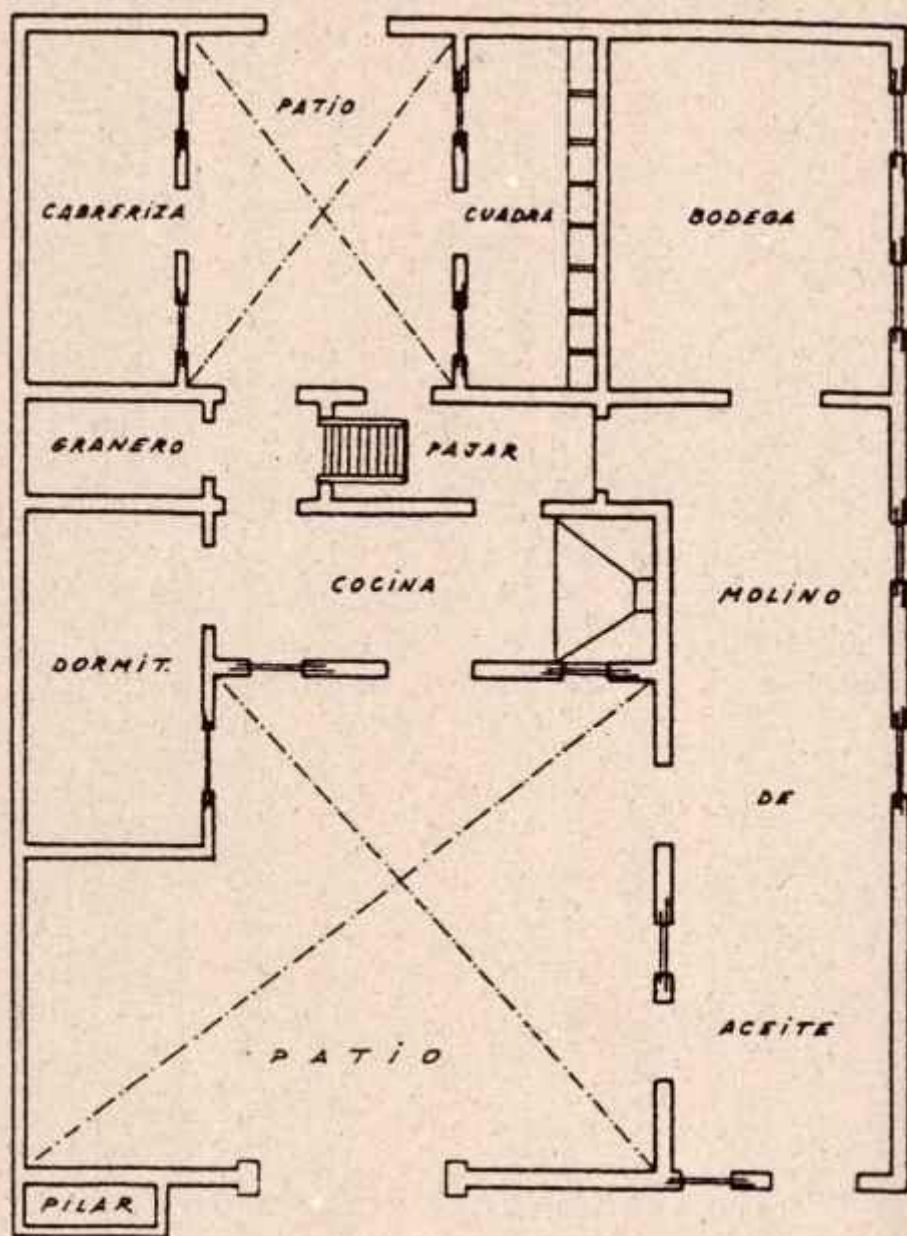
Vayamos a un breve análisis de la estructura socio económica de «la almendra de la fiesta», los Montes de Málaga, cuya semántica ya revela un histórico eje de referencia entre la capital y sus montes. Así fue, sobre todo, desde primeros del siglo XVI, en que, como consecuencia de los repartimientos de los Reyes Católicos comenzó una radical deforestación del bosque de encinas, que anuncian las primeras *riadas* del río de la ciudad —Guadalmedina— (MUÑOZ MARTIN 1982:13 y 14).

*Atravesando pinales
toa la noche he venío
atravesando pinales,
por darle los buenos días
al divino sol que sale
y al divino sol que sale.*

El descuaje del bosque se había iniciado a mediados del siglo XV, con ánimo de aprovecha-

miento de la foresta natural para hacer carbón. Luego dejaría lentamente superficie libre para la introducción de cultivos de ciclo corto, y, sobre todo, para el laboreo de las viñas. La agricultura de Los Montes, que los primeros viajeros ingleses describen en términos elogiosos, desde mediados del XVIII estaba marcadamente comercializada hacia el mercado internacional. Cierta excedente agrario acababa de permitir a contados propietarios invertir en la industria o, al menos, en el comercio y generar la primera industrialización malagueña. A primeros de enero de 1776, un viajero inglés, Henry Swinburne (SWINBURNE 1779:204 y ss.), desciende desde el Torcal a una tierra más cultivada, de colinas bajas. Enseguida encuentra las viñas –hoy perdidas– plantadas en fila, sin sostén alguno. Se labraban con yuntas de bueyes, una vez al año. También requerían una poda anual, y poco más, –según él– para producir el «Mountain», el vino de los Montes. Se recrea en contarnos su cabalgada hacia la Hoya malagueña embriagado por el perfume de los almendros ya en flor y la hermosura de los setos de mirto, caléndulas, adelfas y madreselvas. Según cuenta, había asentadas en Málaga capital hasta catorce casas extranjeras dedicadas a la exportación de vinos, que durante los 15 años anteriores habían logrado exportar 10.000 cubas anuales, alcanzando cada cuba el precio de 10 a 13 libras. Cuando regresa hacia Antequera deja constancia de la frugalidad de la dieta de los hombres del campo: pan mojado en aceite y, a veces, en vinagre.





Casa y Molino de la «Virreina Primera». (Planta Baja).

*Que se pasa mucha hambre,
yo no quiero ser de Olías
que se pasa mucha hambre.
Quiero viví en Herrera,
donde comen panes grandes
y las morcillas entera.*

Los más sutiles análisis que nos aportan datos sobre la estructura productiva del ciclo agrario, proceden de un singular viajero que desembarcó en el puerto de Málaga en 1786, once años después de Swinburne, el reverendo Townseend, rector de Pewsey, Wiltshire en Cambridge.

Aún a bordo, le sorprendieron al fondo de la bahía «ásperas montañas» cubiertas de viñas colocadas hacia Levante, y, bajo éstas, unas tierras llanas muy ricas. En plena primavera se dio a recorrer la campiña de los alrededores de Málaga, que nos describe como salvaje y desigual. Aquellas montañas se le revelaron altas, puntiagudas, escarpadas, con su cumbre desnuda de tierra. La vid podía agarrar por doquier, entre piedras marmóreas y calcáreas que rompían el esquistos. Y no faltaban frutales: la higuera, el algarrobo, el almendro, el naranjo, el limonero, el áloe. El chumbo abundaba hasta tal punto, que su diezmo se arrendaba por 30.000 reales anuales. Las viñas seguían constituyendo la mayor riqueza, aunque detecta una oleada de abandono de su cultivo: tierras que años atrás fueron viñedos y producían abundante fruto, ahora estaban abandonadas.

*Uvas, pámpano y ará,
tres cosas tiene la viña,
uvas, pámpano y ará,
tres cosas tiene la niña
rubia, alta y colorá
tres cosas tiene la niña.*

El cultivo de las viñas resultaba no sólo trabajoso, sino carísimo —se llevaba tres cuartas partes del producto—. Además de la poda —dos veces al año— y la recolección del fruto, la tierra que estaba alrededor de cada cepa debía ser labrada también por dos veces al año. Antes de que llegara el invierno se agolpaba alrededor del tallo para que las raíces quedaran secas y sanas durante la época húmeda, y antes de los calores veraniegos se acostumbraba a hacer alrededor del tallo un hoyuelo para que conservaran el agua y no se perdieran por falta de riego.

Una página del *Journey* merece ser destacada, por lo que aporta a la construcción social de la realidad que aquí estamos indagando: «No hay campesinos en ningún país del mundo que mejor soporten el calor, el hambre y la sed ni que sean capaces de mayores esfuerzos que estos hombres a los que se acusa de indolentes» (TOWNSEND 1792, III).

En el *Handbook* de Ford puede leerse: «Los dulces vinos moscateles de Málaga son bien conocidos. Nuestros antepasados los llamaban de montaña, y crecen en extensiones de varias leguas en las alturas cubiertas de viñedos que bajan hasta el mar. Los más ricos se

llaman «Las Lágrimas» y se fabrican con las lágrimas de rubí que desprende la uva sin prensarla. La fabricación de vinos secos se introdujo por un inglés llamado Murphy (...) Una bota vale unos 10 chelines. Se fabrican alrededor de 40.000, de las cuales 30.000 se envían a América y a Inglaterra, y se vende como auténtico Jerez pálido. Otras exportaciones son aceite, higos, mondadura de naranja para hacer caraçoa, almendras y pasas» (FORD 1855:284).

El cultivo de la vid como producto básico había aumentado la dependencia exterior de la región malagueña en cuanto a la producción de cereales (PONZ 1772) ,que venía de tres siglos atrás. En realidad Málaga era deficitaria en cereales ya a fines del siglo XV, en que los documentos hablan de fuerte incremento del tráfico arriero para satisfacer las demandas del proceso repoblador que se estaba llevando a cabo en el Reino de Granada.

A principios del XVI el sector arriero se vio fuertemente incrementado, no sólo porque el déficit malagueño venía de atrás sino porque Málaga se convirtió junto con Mazarrón y Jerez de la Frontera en puerto autorizado por la Corona para la exportación de cereales (ESPEJO LARA 1985:281-282).

*Que están alumbrando el mar,
son tus ojos dos luceros
que están alumbrando el mar,
quién fuera marinero
niña, para navegar
a la luz de tus ojitos.*

Estos datos históricos, analizados en su contexto socio-cultural, nos revelan elementos constitutivos de etnicidad que anudan una trama de relaciones difícilmente explicables por separado (MANDLY 1985: 175-178). Veamos: derivación de la arriería como oficio de señalado componente étnico y marginal, a través del que se controlaba un sector estratégico clave para el Antiguo Régimen —transporte, vías de comunicaciones entre Francia y Gibraltar—. Amplias posibilidades de camuflaje, a través de su ejercicio, por parte de los moriscos, tras el decreto de expulsión de principios del siglo XVII, como arrieros gitanos. Aumento de la peligrosidad social del arriero, y represión regia, ciega y generalizada a su grupo étnico. Sentido de reconocimiento entre éstos y otros grupos afines de «pahueranos» y radicados en los pagos al borde de los caminos —venteros, mesoneros—.

Juan de Villuga en su *Repertorio* de 1546 (VILLUGA 1546: 46-58) señala dos caminos de acceso a Málaga: el «Camino Real» por Almogía, pasando por Antequera, y el Camino de Alora —donde había mayor número de ventas— en la ruta Málaga-Sevilla, sin pasar por Antequera. Referencia obligada aquí es otro camino que iba de Antequera a Vélez-Málaga , que atravesaba el Campo de Cámara y Comares y enlazaba los campos de Alora, Almogía y Comares entorno del ritmo de «los Verdiales», —como decíamos al principio— entre los ríos Guadalhorce y Vélez.

*Aonde yo no te vea,
aunque te meta tu madre*

aonde *yo no te vea,*
por los montes más espesos
yo tengo que hacer verea
yo tengo que hacer verea

Cualquier arriero sabe algo que escapa a algunos flamencólogos, y, curiosamente a antropólogos que se han acercado a poner orden en «el flamenco» a través de su sistema teórico de etnicidad—desde el mundo del que se habla—y es que las necesidades instrumentales llevan *aparejadas* necesidades expresivas básicas. Que a través de la fantasía —la otra cara de la carencia— se abre un camino para echar fuera del alma las querencias colectivas, para conjurar de lo negado, de lo perdido, de la añoranza-siempre de lo mismo. Que todo objeto cultural es efecto, cristalización y producto de las tres *potencias del espíritu* de las que habló Hegel: el trabajo, el lenguaje y el deseo. Y que todo objeto cultural encuentra su especificidad en el predominio —que siempre es de grado— de una o dos de estas potencias. Cualquier utensilio lo demuestra: desde un cencerro de borrico *liviano* hasta la copla para una *lucha de fiesta*.

Así, en las encrucijadas de caminos entre Jerez, Málaga y Mazarrón, entre sus *artibajos* melódicos, se levantó la *flama* que es hoy uno de los elementos distintivos de la identidad cultural andaluza.

Tienes pecas en la cara,
que no se te dé cuidao,
porque el cielo es más bonito
!ay; que el cielo es más bonito
cuando está más estrellao,
cuando está más estrellao.

Hábitat, economía, cultura que se da en llamar material y —lo que nos parece aquí de singular importancia— cultura «espiritual» y esquemas cognitivos, vamos a tratarlos en las páginas que siguen como un palimpsesto que intentaremos ir leyendo de arriba abajo, desde sus capas más recientes hasta las más antiguas. No emplearemos para ello productos químicos —y, desde luego, tampoco «naturales»— sino culturales: el modo antropológico de ver las cosas, el modo antropológico de dar con las cosas.

Empecemos por la *copla* —llamando a las cosas por su nombre—. En ella se reúnen letra y canto con unas características que la singularizan (LOPEZ ESTRADA 1983:277). Se interpreta de una forma por la que el *cantaor* se identifica con el público, de tal manera que cualquiera de los oyentes puede, a su vez, continuar la difusión de la *roailla*. Se expone en el marco de un público que la condiciona y asegura su autenticidad. Se siente en común y une así a los que la oyen, y todos se identifican con lo que se dice. «Las raíces de este tesoro de poesía de tipo tradicional vienen de muy atrás: de lo hondo de la Edad Media» (DAMASO ALONSO 1969:19).

Estamos ante «una llamarada, un arrebatador torbellino» en el que Dámaso Alonso encuentra uno de los elementos del mestizaje de la poesía del Siglo de Oro español —el

cancionero, el romancero de tipo tradicional—. El otro sería la «poesía culta». Para Dámaso Alonso ningún otro pueblo de Europa puede ofrecer una suma de poesía popular y semipopular como la de nuestro cancionero y romancero.

Pensemos que cuando se llevó a cabo la reforma del Gregoriano —siglo VI— ya había en España escuelas de música litúrgica visigótico-mozárabe, y que, particularmente en Sevilla, la liturgia visigótico-mozárabe se había mezclado con una rica tradición de música profana (MARTÍN MORENO 1985:29).

*Me tienen cautivo y preso
los dientes de tu boquita
me tienen cautivo y preso,
en mi vida he visto yo
hacer cadenas de hueso,
hacer cadenas de hueso.*

Arabistas de reconocidísimo prestigio como Julián Ribera y Tarragó y Emilio García Gómez, nos aportan otro elemento crucial, y es que la música popular medieval de la que acabamos de hablar, fuente de la que aún corre en boca de cualquier *fiestero*; la *música ficta* que la clericalidad administrativa de entonces condenaba por ser «invención del Diablo», es la misma que «escuchaban fuera de sí por la emoción placentera», los califas de las *Mil y una noches*. Y la misma que los árabes tomaron de Persia y Bizancio, como éstos de Roma y de Grecia.

Ahora vamos estando en disposición de entender una antigua pintura conservada en forma de mosaico en el Museo de Nápoles y catalogada como «Scena cómica con suonatori ambulanti». Se trata de uno de los mosaicos de Pompeya —siglo I— copia de una pintura helenística hecha por Dioscórides de Samos —y así firmada en el ángulo superior izquierdo—, tres siglos antes de Cristo.

La plástica del Mosaico refleja un claro contexto de regocijo, que el título de su catalogación refuerza. Sus instrumentos pasaron del ámbito cultural greco-romano al cristiano medieval, y de éste, al moderno. Así el *tympanon* griego es el mismo tímpano o témpano castellano (con piel extendida sin *sonajas* de entre 45 a 50 centímetros de diámetro) y tiene una función instrumental como utensilio de trabajo en las fases finales de la trilla. Tras aventar, y antes de pasar el grano por las sucesivas cribas, se tomaba el témpano para eliminar los restos más evidentes de paja y otras impurezas. El témpano, con una pequeña cantidad de grano, se impulsaba repetidas veces hacia arriba, y así se iba decantando. En sus funciones expresivas los antiguos griegos lo engalanaban con cintas que colgaban de los bordes, simbolizando la locura dionisiaca (TRANCHEFORT 1985:80), como a nosotros nos llevan tales funciones a festonear nuestro pandero con *sonajas*. (Ver página 137).

Aún más interesante desde el punto de vista etnológico nos parece la protagonización de la «scena», el tipo de comportamiento de esos dos personajes de un ámbito cultural mediterráneo, tan lejano, y que, sin embargo, echan una *lucha de fiesta* tan próxima a la nuestra. Las maneras de tomar en sus manos los instrumentos rítmicos, el movimiento de sus pies, los adornos florales y colgantes de sus cabellos. Un personaje de aspecto y atuendo feme-



Scena con i montoni ambulanti.

nino les acompaña con una launedda de dos cañas⁷, instrumento arcaico y de sonidos místéricos y mágicos, prácticamente hoy perdido en la antigua Magna Grecia, aunque, oído tocar a algún musicólogo sardo actual se deja sentir como una gaita aflautada — pensemos que nuestros fiesteros, como luego veremos— tocan el violín sólo con tres cuerdas: *prima*, segunda y tercera, algo, por cierto, parecido al rabel árabe, y que nuestra guitarra pone la cejilla en el quinto *trasto*, tonalidades altas, altísimas, tanto la de la guitarra como la del violín, nada acordes para que se luzca el *cantaor*, cuya voz no es sino un instrumento cultural que se incorpora a la *fiesta*, como la forma propia de *echar* (expresivamente) *un revezo*⁸. Tras ellos un *pinche*, con fuertes caracteres de bufón, parece aprestarse a tocar el *caracol*, para avisar de la presencia de «la panda».

*El aguardiente, un pariente,
el vino tinto es mi primo
y el aguardiente un pariente;
cuando entro en la taberna
me encuentro con toa mi hente
me encuentro con toa mi hente.*

Si trabajos anteriores encontraron en la *fiesta*, sobremanera, «un ritmo mediterráneo de solsticio» (MANDLY 1979:19), en el documento que aquí reproducimos —un monumento de alegría de expansión social, de *juego*— está su raíz grecorromana como primer ritual del ciclo agrario.

7. Tal es nuestra interpretación, que, desde luego, sometemos a otras más autorizadas.

8. La acepción de *revezo*, según el Diccionario de la Real Academia, es «par de bueyes o mulas con que se releva el par que trabaja». Así canta la copla:

*El reloj de manijero
pa los revezos, qué largo,
pa los rengues, qué ligero.*

Echar un revezo consiste en ejecutar ordenadamente una cierta actividad práctica, que se distingue, en su manera de hacerla, de la otra. Así, el *Vocabulario andaluz* de Alcalá Venceslada (1934) habla de «ayudarle a otro en su faena, echarle una mano» y pone el ejemplo: Estaba hoy de huelga y me dije: ¡Voy a *echarle un revezo* a Ramón! Este es el sentido de actividad conjunta vinculante que trasluce la expresión *fiestería* «echar un revezo». Si en la exploración que Alcalá Venceslada hace de la expresión, el *rengue* no aparece para nada en su horizonte de significado —el manijero, tampoco—, un estudio lingüístico situacional de la *fiesta*, también así lo revela.

Habrà que añadir que se trataría de una *contradictio in terminis*, ya que el tiempo de fiesta corre a orza del ritmo relojero de la productividad.

Parece clave aquí diferenciar los dos tipos de actividades que se nos aparecen: la instrumental de *revezo* identificable por la preposición *para* y la expresiva de *echar un revezo* —que carece de *para* qué—.

Enrique Gil Calvo, a partir de los análisis comunicacionales de la Escuela de Palo Alto, distingue entre comunicación instrumental, la que transmite información cara a modificar la realidad objetiva (GIL CALVO 1991:37 y 38) y comunicación expresiva —de la que son ejemplos la amistad, el amor, la fiesta—, creadora de vinculaciones recíprocas entre los interlocutores, y que permite cambiar la realidad social, haciendo emerger una nueva realidad pública, otra comunidad moral. En este contexto lingüístico de la comunicación expresiva, encontramos el significado cultural de *echar un revezo*.

Unos miles de años han dado a este viejo mundo «comunidad de usos, de términos, de identidades» que, según Caro «se rompían al salir de él» (CARO BAROJA 1965:297). Mientras los historiadores marcan los hitos de transición de las prácticas del ámbito cultural greco-romano al cristianismo medieval, y también indican las reformas en su paso de aquel a éste y de éste a la modernidad, los etnólogos señalamos continuidades, curiosamente se habla de medir el tiempo, como si el tiempo fuera un objeto que espera ahí para ser medido. Creamos el tiempo al crear intervalos en la vida social (LEACH (1961) 1969:209)⁹. En este territorio del *más o menos*, o del *aproximadamente* acabamos de hablar de la teoría circular de Julián Ribera y tratamos los rituales de carnavalización, con su fuerte significado de tipo moral o moralizador, donde Caro encuentra la profunda raíz agraria de *los tontos* (CARO BAROJA 1965:335 y 1973:12).

«Autores medievales muy antiguos ya relacionaban las libertades de diciembre de los templos, con las propias de los paganos» (...) «Las prohibiciones comienzan en una fecha bastante remota de la Edad Media» (CARO BAROJA: 1965:311).

Habrà que recordar el mito de Saturno, rey de Creta, que, arrojado de su reino por su hijo Júpiter, llegó a una ciudad situada sobre el Janículo. Allí se relacionó con Jano, el dios de las sementeras y le enseñó la agricultura. En memoria de esta gran enseñanza, la posteridad consagró a Saturno el mes de diciembre. Saturno gobernó con tanta justicia —según los anales— que en su tiempo todos los hombres eran iguales, y les había enseñado a vivir, casi sin trabajar, en una gran abundancia. En recuerdo de este memorable tiempo —la Edad de Oro— debía reinar la igualdad completa, y por eso caracterizaba a las fiestas en su honor una extraordinaria alegría (MACROBIO, I, 7,26).

Las *Saturnalia* caían el 17 de diciembre —XVI ante Kalendas Ianuarii— en la Roma republicana, y sólo ese día —en un principio— era celebrado religiosamente. El regocijo abarcaba, sin embargo, siete días. Augusto los redujo a tres. La reforma ordenada por el Papa Gregorio XIII en 1582 se hizo porque el viejo calendario no se adecuaba demasiado bien al ciclo solar. El desfase entre el Calendario Juliano y el Gregoriano, fueron once días no computados, por lo que el 17 de diciembre pasó a convertirse en el 28.

La inversión del orden social comúnmente admitido es lo que producía el efecto cómico superior a las Saturnales, según Caro (CARO BAROJA 1965:299), y este proceso de risa popular de risa festiva, de carnavalización según Bajtín¹⁰, penetró, no solo en los círculos religiosos intermedios a principios de la Edad Media, sino también en los círculos superiores.

9. En los últimos años se han ido desarrollando en ciencias humanas y naturales un gran número de ensayos sobre el *más o menos* o el *aproximadamente*. La teoría de los *frattali*, por ejemplo. Nosotros hablamos siempre de manera aproximativa, y conseguimos entendernos sólo porque comparamos nuestras expresiones, fundamentalmente inexactas, con el momento en que las utilizamos, con la naturaleza del interlocutor, con lo que se dijo anteriormente y con el tema de la conversación presente (UMBERTO ECO (1975) 1978 y 1986).

• La relaciones entre ritmo y tiempo han sido estudiadas por Agustín García Calvo sobre todo en *Contra el tiempo*. (GARCÍA CALVO 1993).

10. Es decir, como una manifestación de actitudes y valores genuinamente populares, que en el resto del tiempo permanecen reprimidas o soterradas.

La atracción de la risa popular era muy fuerte en todos los niveles de la joven jerarquía feudal (eclesiástica y laica). Bajtin explica esta circunstancia por las siguientes razones: 1) La cultura oficial religiosa y feudal de los siglos VII, VIII y IX, era aún débil, y no se había formado completamente. 2) La cultura popular era muy poderosa y había que tomarla en cuenta forzosamente. Se utilizaban incluso algunos de sus elementos con fines *propagandísticos*. 3) Las tradiciones de las saturnales romanas y de otras formas cómicas populares legalizadas en Roma, no habían perdido su vitalidad. 4) La Iglesia hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos *cómicos* (con el propósito de cristianizarlas). 5) El nuevo régimen feudal era aún, relativamente progresista, y, en consecuencia, *relativamente* popular (BAJTIN (1958) 1990: 73 y 74).

Esta tradición persistió a través, entre otras, de las fiestas de inocentes y de locos, y, aunque se vio sometida a restricciones cada vez mayores, como la condenación expresa que recibió en el Concilio de Basilea (1431), en los siglos siguientes (incluso en el XVII) era habitual defenderla so capa de autoridad de antiguos teólogos y clérigos. Es a partir del XVII cuando estas formas de *juego profundo* (GEERTZ (1973) 1987:355-356), comienzan a «degenerar en caracterización estática y estrecha pintura costumbrista». Para Bajtin «esto es una consecuencia de la concepción burguesa del mundo» (BAJTIN (1968) 1990: 52).

Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada tras la conquista, no tuvo empacho alguno en potenciarlas con ánimo de hacer frente a la sólida cultura musulmana con sus mismas armas: la cultura popular cristiana¹¹. Esta cultura, por cierto, no estaba ni mucho menos perdida, como muestran los recuerdos de leyendas recogidas por Hurtado de Mendoza, cuyas ideas sobre supervivencias de nombres y tradiciones, son interesantísimas para Caro, porque vienen a demostrar que en el siglo XVI había conciencia de que el sur de España estaba cargado de recuerdos pre-islámicos (CARO BAROJA (1957) 1976:127). En este sentido el arabista Vallvé aporta noticias de remotas romerías celebradas en la costa granadina en los siglos IX y X, y Demetrio Brisset (BRISSET 1987:49), textos verdaderamente interesantes. En uno de ellos, a fines del siglo XIII Abu l-Qasim al-Azafi, rey independiente de Ceuta, se asombra de encontrar a los musulmanes del Reino de Granada con un calendario que tenía como referencias las fiestas de los cristianos. Así «se preguntan acerca de la Navidad de Jesús, 7º día de su nacimiento y el día del nacimiento de Yahya» (San Juan). «En estas fiestas se hacen unos a otros preciosos regalos», o «colocan mesas adornadas para comilonas», o «ponen una col debajo del lecho para la buena suerte». Aún a mediados del siglo XIV —cuando sólo permanecía musulmán el Reino de Granada—,

11. «(...) Y los estudiantes llevaban su obispo vestido de pontifical; el qual tenía su silla junto al altar mayor, según vi en mi puericia: costumbre tan antigua desta ciudad, que tuvo principio de su primer Arçobispo fray Fernando de Talavera: el qual acostumbraba, como en todas las demás yglesias Catedrales de aquel tiempo elegir de entre los moços de coro un obispo el día de San Nicolás, cuya dignidad duraua hasta el día de los Inocentes: en el qual mudándose los oficios de los mayores por los menores, mandando éstos, y obedeciendo aquéllos; eran seruidos aquel día los que todo el año seruián. Pues como el santo Arçobispo era tan amigo de representaciones de humildad, tomaua ésta tan de veras como lo era antes que el demonio mezclase otras vanidades» (BERMUDEZ DE PEDRAZA, 1608).

Yusuf I, rey nazarí prohibió excesos tales como las «cuadrillas de hombres y mujeres» que se echaban a la calle en días señalados, «arrojándose aguas de olor, y persiguiéndose con tiros de naranjas, limones dulces y manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, canciones y gritos».

Lo que no pudieron conseguir normativas de monarcas rigoristas, ni concilios como el de Basilea; ni aún prohibiciones bajo penas de cárcel —como la de 1621 en nuestro país— fue la erradicación en los pagos o *partíos* rurales de aquellos rituales *paganos* derivados de las antiguas saturnales, y ello, por una cuestión logística: la débil organización del aparato del Estado que caracteriza al Antiguo Régimen. Así, Rodrigo Caro (1573-1647) escribía: «Todo esto vemos hoy, especialmente en las aldeas, donde el día de los Santos Inocentes, que concurre en el mismo tiempo en que antiguamente celebraban las Saturnales, la gente rústica hace semejantes disparates, pónense carátulas y echan coplas de repente» (RODRIGO CARO (1884) 1978:210).

*Aceite le pido al mar
y agua clara a los olivos,
aceite le pido al mar,
tu queré me ha puesto a mí
que no sé ni lo que digo,
ya no sé ni lo que digo.*

Quienes estudiamos lo que no pasa a través de la cultura —a la que la agricultura, primer signo de *civilización* cedió su puesto y entregó su morfema, leemos con pasión sucesivos procesos de flujo y reflujo ecológicos y culturales que los historiadores dan en llamar «ruralización» y «urbanización» de las poblaciones. Rastrear este proceso en Los Montes de Málaga siguiendo la táctica de lectura de palimpsesto que antes proponíamos, puede llevarnos a encontrar la «profunda raíz campesina» que tonifica la fiesta, con sus muchas características de ritual agrario saturnalicio —la *rifa*— y las vigencias del tesoro de poesía de tipo tradicional que vienen de todo lo hondo de la Edad Media, a través de los mozárabes, —las coplas—.

*Brillante como el lucero,
tú eres chiquita y bonita,
brillante como el lucero,
tú eres una candelita
en una noche de enero
cuando la luna se quita.*

Rodríguez Oliva explica el éxodo al campo malagueño que se produce a primeros del siglo III, tras la prosperidad y crisis de los núcleos urbanos (RODRÍGUEZ OLIVA 1994:159). En aquellos tiempos —siglos IV y V— las costas malagueñas aparecen repletas de productos venidos de África, como lo demuestran numerosos materiales arqueológicos; fundamentalmente, cerámicas. Los territorios costeros de Málaga seguían teniendo una po-

blación mercantil, sobre todo, que dominaba la vida política. Estos mercaderes estaban interesados en mantener las relaciones con el Mediterráneo oriental y con el norte de Africa. (...) Muchos de estos comerciantes fueron el apoyo incondicional, y la causa mas profunda, de la presencia aquí de tropas bizantinas (RODRIGUEZ OLIVA 1994:160 y 164).

Para Acién, la ruralización de la población que se había dado en época visigoda, continúa, como norma general durante todo el emirato, lo que afectará tanto a los que persisten con la religión cristiana —los mozárabes— como a los que adoptan la nueva religión o muladíes. Lo más interesante, sin embargo, es que, frente a incipientes núcleos de islamización en nuevas aglomeraciones —que van surgiendo a partir de antiguas villas de época romana; casos de Manguarra (Cártama) y Bezmiliana, donde se asientan antiguos huídos a Los Montes, que descienden—, la mayor parte de la población se mantiene aún a fines del siglo IX en sus *husun* o refugios de Los Montes (ACIEN 1994:191).

Se sabe que estos asentamientos se originaron a causa de la fuga de quienes no querían ser sometidos a servidumbre por la clase dirigente; así que no huían del sistema islámico sino del visigodo. La permanencia en sus refugios les mantuvo al margen de ambos sistemas dominantes, en *comunidades de aldea*, y según un viajero oriental cuenta, «sin ningún conocimiento de la vida urbana» (ACIEN 1994:191).

Uno de los poemas de Ibn Hayyan se nos aparece en un rincón del palimpsesto que venimos tratando¹².

Diez siglos de Historia contemplan las labores administrativas de los poderes fácticos, desde que el obispo Ostégesis se encargó de censar a los habitantes de los *husun* de los Montes de Málaga, para que no escaparan a los recaudadores de Abd-al-Rahman II, hasta la espectacular disolución de los *catetos*, convertidos en una imagen de sí mismos en los escenarios de la cultura oficial¹³.

La constante fue de un gradual reforzamiento del Estado, bien a través de la represión pura y dura, bien a través de la integración —censos, arbitrios, ermitas— instituciones que no tocaron el fondo de la estructura socio-económica, frente a las que los habitantes de los *paji*, a través, sobre todo, de la memoria hiponóetica —rítmica, secuencial, auditiva y

12. «Jotrón, plaza fuerte sobre un monte tan alto como las nubes, rodeada casi totalmente por los tremendos precipicios de un valle, de modo que era imposible la aproximación y el ascenso a causa del *hishn* que estaba sobre el monte, habiendo entre el fondo del valle, y los barrancos circundantes amplios cultivos, tupidas viñas, espeso arbolado y anchos pastizales, donde pacían sin temor los ganados de la gente de la fortaleza, para los que era puerta y cerrojo, mientras que por oriente la fortaleza daba a un llano de fácil acceso y abierto al frente. Todos sus habitantes eran cristianos, sin un solo musulmán, y lo mismo el *hishn* de Comares y sus hermanos Santopítar y Sedella, pues las fortalezas de aquella zona habían sido de los cristianos desde siempre...» (IBN HAYYAN al-Muqtabis V, poema 144. Traducción VIGUERAS, M^a Jesús y CORRIENTES, Federico, 1981:171).

13. Hablamos de disolución espectacular mercantil. Que haya grupos de fiesteros que hagan su fiesta y vivan sus valores, nos dice que el componente de *cultura cateta* de nuestra cultura total, sigue vivo (no sólo enlatado en las cintas de *Betacam* o estuchado en el mediocre producto, con fecha de caducidad impresa, que los publicistas llaman «Malagueñas de fiesta») y que, desde luego sigue, mal que bien, haciendo camino.

oral— se las arreglaron para seguir haciendo aquello que sentían como propio —*luchas de fuerza, luchas de fiesta, revezos, juegos, rifas*—.

*Y un malagueño decía
hace mú pocos momentos
que un malagueño decía:
mentira parece esto,
que una fiesta de catetos
puea ser tan divertía.*

Hasta una institución tan sutilmente terrorista para el dominio de las almas como el Purgatorio¹⁴ desarrollada con particular virulencia en los siglos XVI y XVII, hubo que asentarla en la profunda raíz campesina de estas músicas y danzas del ciclo productivo agrario mediterráneo, a través de sus grupos para el ritual festivo.

Manuel Luna ha podido constatar cómo grupos de «animeros», incluso cofradías de ánimas que funcionan aún, proporcionan una imagen nítida del calendario festivo en muchas localidades del sur de España, incluyendo en su repertorio danzas, fiestas de locos e inocentes, pujas, rifas, bailes, petición de aguinaldos, etc.; demostrando especial efervescencia en tiempos de Navidad (LUNA SAMPERIO 1987:10).

Situando esta correlación en sus diferentes contextos tenemos una explicación para entender en Andalucía, cómo rituales, músicas, danzas, que no son tenidos por propiamente navideños, estén históricamente inscritos conformando el ciclo en relación con la inocencia y la infantilidad que deriva de las antiguas saturnales.

Ya en Los Montes de Málaga, encontramos aún el apelativo «de las ánimas» en varias ventas, y alguna versión de reiteradas leyendas en relación con las Benditas Animas del Purgatorio¹⁵, así como la estampa de la Virgen del Carmen que luce y baila en la bandera de la panda de Santopítar —es la de los Dolores las que llevan las pandas del *partío* de Verdiales y otros *partíos* vecinos.

*Chiquita y llena de carne
eres como una avellana,
chiquita y llena de carne,
tienes los cabellos rubios
como la Virgen del Carmen,
como la Virgen del Carmen.*

14. Jaques de Goff en una obra ya clásica —El Purgatorio— nos revela cómo se pasa de la idea del cristianismo primitivo, vigente hasta el siglo XII, de sucesivas pruebas que van purificando al fallecido para traspasar las puertas del Cielo, hasta ese torturante infierno temporal.

15. En el campo de Almogía, la leyenda del olivo de Las Animas en la Fuente del Arroyo refiere las penalidades de un cristiano viejo, repoblador venido del Reino de Sevilla, al que no agarraban sus estacas. Su mujer, buena cristiana vieja y devotísima de las Animas, le aconsejó que el aceite del primer olivo que le agarrara fuera para alumbrar las lamparillas de las Animas.

Una rara e intensa devoción a las Animas detectamos en algunas fiesteras muy mayores del *partío* de Santopítar, que nos hablaron con unción —en plena celebración de *los tontos*— de los antiguos «bailes de cuentas»¹⁶. Un pormenorizado trabajo histórico realizado en la comarca del río Mula, nos revela como, en la época más boyante de las Hermandades de Animas, la entrada de dinero más importante «correspondía al epígrafe de inocentes, borrega y *aguilando*» (GONZALEZ CASTAÑO y GONZALEZ FERNANDEZ 1987:236).

El gran predicamento de las hermandades de ánimas también fue históricamente coyuntural. Desde finales del-siglo XVIII se empieza a notar una decadencia de las cofradías debido a la presión de los políticos ilustrados y a «algunos sectores de la iglesia que ven en ellas asociaciones donde se cobijan vagos y elementos que mantenían ciertas costumbres paganizantes que no controlaban» (DOMINGUEZ ORTIZ 1976:379). Así se expresan las contradicciones de los poderes fácticos. Así volvemos, una vez más, al mito de los orígenes: «costumbres paganizantes».

Tras la corrupción moral y la putrefacción de la religión, quedan, sin embargo en pie, los grupos para el ritual festivo, que asimilan aquellos elementos que en la conformación de su identidad cultural sienten como propios —la Virgen prendida a la bandera, funciona ya como enseña y símbolo indesunible del territorio y de la panda—.

*Patrona de Verdiales,
la Virgen de los Dolores
patrona de Verdiales,
yo la llevo en mi bandera
pa que no me desampare
pa que no me desampare.*

En 1772 el viajero inglés Francis Carter quedó morbosamente sorprendido en Los Montes por algunas costumbres paganizantes que tanto incomodaban a nuestros ilustrados. «No obstante las dificultades para subir hasta ellos», observa que los comerciantes malagueños gustaban de pasar gran parte del verano en Los Montes, donde todos tenían «casas y viñedos, algunas, magníficas, con estatuas y fuentes». Habla de «la templanza del clima» y «la belleza de las vistas», pero, sobre todo, de las «fiestas que rozan el libertinaje», mientras dura la vendimia.

En un claro proceso de carnavalización, «el amo de la viña deja a un lado su seriedad y su capa, y grita a los trabajadores: ¡Eal, hermanos, ¡el juicio ya se fue!» A partir de ese momento el dueño come en la misma mesa con todos sus jornaleros y se puede ver a su mujer peleándose con los labriegos por meter «la cuchara en la sopa». Por la tarde, «mientras pasa la copa que alegra», se pueden escuchar «comentarios satíricos de los chistosos» sobre «los defectos naturales o imaginarios de unos y otros», y, «con igual libertad sobre los del señor

16. Las cuentas de las Animas, interpretamos nosotros; es decir, los ingresos y gastos deducidos, recaudados a través de estos rituales populares para su función.

y su esposa, quienes, lejos de ofenderse, les jalean sus dichos devolviéndoles las bromas». (...) «Esta costumbre se conserva en este país desde que llegaron los romanos», lo mismo que la de provocar con palabrotas a grito pelado «a todos los que pasan por las viñas mientras cogen la uva», tal como Horacio describe en las saturnalia romanas (CARTER (1772) 1981: 232 y 234).

La epidemia de filoxera, en el último cuarto del siglo pasado, acabó —nunca del todo— con tales alegrías. Estos procesos de carnavalización se mantuvieron en Los Montes y La Axarquía cíclicamente y, desde luego, con menor extensión e intensidad que nos cuenta Carter, hasta nuestros años sesenta. También se mantuvieron, hasta la bárbara ocupación de las urbanizaciones —que cercaron caminos y talaron y perforaron cuantos pozos quisieron para llenar piscinas y así desertizaron las cuatro huertecillas de linderos, para los que *crearon* puestos de trabajo hasta la próxima suspensión de pagos— en los últimos veinte años, los caminos salpicando las barreras de pencas por entre *pecharrales*, y, para quienes tenían una *suertecilla* —de una o dos obradas— de tierra, la pelea a brazo partido con los pencales para arrancarles uno o dos bancalillos escalonados, si es que a la *suerte* acompañaba el agua alumbrada en un pozo abierto a pico y pala.

Así fue, hasta la desaparición de los Catetos de pura cepa, entrados los sesenta. Una gran mayoría vino —gradualmente— a asentarse en barrios periféricos de la ciudad de Málaga, donde algunos paisanos se habían ido viniendo ya desde los cuarenta —La Mosca, Mangas Verdes, el Puerto de la Torre, La Huertecilla de Mañas, Campanillas—.

Se mantuvieron redes comerciales privilegiadas entre estos barrios y sus *partios* de Los Montes —recoveros, lecheros, aceiteros—, pero la *Fiesta*, aunque cobró cada vez más carta de naturaleza entre élites malagueñas —estudiantes, poetas vinculados a determinadas revistas literarias, ediles costumbristas, buenos *aficionados* al canto —fue considerada como de *catetos* —y de los suyos— hasta la generación de los setenta.

*Unos ratillos andando,
salí de Málaga a pie
y otros ratillos andando,
sólo por vé a esa morena
en esta fiesta bailando,
y en esta fiesta bailando.*

Tenemos conciencia de que describimos con una irrefrenable sensación de nostalgia; y, sin embargo, de nuestra propia indagación se trasluce una corriente caudalosa de tradición, más honda que la conciencia histórica. Que, sea lo que sea «tiempo», desde luego, el tiempo en que se habla (con el instante en que cada *revez* se echa, cada baile se hace o cada *lucha* se termina) no es el mismo tiempo que el tiempo histórico, en que las lenguas cambian y los *catetos* desaparecen. «Para cada interlocución el aparato es eterno o intemporal» (GARCIA CALVO 1993:109). Para cada lucha de fiesta, también. Como para cada «día de fiesta» en el sentido de Píndaro —«La vida del hombre es perecedera, pero sus días son inmortales»—; sobre todo. Los «días geniales o lúdricos» de la fiesta, de que habló Rodrigo Caro. A esos asomos de infinitud de lo que hay por debajo del tiempo, a esos alientos de vida es a lo que aquí llamamos ritmo.

*A retratá tu salero,
por dónde principiaré
a retratá tu salero.
Principiaré por los pies
y hasta el último cabello,
hasta el último cabello.*

Tras los primeros tanteos de afinación la panda entra tocando al ritmo que le es propio, en compás de 3x4. Es el *paseillo*, una parte instrumental melódico —rítmica,— que se acompaña con *mi* y con *la*, donde nos percatamos que el violín —que sólo se toca con tres cuerdas: prima, segunda y tercera— marca la pauta melódica, mientras el ritmo lo hace el pandero. Tras el *paseo* entra el canto y la mudanza. Una *lucha* se compone de tres o cuatro coplas, a criterio del alcalde¹⁷, todo ello, desde los amagos parsimoniosos en que se *arreglan* los instrumentos, se suele convocar con la expresión «¡Vamo a echá un revezo!».

Vamos viendo cómo las actuales expresiones con que los fiesteros distinguen aspectos de la fiesta, rezuman sudores, olores y sabores de las viejas eras y lagares, sólo que, al *echar el revezo* ahora y aquí, no se está mirando el porvenir ni el pasado. Por el contrario, a través de esos sudores se obtienen estremecedoras gratificaciones inmediatas, cuya naturaleza consiste, precisamente, en la misma realización personal que genera una conciencia inesperada, espontánea, un *impresionante producto* expresivo —en un momento crítico¹⁸ de alegría, de expansión social— capaz de *levantar* relaciones sociales inéditas, otra comunidad moral. En este sentido, desde ópticas diferentes, van los análisis de Caro Baroja y Gil Calvo.

Sobre el contexto del baile, tradicionalmente localizado en lagares y ventas, y protagonizado por las muchachas allí radicadas a las que se *levantan* las *coplas*, sobre las *vigencias* de *cooperación* de aquéllas y de *acción* de los hombres, que encienden el complejo conjunto de mecanismos simbólicos —complementarios— que da vida a la fiesta, remitimos a (MANDLY 1984:463-481 y 1987:23-39).

Así de plásticamente describía Curt Sachs el implícito engranaje de las *vigencias* de cooperación y acción: «Bailan siempre el fadango sólo dos personas¹⁹, que no se tocan jamás, ni siquiera con la mano. Pero cuando se observan los desafíos que una a otra se hacen, ya retirándose, ya acercándose de nuevo; cuando se advierte cómo la mujer, justamente en el instante en que pareciera que va a ser vencida, se escurre de pronto del hombre victorioso con remota vivacidad; cómo la persigue aquel y cómo lo persigue ella luego; se comprende

17. Cada copla va compuesta de seis versos, como pudo apreciarse en los que hemos venido reproduciendo. DO / FA / DO / SOL / DO / FA (Ver transcripción anexa).

18. Habra que ir liberando la palabra *crisis* del lastimoso secuestro ilegal de los economistas.

19. Esta apreciación no es, del todo, cierta. El baile del tresillo —el *zángano*— lo hacen dos mujeres y un hombre. La maña del bien bailarlo consiste en que el hombre, pese a las «vuelas que le buscan las *bailaoras*», cada una por su lado, nunca debe dar la espalda, sino mantener la cara ante las dos, hacien honor a sus *vigencias*.

que en todas sus miradas, sus gestos, y las posiciones que adoptan, expresan las variadísimas emociones que les inflaman por igual» (...) «En el ritmo provocativo de las castañuelas, en el que los tiempos de tres por ocho y tres por cuatro se combinan con gracia, se nota el avance delirante de la danza del galanteo» (CURT SACHS 1944:111).

*Navega un barquito inglés
por la mar de tus pechitos
navega un barquito inglés,
quién fuera marinerito
para navegar en él
para navegar en él.*

Lo que transmite su mensaje es la manera de interpretar el baile. La actitud del cuerpo en la danza. «Como no sea una *del campo*, no se aprende a bailá Verdiales... Que están bailando, lo mismo las piernas, que los brazos, que el cuerpo» —nos confiaba una fiestera de toda la vida—. «El cante se siente *en desde* dentro del alma. Y cuando se escucha el cante, le entra a una un cosquilleo por los pies...».

Baile exclusivamente masculino es el de la bandera. El abanderado, con la bandera que distingue a su panda, una bandera como otra cualquiera con los colores españoles o andaluces y a veces con un arreglo para que aparezcan los dos —eso sí, siempre bien prendida en sus entretelas una gran estampa de la Virgen de los Dolores —patrona de Verdiales— o de la del Carmen —memoria de los bailes de ánimas, en algunas contadas pandas—, cumple la función de marchar al frente de la panda. Para bailarla, toma la bandera por el mástil, como de costumbre, y la cruza frenéticamente a su alrededor, cambiando de mano y sin perder el ritmo propio de la mudanza. Es un baile desafiante, toda una *lucha de fiesta*, en que la panda defiende su identidad territorial frente a otra que real o simbólicamente venga de camino.

En los días de *los tontos* —durante el ciclo navideño hasta el 28— el tiempo de baile se somete al discurrir de la *rifa* o puja, bajo la dirección del *alcalde*; un tiempo, y unos días de verdadero vértigo, donde se desatan las presiones sociales complementarias que tienden a situar a los participantes «donde les pertenece», en una gozosa inversión de roles en que los *tontos* cobran autoridad²⁰. Es una forma de juego profundo, elemento estético imprescindible (CARO BAROJA 1965:297) que lleva la fantasía al poder transmitiendo vida al ritual a través de esa *memoria* inasible, inconcebible, que llamamos hiponóetica.

Las vigencias actuales han evolucionado en los últimos dieciocho años, muy al compás del cambio socio-cultural de la condición femenina —a veces, todo hay que decirlo, esperpénticamente, como cuando en los primeros noventa salió por navidad alguna panda «exclusivamente femenina»—. Este fenómeno episódico nos ayuda, sin embargo, a comprender las entretelas del complejo tejido socio-cultural que hoy se trama en populosos

20. Puede verse (MANDLY 1984:473-476).

barrios malagueños como el Puerto de la Torre o Campanillas, o en pueblos tan cercanos a Málaga por la nueva autovía como Benagalbón, y a desenquistar la idea que atribuye a los rituales populares un *locus* estático al margen de las dinámicas en que —como las aguas de los veneros— discurren los valores que en un día chorrean pública y compartidamente en las expresiones modales de la comunidad. Que el baile de las chiquillas que se criaron a los pechos de Tele-5 destile hoy, no conscientes efluvios de *simulacro*, en vez de *disimulo*, como aquel de sus madres o sus abuelas, no lo hace por cambios en su naturaleza, sino en su cultura²¹.

*Lleva esa niña una estrella,
por debajo del vestio
lleva esa niña una estrella,
y el bailao que la baila
se va recreando en ella,
se va recreando en ella.*

Es en la música, más aún que en la danza, donde se dejan notar las relaciones de alteridad entre pandas, que aportan interesantísimas matizaciones en un estudio de contrapuntos ecológico-culturales.

A Poniente, las pandas de Campanillas, estación de Cártama, Arroyo Jever, los Mora de Almogía, Almogía y Villanueva de la Concepción, tienen el ritmo más rápido. El violín, muy melismático, lleva la melodía sobre las notas más agudas; casi siempre, la *prima*. Los platillos repiquetean de forma muy repetitiva; se dejan sentir mucho, mientras el pandero se esconde en el compás. Las guitarras rasguean, no demasiado acompasadamente.

En el centro de los dos ríos de que hablábamos al principio —Guadalhorce y Vélez—, un numeroso grupo de pandas ha venido haciendo sentir su presencia por estos *partíos* de Los Montes, tales como Jotrón y Lomilla, Santo Pítar, Medina, Calderón, Puerto de la Torre, Mangas Verdes, La Mosca. Su ritmo es suave, aunque con mucho compás, y ello lo hace percibir como de una rudeza y bravura excepcionales, que los fiesteros de más edad, gustan, desde su mundo, comparar con la retama que abunda en Los Montes: amarga, dura y bravía. El violín, lleva la melodía sobre las tres cuerdas por igual: *prima, segunda y tercera*. Así fragua con las guitarras un núcleo compacto de melodía y compás, que mezcla perfectamente con el ritmo pausado de platillos y pandero. El pandero se erige en base y soporte de *la fiesta*. Los platillos chasquean, marcan el compás. Las guitarras limitan su actuación a un rasgueo especialmente acompasado, contribuyendo a dar a *la fiesta* una gran fuerza melódica²².

21. No contemplamos los montajes en escenarios, donde, lo que el baile pudiera ganar en *profusión*, lo pierde, de todas todas, en intensidad.

22. Aunque al ritmo no repelen los palillos, que usan no pocas *bailaoras*, sí que molestan las palmas, que no entran, para nada, en el componente rítmico de *la fiesta*.

Vayamos, por fin, a Levante de Los Montes, por mor de conocer la música de aquellas pandas de las antiguas alquerías de Comares —El Borge, Almáchar, Cútar, Benamargosa— cuyo estilo de ritmo se deja sentir hasta las vegas, y aún a lo ancho de toda la Axarquía. Como rasgos característicos son destacables la excepcional importancia de la melodía, con protagonismo de los instrumentos de cuerda. Destaca también la riqueza melismática del violín, que *canta* con profusión y la presencia del laúd, que nos hacen sentir cómo el *melos* de comunidades *de moros* —como en numerosas poblaciones del término de Vélez, siempre que no fueran costeras (LADERO 1968:543), los cristianos se limitaron a ocupar la fortaleza, dejando en ella a la totalidad de la población musulmana—, se perpetúa en las modalidades de su *fiesta* —arisca, aunque dulce—. Las guitarras también puntean, aunque inician el *paseillo* rasgueando. Los platillos, repiquetean, pero este repiqueteo suena de manera distinta al que se hace en las pandas de Poniente; se dejan sentir menos. El pandero constituye la base rítmica.

El cante de estas pandas a Levante de Los Montes luce más que en las otras dos zonas referidas. Está más elaborado. Curiosamente, algunos rancios fiesteros de Los Montes lo llaman *abandolao*, en el sentido que ya daba el califa Almotazz a las canciones de los ejercitantes del *tombur* o bandola —«más ligeras y bonitas»— (RIBERA (1927) 1985:74 y 75), más *pictóricas*, diríamos siguiendo a Wöllflin²³. Esta evolución nos permite matizar la dicotomía —tan cara a los flamencólogos— del artista creador frente al ritual congelador y recordar a Juan Breva y a sus cantes como un producto de la evolución de *la fiesta*²⁴.

«Porque el sonido de un acento que es alma no se puede llevar al papel sin ponerle a la vera un pentagrama con notas musicales» (BERENGUER (1967) 1988:5), estimamos que la estructura musical tal vez pueda comprenderse mejor con la transcripción que aportamos, y disponer así de un elemento comparativo²⁵.

23. En sus *Conceptos fundamentales de historia del Arte*, contrapone las formas *clásicas* a las *barrocas*, equiparando ambas en calidad, e insistiendo en que estas últimas no son formas decadentes, sino producto de la evolución de un estilo.

24. Sabemos que Juan Breva —al igual que otros *cantaöres* antiguos— se acompañaban ellos mismos a la guitarra, y que, en ocasiones, podía haber acompañamiento de laúd.

En el XIX se habla mucho de las malagueñas, refiriéndose a las *bandolás*.

«En tiempos de Juan Breva *se cantaba muy bien*» —para uso y disfrute del común— «y había *muy pocos* artistas» —para uso y disfrute de los señoritos, luego de los costumbristas, y, luego de los flamencólogos.

Lo que queremos con este pie un poco provocativo es llamar la atención sobre el proceso de cambio de aquel *juego* —del que aquí venimos hablando— por a) la atención al significado (argumento, mensaje) y b) la atención al protagonista individual; proceso de cambio que entendemos —en diagnosis de Bajtín, al que remitimos páginas atrás— como una consecuencia de la concepción burguesa del mundo.

25. La transcripción se debe a la profesora Titular del Conservatorio Superior de Música de Málaga MARIA DEL CARMEN PEREZ BLANCO, y está elaborada prestando oídos, en determinado momento, a los distintos *instrumentos* que hacen la *fiesta* de Los Montes, para ponerlos al alcance de la mano, un poco como ascuas congeladas.

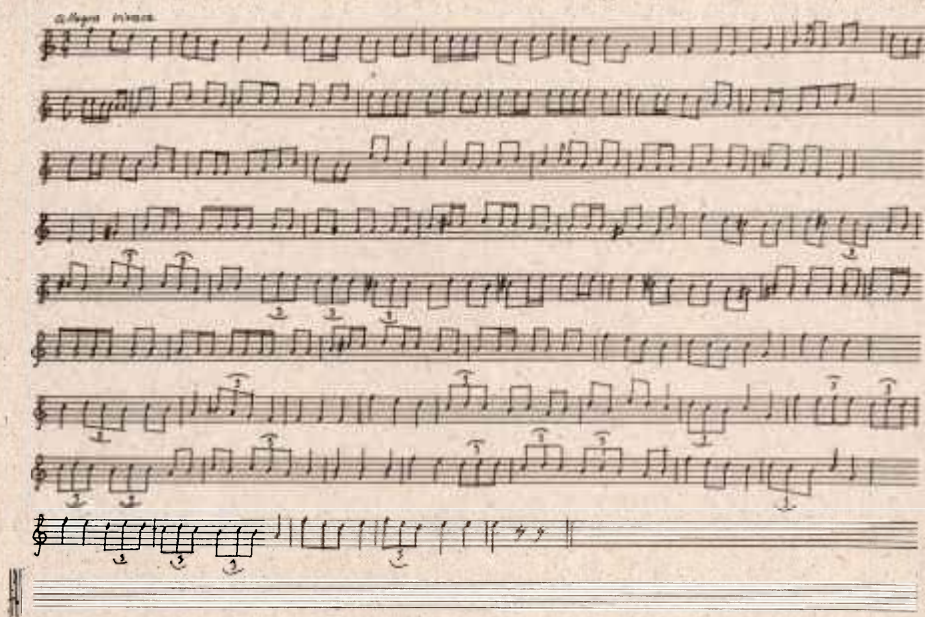
El trabajo de campo hubiese sido imposible sin la colaboración de dos amigos fiesteros: Cármen Tomé y Pepe Molina.

Nota final

Pretender reconocerse a través de la memoria colectiva, no es un salto sin red por entre el hondo ciénago donde acechan los murciélagos de la *volkgeist* en reivindicación de las diferencias. Es una apuesta contra la evasión y la atomización individual—tan lejana a la idea de racionalidad ilustrada como el *analfabeto secundario*—, o, lo que es lo mismo, una reivindicación de la subjetividad que aquí tanteamos desde la sincronía expresiva de la comunicación *fiesterera*.

Las profundas raíces campesinas que aún sostienen nuestras pandas en los barrios del extrarradio malagueño, han sido revestidas de pilares y puentes de autovías que comunican individuos aislados tras su cinturón de seguridad. Por debajo de ellos queda intacto, si se le presta oídos al «mundo en que se habla», un formidable medio colectivo de comunicación comunitaria, un puerto navegable a otras culturas.

Violín 1



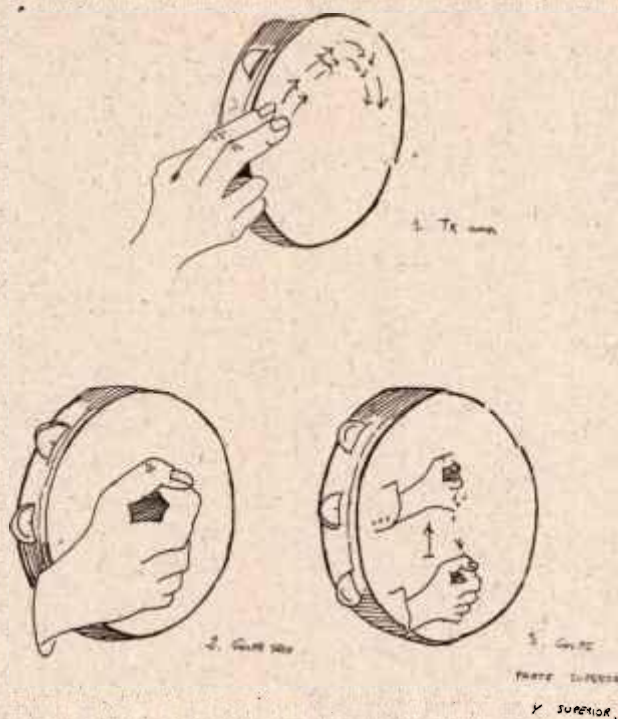
Guitarra 1

Allegro vivace

1 ♯ 1 ♯ 1 ♯ 1 ♯ ... hasta el final.

Guitarra 2

Pandero 1

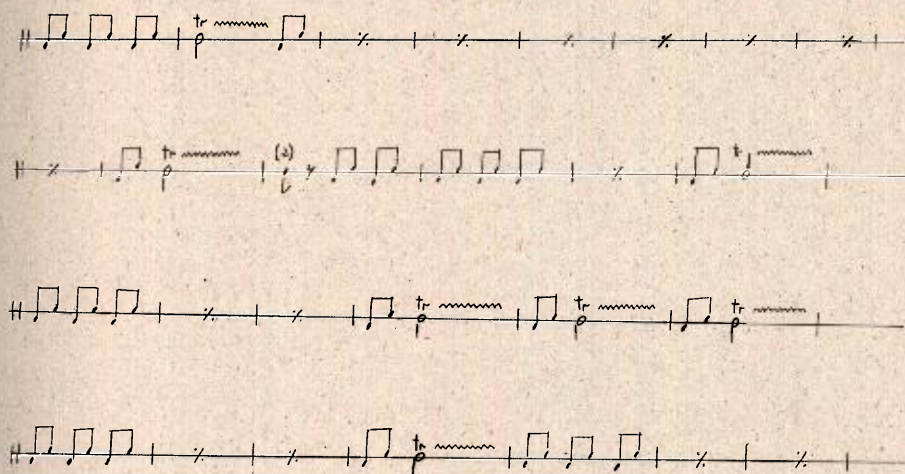


Diámetro real de pandero: entre 43 y 47 centímetros.
Número de sonajas: entre 22 y 25.

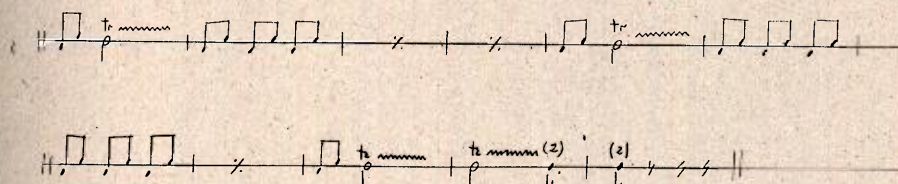
Pandero 2



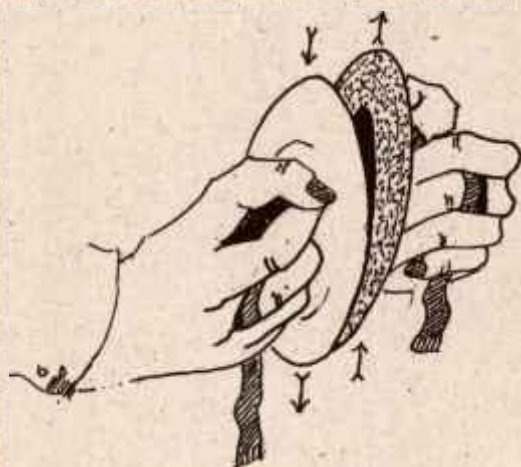
Pandero 3



Pandero 4



Platillos 1



Platillos 2

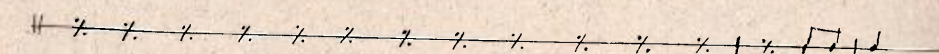
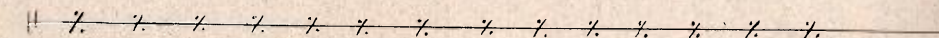
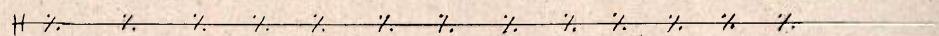
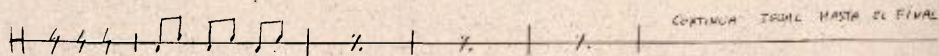
1. Movimiento de manos hacia adelante y hacia atrás



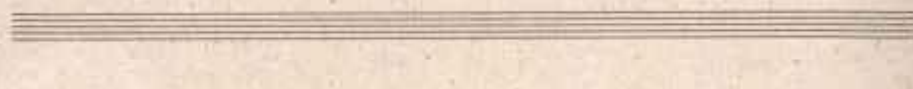
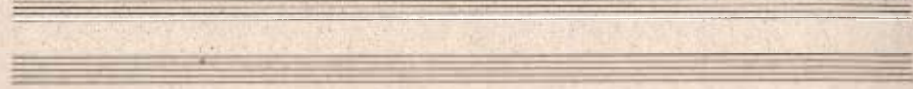
Hacia atrás (mano derecha). Hacia delante (mano izquierda).

Hacia delante (mano derecha). Hacia atrás (mano izquierda).

Platillos 3



Voz



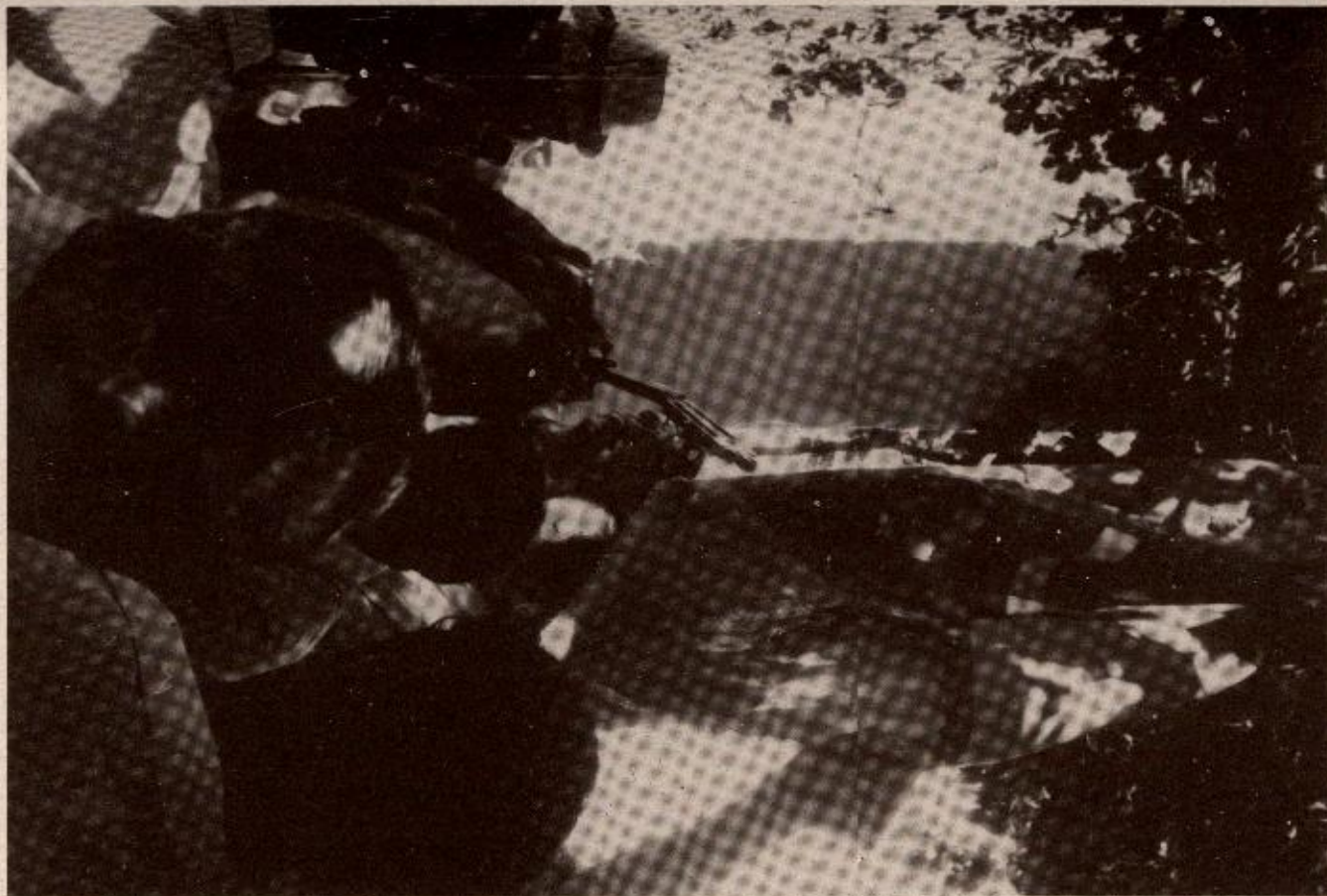








Fotografías de A. MANDLY



Referencias

- ACIEN ALMANSA, Manuel (1994): *Historia de Málaga. Siglos VIII al XIII*. En «Historia de Málaga». Sur, Málaga.
- ALCALA VENCESLADA, Antonio (1934): *Vocabulario andaluz*. Andújar.
- ALONSO, Dámaso (1969): *Cancionero y romancero español*. Salvat-Alianza Editorial, Madrid.
- BAJTIN, Mijail (1968-1990): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Madrid.
- BERENGUER, Luis (1967-1988): *El mundo de Juan Lobón*. Mondadori, Madrid.
- BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco (1608): *Antigüedad y excelencias de Granada. Por el licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza, natural della*. Madrid.
- BRISSET, Demetrio E. (1987): *Las fiestas de la Granada musulmana. Análisis*. En «Gazeta de Antropología», 5. Granada.
- CARO BAROJA, Julio (1973): *Introducción a Manuel Blasco, La Málaga de comienzos de siglo*. Málaga.
- (1957-1976): *Los moriscos del Reino de Granada*. Itsmo, Madrid.
- (1965): *El carnaval*. Taurus, Madrid.
- CARO, Rodrigo (1884-1978): *Días geniales o lúdicos*. Edición de Jean Pierre Etievre. Espasa Calpe-Clásicos Castellanos, Madrid.
- CARTER, Francis (1772-1981): *Viaje de Gibraltar a Málaga*. Diputación Provincial, Málaga.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio (1976): *Sociedad y estado en el siglo XVIII*. Madrid.
- CURT SACHS (1944): *Historia universal de la danza*. Centurión, Buenos Aires.
- ECO, Umberto (1975-78): *Tratado de semiótica en general*. Lumen, Barcelona.
- (1986): *El lenguaje del tiempo*. En «El País» Libros, 31 Diciembre.
- ESPEJO LARA, Juan Luis (1985): *La arriería en Málaga en época de los Reyes Católicos*. En «Baética», 8, págs. 281-298.
- FORD, Richard (1855): *A Handbook for travellers in Spain*. Part I, third edition. John Murray, London.
- GARCIA CALVO, Agustín (1979): *Del lenguaje*. Lucina, Madrid.
- (1983): *Historia contra tradición. Tradición contra Historia*. Lucina, Madrid.
- (1993): *Contra el Tiempo*. Lucina, Zamora.
- GEERTZ, Clifford (1973-1987): *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México.
- GIL CALVO, Enrique (1991): *Estado de Fiesta*. Espasa-Calpe, Madrid.
- GONZALEZ CASTAÑO, Juan y GONZALEZ FERNANDEZ, Rafael (1987): *Las hermandades de Animas de la Comarca del Río Mula a lo largo del tiempo*. En Luna Samperio, coordinador «Grupos para el ritual festivo». Editora Regional, Murcia.
- IBN HAYYÂN (1981): *Crónica del Califa Abdarrahmân III an-Nâsir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*. Traducción, notas e índices por VIGUERA, María Jesús y CORRIENTES, Federico (Instituto Hispano Árabe de Cultura. Zaragoza).
- LADERO QUESADA, Manuel (1968): *La repoblación del Reino de Granada anterior a 1500*. 110, Hispania, Madrid.
- LAVELLE, Louis (1955): *Traité des valeurs*, Tomo II. Pressee Universitaire de France. Paris.

- LEACH, Edmund (1961-1969): *Replanteamiento de la antropología*. Seix Barral, Barcelona.
- LISON TOLOSANA, Carmelo (1971): *Antropología social en España*. Siglo Veintiuno, Madrid.
- LOPEZ DE COCA, José Enrique (1977): *Las tierras de Málaga a fines del siglo XV*. Granada.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco (1952-1983): *Introducción a la literatura medieval española*. Gredos, Madrid.
- LUNA SAMPERIO, Manuel (1987): *Grupos para el ritual festivo*. Editora Regional, Murcia.
- LUQUE NAVAJAS, José (1965): *Málaga en el cante*. El Guadalhorce, Málaga.
- MACROBIO: *Saturnalia*, I.
- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo (1963-1971): *Mundo y formas del cante flamenco*. Al-Andalus, Granada-Sevilla.
- MANDLY ROBLES, Antonio (1979): *Los verdiales, un ritmo mediterráneo de solsticio*. 28 Diciembre. El País, Madrid.
- (1985): *Aspectos culturales de la marginación en Andalucía. En torno a la zanga, un juego de cartas tradicional*. Actas 2º Congreso de Antropología. Ministerio de Cultura, Madrid.
- (1984): *Vigencias y amenazas al ritual popular: la Fiesta de Verdiales*. En «Antropología cultural de Andalucía». RODRIGUEZ BECERRA, editor. Consejería de Cultura, Sevilla.
- (1987): *Pandas de Verdiales: la identidad a través de la fiesta*. En «Grupos para el ritual festivo». LUNA SAMPERIO, coordinador. Editora Regional, Murcia.
- MARTIN MORENO, Antonio (1985): *Historia de la música andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas, Granada.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón (1951): *Sobre primitiva lírica española*. En «De primitiva lírica española y antigua épica». Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- MUÑOZ MARTIN, Manuel (1982): *Los Montes de Málaga*. En «Jábega», 37. Málaga.
- PONZ, Antonio (1772-1947): *Viaje de España*. Aguilar, Madrid.
- RIBERA Y TARRAGO, Julián (1927-1985): *La música árabe y su influencia en la española*. Mayo de Oro, Madrid.
- RODRIGUEZ OLIVA, Pedro (1944): *Historia de Málaga. El Bajo Imperio*. «Historia de Málaga». Sur, Málaga.
- SWINBURNE, Henry (1779): *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. London.
- TRANCHEFORT, F.R. (1985): *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza, Madrid.
- TOWNSEND, Joseph (1792): *Journey through Spain in 1786-1787*. Tomo III. London.
- VILLUGA, Juan de (1546): *Repertorio de todos los caminos de España: hasta agora nunca visto... Compuesto por Pero Juan Villuga, valenciano, e impresso en Medina del Campo..., en el año 1546*. Medina del Campo.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1972): *Philosophical Investigation*. Blackwell, Oxford.

Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada *

Manuel Lorente Rivas

The evolution of fandango depending on social changes is widely shown by Lorente throughout these pages. He analyzes the most representative figures, provides the main rythmical an stylistical characteristics as well as the musical and choreographic evolution of fandango in the province of Granada.

I

A. Los fandangos en las zambras del Sacromonte

En el Sacromonte, arrabal troglodita del barrio del Albaicín, florece a lo largo del siglo XX una industria de zambras enfocada hacia los turistas que acuden a visitar la ciudad. El fandango del Albaicín, en su adaptación coreográfica para cuatro mujeres, forma parte del repertorio de danzas típicas —cachucha, mosca, arboreá, manchegas...— y bailes flamencos individuales.

Ya en 1928 el gobernador, en una circular en el diario *El Defensor de Granada*, intenta fijar los precios de los espectáculos para evitar los abusos a los incautos turistas.

Granada, y con ella el Sacromonte, se habían convertido en punto obligado de referencia para el imaginario exótico occidental; no faltaron visitantes que, decepcionados por estos espectáculos, lo manifiestan incluso por escrito. Así, en 1929 aparece un artículo del crítico francés *Camilo Mamclair* en el cual, tras manifestar su admiración por la ciudad, expresa su disgusto por las danzas de los gitanos:

Al otro lado del Albayzín, una colina casi enteramente cubierta por hermosas higueras de Berbería, aparece agujereada por numerosas cavernas, llamadas aquí «cuevas» (...) Estas cuevas forman la ciudad donde habita una colonia de gitanos. ¡Gitanos! He aquí una palabra que excita la imaginación del viajero; que sin embargo pronto se ve decepcionado (...) Para alcanzar la altura tiene que salvar baches y cuevas, pero todo se da por bien empleado: tratase de contemplar exóticas danzas y cantos populares. Algo original y típico.

(*) El presente artículo, está basado en el trabajo de investigación realizado para el Centro de Documentación Musical de Andalucía, durante el año 1993. En algunos apartados, se ha utilizado material etnográfico de otro trabajo realizado para el Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet», de la Diputación Provincial de Granada. Los referidos materiales, se encuentran depositados en los respectivos archivos. El resultado escrito supone un complemento a la fuente oral, contribuyendo a restituir simultaneidad a lo tratado.

Sin embargo, ante la realidad, el turista advierte un gran truco. El capitán de la tribu, a quien obedecen aquellas hijas del diablo, se nos aparece como un buen funcionario que vela por el cumplimiento de sus tarifas y exige para organizar una zambra 75 PTA, a los americanos y sólo 50 a los franceses. Esto no impide que el precio de la juerga alcance los 200 francos, a pesar de que el espectáculo no vale la pena.

Nada hay más cómico que las figuras de los clientes que esperan admirar maravillas, dejándose atormentar por las pedigueñas insaciables, para obtener al fin algunos rasgueos de guitarra y unas vagas danzas de contoneo sin convicción y ausentes de todo carácter gitano.

Raramente las gitanas son jóvenes y bonitas y, las que lo son, lanzan a los visitantes miradas incendiarias tan artificiales como sus retorcimientos, porque para los intrusos sólo tienen desprecio y saben guardar su virtud.

No se bromea, allá arriba, con la disciplina gitana, y el intento de idilio presentaría toda clase de riesgos.

Es preciso limitarse a la pequeña representación, dejarse decir, a cambio de un duro, la buena-ventura y defender el portamonedas contra el asalto de una tropa de jóvenes andrajosas, tan chillonas como los pieles rojas, después de lo cual los excursionistas se ven perseguidos por las risas y las danzas...

(...) La música española verdadera, no se oye ya, como tampoco se ven las danzas (...) Todo ello se ha refugiado en lo más íntimo del pueblo, donde no se la va a buscar, como me había dicho el gran pintor «Zuloaga», al principio de mi viaje, y como me lo había confirmado el gran músico «D. Manuel de Falla» (Diario El Defensor de Granada, 1929).

Desde los años cuarenta y tantos hasta el 75, el camino del Sacromonte desde *el Peso de la Harina* hasta *Puente Quebrada* fue un «río de oro». Todavía hoy día se pueden ver uno o dos autocares de turistas que acuden a diario.

Pero también los turistas fueron observados y descritos por los nativos. En 1925, en el diario EL DEFENSOR DE GRANADA, aparece un artículo con el título «*Siluetas del día: ¡Viva Andalucía!*», firmado por *Constancio*, que nos cuenta:

Los turistas curiosos y bonachones tienen, naturalmente, sus ideas propias sobre el espíritu andaluz.

Antes de llegar a la Tierra de María Santísima, ya sabían ellos que aquí hay un sol maravilloso que enciende la sangre y un vino estupendo que trastorna la cabeza. Sabían también que los andaluces usamos sombrero de alas anchas, que las mujeres se ponen mantón de Manila hasta para guisar, que admiramos a los toreros y a los contrabandistas y que hacemos de la gitanería nuestro tipo representativo.

Con estos eruditos antecedentes sobre el casticismo andaluz, mas la seguridad de que por aquí los más serios magistrados cantan flamenco, los bonachones turistas vienen con una perfecta preparación para moverse en el ambiente de Andalucía. Ayer mismo, unos respetables señores extranjeros invadieron las sombrererías, compraron sus castizos sombreros cordobeses y salieron por esas calles con un aspecto marchoso y gitano que partía los corazones.

Yo me encontré a un formidable suizo en la más bizarra y flamenca actitud. Sobre su oronda cabeza, el sombrero cordobés estaba dando gritos. Nuestro hombre cabalgó airosamente sobre

un asno que pasaba por la calle, y en el colmo de la alegría exclamó ruidosamente con un español chapurreado y gracioso: «¡Viva Andalucía!» Y los transeúntes nos sentimos profundamente maravillados, como si acabáramos de descubrir a nuestra propia tierra...

B. Los fandangos en Otívar

Otívar es un pequeño pueblo situado en la Sierra de Cázulas, paso obligado en la peligrosa carretera del «Gato Montés», que comunica la costa de Almuñécar y Granada. Recostado en las inclinadas laderas, sus balcones se abren a precipicios y barrancos que están adornados con bancales y acequias y que, a medida que bajan hacia el valle, forman auténticos vergeles de frutales, actividad que ocupa a casi todos sus habitantes. No hace mucho, la población vivía más dispersa, por los pequeños cortijos que adornan los montes, y se ocupaba de una agricultura tradicional de subsistencia.

Es aquí donde comienza el paisaje de los Montes de Málaga.

La mejora de los servicios en los pueblos, el cambio de agricultura —ahora orientada hacia la comercialización de frutas tropicales—, y el desarrollo de las comunicaciones, ha favorecido la concentración de la población en el pueblo y en el litoral, convirtiendo los montes en una zona deshabitada. Los del pueblo van a trabajar a las fincas durante el día, para volver a sus casas por la noche; y los que viven dispersos por el litoral les dedican los fines de semana.

Nos contaba *Antonio Novo*, último cantaor del fandango robo de Otívar, que solían cantarlo como forma de diversión en las casas y cortijos, y que la función de éste era la de animar y encauzar el galanteo de las parejas.

Este verano tuve oportunidad de asistir y hablar con cuadrillas de fandangos del río Guí y del «Arroyo de la Miel» —zonas cercanas una de otra, donde los ayuntamientos han promovido cierta revitalización—. Las cuadrillas, en algunos casos, hacía veinte años que no se habían vuelto a reunir. Es agradable asistir a estos eventos en medio de una rambla rodeada de adelfas y cañaverales... Pero el tiempo ha dejado ya sus huellas sobre estos grupos: los intérpretes tenían una media de edad de 60 años. Ya no estaban para muchos galanteos.

La función que cumplían las cuadrillas era la de aglutinador identitario: en torno al fandango se reunía la población que hoy —como entonces, pero en otro decorado permanece dispersa.

En el caso del pueblo de Otívar, la juventud prefiere nuevas formas de diversión. El acercamiento de las parejas se produce actualmente de otra manera... El fandango tradicional está amenazado y podría desaparecer totalmente.

Las nuevas generaciones cantaoras practican los fandangos flamencos, y las influencias externas —sobre todo los discos— han desplazado a la tradición.

C. Los fandangos en la ciudad de Granada

En la segunda mitad del siglo XX, Granada sufre una serie de transformaciones que, a su

vez, se reflejarán en las formas artísticas. A los viejos barrios del Albaicín, Realejo, y Gracia, hay que añadir los nuevos del Zaidín, la Chana, Polígono de Cartuja y la Redonda, formados fundamentalmente por una nueva población proveniente del medio rural y de las provincias vecinas —sobre todo Jaén y Almería.

Con el franquismo, el flamenco local transcurre sobre todo en las ventas y juergas de los señoritos, en las afueras de la ciudad. A medida que la nueva ciudad se conforma entre los años 60 y 70, aparecen las Asociaciones de aficionados, teniendo como principal punto de encuentro la Peña de la Platería. Este modelo se imitará más tarde en los pueblos de la provincia y el resto de la geografía flamenca.

En sus estatutos figura como fin «principal» el *promover y mantener la pureza de los cántes flamencos*.

Los señoritos aficionados se transformarán en socios que pagan sus cuotas y tienen derecho al disfrute de los recitales de cante que organiza periódicamente la Peña.

A su vez, las Peñas —en colaboración con las Instituciones— organizan Festivales y Concursos, posibilitando y manteniendo el desarrollo del arte flamenco en la ciudad.

Muchos de los artistas que se iniciaron en las zambras o en las Peñas, han tenido que emigrar, sobre todo a Madrid donde existe una importante comunidad de artistas granadinos de relieve nacional e internacional. Una vez que han triunfado fuera, son llamados a la ciudad para las ocasiones solemnes. Los que han permanecido aquí, en la mayoría de los casos han estado condenados a la semi-profesionalidad. Incluso en años recientes, los artistas granadinos tienen que revalidar su éxito fuera de la ciudad para así alcanzar un status profesional.

Lo que sí existe en la ciudad es un importante grupo de aficionados, entendidos y muy exigentes con los artistas que por aquí concurren.

El fandango flamenco local es el de *Frasquito Yerbabuena*. Un fandango bandolao para escuchar, no bailable.

La granadina y media granadina flamencas son estilizaciones de fandagos locales en los que desaparece el obstinado rítmico, poniéndose el énfasis en el virtuosismo melismático de la voz.

D. Los fandangos en la costa

La Comarca de la Costa tiene como centro a Motril. Es una zona de aluvión, formada por tierras y gentes del interior, bien comunicada y con una pujante agricultura. En ella se ensamblan pueblos de gran antigüedad como Salobreña, Vélez Benaudalla, Almuñécar, Molvízar... y otros. Tiene como divisoria al cauce del río Guadalfeo, que sirve de encrucijada de caminos entre las provincias de Málaga, Almería y Granada.

En la actualidad, la agricultura es la principal fuente de ingresos de la zona, y está orientada esencialmente a la producción de hortalizas tempranas y frutas tropicales. Pero hasta no hace mucho, el principal cultivo fue la caña de azúcar. Durante 3 meses al año, LA ZAFRA atrajo a mucha gente que venía a trabajar desde puntos distintos y lejanos del lugar. Las TABERNAS se convirtieron en centros de encuentro, escenarios de cantes anónimos, hasta hace muy poco tiempo.

A partir de los años 70 se copió el modelo de las Asociaciones de aficionados. Se reúnen en un local aparte y luego, por regla general, colaboran con las Instituciones en la organización de festivales durante las fiestas de los pueblos.

Los aficionados acostumbran a reunirse una o dos veces a la semana en cualquiera de estas peñas; cuando surgen problemas entre ellos, se afilian a la del pueblo vecino.

Se conocen y practican todos los estilos flamencos, prácticamente no hay profesionales (aunque estos aficionados cobran cuando participan en los festivales).

II

A. Los fandangos en las zambras del Sacromonte

Isabel Fajardo, «La Golondrina», y María «Carajarapa» o «Pataperro» son nativas del Sacromonte. Una gitana, y la otra paya; ya jubiladas, viven la una en el barrio del Zaidín y la otra en Huétor, pequeño pueblo cercano a Granada. Sus vidas transcurrieron entre zambras para turistas. Isabel fue, durante más de treinta años, una capitana de la zambra en la cueva que puso su madre, desde los años cuarenta y tantos hasta el 75. María, aprendió el arte desde niña; nació en 1917, y con sólo 16 años estuvo en Nueva York con el espectáculo de Vicente Escudero «Vine con una buena valija de parné». En la familia de Isabel todos eran artistas; fue su marido «El Palizas» —buen aficionao— que no era gitano pero «hizo cursos y le vinieron aprobaos». Pataperro, el marido de María, fue uno de los más prestigiosos amenizadores de fiestas, especialista en las famosas zarabandillas.

María no es gitana, pero tiene «gracia», «ángel», dice la Golondrina.

Al desarrollarse esta forma de vida entre la población del camino, se entabló un ambiente de competencia artística y empresarial. Los intermediarios llamados *orejas*, y los guías que llevaban a los turistas a la puerta de las zambras cobraban prácticamente el 50% del coste del espectáculo.

La posibilidad, no sólo de ganarse el pan, sino también de hacer fortuna con el arte, desató una oleada de odios y envidias que se transmite de padres a hijos. Una letra de fandangos, que nos cantó Isabel Fajardo, lo refleja:

*El pan que coma le amargue
al gachó que no me camele
el pan que coma le amargue
y el agua que beba igual
que se revuelque en su sangre
y muera en un hospital*

Por la tarde, yo me arreglaba. Como era joven, el arreglo me lucía; me ponía en la puerta de mi casa, los extranjeros venían con ganas de gitanas, así que, con la buenaventura, venga fotos y video, y venga parné... con decirte que yo llevaba mi casa con lo que ganaba en la puerta (...) Me pedían que les leyera la mano, algo les diría con «ángel» que me daban mi parné y se iban

tan conformes... cuando llegaba un grupo, lo metía en la cueva, los acomodaba y les ofrecía un chato de vino, ya había mandado a la «avisaora» a llamar a las mujeres, y mientras venían yo cogía la guitarra, me sentaba en el centro y tocaba y cantaba. Luego ya venían las demás, y yo me ponía a hacer otras cosas... tuvimos tres cuevas funcionando a la vez, y hasta a 50 artistas trabajando con nosotros. También estuvimos durante catorce años actuando en el hotel Palace, en aquel tiempo ganábamos un dineral... ahora ya no hay ná... pasaron por mi cueva los mejores artistas. Carmen Amaya, Antonio, el bailarín, Cantinflas y otros que ya ni me acuerdo. También conocí a Vicente Escudero, que vino dos veces, y una de ellas se llevó contratadas a muchas mujeres, entre ellas a mi comae María cuando era joven... los espectáculos podían alargarse hasta las cuatro de la mañana, cuando eran buenos clientes. Los señores que estaban en los hoteles donde actuábamos, después se venían con nosotros a las cuevas, y continuábamos la fiesta hasta las tantas... (Isabel la Golondrina).

B. Los fandangos en Otívar

En el pueblo todavía se acostumbra a rezar el rosario las mañanas del mes de Octubre y, como sintonía para despertar a los vecinos, utilizan el fandango tradicional, pero grabado en una cassette.

El fandango de Otívar, llamado *robao*, hace referencia al baile de dos parejas. El fandango *cortijero* lo baila una sola pareja, por lo demás son prácticamente iguales.

Antonio Novo, de 64 años, nos cuenta que antiguamente el fandango era la forma de diversión en las casas y en los cortijos, así como la manera de cortejar a la pareja.

...Aquí ha habido de siempre cantaores, algunos han hecho su fortuna de esta forma. Antonio el Cantor se colocó en el Caserío de la marquesa Doña María Bermúdez de Castro, en Sierra Cázulas, en razón de eso, aquello era una fiesta continua... antes, que no había televisión, ni radio, era cuando se practicaba (...) La última vez que estuvimos tocando fue hace 10 ó 12 años... en la Casa de la Cultura hemos intentao enseñarlo a la juventud, pero no ponían atención, tienen otras distracciones. Ni mis propios hijos... es lamentable que un patrimonio se pierda... las discotecas han cambiado radicalmente el acercamiento entre la juventud. Antes los noviazgos duraban muchos años, y las mujeres llegaban vírgenes al matrimonio... ahora canto cuando estoy solo, en el campo, cuando voy a las nísporas. Parezco un canario. Es que me gusta mucho. (Antonio Novo).

Es curioso observar que los hermanos *Julio* y *José Fajardo*, guitarrista y cantaor, aficionados semi-profesionales, conozcan todos los estilos del flamenco, pero desconocen el fandango local. Los dos tienen alrededor de 30 años, y son los hijos del dueño de la taberna «La Buena Vista», donde se aficionaron de niños escuchando a los cantaores y los discos. José es el guitarrista de la Peña Flamenca de Salobreña, y da clases a los niños del pueblo. Estudió una temporada con *Juan El Africano*, en Almuñécar, y después se instruyó aquí y allí con discos y videos.

Hago bastantes festivales por la comarca. Todos los años hacemos un pequeño Festival en el

pueblo y es cuando más gente se ve reunía al cabo del año. También he estao en Italia y en Marruecos con «El Ruso» —cantaor de la Herradura—. Suelo acompañar a los cantaores de la comarca (...) El fandango robao yo no lo he tocao nunca... (José Fajardo).

Julio nació en 1965, es un cantaor semi-profesional; hace casi todos los estilos flamencos, y por supuesto todos los fandangos y derivados, pero no ha escuchado nunca el fandango local. De cada cantaor ha estudiado el palo que más le gustaba.

Para ser cantaor hay que nacer con esa gracia, cualquiera puede estudiar música, pero el cante flamenco no... El cantaor nace y después se hace. El cante transmite sentimientos y hay que sentirlo, si no sientes lo que cantas eres un cantaor frío y es imposible que llegues al público... (Julio Fajardo).

C. Los fandangos en la ciudad de Granada

Angel Rodríguez Fernández, «Chanquete», nació en Otívar al final de la guerra civil. Su madre, al enviudar, se trasladó a Granada cuando Angel tenía apenas dos años; se instalaron en el arrabal albaicinerino llamado Haza Grande, al lado de la Carretera de Murcia.

Mi padre solía cantar en los bautizos y bodas en el pueblo, pero sin interés comercial... Tuve un hermano que se llamaba Antonio y era conocido por los cantaores de Granada, yo le escuché como por ensueño, pues cuando murió yo tenía 8 años. Llegaba a la casa de madrugada, porque antes se buscaba la vida de otra forma. Fijate si era cantaor que murió cantando, tenía 24 años y murió del corazón... mi madre era ciega y trabajaba vendiendo cupones. Durante el mes de vacaciones, en el verano, solíamos visitar el pueblo... (Angel Rodríguez).

En Almuñécar conoció a un viejo cantaor mendicante, nacido también en Otívar, y que se buscaba la vida por las tabernas. Se llamaba *Requeleque*, tenía una guitarra a la que siempre le faltaban cuerdas, y sabía cantar todos los fandangos de la zona. Le gustaba mucho el vino, y *Chanquete* cuando se lo encontraba lo invitaba y le daba algún dinero y le pedía que le cantara los fandangos de Otívar. De esta forma los aprendió, fuera del ambiente local, descontextualizados. Angel lo va adaptando a su voz, *sin salirme de ese fandango en sí, pero no es lo mismo hacerlo con varios instrumentos que con la guitarra sola*³. A través suya, el referido fandango, se incorpora al repertorio flamenco que se podía escuchar en la ciudad; el lo cantaba cuando se lo pedían, llegando incluso a grabarlo en la televisión y en la cinta titulada *Los veteranos del cante granadino* (editada por el Area de Cultura de la Diputación).

Angel pronto aprendió a buscarse la vida en las fiestas que se hacían en la Venta del Alamo, cerca de su casa en la carretera de Murcia.

Comencé a cobrar por cantar en las ventas a los 17 ó 18 años. Estaba toda la noche y me daban 100, 200 ó 500 pesetas, según, iba a diario la venta... Yo era casi el niño de los artistas que pasaban por allí: «Juanillo el Gitano», «El Niño de la Caba», «Niño de Osuna»... las fiestas se hacían en los reservaos. Allí se cantaba, se comía y se bebía... se estaba tres o cuatro horas, si

había mucho ambiente de señoritos se acababa pronto la fiesta o se llamaba a otros cantaores... ¿Que por qué había tantos cantaores, y sobre todo los antiguos?, pues por el hambre que pasaba uno. ¿Yo?, por qué iba a cantar, porque tenía hambre y no tenía más cojones que tirarme a la calle pa ganar cuatro gordas, Fulano hacía lo mismo pa darle de comer a sus hijos. El cante ha sido eso... los señoritos iban a divertirse y se les cantaba cuatro cosillás pa salir del paso. Cuando salí de eso ya comencé a investigar. Los aficionados nos reuníamos y pasábamos toda la noche cantando y bebiendo vino... el señorito se termina en el cante a raíz de las Peñas; cuando yo me insinué en las Peñas, estábamos locos por cantar sin cobrar un duro, pa promocionarnos. El cambio vino a ser por los años 70. A raíz de la Peña de la Platería, los pueblos comenzaron a hacer lo mismo... (Ángel Rodríguez).

Luis Heredia, «El Polaco», de 43 años, ha forjado su carrera de cantaor a base de constancia y superación. Ha pasado por infinidad de concursos, entre los que destacan el Premio Absoluto de la Platería, en los años 85 y 87; y por último el de la Comunidad Autónoma.

Llevo cantando 20 años, pero hasta el concurso del 90... Ya la gente me cataloga de otra manera, se me exige y se me respeta más, ahora soy un profesional, la gente me diferencia de otros compañeros con los que he estado trabajando siempre... los concursos realmente ayudan a sacar artistas nuevos... comencé a cantar fandangos y rumbas, después mi hermano me llevó a las zambras, y continué acompañando a bailaores que hacían giras por todo el mundo.

Actualmente se dedica a dar recitales por las peñas y festivales de toda la geografía flamenca.

Todos los públicos son diferentes, la masa la encuentras en los festivales y requiere un cante más efectista; las peñas de aficionados y los concursos requieren un cante más ortodoxo... mi éxito en cierta forma viene de que me he esforzado en dominar no sólo los cantes rítmicos y festeros, sino también los de Levante (...). El payo es el que sostiene las peñas y los festivales (...). Los gitanos hasta ahora han tenido generalmente un abanico reducido de estilos... y hay que ampliar estudiando para superarse. (Luis Heredia).

Paco Cortés es otro artista joven de éxito. Tiene 36 años, nacido en el Sacromonte, actualmente vive en el Zaidín. Aprendió de niño y, muy joven, sale del Sacromonte para acompañar a figuras del baile y del cante en giras nacionales e internacionales.

Yo conozco las ventas de oído, por lo que me ha contado mi padre. Lo importante del artista es que transmita, que tenga sentimientos (...). El flamenco no es ni de payos ni de gitanos, es de los artistas (...). Aunque en cada sitio hay estilos locales con sello propio; lo puedes hacer mejor o peor, pero ese sabor que le dan en cada sitio es muy difícil de imitar (...) el flamenco profesional tiene que trascender el marco localista. (Paco Cortés).

D. Los fandangos en la costa

En los pueblos costeros se cantan fandangos flamencos; por regla general los aficionados se reúnen el viernes o el sábado en alguna de las peñas, una vez al año, y coincidiendo con las fiestas se organiza un festival flamenco con la financiación de los Ayuntamientos. Siempre

suelen incluir en el programa a algunos aficionados locales, y en esa ocasión cobran por su participación. En el caso de Motril, la asistencia a los eventos suele ser escasa, al contrario que en Salobreña donde siempre se llenan —pues hay mayor afición.

En Motril, *Antonio de la Juana y José Maldonado*, gitanos ambos y de cuarenta y tantos años, son de los aficionados más cabales. A lo largo de los años han ido perfeccionando su arte y, además, han participado activamente en la ya desaparecida Peña de los Perrates. Los dos han tenido la satisfacción de ver continuada su afición en sus hijos. En el caso de Antonio, su hija Conchi —de 17 años— comienza a ser una bailaora solicitada —el día en que realizamos la entrevista, llegaron a su casa unos productores alemanes para contratarla en un importante evento de Munich—. En cuanto a José Maldonado, su hijo de 16 años es un seguidor del cante de Camarón.

El payo sale solo, está menos arropao por la familia... el payo aprende a cantar bien más tarde que el gitano (...) Se puede tener la voz, pero luego hay que aprender... la afición en Motril está a un nivel muy bajo, en espectáculos buenos y caros la asistencia ha sido mínima. Los pocos aficionados que hay entienden el flamenco de forma diferente. La verdad está en saber escuchar y, antes de subirse a un escenario, hay que estar capacitado... No me gusta que una persona que no sepa le falte al respeto al cante, si no respetas a los que saben más que tú, no puedes llegar nunca a aprenderlo. (José Maldonado).

En Salobreña, —nos contaba «Manuel López, El Canario»—, hay poca afición de la gente joven. Los aficionados más jóvenes tienen alrededor de 40 años. A la juventud le gusta más la discoteca... Para él un fandango bien cantao es tan potente como una seguirilla. Aquí se suelen hacer los fandangos bandolaos, mayormente se cantan los de Frasquito Yerbabuena. Yo se los escuché mucho a «Cobitos». Los fandangos de Huelva también se cantan, sobre todo a partir de los discos de «El Cabrero»; gustó mucho porque se expresaba políticamente, pero ya pasó esa moda. La persona a la que no le gusta el flamenco es porque no le ha puesto atención (...). Yo he cantado en muchos pueblos; del flamenco viven los que han llegado a lo alto, los otros no se comen ná (...). Aquí había un cante bandolao que se llamaba «las marineras», me contaba mi tío «el Canario Viejo», pero yo no lo he escuchao, lo cantaban los marineros cuando iban a la mar. Mi familia «los canarios», tos han cantao...

Miguel de la Rosario, otro cantaor de Salobreña, nos cuenta que la mejor época fue cuando las campañas de la caña de azúcar... la gente venía de muy lejos, había mucho cante en las tabernas, eso ha sío de toa la vida de Dios (...). Yo tengo cuatro hijos, y a ninguno le gusta. Hoy hay más medios para aprender, pero no se ve venir a ningún niño, ni joven. Esto es un pueblo flamenco, se ha escuchao mucho, y ésto es una pena.

En la velada que pasamos en la Peña de Santa Ana de Molvizar, el cantaor motrileño Angel Torres —de 46 años— nos decía que él nunca pensó en hacerse profesional... *hay que pasar mucho para llegar, y el que diga lo contrario está equivocado... Yo comencé a cantar de niño, pero en serio fue más tarde... Yo me emociono cantando, a veces me pica, me duele el cante, escucho una persona cantar y me emociono.*

A. El fandango en las zambras del Sacromonte

En las zambras, junto a danzas de otra procedencia, se bailaba el fandango del Albaicín, con su peculiar obstinado rítmico ternario. Los dos primeros tiempos se rasgúan, mientras que el último y más fuerte se acentúa con dos golpes del dedo índice sobre las cuerdas de la guitarra.

En su adaptación coreográfica son cuatro mujeres las que realizan la danza, lo que resulta de gran vistosidad. *Cuando disponíamos de un escenario grande, yo ponía en el escenario a cuatro grupos de cuatro, y resultaba precioso.* (Isabel la Golondrina).

El cante se acompañaba por *arriba* en el semitono mi/fa; también hubo bandurria y laúd, pero el desarrollo de la guitarra los desplazó. El modelo orquestal perdió en color tímbrico, pero ganó en economía. La percusión la realizaba el pandero y las palmas, que marcaban los tiempos débiles del compás.

Son típicas las letras que versan sobre la ciudad:

*Porque me gusta de oír
quiero vivir en Graná
porque me gusta de oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir*

De cualquier modo, el público de las zambras —en su mayoría extranjero— no entendía de letras casi nunca. La atención se centraba sobre el conjunto de danzas y música.

Para ellos el espectáculo suponía una inmersión en el imaginario exótico. El viajero encontraba su ansiada *autenticidad*, la fotografía con las nativas —con el típico disfraz—, la buena-ventura y el vino. Todo ello suponía una especie de transfiguración con el *otro*; había llegado hasta allí —la foto lo atestiguaría—, estaba viviendo una frontera imaginaria que para él se hacía realidad, estaba dando vida al estereotipo romántico gitano-andaluz. Su imaginación operaba traslaciones por un universo de *pasiones salvajes*, supersticiones, fatalismo y sensualidad cuasi-oriental.

Los fandangos bailables tradicionales se fueron aflamencando. El proceso consistió en hacerlos sólo para escuchar —voz y guitarra—, aunque se mantuvo el obstinado rítmico de los estilos bandolaos y la cadencia andaluza característica en el acompañamiento. El énfasis recae sobre la melismática melodía. El más destacado intérprete fue Frasquito Yerbabuena, de quien aprendió *María Carajarapa*.

Yo me ponía de niña en la ventana de la venta Zorayda, donde había unas reuniones muy buenas, allí iba mucho Frasquito, yo me ponía en la ventana a escucharlos, una vez de esas me metieron adentro, y me dijo: mira, por la gracia que has tenido me vas a cantar un poquito, y le dije: pues le voy a cantar como usted canta, que me gusta mucho y lo tengo metido en la cabeza...

*Estais mirando a la vega
cipresicos de Grandá
que estais mirando a la vega
decirle a la del cortijo
que me mire y que me quiera.*

... y me daba unos abrazos que paqué,... de verdad. (María Carajarapa).

La «Gazpacha» ha sido la mejor cantaora que ha habido en to el Sacromonte, esa le ha hecho achuchar a «La Niña de los Peines». Mi padre me contaba que una vez en un festín en el Patio de los Aljibes —donde había muchos artistas— cuando sintió cantar a La Gazpacha, dijo La Niña de los Peines: «ésta me va a hacer reventar»; y tuvo que echar tripas pa quear como que ella era La Niña de los Peines. (Isabel La Golondrina).

La Gazpacha desarrolló un modelo de granaínas que hoy día están en desuso, y casi en el olvido. Las hemos podido grabar en la voz de su sobrina Isabel.

Estos estilos locales fueron desplazados por el impacto que supuso el disco y las versiones impuestas por los estilistas foráneos —como *D. Antonio Chacón, Vallejo...*

B. Los fandangos en Otívar

El tradicional fandango robao de Otívar lo bailaban dos parejas, y se hacía con voz, guitarra, laúd, bandurria y chinchines. El obstinado rítmico ternario es más lento que verdial, pero más rápido que el flamenco.

En la actualidad casi no se hacen. La mayoría de los que sabían hacerlo han emigrado, y los que quedan no tienen ni ganas ni ocasión.

En los cortijos y casas de Otívar, el fandango era el portador de las esperanzas amorosas, alegrías y piques entre los mozos; a través del fandango se ritualizaba el cortejo amoroso. Las mismas letras han venido sirviendo a muchas generaciones que, llegado su momento, las hacían suyas:

*Que no pueo vivir sin ti
compañera del alma
que no pueo vivir sin ti
eres mi luz y mi guía
desde que te conocí.*

Los hermanos José y Julio Fajardo, aficionados semi-profesionales, dominan todos los estilos del flamenco, pero no practican el fandango local:

Los fandangos que yo hago son los del «Carbonerillo», «El Palanca», «La Niña de los Peines»... etc. Prácticamente todos los estilos, pero yo no he escuchao nunca el fandango del pueblo, se está perdiendo, y como no se ha grabao, no se conoce... (José Fajardo).

Ellos cantan en las peñas y en el festival que hacen todos los años en el pueblo. Las letras

que cantan son las propias del flamenco. Antonio Novo, el último cantaor del fandango tradicional, nos decía: *me gusta mucho el flamenco, y me emociono con una buena letra, yo no he llorado nunca, pero con el cante sí que se me han saltado las lágrimas.*

C. Los fandangos en la ciudad de Granada

Dentro del ambiente flamenco granadino se cantan toda clase de fandangos y estilos derivados, algunos de tradición local y otros venidos de fuera.

El estilo local que ha pervivido es el de Frasquito Yerbabuena, que es elailable del Albaicín, pero en la economía flamenca, sólo para voz y guitarra.

Mente la transmisión oral era directa, pero ahora con los discos, la comunicación es con todo el que quiera escucharlos. (Paco Cortés).

La otra transformación efectuada por los años veinte son las granaínas y medias granaínas. Son estilizaciones basadas en el virtuosismo vocal. El falsete que permite levantar la voz, y el desarrollo guitarrístico que incorpora arpegios y los trémolos para las ambientaciones introductorias. El cante es el principal protagonista, el acompañamiento se limita a dar los tonos creando atmósferas. Aquí desaparece el obstinado rítmico de los fandangos bandolaos, —que encauzaba la participación del grupo— pero no la medida melódica de los tercios, que se interioriza. Ésta es una recreación individual para artistas de máxima calidad.

La tensión dramática se crea alargando las notas ascendentes, que luego se desgranar en melismáticas cadencias, filigranas de cuartos de tono que una orquesta sinfónica es incapaz de dar.

El principal artífice —si bien inspirándose en estilos locales— fue el jerezano *D. Antonio Chacón*, y posteriormente *Vallejo*. La grabación y la difusión en discos, el prestigio y presencia de los festivales de ópera flamenca por toda España, hicieron cristalizar sus versiones, y que otras locales pasaran al olvido.

Yo sólo he escuchado las de Chacón y Vallejo —nos decía «El Polaco»—. Las de Chacón tienen unas graves y los tercios más cortos son más intimistas. Las de Vallejo rompen más la voz, son más exhibicionistas y gustan más a las masas... Pero también podrían las voces más duras cantar por granaínas y medias granaínas si, en vez de hacerlo en el semitono sildo, lo hicieran en el de milfa. (Luis Heredia).

Las melodías flamencas quedan irreconocibles en las transcripciones musicales; el aprendizaje y la interpretación se hacen de oído, son piezas cortas, para poder retener en la memoria, a las que luego se les va cambiando la letra. No hay escuelas donde aprenderlas.

Lo difícil es sentarse en una silla con un guitarra al lao y decirle «venga, vamos pon la cejilla»; si cantas por soleá se pone al 5 ó al 6, según la fuerza que tengas; si haces malagueñas, del 2 al 3; las granaínas, al 1, porque a la hora de subir te cuesta trabajillo, y eso no lo saben ahora. Es que el cante es muy difícil... nos dice Chanquete.

El buen cante es el que duele. En una reunión de aficionados —uno solo; o escuchando a un

artista sobre el escenario—, lo que se opera es una suerte de catarsis que mueve nuestras emociones. Las buenas letras son las de siempre, las que tratan de desengaños, separaciones dolorosas, de las fatigas de la vida en definitiva.

D. Los fandangos en la costa

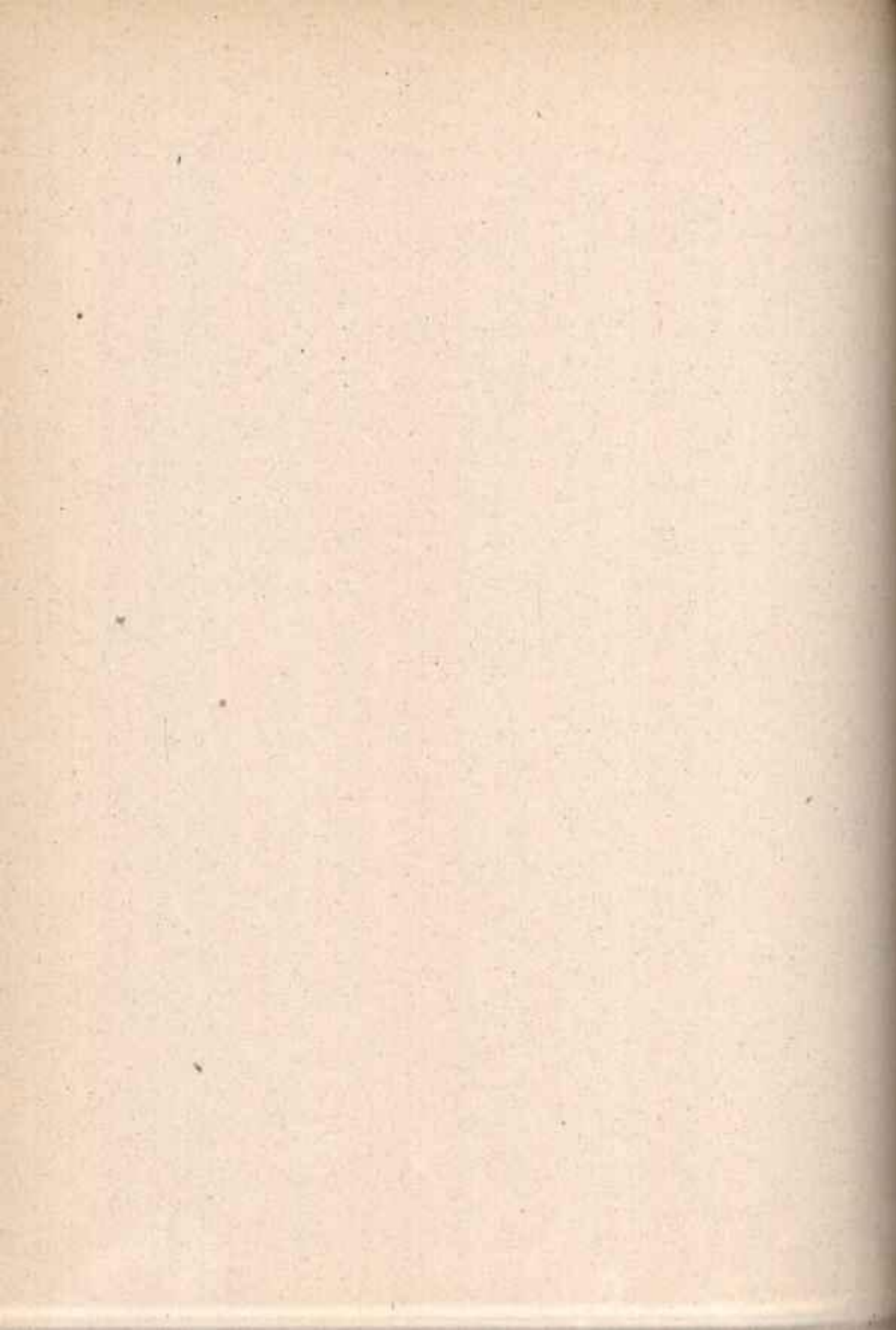
En la comarca costera *entre todos los aficionados, prácticamente dominamos todos los cantes* (José Maldonado). Los fandangos más practicados son los bandolaos, el de Frasquito Yerbabuena y el de Juan Breba; pero también se hacen todos los demás estilos y derivados flamencos. Las familias gitanas prefieren los cantes a compás, siendo los payos los que practican los cantes libres. No es extraño encontrar algunos aficionados que hacen cantes a compás al líbitum; pero —como señala José Maldonado—, eso es faltarle al respeto al cante, por la ignorancia que demuestran.

Manuel el Canario nos cantó un fandango de Yerbabuena que decía:

*Piedras de la calle
yo soy más desgrasiao
que las piedras de la calle
que toíto el mundo las pisa
y ellas no pisan a nadie*

Yo cuando estoy en el escenario, no estoy pendiente de ná, mi mundo es otro (...) en ese momento un jaleo a destiempo te puede sacar de compás. (Manuel El Canario).

La música de Al-Andalus



Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: Aš-Šuštârî e Ibn Al-Jaṭîb

Manuela Cortés

New important documents providing new basic sources to help to reconstruct part of the lost Andalusian musical heritage have been discovered.

This paper shows how this fact has led experts to reconstruct some relevant aspects dealing with Andalusian music.

El descubrimiento de algunos documentos presentando nuevos aspectos de la música que se ejecutaba en al-Andalus, abren nuevos campos a la investigación, al mismo tiempo que nos lleva a albergar la esperanza de que sigan apareciendo nuevos manuscritos que nos ayuden a recomponer el cuerpo un tanto desmadejado de esta música.

La pérdida de una parte importante del patrimonio musical andalusí ha hecho que salvo noticias sueltas recogidas por historiadores como al-Tifāšî¹, al-Maqqarî², o Ibn Ḥaldun³ entre otros, citas de poetas como Ibn Bassâm⁴, Ibn ʿAbd al-Rabbiḥî⁵, o fatwās de cadíes en textos de jurisprudencia que nos hablan sobre la licitud e ilicitud de la música y sus instrumentos, son escasos los documentos que nos permiten precisar la ejecución de esta música conservada hasta el siglo XVIII de forma oral.

Uno de los manuscritos clave que recoge gran parte de esta tradición oral andalusí y su posterior aportación magrebí en el *Kunnāš al-Ḥâ'ik* (Cancionero de al-Ḥâ'ik)⁶, obra del tetuaní de origen andalusí-granadino Muḥammâd al-Ḥusayn al-Ḥâ'ik al-Ṭitâwnî al-Andalusí. A este manuscrito se unen otras fuentes como las aportadas por al-Buṣsamî⁷, al-Tādilî⁸, al-Yâmî⁹, y otros autores magrebíes que en manuscritos completos o fragmentados recogen noticias sobre la música religiosa, los ritmos, y los modos, siendo todos ellos las fuentes más importantes con las que contamos hoy para el estudio de esta

1. Vid. AL-TIFĀŠÎ, Ahmad: *Kitāb muṭat as-asma' fi ʿilm al-samā*, manuscrito original de la Universidad al-Qarawīyyin de Túnez.
2. Vid. AL-MAQQARÎ: *Nafḥ at-tib*, Ed. Iḥsān ʿAbbās, Beirut, 1988, III vols.
3. Vid. IBN ḤALDŪN: *Al-Muqaddima*, París, 1979, 3 vols.
4. Vid. IBN BASSĀM: *Ad-Dajira fi maḥāsin ahl al-jaḥira*, Ed. Iḥsān ʿAbbās, El Cairo, 1939-1945, II vols.
5. Vid. IBN ʿABD AL-RABIḤHÎ: *Kitāb al-ʿiqd al-farid*, Ed. Aḥmad Amīn, Aḥmad al-Zayn e Ibrāhīm al-Abyyārî, El Cairo, 1940-1953, VI vols.
6. Manuscrito magrebí de original perdido, y del que sólo se conservan copias.
7. La Academia Real de Marruecos próximamente editará un manuscrito inédito de este autor anterior a al-Ḥâ'ik, que pertenece a los fondos de la Biblioteca Real de Marruecos. El musicólogo Director del Conservatorio de Meknès, Sr. ʿAbd al-ʿAzīz b. ʿAbd al-Yalil, prepara dicha edición.
8. IBRAHĪM B. MUHAMMAD AL-TĀDILÎ: *Agāni as-siqā wa magāni al-mūsīqā*, de la Biblioteca General y Archivos de Rabat (Marruecos). Vid. ZAKARIYA, Y.: *Arabic Musical Manuscripts Throughout The World*, Vol. 2. *Manuscripts of Morocco, Algeria, Tunisia, Libya*. Bagdad, 1967; n° 90 del catálogo.
9. Vid. ʿABD AL-KARĪM AL-RĀ'IS: *Min waḥi al-rabāb*, (maḥmûʿat aš-šar wa ayzāl mūsīqā al-ala). Casablanca, 1982.

música. A través de estas fuentes descubrimos también que existía una escuela magrebí que debió surgir como consecuencia de la diáspora de los andalusíes hacia el Magreb.

Al-Ḥâ'ik a lo largo de los tres capítulos de su introducción nos aporta gran número de datos sobre la música árabe oriental, hasta llegar a la música andalusí-magrebí. Mientras en la primera parte del *Kunnâš*, al-Ḥâ'ik se dedica a justificar su contenido musical basándose en Farwâs y ḥadíes ante el grado de ilicitud que presentaba para los alfaquíes y ulemas, los capítulos segundo y tercero los dedica a hablar del origen de la música árabe, su utilidad y sus reglas, así como de los ritmos y los modos utilizados en su época en la música andalusí. Respecto a los ritmos enumera un total de cuatro: *basîṭ*, *qâ'im wa niṣf*, *biṭayḥî* y *quddâm* pasando después a explicar la forma de ejecutarlos sobre el instrumento de percusión. Esta información de al-Ḥâ'ik nos hace pensar que en al-Andalus sólo existían estos cuatro ritmos ya que en el manuscrito de al-Yâmi^{Ci} conocido como contra al-Ḥâ'ik y escrito un siglo después, éste autor añade un quinto ritmo magrebí, el *darj*. Asimismo y frente a las estrofas poéticas utilizadas en el *Kunnâš*: moaxajas, zéjeles y *aṣḡâl*¹⁰, al-Yâmi^{Ci} incorpora el *berewêl* género poético derivado del zejel.

1. Autoría del poema sobre los modos en el *Kunnâš* al-Ḥâ'ik

En lo que concierne a los modos en la época en que se recogió el *Kunnâš*, al-Ḥâ'ik en el capítulo dedicado a los mismos nos dice que existían en Marruecos veinticuatro modos recogidos en las actuales once nawbas. Estos modos aparecen claramente engarzados en una larga casida de quince versos¹¹, conocida como *Fî-l-ṭabâ'î' wa-l-ṭubû' wa-l-uṣûl* (poema sobre los modos y sus orígenes), atribuida según las copias del *Kunnâš* a al-Wanṣarîsî¹². En ella se relacionan los cuatro humores del cuerpo y los cuatro elementos de la naturaleza, con los cuatro modos principales origen de la música árabe.

El estudio de los mismos nos permite descubrir que sobre la base de estos modos principales: *aḍ-Ḍayl*, *aḍ-Ḍaydân*, *al-Mâya* y *al-Mazmûm* origen del árbol modal, aparecen colocados sobre sus ramas sus derivados, hasta configurar un total de veinticuatro. De estos derivados comprobamos según el testimonio de al-Ḥâ'ik, que algunos son de autores andalusíes. Así y como derivación del modo *aḍ-Ḍaydân*, tenemos la *nawba* segunda *al-Iṣbahân*, que está formada por el modo *aḍ-Ḍawrakand* creado según al-Ḥâ'ik por el filósofo cordobés ^CAbd al-Razzâq¹³. De este mismo autor es el modo *Ramal aḍ-Ḍayl* derivado de *aḍ-Ḍayl*, contenidos ambos en la *nawba* onceaba: *al-^CUṣṣâq*. En la *nawba* octava *al-Ḥiyâz al-Kabîr* que agrupa además de este modo a *al-Maṣriqî aṣ-Ṣagîr* y *Muyâniḥ aḍ-Ḍayl*, este último fue compuesto por un andalusí llamado Huḍayl, del que no poseemos ningún dato.

10. Plural de *ṣugul* o fragmentos de casidas clásicas.

11. Rima en *lâ*, metro *ṭawîl*.

12. ABŪ MUḤAMMAD ^CABD AL-WÂḤID B. AḤMAD B. YAḤYÂ B. ^CALĪ AL-WANṢARĪSĪ AL-ZANÂTĪ AL-FÂSĪ, cadí y muftí de la villa de Fez (m. 955/1540). Vid. *Ency*, IV, pág. 1.121.

13. Sin identificar.

El estudio detenido de las distintas copias completas o fragmentadas del *Kunnâs* llevado a cabo durante los últimos años, me ha permitido descubrir algunas variantes en el contenido de este poema didáctico que debía ser muy conocido, ya que aparece incluido en otros manuscritos y no todos de contenido musical. Así y mientras en gran parte de las copias más completas del citado manuscrito aparece atribuida a al-Wanšarîsî con un total de quince versos, en otros manuscritos que la incluyen y en cuyo interior aparecen algunas noticias sobre música, no parece estar tan claro el autor de la misma.

La consulta del manuscrito nº 5307¹⁴ de la Biblioteca Nacional de Madrid en su apartado tercero, folios 18r-v/19v que recogen esta misma casida que fue editada por H. Farmer bajo el título de *By Lisân al-Dîn Ibn al-Khaṭīb as-Salmânî*¹⁵, me llevó a dudar sobre la autoría de la misma. Observé que aunque en su título destacaba escrito en grafía magrebí con tinta roja: *Yansabu li-l-imân al-^calâmat Ibn al-Jaṭīb as-Salmânî* «Se le atribuye al sabio imán Ibn al-Jaṭīb as-Salmânî», sin embargo y en letra más pequeña pudiendo tratarse de un añadido, apostillaba: *bal li-l-^cseyh al-faqīh sidi ^cAbd al-Wāḥid al-Wanšarîsî* «pero es del *seyh* el alfaquí al-Wanšarîsî». (Texto árabe I).

Revisé detenidamente las distintas copias que del *Kunnâs* había ido recogiendo, y a comprobar entre las copias más completas cómo la copia de Tetuán hecha por Bú'asal propiedad del Dr. Fernando Valderrama Martínez¹⁶, y la copia manuscrita hecha por Muḥammâd al-Fâsî¹⁷ entre otras, que aunque en su encabezamiento aparecía como del imán al-Wanšarîsî, y parecía terminar en el verso número doce con: *Y Dios bendiga y salve en su principio y final al que fue enviado a las criaturas*, a partir del verso trece apostillaba: «y añadió el imán al-Wāḥid» añadiendo tres versos con modos como: *al-Istihlâl, al-Mašriqî, ^cIrâq al-^cAyam, al-^cHamdân e Inqilâb al-Ramal*. (Texto árabe II).

En este poema aparecen dos partes claramente diferenciadas, lo que nos lleva a pensar en la posible existencia de dos autores. Frente al contexto armónico cósmico que refleja la primera parte, y partiendo de los conceptos tradicionales de la filosofía clásica andalusí en la que la materia original se representa en un círculo del que deriva el cuadro formado por los cuatro elementos de la naturaleza: frío, calor, aire y fuego¹⁸, su autor los ha relacionado con los cuatro humores del cuerpo y el temperamento modal de la música, sin embargo en la segunda parte se nota la falta de esa simbología didáctica tan acusadamente marcada en la primera, limitándose en sus tres versos finales a enumerar los últimos cinco modos.

Recientemente han llegado a mis manos dos folios sueltos de un manuscrito privado magrebí titulado: *Fahrasi al-^cAwâ'id al-Mugrîya bi-l-mawâ'id* de Abū Allāh Muḥammad b. Sa'îd

14. Número actual de la biblioteca Nacional de Madrid. Manuscrito catalogado por Guillén Robles en su *Catálogo de Manuscritos Árabes de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Capítulo, ARTES, *Música*, Madrid, 1889, con el número: CCCXXXIV. Guillén Robles al catalogar este apartado CCCXXXIV-3, le da el título de: *Poesía sobre música*.

15. Vid. H.G. FARMER: *Studies in Oriental Music*, Frankfurt an Main, 1986 (2 vols.), II, 563-568. Este documento incluye un comentario adicional, que no aparece en otras copias.

16. Manuscrito copia de al-Ḥā'ik en cuya edición trabajo, fechado el 7 de *rajab* de 1350 (18 de noviembre de 1931).

17. Copia depositada en la Academia Real del Reino de Marruecos.

18. Principios creados por el filósofo cordobés Ibn Masarra (s. X).

al-Mar'yidî¹⁹ conteniendo parte de la obra de Ibn al-Ja'fîb. Este documento inédito hasta ahora, consta de dos partes, en la primera folios: 277r-v se incluye este poema didáctico sobre los modos con sólo los doce primeros versos, y cuyo título es: *Fâ'id qaşida tuhammu fiha al-imân Ibn al-Ja'fîb şağarat al-tubu^cala at-Tabâ^ci^c al-arba^cat*, «Utilidad de una casida en la que el imán Ibn al-Ja'fîb se ocupa el árbol de los modos, basados en los cuatro principales»²⁰, y en la segunda parte folios: 277v-278r, se desarrolla el cuadro modal, y se da una relación de los modos utilizados por Šuštârî²¹. Hemos encontrado esta misma casida incrustada en un manuscrito de al-Ifrânî titulado *al-Maslak al-sahl fi sarh tawşih Ibn Sahl*²² con un comentario a las moaxajas del poeta sevillano Ibn Sahl, que se encuentra en la Biblioteca General y Archivos de Rabat. (Texto Árabe III).

Tras esta casida de doce versos en la que se excluyen los tres últimos que añade al-Wansarişî²³, se pasa al enunciado de la segunda parte del texto que dice: «Explicaré el origen de los modos en un cuadro en cuyo centro estén las ramas principales, y en cada parte sus derivados, y asignaré si Dios quiere a cada modo lo que le corresponda, a fin de hacerlo más fácil y comprensible, ¡alabado sea Dios!». A continuación dibuja el doble cuadro modal, dando una relación de los modos que los componen, y poniendo como ejemplo de estos modos el inicio de una estrofa *muwalladî* o *muladî*²⁴, tomada de un verso de Šuštârî, que según hemos comprobado corresponden a fragmentos de zéjeles contenidos en su *Diwân*²⁵. (Texto árabe IV).

El descubrimiento de este documento con la casida sobre los modos atribuida aquí a Ibn al-Ja'fîb, así como la relación de los modos utilizados por Šuštârî encuadrados en un sencillo árbol modal, me llevó a su estudio comparándolo con el resto de las copias del *Kunnâş*. El examen de las mismas me hizo pensar que esta casida de doce versos bien pudo ser escrita por Ibn al-Ja'fîb y retomada un siglo después por el magrebí al-Wansarişî, añadiéndole los tres versos finales. Esta teoría sobre la posible autoría de Ibn al-Ja'fîb estaba fundamentada en las variantes que había ido encontrando, y se apoyaba en este documento inédito que mostraba claramente los modos que debían utilizarse en al-Andalus en el siglo XIII, época en la que vivió el poeta-sufi granadino Šuštârî, modos que aparecían reflejados en el cuadro modal que acompañaba. Este poema excluía los cinco modos contenidos en los tres versos

19. La Biblioteca General y Archivos de Rabat (Marruecos), tiene una copia incompleta de este manuscrito, y un microfilm de otra copia que se encuentra en la *zawiya* Hamzasia con el n° 251. Vid. E. LEVI-PROVENÇAL: *Les manuscrits arabes de Rabat*, París, 1921, IV, n° 357 (n° 285 D del inventario), pág. 120. Existe otra copia incompleta en la Biblioteca Real de Marruecos con el n° 1907.

20. Mi agradecimiento al Sr. Nâyi Mustafa de Rabat (Marruecos), por el envío de este documento inédito.

21. Vid. Fotocopia del manuscrito de al-Mar'yidî, fols. 277r-v/278 r.

22. Vid. E. LEVI PROVENÇAL: *Les manuscrits arabes de Rabat*, París, 1921, IV, pág. 112; manuscrito n° 331/353D del inventario de la Biblioteca General y Archivos de Rabat (Marruecos). Obra litografiada en Fes, 1324.

23. Esta casida de doce versos es idéntica a la primera parte de la copia de Bu'asal y M. Al-Fâsi, y se cierra también con el verso: *Y Dios bendiga y salve en su principio y final al que fue enviado a las criaturas*.

24. Estrofa de contenido religioso-místico, cantada entre los muladíes, es decir los critianos de al-Andalus convertidos al Islâm.

25. Vid. CORRIENTES, F.: *Poesía estrófica* (céjeles y/o muwaşşahat) atribuida al místico granadino âs-Šuštârî (siglo XIII d.C.), Madrid, C.S.I.C., 1988.

finales que según todo parece indicar añadió al-Wanšarîsî, y que no se conocían en al-Andalus.

Ibn al-Jatîb debió construir este cuadro basándose en los cuatro modos principales, que distribuyó como sigue: del modo *aḍ-Ḍayl* se deriva *al-ʿIrâq*, *Ramal aḍ-Ḍayl* y *Rašd aḍ-Ḍayl*; de *Az-Zaydân* derivan los modos: *al-ʿIšbihân*, *al-Ḥiyâzî*, *al-Ḥișârî*, y *až-Zawrakand*; del modo *al-Maya*: *al-ʿUššâq*, *ar-Rašd*, *al-Maya*, *Ramal-al-Maya* y *al-Ḥuseyn*; y de *al-Mazmûm* se derivan los modos *Garîbat al-Ḥuseyn* y *Garîbat al-Muḥarrar*. Este simple cuadro bien pudo servir de modelo a los árboles modales que siglos después aparecen claramente desarrollados en algunas copias del *Kunnâs al-Hâ'ik*.

Tampoco es raro que Ibn al-Jatîb compusiera esta casida que encierra todo un Cosmos en torno a la música y sus humores o temperamentos modales, apoyándose en las teorías neo-platónicas de al-Kindî en su *Risâla fi ayzâ' jabariya fi-l-mûsiqî*, y que construyera este cuadro modal similar al que aparece en esta obra en la que al-Kindî quiso explicar a través del «*Šaġarat al-tubû'*» o árbol modal, la relación existente entre las cuerdas del laúd y los elementos de la naturaleza²⁶. Por otra parte, sabemos a través de diferentes fuentes históricas entre ellas la *Ihata fi ajbar Garnatâ*²⁷, que Ibn al-Jatîb además de componer poesía para ser cantada como casidas, moaxajas y zéjeles²⁸, compuso un libro sobre música, desgraciadamente perdido. Compuso también tres tratados sobre medicina entre ellos el *Kitâb al-wuṣûl li-ḥifẓ al-ṣiḥḥa fi-l-fuṣûl* o *Libro de la Higiene*²⁹, y una *Uryûza fi-l-Ṭibb*³⁰ (Poema sobre la medicina), y eran conocidos sus conocimientos médicos basándose a veces en otros autores.

El rastreo de la obra de este autor, así como la consulta con diferentes especialistas no nos ha permitido ver este poema, siendo ahora sólo este manuscrito privado magrebí de al-Marġîdî el que la contiene. Sin embargo, la lectura de algunos capítulos de su *Libro de la Higiene* en los que habla ampliamente sobre los humores del cuerpo, las estaciones del año, y la configuración y contenido de los astros, nos recuerda algunos versos del citado poema sobre los modos³¹. Todo esto nos induce a pensar que Ibn al-Jatîb hombre polifacético, bien pudo verter sobre este poema alegórico-didáctico sus grandes conocimientos médicos, astrológicos y poéticos, aunando a todo ello sus conocimientos de música.

26. Vid. CHOTTIN, A.: *Tableau de la musique marocaine*, París, 1938.

27. Vid. IBN AL-JATÎB: *al-Ihata fi ajbâr Garnâtâ*, Ed. Muḥammad ʿAbd Allâh ʿInân, El Cairo, 1973, (4 vols.), vol. IV, pág. 460.

28. Vid. IBN AL-JATÎB: *Divân liṣân al-dîn Ibn al-Jatîb as-Salmânî*, edit. Muḥammad Mifataḥ, vol. I-II, Casablanca, 1988-89; y del mismo autor: *Yays at-Tawṣiḥ*, Edit. Hilâl Nâġî y M. Madur, El Cairo, 1968.

29. Vid. la edición hecha por M^a de la Concepción VAZQUEZ DE BENITO, editada por la Universidad de Salamanca, 1984.

30. Fols. 113-133 del ms. n^o 1366 (Cod. 331,2) de la Biblioteca Luguduno-Batauae de Leiden. Vid. VAZQUEZ DE BENITO, M.C.: *La Uryûza fi-l-ṭibb de Ibn al-Jatîb*, Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, 1982, vol. XVIII, págs. 147-152.

31. Vid. VAZQUEZ DE BENITO, M.C.: *Kitâb al-Wuṣûl*... pág. 68-69.

2. Simbología e importancia del árbol modal

El análisis de la estructura de este cuadro modal nos lleva a situarnos en los árboles ya más desarrollados que aparecen en la introducción de algunas copias del *Kunnâš al-Hâ'ik*, y a pensar en la simbología del árbol. Sabemos que este símil alegórico del árbol con sus raíces, tronco, ramas y hojas tiene un origen semita y griego, adoptándolo posteriormente autores musulmanes orientales y occidentales en sus tratados filosóficos y místicos. Los místicos se servían del símil del árbol y sus connotaciones, para representar el amor divino en sus tres estados o vías místicas reflejadas en raíces, ramas y flores. Así, aparecen estos árboles alegóricos en filósofos y místicos orientales y occidentales. La misma estructura y configuración del árbol modal lo encontramos en el tratado místico de Ibn al-Jaṭīb, *Kitâb Rawḍat at-ta'rîf li-l-ḥubb aš-šarîf* (Jardín del conocimiento sobre el amor divino)³², que posiblemente tomó de su antecesor Raimundo Lulio.

No es difícil por tanto que Ibn al-Jaṭīb adelantándose a estos manuscritos magrebíes de contenido musical, y basándose en este símil, construyera este cuadro sobre la base de los cuatro modos principales, imitando a filósofos andalusíes como Ibn Massarra (siglo X), o el filósofo árabe al-Kindî (siglo XI), autor de un tratado básico en la historia de la música, el *Kitâb al-Adwâr* (El Libro de los Ciclos).

3. Šuštârî poeta, sufi y cantor

Šuštârî, granadino nacido en Šuštâr aldea de Guadix (Granada) en el año 1212, hombre versado en literatura árabe y andalusí, estudió filosofía y sufismo iniciándose en el misticismo de Ibn Surâka de Játiva. Abandonó sus actividades comerciales al conocer las doctrinas místicas de Abû Madyan³³, siendo más tarde discípulo incondicional del místico Ibn Sab'în. su espíritu inquieto de viajero infatigable, le llevó a recorrer las tierras de al-Andalus, el norte de Africa, el Hîjâz y Siria, en constantes viajes espirituales siguiendo a su maestro, hasta morir como figura destacada del sufismo en at-Tîna aldea próxima a Damietta (Egipto)³⁴ en 1269.

Algunas fuentes andalusíes hablan como Šuštârî generalmente aparecía en los mercados con un instrumento en la mano, rodeado siempre de un grupo de místicos que le seguían en sus viajes repitiendo sus canciones. Ibn 'Abbad de Ronda (790/1388) en su obra *al-Rasâ'il al-Kubra* dice acerca de sus zéjeles: «son exquisitos, me gustan sus composiciones, y

32. Vid. EMILIO DE SANTIAGO SIMON: *El polígrafo granadino Ibn al-Jatib y el sufismo*, Granada, 1983, y M. CRUZ HERNANDEZ: *El pensamiento de Ramón Lull*, Fundación March-Castalia, 1977.

33. ABŪ MADYAN SU'AYB B. AL-ḤUSAYN AL-ANDALUSI, santo sufi sevillano enterrado en Tremecén (Argelia), el año 1198, de cuya ciudad es patrón. Su tumba se encuentra en una mezquita convertida hoy, en santuario musulmán.

34. Vid. MASSIGNON, L.: *Investigaciones sobre Šuštârî, poeta andaluz enterrado en Damietta*, Revista «Al-Andalus», 1949), vol. XIV, pp. 29-57.

siento pasión por ellos, y más aún si se adornan con notas musicales acompañadas por voces hermosas»³⁵.

Sus zéjeles conservados de forma oral en las mentes de la gente, han resistido el paso del tiempo pudiéndose escuchar hasta hoy en todo el mundo musulmán formando parte de la música religiosa. La fuerza de la tradición oral hizo que una parte de estas composiciones se recogieran en los repertorios de música religiosa y profana, conservándose hasta nuestros días formando parte de la música andalusí-magrebí, así como del patrimonio sufi. En numerosas *zawāya*-s y *ṭarīqas* sufíes de Marruecos pueden escucharse hoy estas composiciones tipo *madīḥ*³⁶ en sesiones de *samāʿ*. También en Túnez y Libia los seguidores de Ṣuṣṭarī cantan sus canciones en los repertorios de distintas *ṭarīqas* o cofradías religiosas, entre ellas la de los *qādiries*³⁷. Asimismo en Egipto, Siria, el Yemen y Sudán sus moaxajas se escuchan sobre todo formando parte de la música religiosa de las *ṭarīqas šādīlies*, y en mezquitas y *zawāya*-s, mezcladas con cánticos sufíes locales.

La innovación que supuso entre los musulmanes de al-Andalus durante esta época, de introducir los poemas religiosos a las sesiones de *samāʿ*, posiblemente se deba a la influencia que sobre esta comunidad debieron ejercer las comunidades cristianas y judías con las que coexistían, y en las que la música religiosa formaba parte de sus ritos en iglesias y sinagogas.

4. Influencia de aṣ-Ṣuṣṭarī sobre Ibn al-Jaṭīb, y aportaciones de ambos al estudio de los modos en al-Andalus.

Resulta curiosa esta aportación al estudio de los modos que sobre aṣ-Ṣuṣṭarī nos da Ibn al-Jaṭīb. Sin embargo, sabemos de la gran influencia que el primero ejerció sobre su predecesor, hasta tal punto que a veces vemos como le copia construyendo sobre uno de sus versos un poema distinto, hecho éste habitual en la historia de la poesía árabe. Ibn Ḥaldūn (808/1406) en sus *Prolegómenos*³⁸ comenta que Ibn al-Jaṭīb compuso versos al estilo de los sufíes imitando a Ṣuṣṭarī, y cita como ejemplo el hecho de haber empleado la estrofa inicial o *gusn* de un zéjel de Ṣuṣṭarī, para componer un nuevo poema. Esto puede apreciarse en algunos zéjeles y moaxajas de su *Diwān*, y que están recogidos en el *Kunnāṣ*. Esta influencia posiblemente venga dada por esa afinidad tan marcada en ambos en sus facetas religioso-místicas³⁹, y en la admiración que Ibn al-Jaṭīb como poeta sintió por Ṣuṣṭarī.

Sabemos asimismo que la vida de este hombre polifacético pasó por grandes avatares, siendo poeta, visir y alfaquí, hasta llegar al final de su vida a formar parte de los movimientos

35. Obra litografiada en Fes, 1320 H. Vid. pág. 197.

36. Panegíricos en alabanza a Dios y su Profeta Muḥammad.

37. Seguidores de ʿAbd al-Qādr al-Kilānī, santo sufi nacido en Turquía y enterrado en la mezquita de su nombre en Bagdad (Irak).

38. Edit. Beirut, 1880, pág. 548.

39. Vid. el estudio hecho por E. DE SANTIAGO SIMON en la Revista «Andalucía Islámica», *Jaṭībiana mystica I: El «Kitāb Rawḍat al-Taʿrīf»*, su temática, pág. 105-121.

sufíes granadinos. Esta vena mística que fomentó sobre todo al final de su vida, le llevó a escribir su tratado sobre mística, *Kitâb Rawḍat al-Taʿrîf*, motivo entre otros de su muerte. Las fuentes históricas nos informan que con la dinastía nasrî en Granada, el sufismo imperó sobre el malikismo defendido por los alfaquíes, lo que provocó grandes problemas a sus seguidores. Perteneció dentro del *taṣawwuf*⁴⁰ a la *zâwiya* de Ibn Sîdî Bûna⁴¹ ubicada en el Albaicín, *ṭariqa šâḍiliyya* a la que también perteneció Šuštârî.

Estos nuevos datos que Ibn al-Jaʿīb aporta al estudio de la música en al-Andalus según este manuscrito de al-Marʿidî, tomándolos de aš-Šuštârî, sirve para establecer una diferencia clara entre los modos andalusíes y los que posteriormente debieron añadirse en el Magreb hasta conformar el actual repertorio basado en las once nawbas que se conservan, frente a las veinticuatro que debían existir en origen. Nawbas que debieron perderse en el largo proceso de la transmisión oral, y que incluso llegaron a reemplazarse por otras como ocurrió con la nawba *al-Istihlâl*, creada en Fes por el Ḥayy ʿAllâl al-Baṭla hacia finales del siglo XVII/XVIII⁴².

El cotejo de las distintas copias del *Kunnâš* en el capítulo sobre los modos, con la edición del apartado tercero del manuscrito n.º 5307 de la Biblioteca Nacional hecha por Farmer⁴³, y con la edición de ʿAbd al-Raḥmân al-Fâsî del manuscrito de Berlín sobre los modos: *Kitâb al-jumʿ fi-ʿilm al-mûsiqî wa-l-tubû*⁴⁴, muestran como Šuštârî según el testimonio de Ibn al-Jaʿīb no utiliza en al-Andalus una serie de modos que más tarde si debieron incorporarse en el Magreb según parece indicar los tres versos finales que añadió al-Waṣarîsî. Modos de creación magrebí que se incorporaron al repertorio existente, como ocurrió con el modo *al-Istihlâl* que no aparece en el árbol modal aunque se cree una derivación de *ad-Dayl*. Lo mismo ocurrió con la inclusión del quinto ritmo *darğ*, y la estrofa *berewuel*⁴⁵, incluidos ambos en el manuscrito de al-Ŷâmiʿî, conformando la actual música «andalusí-magrebí».

5. Autores andalusíes en el *Kunnâš al-Ĥâʾik*

A lo largo del *Kunnâš al-Ĥâʾik* y del manuscrito de al-Ŷâmiʿî, vemos como la fuerza de la transmisión oral se ha mantenido en el largo vagar de esta música andalusí por tierras de el Magreb y Oriente. Prueba de ello son las moaxajas, zéjeles y fragmentos de casidas de autores clásicos árabes, andalusíes, y magrebíes. Estos últimos se incorporaron entre los

40. Misticismo islámico.

41. Familia granadina de la que Ibn al-Jaʿīb aporta muchos datos en la *Iḥâṭa fi ajbâr Garnâta*. Vid. sobre esta familia el artículo de M^a ISABEL CALERO SECALL: *Los Banu Sidi Buna* separata de la Revista «Sharq al-Andalus», n.º 4, Universidad de Alicante, 1987, pp. 35-44.

42. Vid. VALDERRAMA MARTINEZ, F.: *El Cancionero de al-Ĥâʾik*, Tetuán, 1954, pág. 110.

43. Vid. nota 15.

44. Vid. H.G. FARMER: *Studies in Oriental music*, vol. II, pp.: 568-69.

45. Género poético-musical de carácter popular, de creación marroquí.

siglos XV al XVIII, periodo en que empezaron a recopilarse los textos. Todos ellos son fiel reflejo de una tradición oral que se ha conservado a lo largo de siglos.

Con el paso del tiempo una parte de estas *ṣanaʿāt* o cancioncillas recogidos en el *Kunnāṣ*, han desaparecido de la mente de sus gentes según hemos podido constatar al comparar el contenido del *Kunnāṣ* con lo que actualmente se canta en Marruecos. Algunas de estas cancioncillas sólo se conservan en el recuerdo de aquellos que las aprendieron de sus maestros, pero los escasos esfuerzos por intentar recopilarlas salvándolas del olvido, harán que poco a poco se vayan perdiendo. Los recientes trabajos de recuperación y salvaguarda de este rico patrimonio que están llevando a cabo por una parte, la Academia Real de Marruecos en lo que concierne a la edición de algunos manuscritos, y por otra, la recopilación de los mismos en compactos musicales hechos por su Ministerio de Cultura, y La Maison de la Culture du Monde en París, contribuirá a su conservación. Sin embargo, y conscientes de este gran esfuerzo, comprobamos que no se ha recogido todo el patrimonio existente, labor por otra parte difícil y costosa.

Los autores y copistas de estos tratados musicales bien por ignorancia, o por olvido, no anotaron junto a las *ṣanaʿāt* el nombre de sus compositores, aunque sabemos que una parte importante de ellas son anónimas. Al tratarse de moaxajas, *zējeles* y *aṣḡāl* incompletas y a menudo acéfalas, es difícil localizar la autoría de las mismas. Largos rastreos de *diwanes* y otras fuentes me han llevado a identificar a algunos autores de estas composiciones. Poetas orientales clásicos, andalusíes y magrebíes conforman este gran acervo poético-musical que recoge entre ochocientas y mil canciones, según las copias. Entre los compositores andalusíes destaca el poeta sevillano Ibn Sahl al-Israʿīlī, siendo uno de los poetas más cantados, ya que el *Kunnāṣ* recoge un número considerable de moaxajas de este autor. De los periodos almorávide, almohade y nazarí cabría citar a Ibn Zuhri, al-Baḡī, al-Tuḡlī, Ibn Baḡya, as-Sūstari, Ibn Arfa' Rasu'hu, Ibn Zaydun, Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrāk, entre otros, o las poetisas Amat al-Ḥusayniyya, y la granadina Nāzhūn bint al-Qalā'i.

A estos compositores andalusíes comprendidos en estos tres periodos de la ocupación musulmana en la Península, se unen una pléyade de poetas árabes que abarcan desde el periodo pre-islámico, hasta el omeya, y abbasí, hasta recoger una minoría de poetas magrebíes cuyas composiciones debieron incorporarse al repertorio andalusí, al perderse algunas *ṣanaʿāt* y al ser éstas del gusto de los magrebíes.

Conclusiones

La aparición de éste y otros documentos aportando nuevos datos al estudio de la música en al-Andalus, supone no sólo la recuperación de nuevas fuentes que ayudan a recomponer el cuerpo un tanto maltrecho de esta música, sino que también contribuyen a recuperar una parte de nuestro patrimonio musical perdido. Asimismo, el intercambio de conocimientos con especialistas en temas andalusíes, y los trabajos conjuntos de investigación, nos permitirá descubrir otros documentos hasta hoy ocultos, y poder así sacarlos a la luz.

فأبنة قصيدة ثم ديماء (أما) ابن الخبيب شجرة العجوة
على الكبايح ثم ردت

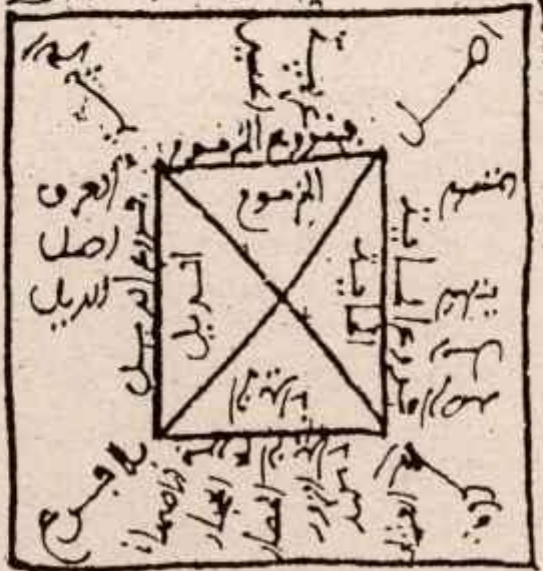
كبايح ملك عالم الكواكب
جاولها السوداء وارضها
وبلغ كبح الماء وكها وجار
وصعوا كبح النار عيوج
فبختة موت الزميل ثم جروعة
على ورمال النيل فاصح الخفة
وليلغ الخزيانة من اصمانه
وعشقة قد فرماوا مختص
وماية حسن حركت لداوا اندما

فيها منلما اضر العجوة نزل الحلا
وباليد ثم البسر فذخضها الحلا
ورتب النوى والعول ثم فدرقا
لهاية مريسر بترير ثم الحلا
توكت السوداء خروضا في قبالا
ورصدلة جارسا ركت نداء عتلا
بجاز حطر زور كندر كمال فجلا
بالغني جعفر فوج خمسة جدر بالوكلا
جرو صورا والحقين والحقين

و جبر الاربعة جاذب وجبره غرت الخمس للخمسة و كسا
 وزد خمس جبر ثمانية عشر واصلا جبر جلا ثمانية عشر
 و جبر سطح با تدر اكي او و جبر على من الخلا جبر اربعة
 انتبه الفصيح

وساير جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر

و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر



مولد النبي مخرج بجليه صلوات الله عليه
 انتبه جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر
 و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر و جبر

الحمد لله ينسب للإمام العلامة ابن الخطيب السلماني
رحمه الله تعالى ورضى عنه، بل للشيخ الفقيه سيدي عبد
الواحد الونشريسي رحمه الله:

طبايع ما في عالم الكون أربع	ففي مثلها أضرب للطبوع الحلا
فأولها السوداء والأرض طبعها	وبالبرد ثم باليس قد خصها العلا
وبلغم طبع الماء رطب وبارد	ورطب الهوى والحرّ للدم قد تلا
وصفراء طبع النار يحرق حرّها	لما فيه من ييس بتدبير ذي العلا
فنغمة صوت الذيل ثم فروع	يحرك للسوداء خذها مرتلا
عراق ورمل الذيل فاصغ للحنه	ورصد له فأرصده أن كنت ذا إعتلا
وللبلغم الزيدان منه اصبهانه	مجاز حصار زوركد كما انجلا
وعشاق منه اختف قد فاق بالغنا	فهن فروع خمسة بعد بالولا
وماية حسن حركت لذوى الدما	ورصد ورمل والحسين الذى جلا
وصفراء للمزموم فانسب فروع	غريب الحسين للطبوع مكتملا
وزد منه طبع من غريب المحررا	وأصل بلا فرع فلا شك مهملا (١)
وزد طبع الاستهلال والمشرقي معا	وطبع عراق المعجم للذيل ينجلا
ولا تنس في انس الطبوع مجنبا	وحمدان للمزموم لا تكن مهملا
كذلك انقلاب الرمل من طبع ماية	يهتج أشواق التصاحب والملا (٢)
انتهى بحمد الله.	

1. Este ms. omite el verso nº 12 que aparece en al-Hà'ik.

2. Manuscrito nº 5307 de la Biblioteca Nacional de Madrid, folios: 18r-v/19r, nº CCCXXXIV-3 del Catálogo editado por Guillén Robles.

وللإمام العالم سيدي عبد الواحد الونشريسي رحمه الله:

طويل.

طبايع ما في عالم الكون أربع	ففي مثلها أضرب للطبوع مجعلا
فأولها السوداء والأرض طبعها	وبالبرد ثم باليس قد خضعها الملا
وبلغم طبع الماء رطب وبارد	وطبع الهوى والحرّ للدمّ قد تلا
وصفراء طبع النار يحرق حرّه	لما فيه من يس بتدبير ذى العلا
فنغمة صوت الذيل ثم فروعه	يحرك للسوداء خذها مرتلا
عراق ورمل الذيل فاصغ للحنه	ورصد له فأرصده أن كنت ذا إعتلا
وللبغم الزيدان ثم اصبهانه	حجاز حصار زوركند كما انجلا
وعشاقه قد فاق واختصّ بالفناء	فهن فروع خمسة تحسب بالولا
وماية حسن حركت لذوى الدما	برصد ورمل والحسين الذى انجلا
وصفراء للمزموم فانسب فروعه	غريب الحسين للطبوع مكتملا
وزد له من طبع غريب المحرّر	وأصل بلا فرع فلا تك مهملا
وصلّى وسلّم في ابتدائك أولا	وختما على من للخلائق أرسلا

وزاد الإمام الواحد رحمه الله:

وزد طبع الاستهلال والمشرقى معا	وطبع عراق العجم للذيل فانجلا
والإثنين في أنس الصباح مجننا	وحمدان للمزموم لا تكن مهملا
كذلك انقلاب الرمل مع طبع مائة	يهيج أشواق التصاحب في الملا (١)

1. Ms. copia de al-Hâ'ik, propiedad Dr. F. Valderrama, folios: 15-16. Vid. Trad. F. Valderrama, «El Cancionero de al-Hâ'ik», págs.: 79-82.



فائدة قصيدة تهم فيها الإمام ابن الخطيب شجرة الطبوع
على الطبائع الأربعة:

ففي مثلها أضرب للطبوع محملا	طبائع ما في عالم الكون أربع
وبالبرد ثم باليس قد خصها الملا	فاولها السوداء والأرض طمها
ورب الهوى والحرّ للدم قد تلا	وبلم طبع الماء رطب وبارد
لما فيه من يس بتفسير ذي الملا	وصفراء طبع النار يحرق حرة
تحرك السوداء خدما مرثلا	فنعمة صوت الدبل ثم فروعه
ورصد له فارصده أن كنت ذا اعلا	عراق ورمل الدبل فاصبح للحمه
حجار حصار زور كند كفا نجلا	ولللمم الزبدان منه اصهبانه
فهن فروع خمس بند بالولا	وعشاقه قد طاق واختفى بالنساء
لرصد ورمل والحسين الذي جلا	وبانية حسن حرك لدوى الدما
غريب الحسين للطبوع مكملا	وصفراء للمروم فانسب فروعه
وأصل بلا فرع فلا تك مهملا	وزد طبع برمن غريب مفرور
وخفا على من للخلائق أرسلنا	وصلى وسلم في امتلاك أولا

انتهت القصيدة (١)

وسأبين في جدول في وسطه خانم الأصول، وفي كلّ جانب الفروع، وأرتب،
إن شاء الله لكلّ طبع ما يليق به ويناسبه ليقرب ويسهل للفهم والله الموفق
سبحانه.

الإمثلة من الذيل مولدية:

من العرق مولدية.

من رمل الذيل مولدية.

من رصد الذيل مولدية.

سلام بطول الدوام

عظموا صاحب البراق

مولد النبي معظم

عليك يا خير الأنام

الشفيع يوم التلاق

فعليه صلّوا وسلّموا

آتتهت فروع الذيل.

من الزيداني ششتري:

الأسرار مثل الكنوز ما تنفتح

إلا إن كان العاشق يرمي السلاح

من الإصبهاني ششتري:

خمرة رقيقة

اسكرتني يا ملاح

من الحجازي ششتري:

من هواكم يا نسيمات السحر

زراني طيب بمعنى قد ظهر

من الحصارى ششتري:

أقلبي يا قلبي كم تصاد.

من الزوركندي ششتري:

حدثني عن لبس ذا الخرقة.

من العشاق مولدية:

أهلا يا معشر الأبرار

قد أصبح مولد المختار

آتتهت فروع الزيدان.

من المايّة مولديّة:

شهر أتى بالهادي المبيّد

اعلا وسهلا بالشهر الأسعد

من الرصد مولديّة:

بالقاء دائم مؤكّد

باسم ربّ قد تفرد

من الرمل المايّة مولديّة:

يجذّ في كلّ وقت وحين

سلام على سيد المرسلين

من الحسين مولديّة:

لوداع مولد الرسول

قد وفنا بلا عقول

آتتهت فروع المايّة.

من العزوم ششتري:

لو دقت سلسالي

دعني يا سالي دعني يا سالي

من غريبة الحسين مولديّة:

ياقبال واسعاد

تجلى مولد الهادي

من الغريبة المحرّرة مولديّة:

بالسعد قد أقبل

ربيعنا الأوّل

آتتهت ما ذكر بحمد لله تعالى وحسن عونته. (١)

1. *Manuscrito magrebi de al-Maṣṣafī, fol.: 277v-278.*

Aunque en esta relación, el modo al-ʿUṣṣāq aparece como derivado de ʿaz-Zaydān, sin embargo en el cuadro model lo rectifica, incluyéndolo como derivado del modo al-Māya.

Bibliografia

- ABBÂS, I. (1960): *Târîj al-adab al-andalusî. ʿAşr sirdâya Qurtuba*. Beirut.
- ABD al-YALÎL, ʿAbd al-ʿAzîz b. (1988): *Al-Mûsiqâ al-Andalusyya al-Magribyya*. Kuwait.
- ABÛ L-FARAʿY AL-IŞFAHÂNÎ, ʿAlî b. al-Ḥuseyn (1927-1950): *Kitâb al-Aġânî*. Vols. I-XIII. El Cairo.
- BEN MANSÛR, ʿAbd al-Laţîf Muḥammad (1397-1977): *Maʿmûʿât azyâl al-andalusyya al-magribyya al-maʿrûf bi-l-Ḥâʾik*, s/l edit.
- BEN ʿALLÛN AL-TAWÎMÎ, Idrîs: *Al-Ṭarab al-ʿarabî al-magribî fî-l-mûsiqâ*, Túnez s/f.
- CORRIENTES, F. (1988): *Poesía estrófica (céjeles y/o muwaşşahât) atribuidas al místico granadino aš-Šuštârî*. C.S.I.C., Madrid.
- FASSÎ-AL, Muḥammad (1962): *La musique marocaine dite «musique andalouse»*, En «Hesperis Tamuda», III, Fasc. I, pp. 79-107.
- GÂZÎ, ʿInân (1979): *Diwân al-muwaşşahât al-andalusyya*. Vols. I-II. Alejandria.
- IBN ʿABD AL-RABBIHI, Aḥmad b. Muḥammad (1940-1953): *Kitâb al-ʿiqd al-farid*. 6 vols. Ed. Aḥmad Amîn, El Cairo.
- IBN BASSÂM, Abû al-Ḥassan ʿAlî (1939-1945): *Aḍ-Ḍajîra fî mahasîn ahl al-yazîra*. Vols. I y II. Ed. Iḥsan ʿAbbâs, El Cairo.
- IBN ḤALDÛN, ʿAbd al-Raḥmân (1979): *Al-Muqaddima*. 3 vols. París.
- IBN JAṬÎB (1968): *Yays al-Tawşîḥ*. Ed. Hilâl Nâyî y M. Madur, El Cairo.
- KHAZEN-EL, Ph. (1902): *Al-ʿAḍârâ al-mâʾisât fî l-azyâl wa l-muwaşşahât. Ballades et romances Andalouses*. Jounueh.
- MAKKÎ AMBÎRKÛ (1353/1935): *Maʿmûʿat al-aġânî al-mûsiqiyya al-andalusyya al-maʿrûfa bi-l-Ḥâʾik*. Rabat.
- MAQQARÎ-AL, Aḥmad b. Muḥammad (1968): *Nafḥ at-tîb*. 3 vols. Ed. Iḥsân ʿAbbâs, Beirut.
- NASER-EL, ʿAlî Samîr (1953): *Abu-l-Ḥasan al-Šuštârî místico andaluz y autor de zéjeles y su influencia en el mundo musulmán*, En «Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos», vol. I, págs.: 122-155.
- RÂʾIS-AL, ʿAbd al-Karîm (1982): *Min waḥî ar-rabâb*. Casablanca.
- RIQAWÂQ, ʿAbd al-Salâm b. al-Ḥasan (1981): *Kunnâš al-Ḥâʾik*. Copia facsímil nº 879 del ms. de al-Riqawâq de Tánger. S/l ed.
- STERN, S.M. (1964): *Andalusian muwaşşahât in the musical repertoire of North Africa*, Actas del Primer Congreso de Estudios Arabes e Islámicos celebrado en Córdoba en 1962. Pp.: 319-327. Madrid.
- VALDERRAMA MARTINEZ, F. (1954): *El Cancionero de al-Ḥâʾik*. Tetuán.
- YAFIL, E. (1904): *Maʿmûʿat al-aġânî wa-l-alḥân min kalâm al-Andalus*. Argel.
- ZÛITUN-AL, Aḥmad (1972): *Maʿmûʿat al-Ḥâʾik li-l-ṭarab al-andalusî*. Casablanca.

Musique traditionnelle et initiation à la musique

Ahmed Triqui

Artículos

Visión general de la música tradicional andalusí. Destaca la importancia de la transmisión, promoción, recuperación así como la valoración de la misma dentro de la sociedad.

(Ponencia presentada en el XV^{ème} Festival National de la Musique Andalousse en Tlemcen en 1993).

Si la culture est un processus évolutif, nous entendons pour notre part évoluer à la manière de chez nous, sans avoir à singer qui ce soit, sans nous débrancher de notre passé, en restant à l'écoute de ces voix lointaines, des chants séculaires, porteurs de la sagesse, des aspirations, des émotions et des rêves accumulés par une longue lignée de maîtres.

Lorsqu'il s'agit de musique traditionnelle, il est de coutume de remonter jusqu'à l'homme qui a conçu à Cordoue ce monument fantastique que devait être la musique andalouse avant le X^e siècle. Après ce personnage hors du commun et ses disciples, la musique cordouane a rayonné, étendant sa suzeraineté sur l'Andalousie entière, le Maghreb et une partie de l'Orient, s'adaptant, se modifiant à son tour au contact des genres locaux, se diversifiant, se ramifiant en écoles et sous-écoles.

La souche cordouane n'était plus qu'un souvenir au siècle où Grenade, Tunis, Fès et Tlemcen ont pris le relais. De la chute de Cordoue à la reconquête, l'art hispano-mauresque a prospéré conjointement dans ces royaumes. Entre Grenade, Fès et Tlemcen, un courant permanent s'était créé, fait de hauts et de bas, de conflits et de périodes de sérénité. Une parenté culturelle s'était établie entre les trois métropoles. Des architectes, des artisans, des poètes, de musiciens se déplaçaient constamment d'une capitale à l'autre avec leurs idées, leurs techniques, leurs répertoires.

Si les textes poétiques de support n'ont subi que de faibles altérations, la mélodie, elle, transmise sans le secours de la transcription s'est montrée plus malléable, plus perméable aux influences de la zone où elle évoluait. Sans perdre ses caractéristiques essentielles elle est devenue progressivement orientale en Orient, tunisienne à Tunis, marocaine au Maroc, algérienne en Algérie.

Musique de cour au départ, nous n'en disconvenons pas, elle s'est convertie chemin faisant en musique de salon puis de salon de coiffure, après son adoption bien avant l'ère coloniale par des milieux modestes. Elle s'est popularisée au sein de communautés où le chant en particulier faisant partie intégrante de la vie quotidienne.

Si la transmission traditionnelle de bouche à oreille de maître à disciple, a su préserver dans toute leur subtilité des nuances mélodiques et rythmiques qui échappent encore aux tentatives de notation, ce mode artisanal d'apprentissage, avec roueries et ses mystères, a conduit à un inévitable rétrécissement de notre patrimoine musical.

Et ce n'est pas la colonisation qui a arrangé les choses.

Un nombre incalculable d'airs andalous ou assimilés ont sombré à tout jamais et l'urgence pour ceux qui s'en alarmaient lorsque notre pays a pris ses destinées en mains, était de

sauvegarder ce qui restait, de l'épousseter, de redonner un lustre non seulement à la musique andalouse mais à tous les airs populaires sur lesquels pesait et pèse encore une menace d'extinction définitive.

Grâce à la persévérance de quelques acharnés, aux moyens modernes de diffusion, aux rencontres, festivals et autres manifestations, le caractère national de notre musique traditionnelle s'est finalement imposé et son audience s'est élargie. Le nombre de chorales et d'orchestres qui la pratiquent s'est multiplié dans les principaux centres du pays et si on limite l'estimation à l'aspect quantitatif il y a de quoi se réjouir.

Le problème posé au lendemain de la libération était de faire connaître aux algériens leurs propres richesses artistiques dans leur grande variété, de leur faire prendre conscience de la valeur de l'héritage, d'en permettre la jouissance à tout un chacun, d'élever le niveau artistique de l'algérien moyen en le rapprochant de sa musique.

Familiariser le public avec une mosaïque de genres ayant subi avec succès l'épreuve du temps était se préoccuper de son éducation esthétique en l'incitant à la double exigence d'authenticité et de qualité, en l'habituant à se prémunir contre les influences pernicieuses, à s'exercer au choix, à ne pas absorber sans discernement toute la camelote cosmopolite, tous les sous-produits hybrides déversés à profusion par les médias.

La formation d'un public ne se contentant pas de toc est l'un des objectifs visés par les organisateurs du festival annuel de la musique traditionnelle.

L'expérience dégagée est que les spectateurs, des jeunes pour la plupart, réclament d'année en année plus de fidélité dans l'interprétation des oeuvres du passé. Le jeune familier du festival, se comportant en consommateur averti, contraint les ensembles qui se produisent à améliorer la qualité de l'exécution.

Mais un festival à lui seul, quelles que soient son caractère, sa durée, son importance, ne peut prétendre à une éducation artistique poussée de ses participants. Ce n'est qu'un moyen parmi d'autres d'affiner le goût des jeunes, de déceler des aptitudes, de susciter des vocations.

En matière d'art, une véritable formation ne peut s'acquérir que par un effort soutenu dans des associations ou des institutions spécialisées et s'amorcer dès le stade scolaire.

Si l'on veut que le nombre d'interprètes, de créateurs valables, ou tout simplement de fins gourmets, se multiplie, l'école doit manifester un peu plus d'intérêt à la dimension artistique de l'éducation.

Le développement harmonieux de l'enfant par la mise en valeur de toutes ses ressources, en vue de son insertion, plus tard, dans une société socialiste, où la culture n'est pas un luxe, un privilège de caste, mais un ferment de progrès, entre dans les projets de ceux qui s'occupent de rénovation pédagogique.

En exerçant, à travers l'appréciation et l'assimilation de ce qui est leur, le jugement de goût du plus grand nombre possible d'algériens, quelle que soit leur origine sociale, on cultivera plus sûrement en eux la faculté d'estimer les oeuvres de bonne facture venues d'ailleurs, les richesses artistiques, sans exclusive, de l'immense trésor universel.

Si nous avons pour ambition de jouer un rôle dans le concert des nations modernes, il faudra bien posséder des théoriciens, des chercheurs, aligner des artistes confirmés et dis-

poser de censeurs en mesure de les juger à leur véritable valeur. Déceler, suivre, cultiver les jeunes pousses prometteuses, c'est à ce compte que nous pourrions voir apparaître des compositions et des compositeurs susceptibles de nous hisser au rang des nations à jour. Peut être que nous n'aurons pas à attendre si longtemps, peut être que les tentatives actuelles vont avoir une suite. Tout n'est pas destiné à se faner dans ce qui fleurit de nos jours parfois avec une facilité déconcertante. Il appartiendra aux connaisseurs, dont le nombre ira croissant, nous l'espérons, de se prononcer là-dessus.

Notre enseignement, destiné essentiellement à la promotion de techniciens, de cadres qui vont élever l'Algérie au niveau des pays développés, ne peut négliger cet aspect de l'éducation qu'est l'initiation artistique, qui consiste à faire naître et à renforcer notamment en chacun cet élément de compensation et d'équilibre qu'est traditionnellement dans notre pays le sens de la musique.

La musique andalouse

Djelloul Benkalifat

Presentación de la música andalusí como música clásica que ha perdurado a través de los siglos. Música incomparable, representante de la perfección y la belleza, inspiradora de la música occidental, eco de una rica cultura... una filosofía, según el autor.

(Ponencia presentada en el XVème Festival National de la Musique Andalousse en Tlemcen en 1993).

Gharnata, nom d'un lieu géographique est devenu à Tlemcen, synonyme de musique classique, Grenade résumant toute l'Andalousie et l'art musical prenant l'appellation du lieu de sa naissance.

Pendant la colonisation, cette musique était en léthargie, l'occupant étranger ne s'intéressant pas, par principe, à la culture autochtone. Elle ne survécut que parce qu'elle était ancrée dans le coeur du peuple algérien. Quelques troupes de musiciens dont le nombre, comme la peau de chagrin, rétrécissait de plus en plus, entretenaient le feu sacré et la jouaient à l'occasion de mariages ou de fêtes de famille.

L'indépendance arriva et Gharnata devint art musical.

Musique traditionnelle?

Musique classique?

Pour ma part, je préférerais la deuxième appellation, la première venant de tradition, c'est à dire, d'acte répété de temps en temps, évoquant l'idée de chronologie. Dans la deuxième appellation, c'est la qualité, le choix, la promotion.

En effet, nous avons le droit d'être fiers de notre musique classique qui a atteint des sommets rarement dépassés, dans la beauté, voire même la perfection.

Et cela est si vrai que, n'étant pas écrite, donc, en principe, pour reprendre une parole célèbre, la route de l'avenir coupée pour elle, elle a réussi, phénomène remarquable, à travers mille fluctuations, à se faufiler, à s'infiltrer, à cheminer à travers les âges, par sa seule beauté, par sa seule magie, et, dès les IXème et Xème siècles, arriver jusqu'au XXème siècle, un voyage de mille ans à nos oreilles émerveillées.

N'est-ce pas là la garantie de la qualité, de la classe?

L'épreuve du temps est impitoyable aux oeuvres humaines. Rien ne lui résiste si ce n'est le parfait, le génial, l'exceptionnel et Gharnata est de cette trempe. L'Occident est fier, à juste titre de sa musique classique, de ses *J.S. Bach*, de ses *Beethoven*, de ses *Chopin*, de ses *Tchaikowski*.

Comment ne le seront nous pas de notre musique andalouse qui a bercé, durant des siècles, les rêves de nos aïeux et qui, souvent, parce qu'antérieure, a été l'inspiratrice de la musique occidentale.

Tantôt berceuse, tantôt caressante, tantôt majestueuse, elle atteint parfois au sublime, prend possession de l'âme, enchante l'esprit au fil des heures, envoûte et, en un clin d'oeil pour les amateurs, les mélomanes, une nuit pour les non avertis, elle vous fait arriver à l'aurore qui dégage la clarté du néant et déploie «son étendard de lumière».

Andalousie lointaine dans le temps mais si près de nos coeurs, palais de rêve que les collines enchantées, demeures aériennes où tout est légèreté, grâce, finesse, harmonie, où les arcs chantent et la pierre devenue dentelle rappelle une parure de jeune mariée, temps béni où un peuple cultivé et raffiné s'adonnait à l'étude, aux sciences, à la poésie et à l'art, villes prestigieuses qui brillèrent du plus vif éclat au milieu des ténèbres du moyen âge et de l'Europe assoupie, musique merveilleux, moyen d'expression idéal de ce peuple placé à la pointe de la culture et du raffinement, c'est tout cela que nous rappelle la musique de *Maucili*, des *Zyriab*, des grands maîtres andalous.

Grenade, Granada, Gharnata, nom prestigieux et symbole de cette terre des vandales, de cette andalousie devenue, par ellipse phonétique du V initial, Andalousie, de cette terre des vandales, dis-je, qu'un caprice de l'histoire, aimant jouer aux paradoxes extrêmes, a transformée en haut lieu de la culture humaine et de la civilisation.

La méditerranée, mer et mère des civilisations, vécu, entre autre, deux périodes éblouissantes. Une première fois, le génie toucha de sa grâce, la colline de l'Acropole et donna naissance à la civilisation Hellénique avec son apogée, le siècle de Périclès.

Douze siècles plus tard, à l'ouest, à l'autre bout de ma méditerranée, le même miracle se reproduisit sur la colline enchantée de l'Alhambra et ainsi vit le jouer la civilisation andalouse, une des plus brillantes que l'humanité ait connues.

Trois villes, trois étoiles brillèrent alors d'un vif éclat: Cordoue, la patrie d'*Averroes*, *Ibn Rochd*, Grenade, la merveille de l'Andalousie et Séville, la patrie de *Sidi Boumediene* et de *Sidi Haloui*.

Cordoue avec sa mesquita et son extraordinaire forêt de colonnes de marbre, sa bibliothèque aux 500.000 ouvrages, son université aux 12.000 étudiants, la plus importante du monde médiéval.

Grenade et son palais des Mille et Une nuits, célèbre dans l'univers.

Séville, l'Alcazar et ce bijou, la salle des ambassadeurs, le minaret de la grande mosquée, la *Giralda*, la Torre d'el Oro, de laquelle dit-on, était tendue une chaîne d'or qui, le soir arrêta symboliquement la navigation sur le Guadalquivir, l'oued el kébir.

Des hommes ont passé. Les royaumes ne sont plus. Les palais sont tombés par la haine des hommes, dispersés au hasard des temps ou des fluctuations de l'histoire.

«*La ghaliba ila Allah*» répètent prophétiquement et sans cesse les décorations murales de l'Alhambra, devise des rois Nasrides.

De tout le feu d'artifice andalou, il ne nous reste plus que le souvenir, mélancolique comme tous les souvenirs, quelques vieilles pierres, quelques monuments que les hommes, surmontant enfin leur haine religieuse ou raciale, entretiennent pieusement.

Mais, il nous reste, par dessus tout, ce trésor inestimable que constitue le chant andalou, Gharnata.

Cette musique, ces poèmes écrits dans la langue la plus lyrique du monde chantent, et avec quel talent, les beautés de la vie, la vie est belle et mérite d'être vécue: les splendeurs de la nature, l'amour, l'ivresse, les retrouvailles, le pays natal, mais aussi, et quel est l'homme qui n'a pas sa peine, les tourments de la passion, la tristesse de la séparation, la mélancolie de la solitude, la nostalgie des lieux perdus, la précarité de l'heure qui passe, le regret de ce qui n'est plus.

Ecoutez: c'est le murmure d'un ruisseau baignant la luxuriante végétation des jardins de Grenade.

C'est, dans la cour d'un palais, le chant nostalgique des gouttes irisées, qui s'élancent du jet d'eau vers le ciel, ivres de joie et de lumière, et qui retombent dans le bassin, l'effort brisé, pleurant, en notes cristallines, la fin d'un beau rêve.

C'est dans le souffle de la brise dans la ramure, alors que le soleil déclinant embrase la nature dans une apothéose d'or et de pourpre.

C'est le gazouillis d'un rossignol saluant de ses trilles syncopées les premières étoiles de la nuit qui vient.

Ecoutez, écoutez encore:

C'est la plainte d'un coeur noyé dans le chagrin qui attend le retour d'un être cher. Ce sont les gémissements de souffrances ou de révolte sous les coups de l'adversité, l'espoir de voir revenir un jour, le temps du bonheur.

Ou bien alors, la résignation, l'acceptation du sort imposé par une volonté souveraine, l'attente de l'oubli, seul remède à nos malheurs, le retour vers un Dieu de miséricorde qui seul guérit, seul pardonne.

Qui dira combien de coeurs débiles ou défaillants ont été raffermis et d'étincelles d'espoir allumées pendant les longues décades de la colonisation, comme pendant les douloureuses épisodes de la guerre de libération, par une voix d'outre-tombe, au son d'un violon qui pleurerait dans la nuit ou d'un ronronnement de rébab qui caressait les fibres de l'âme?

Telle est pour nous Gharnata: une musique incomparable, une voix lointaine des lointains aïeux, un écho d'une brillante culture, une sagesse jamais démentie, une mystique, une philosophie.

Ce mot est trop lourd de sens pour nous, trop riche de souvenirs du passé, de nourriture spirituelle dans le présent et de promesses pour l'avenir pour qu'il ne fasse pas partie de notre être.

Nous veillerons sur Gharnata comme on veille sur un être cher, comme on veille sur un joyau lassé par ceux qui nous ont donné le jour.

Est-il héritage plus précieux?

Introduction sur l'étude des rythmes du patrimoine musical andalouse de l'école de Tlemcen

Yabia Ghoul

Constata la diversidad de ritmos existentes dentro del panorama musical andalusí en la escuela de Tlemcen, hecho que ha dado lugar a un híbrido musical y como consecuencia el desarrollo de una pérdida de autenticidad y de personalidad de esta música.

(Ponencia presentada en el XVème Festival National de la Musique Andalousse en Tlemcen en 1993).

L'une des caractéristiques du siècle dernier fut le mouvement de curiosité nostalgique qui porta vers la découverte et le goût des choses du passé dans tous les domaines. Cet engouement sans précédent pour toute antiquité auquel se mêlait l'attrait du pittoresque, donna naissance à une conception nouvelle du sens historique, qui traduisait sans doute l'aspiration profonde d'une humanité quelque peu désespérée, à la recherche de ses origines.

Tous les domaines de l'art furent explorés, en particulier le domaine musical, et de nombreuses éditions ou rééditions de musique ancienne virent le jour en même temps qu'une science nouvelle: la musicologie.

Le mouvement qui se dessine actuellement en faveur d'une restauration véritable des chefs-d'oeuvre du passé implique un retour aux sources.

La tenue des différents festivals nationaux presque chaque année depuis 1967 à Alger, du Festival national de la musique traditionnelle à Tlemcen, depuis quelques années, des séminaires et colloques, sont les preuves et font état d'une volonté ferme de nos musiciens et artistes, et de notre jeune nation pour rétablir notre culture et notre personnalité après environ un siècle et demi de colonisation.

Malgré tout cela, l'analyse objective du bilan culturel de cette dernière découle, dans l'ensemble, à quelques rares exceptions, montre que le travail est le plus souvent effectué d'une manière insuffisante ou du moins l'on constate avec regret qu'il existe une certaine stagnation ou une réelle impasse, et que la réalité musicale s'éloigne comme un mirage de celui qui la poursuit.

En effet, de simples comparaisons devraient cependant avertir le public éclairé du manque de rigueur et d'authenticité de la musique ainsi présentée, car se fiant constamment à la compétence de leurs prédécesseurs immédiats, nos jeunes musiciens ne se tournent plus vers les anciennes exécutions de nos grands maîtres comme *Cheikh Larbi Ben Sari* ou son fils *Rédouane* par exemple, ou d'autres, ni vers nos derniers vieux musiciens toujours en vie actuellement, lesquels pourraient encore leur être très utiles.

Il est regrettable de constater que ce patrimoine à peine généralisé, non seulement cesse de proliférer ou d'évoluer, mais ne restant plus identique à lui-même, il évolue et se dégrade de telle façon, qu'actuellement il est très difficile de se faire une idée précise à travers les différentes exécutions à cause de la multiplicité déroutante des versions d'un même morceau.

Ces exécutions disparates chez différents disciples d'un même maître parfois, sont encore imperceptibles par le profane ou par certains initiés dans l'école de Tlemcen où le dessin mélodique est à peu près conservé, contrairement à l'école d'Alger où l'abondance des acci-dents ou altérations et fioritures ou joliesse, dénature sensiblement l'admirable lyrisme des versions originales de la musique classique.

L'une des causes directes de ce phénomène dans l'école d'Alger, est ce nouveau sens erroné de «*l'esthétique musicale*» (chromatisme à outrance, polyrythmie, arpèges, tournures mélodiques occidentales ou étrangères...) de la musique chaâbi, qui imprègne fortement nos musiciens, et dont la systématisation et les structures restent très vagues.

De tous temps, les musiciens, et particulièrement les exécutants, se sont considérés comme indiscutablement supérieurs à ceux des générations précédentes: une tendance persiste à imaginer nos ancêtres musiciens comme des gens compassés, de tempérament lymphatique, généralement ennuyeux, et sinon maladroits, du moins inaptes à toute réelle virtuosité.

Beaucoup de musiciens amateurs ou quelques prétendus professionnels qui ne le sont que par profit matériel qu'ils en tirent ou encore quelques entreprises para-artistiques, consacrent parfois tout leur travail à la préparation de morceaux ou de noubas brillants, difficiles, qu'il présenteront à l'indulgente admiration de leur entourage ou d'un public profane très peu averti. Dans l'aveuglement de leurs ambitions, beaucoup oublient qu'un morceau facile, phrasé, sensible, intelligent et bien en place importe plus que la banale mémorisation souvent inexacte de morceaux fastidieux et difficiles à maîtriser.

On ne réfléchit pas assez à l'erreur pédagogique que l'on commet en admettant que nos apprentis-musiciens puissent se contenter d'approximation et d'inexactitude, car pour l'amateur comme pour le professionnel, la justesse, la rigueur et l'authenticité ne sont pas un luxe, mais une nécessité.

Certaines exécutions actuelles choquantes finissent par faire école, donnant naissance à une musique hybride souvent gauche et plate. C'est à une sorte de nouvelle tradition erronée que se heurtent les enseignements authentiques et les preuves iconographiques accumulées depuis près de 20 années grâce à l'introduction des moyens d'enregistrement, contre cette étonnante et monumentale fausse route artistique très souvent inconsciente vu les connaissances très limitées de nos musiciens dans ce domaine, et vu que certains trouvent encore plus commode d'ignorer ce problème.

Cette constatation n'est pas une dépréciation de la valeur ni de la qualité ou de la volonté de nos musiciens, mais bien au contraire un souci de respect de conservation de notre personnalité de la manière la plus authentique possible.

En l'occurrence l'histoire appréciera sans doute à sa juste valeur l'attitude et l'effort des musiciens de notre temps, qui auront su admettre l'utilité d'un retour aux sources, en quelque sorte un recul pour reprendre beaucoup plus d'élan nécessaire au progrès.

Ces quelques pages ont pour but de traduire graphiquement les différents rythmes en usage dans la musique andalouse de l'école de Tlemcen, étudiés à travers les oeuvres enregistrées du dernier grand maître de cet art, notre regretté *Cheikh Larbi Ben Sari*, à travers ses contemporains et élèves toujours en vie actuellement.

Cette présente étude très simplifiée n'utilise d'ailleurs pas, à dessein, le langage musical propre-

ment dit (le solfège), pour permettre à nos musiciens et amateurs, qui dans la grande majorité des cas n'ont pas eu l'opportunité d'étudier cette sémiologie musicale, de comprendre, pénétrer, éclaircir, résoudre et rendre plus familières ces notions auréolées de mystères et de rythmes que sont le «*mizane*» dans notre patrimoine, et enfin d'en avoir un support graphique afin de pouvoir l'assimiler convenablement.

Cette présente étude n'a pas la prétention d'être complète ni d'être infaillible mais elle nous apparaît suffisante à chacun afin de pouvoir résoudre du moins partiellement ce problème fondamental de la musique qu'est la mesure ou «*mizane*».

Pour l'amateur, une lecture plus attentive lui permettra d'établir sur des bases plus fermes sa conception de cet univers sonore; quand au connaisseur, il trouvera peut être dans ces pages le goût de consolider une science hésitante, et c'est un complément d'information nécessaire que nous voudrions essayer de lui donner, car la musique est un art merveilleux où même les professionnels les plus endurcis trouvent à tout âge des émotions neuves, des sujets d'étonnement et des raisons d'apprendre.

Par ailleurs, il faut avoir présent à l'esprit que cette systématisation n'est qu'une représentation graphique à laquelle il ne faut pas prêter plus de vertu qu'elle n'a, et que nous étudions ici, que l'hypothèse d'une «*Genève*» des différents rythmes dans notre patrimoine musical, dont l'articulation ou bien la superposition avec les différentes mélodies demeurent un autre problème entier que nous aborderons plus tard dans le langage musical approprié, avec des transcriptions à l'appui.

L'école musicale d'al-Andalus à travers l'oeuvre de Ziryâb

Mahmoud Guettat

Este artículo retrata el impacto que Ziryâb causa en la cultura del siglo IX y en especial la influencia sin precedentes que supuso su legado en el desarrollo y consolidación de la música andalusí.

La civilisation arabo-andalouse, rehaussée à un degré de splendeur et de magnificence rarement surpassé, offre bel et bien, l'exemple d'une parfaite symbiose féconde en résultats. Plus que fusion il y eut pénétration des différentes variantes ethniques et culturelles dont se composait la Communauté andalouse. Durant plus de sept siècle et demi, elles ont cohabité dans une étonnante homogénéité riche d'enseignements et qu'il serait aisé d'illustrer par plus d'un exemple saillant se rapportant à chacun des différents aspects des activités socio-culturelles, scientifiques et artistiques.

L'art musical en fournit une éclatante démonstration et si l'approche d'un tel impact, présente pour ce domaine, une sérieuse difficulté, ce n'est nullement par manque d'oeuvres se référant à la musique et aux musiciens — nous savons qu'elles ont été nombreuses mais — parcequ'elles furent presque toutes détruites ou perdues¹. Seuls restent quelques vestiges iconographiques et des informations éparses contenues dans des sources d'ordre poétique, littéraire, historique, théologique, philosophique et juridique.

Cette lacune a donné lieu à une série de déductions, voire d'affirmations qui, bien que tout arbitraires, ont fini par faire école dans le milieu historique et musicologique. Sans vouloir insister ici sur les détails, nous soulignons que les causes d'une telle situation répondent pour la plupart, à des préjugés solidement ancrés, plus ou moins nourris d'humanisme greco-latin et, pire encore, par le fanatisme, la haine et l'intolérance qui se sont manifestés plus tard lorsque les esprits furent exacerbés par une lutte acharnée et tenace d'une manière systématique afin d'engloutir les vestiges de cette civilisation et d'entraver toute tentative visant la réconciliation des «*Gens du livre* / Ahl al-Kitâb».

Cependant, nous ne manquons pas d'information sur la splendeur musicale de l'Espagne musulmane, d'innombrables témoignages ont été recueillis grâce à la persévérance de spécialistes éminents, ils concernent la réalité sociale, éthique, esthétiques et historique de cette musique... Des la 1ère moitié du IX^e siècle, cet art musical connut un grand éclat et la tradition arabo-maghrébine se trouva fortement consolidée, notamment, avec l'arrivée du célèbre ZIRYÂB fondateur de l'Ecole musicale andalouse et arbitre incontesté de la mode et du bon goût:

1. Deux cent cinquante écrits, entre le IX^e S. et le XV^e S. environ, étaient connus, étudiés, voire plagés, dans les principaux monastères.

«Il n'y eut jamais ni avant lui ni après lui, nous dit al-MAQQARI, un homme de sa profession qui fût si unanimement aimé et adoré, Même aux derniers jours du royaume de Grenade qui tomba en 1492, les poètes continuaient à voir dans sa gloire un thème séduisant»².

Il s'agit d'Abû al-Hasan Alî ibn Nâfi', dit ZIRYÂB (merle noir) à cause de son teint très brun, de sa voix fort agréable, la clarté et la fluidité de son parler ainsi que la douceur de son caractère. Bien que les dates de sa naissance et de sa mort, ne soient pas mentionnées, les événements de sa vie à travers son passage de l'Orient à l'Occident musulmans, nous permettent de les situer aux environs de 789-857?

... à Bagdad

Disciple discret et empressé du célèbre Ishâq al-Mawçili (767-850) maître incontestable de l'école des Udistes³, à Bagdad. Grâce à son intelligence et à ses dons remarquables, il sut profiter vivement de l'enseignement de son maître, tout en restant effacé jusqu'au jour où ce dernier se rendit compte de ses capacités et l'obligea à quitter la métropole orientale...

En effet, présenté à la cour de Harun al-Rashid (786-809), le jeune musicien fit une si grande impression sur ce Khalife par son originalité, non seulement comme chanteur, mais aussi par la façon dont il se servit d'un 'ûd de son invention: «je sais chanter, répondit-il au Khalife, comme beaucoup d'autres, mais je comprends en outre, des choses que les autres ne comprennent pas. Mon art personnel ne peut s'adresser qu'à un connaisseur de la valeur de Ton Altesse. Si tu m'y autorises, je vais te chanter quelque chose que personne n'a encore jamais entendu», et, refusant —non sans un certain dédain— d'utiliser le luth de son maître, il répliqua: «Si Ton Altesse désire que je lui chante quelque chose à la manière de mon maître, je m'accompagnerai sur son instrument, mais si tu veux connaître la méthode que j'ai inventée, il me faut le 'ûd que j'ai fabriqué moi-même». Il expliqua que, tout en ayant les mêmes dimensions et le même bois que le luth ordinaire, le sien est «moins lourd d'à peu près le tiers, ses deux premières cordes (zîr/mathnâ) sont faites de soie filée dans l'eau froide, bien tendues, flexibles sans être molles, elles sont plus fortes que les cordes employées généralement, dont la soie avait été tordue après son mouillage dans l'eau très chaude. Quant à la troisième et la quatrième (mathlath/bamm) elles sont fabriquées avec les intestins d'un lionceau, ce qui leur permet d'être plus mélodieuses et d'avoir une sonorité claire et dense. Leur usage est plus durable et elle résistent mieux aux changements de température que les cordes faites avec les intestins des autres animaux». Et, avec

2. Pour la vie et l'œuvre de Ziryâb, voir al-MAQQARI: *Nafh al-tib*... I,344; II,260; III,122-133 et 615 (éd. Beyrouth 1968); al-HAFNI, M.A.: *Ziryâb*..., coll. A'lâm al-Arab, n° 54, Le Caire; GUETTAT, M.: *La musique classique du Maghreb*, pp. 105-113.

3. Il s'agit de l'école traditionnelle arabe, appelée ainsi, à cause du rôle fondamental du 'ûd, instrument de base tant en pratique qu'en théorie.

l'autorisation du Khalife, Ziryâb, s'accompagnant de son propre'ûd, chanta l'ode qu'il avait composée à la gloire du souverain des Croyants qui fut enthousiasmé: Un pareil talent ne pourrait que contribuer à l'éclat de sa Cour! Ce n'est nullement l'avis d'Ishâq qui n'avait rien soupçonné de cette virtuosité que se jeune musicien doué d'un immense orgueil et d'une langue bien pendue, avait jusque-là, pris grand soin de dissimuler. Soucieux de conserver sa situation privilégiée au palais, il s'employa à étouffer dans l'oeuf ce talent naissant. Entrevoyant un concurrent sérieux, il lui fit comprendre qu'il ne saurait tolérer de rival à la Cour et le contraignit à porter ailleurs son ambition loin de la portée du Khalife de Bagdad: «Tu m'as odieusement trompé avec tes cachotteries! s'écria-t-il dès qu'ils furent seuls. Tu n'as cherché qu'à m'éclipser aux yeux du Khalife. De deux choses l'une: ou bien tu pars en me jurant que je n'entendrai plus jamais parler de toi, auquel cas je te donnerai tout l'argent nécessaire, ou bien je ne réponds plus ni de tes biens ni de ta vie!».

... à Kairouan

Ne se sentant pas en mesure de soutenir une lutte inégale. Ziryâb résolut de s'expatrier et se rendit tout d'abord en Ifrîqiyya où il entra au service de l'Emir aghlabide de Kairouan Ziyâdat Allâh I (816-837), le plus illustre de la famille régnante. Là, il rencontra un certain nombre de musiciens renommés, l'échange fut fructueux et la réputation de notre artiste ne tarda pas à s'étendre, d'ou, le surnom «al-hay al- ziryâbî» donné au quartier joyeux d'al-Qayrawân célèbre par ses activités artistiques, par opposition à l'autre quartier des religieux (al-hay al-rabadhî). Cette popularité n'est pas sans démontrer l'importance du séjour-souvent sous-estimé-qu'effectua Ziryâb dans la capitale aghlabide, apprécié et largement récompensé jusqu'au jour ou-vers l'année 821 —il offensa Ziyâdat Allah I par l'un de ses chants, il fut condamné au fouet et banni.

... à Cordoue

Ainsi, une fois de plus, la chance ne lui sourit guère, et il dû repartir pour porter son talent plus loin encore, vers cet Occident où le soleil des Umayyades, les anciens Khalifes de Damas, se reprenait à luir, en Espagne, de tout son éclat d'antan. En effet, l'incident coïncida avec la présence de Mançûr al-mughannî envoyé par l'Emir Umayyade al-Hakam I (796-822), à la recherche de musiciens. Ayant connu la réputation de Ziryâb, il s'empessa de l'inviter à Cordoue. Il traversa la Méditerranée et débarqua à al-Jazîra (Algeciras) où la chance lui réservait une dernière mauvaise surprise: la mort d'al-Hakam I. Déçu, il décida de rebrousser chemin, mais il fut rassuré que le fils et successeur Abd el-Rahmân II (822-852), n'est guère moins mélomane que son père. Effectivement le nouveau monarque reprit aussitôt à son compte l'initiative de son prédécesseur et reçut notre musicien avec les égards dus à la flatteuse réputation qui l'y avait précédé. Le fêta à son arrivée et, par la suite, le traita avec la plus grande considération et avant même d'être testé, Ziryâb et sa famille reçurent une pension annuelle de cinq mille six cents quarante dinars, sans compter trois

cents mudds de céréales et la propriété d'un domaine évalué à quarante mille dinars. Ziryâb ne tarda pas à prouver amplement au souverain qu'il ne gaspille pas ses faveurs et, grâce à ses mérites incontestables dans le domaine musical, ses belles manières, son élégance raffinée et ses goûts artistiques précieux, il devint l'une des trois passions de l'Emir, avec la Sultane Tarûb et le beau poète Yahya al-Ghazâl.

La générosité du souverain en l'occurrence fit grand bruit dans le monde musulman et un célèbre musicien au service du Khalife Abbasside de Bagdad al-Mahdî (m. 833) se plaignait à son maître que, «tandis que Ziryâb auprès des Umayyades d'al-Andalus, chevauchait entouré de plus de cent esclaves et possédait trente mille dinars, lui, Allûyah, mourrait probablement de faim...» le trésor même, paraît-il, fit des objections au paiement des sommes considérables qui étaient assignées à Ziryâb, et finalement, «ce fut le Sultan qui les paya sur sa cassette privée».

Cela ne fit que renforcer les termes intimes dans lesquels vivait le Souverain et son chanteur et que même la satire composée contre Ziryâb, par le poète al-Ghazâl n'y changera rien, celui-ci fut d'ailleurs, rapidement enjoint de se taire et fut même éloigné de Cordoue. On ne saurait guère mettre en doute que Ziryâb mérite le plus de louange et d'argent qui s'abattit sur lui... En dehors de la musique, cet homme exceptionnel avait une profonde connaissance des divers branches des belles-lettres et était pareillement savant en astronomie et en géographie. Mais plus encore par ses vastes connaissances, il brailla par son esprit étincelant, son don éblouissant pour la conversation et aussi par sa distinction, son élégance et le raffinement de ses manières. D'aucuns le décrivaient lors de son passage à al-Jazîra, avec «un chapeau d'astrakan lui couvrant le front jusqu'aux sourcils, dégageant les oreilles et la nuque, son collier de barbe est passé au henné et, sous ses paupières noircies, son regard brille... à son passage, entouré de ses jeunes et ravissantes femmes et de ses nombreux enfants, se dégage un agréable parfum de fleurs».

... Apports et rénovations

Ziryâb connut une renommée inouïe en tant qu'un homme du monde et, aussi bien à cordoue que dans toute l'Espagne musulmane, il eut vite fait de devenir l'arbitre incontesté de la mode, du bon goût et du savoir-vivre... Avec lui pénétrèrent en Andalousie les courants d'influences qui devaient donner une nouvelle orientation à la culture, aux moeurs et à la vie quotidienne. Sous son influence, les Andalous transformeront leurs usages domestiques, leurs coutumes, leur immobilier, leur cuisine, leurs manières et, bien des siècles, plus tard, son nom était encore invoqué à l'apparition d'une mode nouvelle dans les salons de la péninsule:

Les cheveux longs et séparés par une raie que portaient les hommes de Cordoue, seront désormais, coupés en couronne autour de la tête à la manière de Ziryâb. Ils apprendront également à se vêtir avec élégance selon la mode saisonnière: à porter des étoffes légères et de couleurs vives au printemps, des vêtements blancs et larges durant les mois d'été, des manteaux et des toques de fourrures pendant la saison d'hiver... Des jeunes filles, porte-

ront des robes couleur safran et des écharpes sur lesquelles on avait brodés de vers. Il produira une sorte de déodorant (al-martak) pour remplacer la poudre de rose, de basilic et de myrte ou autres, et dont l'utilisation n'était pas sans laisser des traces difficiles à faire disparaître sur les vêtements, il leur indiqua d'ailleurs, la possibilité de s'en débarrasser. Il confectionna différents modèles de tapis et de ouvertures doux et souples en échange de la toile de lin; des nappes en cuir plus efficaces pour protéger les salles à manger en bois et plus pratiques à essuyer lorsqu'il s'agit d'enlever les traces laissées par les aliments... Son esprit rénovateur s'intéressa également à l'organisation des grands buffets, leur disposition et certaines habitudes de présentation telle, l'utilisation de coupes en verre fin à la place de celles en métal, des vases en or et en argent pour les fleurs. Il bouleversa aussi les usages de la table et élaborait quantité de nouveaux mets fort délicats inconnus jusqu'alors des andalous, à savoir; l'introduction de l'asperge (appelée al-isfiraj), la «naqayâ», sorte de pâtisserie à base de pâte d'amande et de pistache avec du sucre et de l'eau de coriandre... Sans oublier les bien savoureuses «Zlâbiya» (à l'origine «Ziryâbiya» par allusion à Ziryâb), sorte de beignets au miel, très répandus encore de nos jours, dans certains pays arabes, notamment, en Tunisie... etc.

Toutes ces innovations sont mentionnées en détail par al-Maqqarî, cependant, ce fut sa gloire de musicien qui éclipsa tout le reste. Ziryâb est présenté comme un musicien sans égal unanimement adoré et admiré. Il était profondément versé dans chacune des branches de l'art en rapport avec la musique. Doué d'une mémoire prodigieuse, il savait par cœur plus de dix mille chansons (aghânî) avec leurs airs (alhân) et sur lesquels il a l'art de discourir de la façon la plus riche d'enseignements. Dans ce domaine, les mérites de Ziryâb sont multiples⁴: Fondateur des traditions musicales andalouses, il se révéla un continuateur des grands classiques, mais surtout un créateur original qui a pu rassembler par son génie, à la fois l'art d'un Ishâq et la science d'un al-Kindî (796-874). Tant sur le plan pratique que théorique, ce fut le triomphe du système musical arabe dans toute l'Espagne musulmane... A travers son «Conservatoire» de musique et ses élèves, qui furent parmi les gloires d'al-Andalus, tous les aspects de cet art furent hautement cultivés et atteignirent un développement sans précédent, notamment, grâce aux différentes réformes dont il fut l'Auteur et qui marquèrent en profondeur l'art de l'époque:

1. Innovations déjà citées pour le 'ûd et auxquelles il faudra ajouter: l'adjonction d'une cinquième corde entre la 2ème et la 3ème; et le remplacement de l'ancien plectre (midhrâb) de bois, par un autre, découpé dans une plume d'aigle, afin de rendre le jeu plus aisé et d'enrichir l'intensité des sons tout en effleurant avec douceur et agilité, la surface des cordes.
2. Procédé pédagogique relatif à l'enseignement pratique de la musique et du chant selon une méthode rationnelle procédant par degrés:

4. Voir pour les détails. GUETTAT, M.: *La Musique classique du Maghreb*, ed. Sindbad-Paris, 1980.

a) Examen préalable de la voix, pour cela, il demande au candidat de s'installer, bien droit, sur un haut tabouret (miswara) et de crier avec toute sa force et le plus haut qu'il pût: «Yâ hajjâm!» (Oh barbier!) ou à soutenir un «âh» prolongé, allant du grave à l'aigu puis l'inverse. Ce test permet de juger les possibilités vocales et de remarquer si le postulant parle sans timbre nasal, sans gêne de langue ou de respiration. Si la voix est parfaite, l'enseignement se fait sans préparation; si elle est faible, il ordonna le bandage du ventre avec un turban afin de réduire l'espace dans la partie centrale du corps, ce qui facilite le bon placement des sons. Pour ceux qui trouvent une difficulté d'ouvrir largement la bouche et à séparer aisément les mandibules, il conseille de mettre entre les dents et durant quelques nuits, un bout de bois large de trois doigts.

Dans le cas d'un défaut irréparable, le maître conseille alors, d'abandonner le chant pour une autre activité.

b) Méthode d'enseignement, allant du plus simple au plus compliqué:

- Récitation du poème avec l'accompagnement d'un tambourin afin de percevoir les différentes parties rythmiques, notamment, l'emplacement des accents.
- Apprentissage de la mélodie dans ses grandes lignes, évitant toute fioriture ou ajout.
- Exploration des différentes possibilités de nuances, d'ornements et d'improvisation destinés à donner à l'œuvre étudiée, l'expression et le charme souhaités et par lesquels seront jugées la valeur et la créativité de l'artiste, chanteur ou instrumentiste.

3. Le chant selon la «nawba» / séance musicale: «Il est de coutume, en Andalousie, pour celui qui chante, dit al-Maqqarî, de commencer par un nashîd (récitatif), puis d'enchaîner avec un basît (chant large) et enfin par des muharraqât et des hazâj (pl. de muharraq/Hazaj = chants légers et vifs), selon les règles tracées par Ziryâb» (Cf. tableau suivant):

<i>Nawba andalouse selon Ziryâb</i>			
<i>Type de chant</i>	<i>Modalité</i>	<i>Poétique</i>	<i>Rythmique</i>
• <i>Nashîd:</i> Récitatif de rythme libre	Unité du tba / mode musical (monomodalité)	Diversité des mètres et des rimes	Diversité des mouvements rythmiques
• <i>Basît:</i> Chant au mouvement large			
• <i>Muharrakât-Ahjâz:</i> Chant aux mouvements légers et vifs			

Ce chant selon la nawba, engendra une autre caractéristique non moins importante, c'est la prédominance de la rythmique musicale sur la métrique poétique. Cela aboutit à la création de nouveaux genres: le Muwashshah (l'enjolivé) et sa version populaire le Zajal (le lyrique). Les deux se subdivisent en stances (aqfâl / abyât, pl. de qufl / bayt), chacune

d'elles est constituée d'un nombre variable d'hémistiches ou de vers courts (aghçân, pl. de ghuçn pour les aqfâl et asmât, pl. de simt pour les abyat). Véritable révolution musicale et poétique qui a su briser le cadre rigide de l'ancienne qaçîda en passant outre, la structure de la métrique classique et en adoptant, pour sa rythmique et sa rime, des combinaisons et des variétés nouvelles. La popularité de ces nouvelles formes se propagea dans tout le monde arabe et inflença profondément, tant sur le fond que sur la forme, le répertoire poétique et musical des Troubadours provençaux.

4. Prépondérance du coté mystérieux, magico-mystique et religieux de la musique, ainsi que son pouvoir expressif et thérapeutique et ses puissants effets sur l'âme humaine (Ethos). Tombée dans la spéculation gratuite en Orient après al-Kindî (m. 874) et Ikhwân al-Çafâ' (Xème siècle)⁵, cette conception gagna toutes les considérations en Occident musulman ou elle constituera le fondement même de l'édifice musical: les vingt quatre nawba imaginaires et le symbolique arbre des «tempéraments» ou des «modes» (shajarat al-tubû'), à raison d'un tab' (mode / caractère / nature) pour chaque nawba; la concordance des cordes du 'ûd avec les données cosmiques et les différentes manifestations psycho-physiologiques de l'homme; les rapports étroits établis entre l'origine magico-religieuse de la musique et la cosmologie, la médecine, les mathématiques et l'éthique... L'initiative de Ziryâb concernant l'adjonction d'une cinquième corde «rouge comme le sang», n'est en réalité que le couronnement de ces aspirations mystiques si chères à l'école arabe traditionnelle. En effet, de par son emplacement entre la 2ème et la 3ème, l'ajout de cette corde n'a nullement été dicté par le souci d'élargir l'ambitus du 'ûd, ni seulement, de rendre le jeu plus maniable en simplifiant le doigtré, ou d'en faire «un véritable instrument d'orchestre» en augmentant l'intensité, la portée et la densité de ses sons; mais, aussi et surtout, à compléter la constitution de ce corps sonore et vivant, qu'est le 'ûd... Par sa position centrale, la corde Ziryâb constitue la synthèse des quatre éléments précédents, et représente l'âme et symbolise la vie. (Cf. tableau suivant):

<i>Concordance entre les cordes du 'ûd, les éléments cosmiques et les tempéraments humaines</i>			
<i>Cordes</i>		<i>Eléments Cosmiques</i>	<i>Tempéraments humaines</i>
<i>Nom</i>	<i>Couleur</i>		
• Zîr	Jaune	Feu	Bile
• Mathnâ	Rouge	Air	Sang
• Corde de Ziryâb	Rouge foncé	(Vie)	(Âme)
• Mathlath	Blanc	Eau	Flegme
• Bamm	noir	Terre	Atrabile

5. Cf. GUETTAT, M.: *La Tradition musicale arabe*, M.F.E.N./C.N.D.P. (Paris), 1986.

Imbu de ce climat magico-mystique, Ziryâb certifia à plusieurs reprises, avoir eu l'inspiration en pleine nuit pendant ses rêves. Souvent il se réveilla pour exécuter ses «illuminations nocturnes». Même son public, «charmé par la beauté de ses chants, prétendait que durant la nuit, des génies visitaient sa demeure et lui enseignaient de ravissantes mélodies».

Quant aux modalités pratiques de la permutation causée par la corde de Ziryâb elles restent ambiguës et l'idée de comparer l'accord de son instrument à celui du 'ûd 'arbî ou du kwîtra, spécifiques au répertoires maghrébins, s'avère prématurée. Le seul indice que nous ayons, semble en attribuer l'origine à Ibn Bâjja / Avempace (m. 1138)⁶.

Ainsi comme nous avons pu le constater à travers ce portrait, l'impact de Ziryâb fut considérable, il légua, à l'Andalousie-comme l'affirmait Ibn Khaldûn —«un répertoire de chants immense qui se propagea jusqu'à la période des tawâ'if et, comme un océan, submergea Séville pour gagner ensuite les autres provinces andalouses puis le Maghreb». Son souffle fut continué et enrichi par plus d'un génie, tel: l'illustre Ibn Bajja dont le rôle, toujours selon al-Tifâshî, fut décisif pour l'avenir de la musique andalou- maghrébine—. Son oeuvre sera poursuivie par Ibn Jûdî et Ibn Himârâ... et l'éminent: Abû al-Hasan Ibn Hâsib al-Murçî.

Pour plus de précision, soulignons que les aspects pratiques de cette école andalouse peuvent se résumer de la manière suivante:

- Un système modal hautement perfectionné, utilisant des genres essentiellement diatonique et chromatiques dont les consonances de 4^{te}, de 5^{te} et d'8^{ve} sont nettement mises en valeur, soit par la ligne mélodique- soit par le jeu simultané des cordes, et où la 3^{ce} joue un rôle décisif dans la caractérisation du mode;
- Une théorie rythmique très élaborée. Rythmes et rimes sont manipulés avec une technique remarquable, d'où une production musicale et poétique incomparable;
- Une méthode d'enseignement musical, vocal et instrumental, ingénieuse. La pièce (l'oeuvre) est analysée et apprise séquence par séquence —pour ne pas dire mesure par mesure— d'abord à l'état dépourvu puis avec les différentes astuces d'ornementations dont le perfectionnement varie avec le génie propre à chaque artiste. Pour le jeu d'instrument, cette méthode consiste, théoriquement, en une sorte de tablature indiquant, avec des lettres ou des chiffres, les différentes positions des notes. Pratiquement ces positions, des notes ou du doigté, sont marqués avec précision par des silets ou ligatures de couleurs différentes;
- Une musique chorale dont les éléments de base sont: les chants de forme strophique (refrain-couplet), un répertoire de danse individuel ou collectif, très riche, et une orchestration variable selon les genres et les styles existants;

6. Cf. Ahmad al-Tifâshî (1184-1252): *Mur'at al-Samâ fi'ilm al samâ'* (ms.).

- Une industrie où se fabriquent divers instruments de musique, dont la perfection a fait la renommée de plus d'une ville andalouse.

Il paraît évident que l'édifice musical andalou dont ZIRYÂB fut l'un des principaux instigateurs, a profondément marqué la production musicale aussi bien en Orient qu'en Occident où il couvrit, non seulement, l'Espagne chrétienne, mais l'ensemble de l'Europe médiévale, tant sur le plan théorique que sur celui de la pratique, notamment des premiers chants romans, du développement de la musique profane, religieuse et du plein-chant. Il fut la source des expressions les plus significatives du lyrisme espagnol et de celui des troubadours provençaux que ce soit dans leur cadre métrique, dans leur thématique, ou dans leur expression mélodique et rythmique. Plusieurs instruments musicaux arabes furent adoptés, la plupart avec leur nom d'origine et quelques-uns comme le 'ud et le rabâb, connurent un avenir remarquable. Cette contribution constitue incontestablement l'un des maillons essentiels dans le développement musical de l'époque, son apport est beaucoup plus profond et important qu'on ne serait porté à le croire.

Le rôle des «Rawis» et des «troteras» mauresques, des «Troubadours» et des «Trouvères» Catalans, provençaux et d'ailleurs... et plus tard, des chanteurs Flamenco, fut considérable pour la transmission et la continuité de l'art andalou... Par ailleurs, à travers les éléments espagnols et portugais, l'influence de la musique andalouse, s'est étendue sur toute l'Amérique du Sud, sur les Antilles, l'Amérique Centrale et le Mexique. Un bon ménage s'établit avec la musique native suivant les régions et la qualité des émigrants.

Art de contraste, sol y ombra (lumière et ombre) ou l'interprète grâce à «une sorte de médiumnité (duende) arrive à exaspérer la douleur ou à décupler la joie jusqu'au paroxysme... Il convient de rappeler ici, que les musiciens espagnols de la grande époque, c'est à dire des XVI^e et XVII^e S., se distinguaient sous bien des rapports des grands compositeurs italiens ou flamands, leurs contemporains. L'exemple entre autres, de Thomas Louis de VICTORIA (1540-1613) est éclatant⁷. Malgré son long séjour à Rome comme maître de chapelle du Collège germanique, le maître d'Avilla restait toujours foncièrement espagnol, «un peu de sang arabe coule d'ailleurs dans ses veines et il avoue son goût pour les guitares à la mauresque». Les écrivains italiens de l'époque «l'accusaient de ce que, de même qu'il n'avait pas renoncé au costume de son pays d'origine, sa belle musique était imprégnée de SANG MAURESQUE».

Caractéristiques qui font par ailleurs, l'originalité du mouvement national de l'école musicale espagnole, notamment à travers les oeuvres des grands compositeurs tels que: PEDRELL, ALBENIZ, GRANADOS, MORERA, VIVES et de FALLA.

Ainsi l'âme de l'Andalousie se détache en matière musicale, avec une profonde originalité, de toute la tradition occidentale, et même de l'ensemble de la tradition espagnole dont elle se distingue aussi bien par les modalités d'exécution vocale et instrumentale, que par les

7. Cf. MITJANA, R.: *L'orientalisme musical*, pp. 191-192.

particularités de ses modes, ses ornements spécifiques, ses méliques poétiques/interjections ajoutées aux vers des coplas pour renforcer l'expression lyrique... ainsi que par une extraordinaire variété rythmique.

Il est évident que la musique, avant le conte et la philosophie, a dû se frayer un chemin, car elle n'a pas besoin de traduction pour être entendue, surtout à une époque de rayonnement aussi éclatant!

Tableaux chronologiques

Smaine Med El Amine

I

Des Grands Maîtres de la musique classique Tlemcénienne XIX^e et XX^e Siècle

BENSAHLA Boumédiène
 BAGHDADLI Hadj Hammadi (1797-1867)
 BENATTOU Menouar (1802?-1875?)
 LAZZOUNI Mohamed (1819-1895)
 DIB Hadj Abdelkader (1829-1871)
 DIB Mohammed (1851-1915)
 ZIANI Moulay Djilali (1851-1933)
 BENCHAABANNE Mohammed *Boudelfa* (1853-1914)
 DIB Ghouti (1853-1917)
 SARI (Bensari) Hadj El Larbi (1872-1964)
 SARI Hadj Abdeslam (1876-1959)
 BEKHCHI Omar (1884-1958)
 TABET *Cheikha TETMA* (1891-1962)
 DALI YAHYA Mohammed *Lazar* (1894-1940)
 SEKKAL Mohammed dit Abderahmane (né en 1910)
 SARI Ahmmed dit Cheikh REDOUANE (né en 1914)
 DALI ALI Hadj Abdelkrim (1914-1978)
 BOUALI Mohammed (né en 1917)
 SENOUCI BRIXI Mustapha (né en 1919)

II

Des Musiciens de Tlemcen XIX^e et XX^e Siècle

BERRAHMA
 LAZZOUNI Hadj Mokhtar
 LAZZOUNI Ahmmed
 LAZZOUNI Kada
 LAZZOUNI Ali (1805?-?)
 HADJ AMARA Mohammed (1808-1868)
 BOUKLI HACENE Hadj Hammadi (1809-1859?)
 MIR HASSAINE Ali dit *Boualou* (1813-1893)
 BENDI MOUSSA Mohammed (1815-1870)
 CHARIF Hammou (1815-1884)

BOUKARROUBA Mohammed El Kébir (1829-1892)
 ZENAGUI Mohammed (1829-1879)
 BENSALD Mohammed (1829-1881)
 BENTATA Mohammed (1839-1907)
 CHOUKCHOU Brahim Mohammed (1841-1902)
 GHOMARI Mohammed (1842-?)
 MEDEGHRI Moulay Ahmmed (1843-1925)
 MANSOUR TANI Mohammed (1845-1925)
 MEDELICI Ghouti (1847-1921)
 MESMOUDI Si Daoudi (1849-1913)
 SAID Mohammed (1849-1903)
 FIDAH MORO Djelloul (1850-1890)
 LAZZOUNI Mohammed O/Mohammed (1853-1916)
 LAZZOUNI Bénali O/Alì (1854-1911)
 DIB Mustapha (1857-1878)
 BEKHCHI Abdelkader (1860-1918)
 BELHACHEMI Hammou (1861-1901)
 SEKKAL Abdelkader (1863-1915)
 TCHOUAR Mohammed (1865-1942)
 KERMOUNI SERRADJ Abdelkader (1866-1946)
 CHICHA Mohammed (1870-1925)
 LAZZOUNI Mohammed (1872-?)
 ATTAR Abdelkader (1872-?)
 BENACHENHOU Sid'Ahmed (1873-1923)
 BOUALI Si Ghouti (1874-1934)
 BENABOURA Si Mostefa (1875-1935)
 BENKALFAT Sid'Ahmed (1875-1930)
 BESSAOUI Mohammed Seghir *Ould El Hadj* (1876-1934)
 SABER ZENAGUI Ould Bénali (1876-1926)
 CHERIF BENMOUSSA Mohammed (1877-1947)
 BESSAOUD Hammed (1878-1909)
 SARI Hadj M'hammed (1880-19?)
 BEKHCHI Benaouda (1880-1924)
 KALAIDJI A. dit *Djenninar* (1880-1927)
 BENACHENHOU Ghouti *Semharouche* (1880-1934)
 BENABOURA Sid Ahmed (1881-1965)
 BEKHCHI Hassane (1882-1935)
 BELAGHEDJI A. dit *Dribkats* (1883-1922)
 BENSMAIL Si Mohammed (1884-1947)
 LAZZOUNI A. dit Hmida (1885-1953)
 BELLAHCENE Mohammed (1885-1950)

BELLATTAR Si Mostefa (1886-?)
 BENYADI Si Mohammed (1886-1952)
 SARI A. (1890-1964)
 ABURA Si Mohammed (1890-1958)
 BENTCHOUK Kaddour (1890-1932)
 KAID SLIMANE Md dit *Bekhalti* (1892-1955)
 CHIKHI Mohammed dit *Dirar* (1892-1942)
 MOULAY Djilali dit *Moha* (1893-1947)
 BOUCHAMA Sid'A Ahmed (1897-1977)
 BELLATTAR Sid'A Ahmed dit *Baraka* (1897-?)
 BENTABET Mohammed dit *Lazar* (1897-1947)
 MEDJADI Mohammed (1899-?)
 BENKABIL Boumédiène (1899-1976)
 SABER ZENAGUI Abdelkader (1899-?)
 BENMANSOUR Abdellah dit *Bouloulou* (1900-1955)
 KALAJDI Si Mohammed (né en 1901)
 SETTOUTI Abdellah (1902-1940)
 BEDJAOUI M'hammed (1904-1936)
 TRIKI HASSAINE Md. Seghir (1905-1978)
 SCHARMACHIK Boumédiène (1908-?)
 KAZI Ghouti (19?-1963)
 SARI Mohammed (1910-1982)
 SARI Mahmoud (né en 1911)
 BENMANSOUR Zine El Abidine (né en 1911)
 BELKHODJA Mustapha (1917-1968)
 BENGHERFI Mohammed (né en 1916)
 MALTI Abdelghani (né en 1921)
 ZERROUKI Djilali
 EL GHOUL Yahia
 BOUKLI Hacène Salah
 MALTI Mohammed
 CHARIF Mohammed
 DIB Hassane
 KALAFAT Djamel Eddine
 HAMDY Mohammed

etc.

Association musicale tunisienne

Mahmoud Guettat

AL-RASHÎDIYYA (AL-Djam^Ciyya al-Rashîdiyya lil-Mûsikâ al-Tûnisiyya). Association musicale tunisienne créée en nov. 1934 (autorisation délivrée le 20 Fév. 1935), par une élite de gens cultivés lors d'une réunion Tenue au siège de la *Khaldûniyya* (première association culturelle créée en 1896). Réunis en assemblée générale constitutive, les congressistes au nombre de 71 (dont une femme la contatrice-actrice: *Shâfiya Rushdî*), venus de tout bord: artisanat, professions libérales, musiciens, poètes et hommes de lettres... ont décidé la création d'une «association pour la sauvegarde du patrimoine musical tunisien et sa diffusion parmi les générations montantes». *Mustafâ Şfar*, maire de la Médina de Tunis, fut élu à l'unanimité, premier président. Plusieurs appellations furent proposées: *al-Fârâbiyya al-Ziryâbiyya*, *al-Aḥmadiyya*... avant de retenir celle de la *Rashîdiyya* glorifiant ainsi, l'oeuvre du Bèy mélomane *Muḥammad al-Rashîd* (m. en 1759). Poète-musicien doué, ce deuxième monarque husaynite renonça à son trône en faveur de son frère, pour se consacrer à l'art musical.

Il renoua les liens musicaux entre les écoles de Tunis et de Constantine et, avec son Ministre *Muḥammad Laşram*, il mit en oeuvre la fixation et la classification de la *nawba*, forme principale du *mâlûf* / répertoire classique tunisien. A travers son évolution la *Rashîdiyya* prendra la vocation d'Institut, d'où son appellation: *al-Maḥad al-Rashîdî lil-mûsikâ al-tûnisiyya* (Institut R. de la musique tunisienne vers 1945), remplacé momentanément à partir de 1965 par celui de la musique arabe *lil-mûsikâ al-ʿarabiyya*. La création de cette illustre institution ne fut guère fortuite, elle s'inscrit en fait, dans le mouvement nationaliste tunisien formulé déjà depuis le début du siècle et pour lequel les années 30 constituent une véritable période de transition avec notamment, l'entrée en scène d'une nouvelle génération (cf. création du néo-destour le 2 mars 1934), nourrie d'une volonté d'indépendance par rapport à une situation politique et socio-économique devenue insoutenable (alourdissement de l'administration coloniale, tenue du congrès eucharistique en 1930...). Sur le plan culturel et artistique. Ce fut la naissance d'une intense activité de récupération, de sauvegarde et de créativité pour une identité que l'on sent menacée. En effet, la musique durant cette période est devenue la profession d'une classe méprisable, dont la dépravation des moeurs et le seul souci du gain ont fini par entraîner cet art et par conséquent le statut de l'artiste, dans une fâcheuse situation... Autant de facteurs qui ont suscité une série de tentatives visant la réhabilitation de la musique tunisienne, elles furent soutenues par plusieurs événements importants concernant notamment, le domaine poétique et musical. Une telle prise de conscience fut déjà amorcée grâce: au souffle créateur du *Shaykh Aḥmad al-Wâfi* (1850-1921) et le génie de *Khmayyis Tarnân* (1894-1964) formés comme tant d'autres, dans la pure tradition des *Zâwiya* confrériques; aux efforts du Baron Rodolphe d'Erlanger (m. en 1932) et des musiciens et musicologues qui l'entouraient dans son palais de *Sîdî-Bû Saʿîd*, afin d'étudier la musique arabe et plus particulièrement la musique

tunisienne; à l'arrivée en 1931 du célèbre musicien syrien le Shaykh ^CAlî Darwîsh d'Alep qui donna à l'enceinte de la Khaldûniyya les premiers cours de Solfège, des modes et des rythmes de la musique arabe, ainsi que l'apprentissage du nây; à la tenue également du premier congrès de la musique arabe au Caire (du 14 mars-au 3 avril 1932) qui fut un événement artistique d'une grande importance tant par les moyens déployés que par l'afflux d'une élite de chercheurs, musiciens et musicologues arabes et étrangers, ainsi qu'une multitude d'orchestres venus d'Egypte, d'Irak, de Syrie, de Tunisie, d'Algérie, du Maroc et de Turquie. La délégation tunisienne comportait des figures éminentes, tels: Hasan Husnî ^CAbd al-Wahhâb, Mannûbî Snûsî, Hassûna bin ^CAmmâr et un orchestre composé de Muḥammad Ghânin (Rabâb), Khmayyis Tarnân (^Cûd ^Carbi), ^CAlî bin ^CArfa (Târ) Khmayyis al-^CAtî (naḳḳârât), Muḥammad al-Muḳrânî et Muḥammad Billaḥsan (Chant)... Ainsi, la Rashîdiyya dont la création constituait pour la musique le couronnement d'un ensemble de circonstances, ne tarda pas à devenir «une vraie corbeille de fleurs» comme aimait le souligner Shâfiya Rushdî, une pépinière d'artistes, poètes et musiciens de grande qualité qui ont réussi «a force de travail et de foi» a réhabiliter l'art musical tunisien. La Rashîdiyya fut régie d'un statut juridique qui lui confère une autonomie civile et budgétaire, son comité directeur composé d'une douzaine de membres choisis parmi les plus fidèles des mécènes et supporters, est élu au suffrage censitaire pour un mandat renouvelable soit par reconduction tacite, soit par l'organisation d'élections anticipées ou après expiration du mandat selon la conjoncture, les aléas et autres vicissitudes conjoncturelles, la Rashîdiyya s'est dotée également de trois commissions: littéraire, musicales et de relations publiques, les deux premières siégeaient sous forme de Comité de censure et de sélection. Dès 1935, un premier concert fut donné au siège provisoire dans le patio du mécène Belahsen Laṣram sis au 36 bis rue al-Bâṣha près de la place Rumḍân bey (avant d'avoir son siège propre a la rue Debdaba / Dâr al-Jild près de la place de la Kaṣba). Une première compétition fut organisée pour stimuler le feu sacré de la créativité chez les artistes tunisiens Depuis, une activité intense fut entreprise visant trois objectifs essentiels:

1. Sauvegarder le patrimoine musicale (plus particulièrement le Mâlûf), contre tout courant de déformation, le conserver intact contre l'érosion du temps et la défaillance de la mémoire collective, le revaloriser et le diffuser. Il s'agit d'un long travail de récupération et de transcription, pour cela, il fallait rassembler tous les *transmetteurs* et autres *détenteurs*, puiser aussi bien chez les confréries que dans les cafés cénacles et autres clubs privés, afin de recueillir les textes poétiques et musicaux de la bouche des maîtres du Mâlûf dont la plupart étaient au crépuscule de la vie. Mission quelque peu ardue et délicate lorsqu'on sait qu'il s'agit d'une musique de tradition orale qui demeure rebelle à toute forme de notation figée et stéréotypée, ainsi qu'à l'unification de toutes les versions qui constituent en fait une richesse non négligeable. Ainsi, l'effort fut mené sur deux fronts: collecte et transcription (dirigée par M. Trîkî), restauration, revalorisation et nouvelles créations (animées par Kh. Tarnân). Le texte et la musique des treize *nawba* complètes, ainsi que de nombreuses pièces traditionnelles, instrumentales et vocales ont été recueillies, transcrits et publiées (cf. les neuf fascicules du patrimoine musical tunisien). La plupart de ce répertoire a été également enregistré.

2. Jeter les bases d'un enseignement musical centralisé, préoccupé principalement de la musique nationale et arabe. Par le sérieux et l'efficacité de cette démarche, la *Rashîdiyya* s'est rapidement transformée en Institut de formation de cadres hautement qualifiés elle gardera ce rôle jusqu'à l'année 1972 date vers laquelle les cours seront transférés au Centre National de la musique et des arts populaire à la rue Zarkûn.

3. L'implantation d'un mouvement actif de créativité musicale et poétique de qualité, tant sur le plan des textes que de la musique et de l'interprétation. La chanson tunisienne connut des créateurs authentiques, des compositeurs, des paroliers, d'instrumentistes et des chanteurs de grand talent, notamment, le fameux groupe «Taht al-Sûr / sous le rempart» ou *Askar al-lîl* / Soldats de la nuit, artistes, intellectuels, bohémiens qui se distinguaient par appellation du célèbre café qui les abritait.

- Un par un, les musiciens et les poètes de la nouvelle vague viendront contribuer au nouvel édifice. Tous apportaient leur eau au moulin de la chanson tunisienne à laquelle ils donnèrent une impulsion qui la propulsa à l'avant garde de la musique arabe. Une véritable pléiade d'artistes formant l'élite culturelle du moment, parmi lesquels: *Alî Du'âjî*, *Abd al-Razzâk Karabâka*, *Aḥmad Khayr al-Dîn*, *Jalâl al-Dîn Nakḥâsh*, *Maḥmûd Burguiba*, *Hâdî La'bidî*, *Muḥammad Marzûkî*... pour la poésie; *Khmayyis Tarnân*, *Muḥammad Trîkî*, *Shâfiya Rushdî*, *Ṣalîha*, *Hâdî Juînî*, *Alî Riyâhî*, *Shubayla Râshid*... pour la musique.
- La *Rashîdiyya* a permis à tous ces grands artistes d'unir leurs talents dès 1934 afin de brandir l'étendard d'un chant authentiquement tunisien à la fois citadin et rural, qui devrait se démarquer de la mièvrerie entretenue par les *professionnels* de l'époque et également, de la domination orientale. La *Rashîdiyya* a beaucoup fait pour moraliser la pratique musicale, une tradition de concert hebdomadaire s'est établie. Nous y allons, remarque M. Trîkî, «comme à la mosquée».

Le public était trié sur les volets, la direction était allée jusqu'à exiger une tenue de rigueur: «Jebba en soie blanche et des chaussures vernies» (*Shâfiya Rushdî*). Certes, La fondation d'une chaîne de Radio (Tunis R.T.T. en 1936) qui commença à diffuser ses propres émissions vers la fin de 1938, a aidé à l'essor de la chanson tunisienne et a contribué sans doute, à «promouvoir les efforts de la *Rashîdiyya*, notamment par la retransmission en direct de ses concerts hebdomadaires. Cependant, cette institution se vida peu à peu de ses potentialités suite à la création d'un orchestre (1948) puis d'une chorale (1957) propres à la Radio qui a absorbé les meilleurs artistes du moment. Cette situation s'est aggravée après le transfert des cours...». De nos jours, la *Rashîdiyya* dont le siège se trouve à la rue du Dey n° 5, est placée sous la tutelle du Ministère de la Culture et est subventionnée par la Municipalité de la ville de Tunis. Un nouveau souffle lui fut donné dernièrement pour lui permettre de recouvrer sa place d'antan.

Bibliographie

- GUETTAT, M. (1980): *La musique classique du Maghreb*. 214-27. Paris.
- (1992): *La Tunisie dans les documents du Congrès du Caire*, in «Musique arabe», le Congrès du Caire 1932. 69-86. Le Caire.
- Visages de la musique tunisienne*, in «IBLA». N° 150. 227-40. Tunis.
- MARZŪKĪ, M.; ĀL-MAHDĪ, Š. (1981): *Al-Ma'had al-Rashīdī lil-mūsikā al-Tūnisiyya*. Tunis.
- MINISTÈRE TUNISIEN DE LA CULTURE (1967-79): *Al-Turāth al-Mūsikī al-Tūnisī* (le patrimoine musical tunisien). 9 fasc. parus. Tunis.
- RIZGUĪ, Š. (1967): *Al-Aghānī al-Tūnisiyya*. Tunis.
- SKĀNDJĪ, M. (1986): *Al-Rashīdiyya, madrasatu al-mūsikā wal-ghinā al-ʿarabī fī Tūnis*. Tunis.

L'Institut International de Musicologie Arabe et Méditerranéenne

Louis Hage

Noticias

The Participant members of the International Congress of Arab Music held from the 1st to the 6th September 1993 at the University of the Holy Spirit-Kaslik (Lebanon) decided:

1. To create the International Society of Arab Musicology with the following administration:

Prof. LOUIS HAGE (Lebanon)

President

Prof. MAHMOUD GUETTAT (Tunis) & ABDEL HAMID HAMAM (Jordan)

Vice-Presidents

BECHIR ODEIMI (Lebanon)

General Secretary

2. to hold the 2nd International Congress of Arab Musicology in Libanon in 1995.

* * *

During the above mentioned Congress, Prof. Louis HAGE, founder of the Institute of Musicology at the University of the Holy Spirit at Kaslik (Lebanon) announced his plan to found an International Institute of Arab and Mediterranean Musicology. Here is his written announcement.

* * *

- Répondant au désir de chercheurs, professeurs et étudiants de combler le vide résultant de leur dispersion à travers le monde (universités et centres de recherche), et surtout l'absence d'un enseignement spécifique,

- conformément à l'esprit du siècle qui se manifeste dans la fondation d'institutions et de comités sans frontières,

- étant donné la facilité des communications et leur rapidité et celle de réunir des séminaires, des colloques et des stages, un INSTITUT INTERNATIONAL DE MUSIQUE ARABE ET MEDITERRANEENNE a été créé dans le but d'assurer une communication et des liens entre les différents spécialistes et les étudiants en musicologie, sans contraindre les uns et les autres à abandonner leurs postes et pays respectifs.

Cette institution aura un secrétariat central dont le lieu sera fixé ultérieurement.

Nous espérons que plusieurs gouvernements et universités reconnaîtront cet Institut non rattaché à un espace géographique déterminé, et qui ne vise point à rivaliser avec des institutions déjà établies.

La Sociedad Ibérica de Etnomusicología

Josep Martí

En España es cada vez mayor el número de estudiosos interesados en el fenómeno musical desde una perspectiva Etnomusicológica. Dado que la Etnomusicología constituye una disciplina muy relacionada con la Musicología y con la Antropología pero al mismo tiempo se diferencia de éstas por sus objetivos y metodología, urgía crear una asociación que fuera capaz de articular las iniciativas que en el estado español se producen en este campo. Así, pues, en 1992, tras un encuentro de un nutrido grupo de etnomusicólogos de diversos puntos del ámbito estatal que tuvo lugar en Madrid, quedó formalmente constituida la *Sociedad Ibérica de Etnomusicología* estableciéndose su sede en la sección de Etnomusicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona. La importancia de este tipo de asociaciones estriba en su posibilidad de dinamizar, coordinar y articular el campo de estudio que representan. A causa de la hoy aún deficiente institucionalidad de la Etnomusicología en el estado español, la creación de la Sociedad supondrá un paso importante para potenciar este ámbito de investigación. Se consideran objetivos primordiales de la SIBE contribuir al desarrollo de la investigación y divulgación científica de la Etnomusicología y del patrimonio sonoro. Con esta finalidad, los estatutos de la asociación prevén las siguientes medidas:

- a) Creación de nuevos canales de información y comunicación entre los etnomusicólogos.
- b) Fomento de las publicaciones de ámbito etnomusicológico.
- c) Organización de jornadas de trabajo.
- d) Creación de grupos de trabajo dentro de la Sociedad y vinculación de proyectos de investigación de los asociados.
- e) Coordinación de esfuerzos para conseguir una mayor presencia institucional de la disciplina en el ámbito geográfico de actuación de la sociedad.
- f) Soporte a la realización de actividades docentes relacionadas con la Etnomusicología.

Se ha concebido la Sociedad como una organización completamente abierta tanto por lo que se refiere a las diferentes líneas de trabajo de la Etnomusicología como a los miembros que la han de integrar. Su éxito depende en gran medida de la necesaria creación de grupos locales pertenecientes a la Sociedad que son los que a la larga tienen que posibilitar su pleno funcionamiento.

Con unos difíciles comienzos debidos a la escasez de recursos económicos y humanos, la Sociedad, que de momento cuenta con unos setenta afiliados, se ha propuesto ser operativa a partir de la celebración de su primer congreso que tendrá lugar en Gijón (Asturias) durante los días 17-20 de febrero de 1994. Para este primer encuentro se han estructurado los tres siguientes ámbitos de estudio:

- I. Historia de la Etnomusicología española.
- II. La investigación etnomusicológica en la actualidad.

III. Nuevas perspectivas en Etnomusicología: metodologías técnicas y ámbitos de estudio.

Estos diferentes ámbitos estarán articulados mediante la presentación de ponencias, comunicaciones y la celebración de una mesa redonda para cada uno de ellos.

Información sobre el I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología:

JOSE ANTONIO GOMEZ

Universidad de Oviedo, Facultad de Geografía e Historia (Musicología)

Teléfono: (98) 510 44 54; *Fax:* (98) 510 44 90

SEDE DE LA SOCIEDAD IBERICA DE ETNOMUSICOLOGIA

C.S.I.C., Sección de Etnomusicología

C/ Egipcíiques 15, 08001 Barcelona. *Teléfono:* (93) 442 91 23; *Fax:* (93) 442 74 24

II Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima (Las Tunas, Cuba, 1993)

José Criado

Cuba para conocerte
hay que sentirse cubano,
tener corazón humano
y no temerle a la muerte.
Los que venimos a verte
traemos flores y rosas
y denuncias generosas
por los que te dan tormentos
y no tienen sentimientos
para comprender tus cosas.

Como bien indican estos versos improvisados de *Candiota* durante el viaje Madrid-La Habana el pasado 27 de junio con mutuo interés y derroche de cordialidad sigue manteniéndose el contacto entre el pueblo cubano y la comarca de La Alpujarra.

La idea partió de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, de la Junta de Andalucía, que en 1990 hizo posible la participación de dos poetas-cantantes cubanos en el IX Festival de Música Tradicional de La Alpujarra, celebrado en Válor. También a instancias del gobierno regional, en 1991 nuestros trovadores e investigadores participaron en La Habana en el I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima.

Hermanamiento del Festival de Música Tradicional de La Alpujarra y la Jornada Cucalambeana

La propuesta la hizo Abuxarra y fue aprobada por la Comisión Organizadora del XII Festival, con el patrocinio de algunos ayuntamientos de la comarca (Dalías, El Ejido, Válor, Adra, Berja, Laujar...) la empresa Fomento de Almerimar y la Diputación de Almería. Una delegación alpujarreña se desplazó a Cuba para celebrar el acto de Hermanamiento entre los dos festivales y participar tanto en la Jornada Cucalambeana como en el II Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima. El Hermanamiento será completado con la participación en el XII Festival, a celebrar en Dalías el 8 de agosto, de los repentistas cubanos Alexis Díaz y Ricardo González, acompañados por el laudista Eliezer Peña y el poeta y directo de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, Waldo Leyva.

Al país hermano se desplazaron los trovadores José López Sevilla, José Antonio Barranco y Miguel García *Candiota*, los músicos José Fernández Benavides y Manuel Moreno *Fragüilla* y el investigador José Criado.

El acto principal del Hermanamiento entre el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra y la Jornada Cucalambeana se celebró el día 2 de julio en Las Tunas, a 700 km. de La Habana, en presencia del Comité Provincial y local y las delegaciones asistentes al II Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima. Se desarrolló con sencillez, de manera informal, cálida y tras leerse las correspondientes actas de hermanamiento (en versos de *Candiota* y Renael González) y del intercambio de recuerdos conmemorativos, la delegación venezolana se sumó con emoción al acto en los versos del improvisador Víctor Hugo Márquez:

- *Quiero romper protocolo
justificando el abuso
en el amor que en mí puso
la décima que tremolo.
Golondrina y tocorolo
cantan en un solo trino
y nos muestran un camino
de mariposa y clavel
para embriagar a Espinel
con viejo ron y con vino.*

TOCOROLO: Pájaro muy común en Venezuela. MARIPOSA: Flor venezolana.

II Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima

El día 28 de junio comenzó en Las Tunas este II Encuentro, que reunió a muy diversos estudiosos que hablaron del uso y desarrollo de la décima espínela en el ámbito de la lengua castellana.

Hasta el día 2 de julio presentaron sus trabajos de investigación:

Cuba

- Carlos Tamayo: *Aproximación al Cucalambé*
- Virgilio López Lemus: *Poesía y oralidad*
- Martha Esquenazi: *La décima cantada en Cuba*
- Alexis Díaz Pimienta: *Apuntes para un estudio del repentismo en Cuba*
- Luz de la Caridad Maestre: *Notas al repentismo tunero*
- Elvia Pérez Nápoles: *La décima como relatora en Cuba*
- Antonio Gutiérrez Rodríguez: *Mitos de la décima en Cuba*
- Teresa Hernández: *Metodología del desarrollo de la décima en Cuba*
- Sigifredo Álvarez Conesa: *El acertijo en la décima*
- Aleyda Best: *La presencia de la décima en la creencia religiosa y culto espiritista*
- David Mitrani Arenal: *La décima nueva cubana*
- Ramiro Duarte: *Epica, conceptualidad y lirismo en «Elegía a doña Martina» de Manuel Navarro Luna*
- Carlos Chacón Zaldivar: *Décima y plástica: intertextualidad y lenguaje*

- Guillermo Vidal Ortíz: *Lezama Lima: La vocación recurrente*
- Víctor Manuel Herrero: *El patriotismo en algunos aspectos representativos de la décima cubana*
- Waldo González: *La nueva décima nueva*
- Dolores de la Cruz: *La décima escrita para niños*
- María Teresa Linares: *Décima: Viajera peninsular y su regreso aplatanado*
- Adolfo Martí: *Sobre el origen y desarrollo de la décima*

Argentina

- Gela Barbero: *La décima en el mar de La Plata*

México

- Andrés Barahona: *La décima en México*

Venezuela

- Miguel Angel Castillo: *Muestra de las distintas formas de cantar la décima en Venezuela*

España

- José Criado: *La guajira alpujarreña: Una espinela irregular en la poesía popular andaluza*

Es para destacar el ofrecimiento del gobernador del estado de Veracruz, en México, a través de Marcela Prado para publicar un libro que reuna todas las ponencias presentadas en este II Encuentro.

Durante estos días la delegación alpujarreña distribuyo gratuitamente 100 ejemplares del libro *Trovo y poesía de La Alpujarra, Velada de Las Norias 22 Febrero 1986*, publicación que fue muy celebrada. En el ejemplar regalado a María Teresa Linares, tras la dedicatoria de *Candiota* y Sevilla, José Antonio Barranco escribió:

*Si yo fuera marinero
una ostra buscaría,
me serviría de joyero
porque dentro contendría
a usted, mi sueño trovero.*

Jornada Cucalambeana

La Jornada Cucalambeana es un gran festival de cinco días de duración que reúne múltiples actividades culturales durante todo el día y gran parte de la noche. Destacan las actuaciones de los grupos cubanos de música campesina y las canturías (controversias improvisadas). Todo ello en el enorme parque llamado *El Cornito*, lugar en el que se conservan los restos de la casa que habitó Juan Nápoles Fajardo *el Cucalambé*, uno de los más grandes poetas cubanos del siglo pasado.

En la gala nocturna, celebrada cada noche en el anfiteatro principal, fueron muy aplaudidas las actuaciones del Grupo Luango, de Venezuela; del Grupo Siquixiri, de México; de Gela Barbero, de Argentina y de los trovadores alpujarreños.

Pero la verdadera estrella de la Jornada Cucalambeana fue la repentista cubana Tomasita Quiala. Tomasita tiene una extrema facilidad para improvisar versos y cuenta con un extraordinario prestigio entre las clases populares cubanas.

Trabajo paralelo de la delegación alpujarreña

Además de grabar en sonido las conferencias y las distintas actuaciones para su depósito en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, la delegación alpujarreña mantuvo distintas reuniones de trabajo con la finalidad de que estos contactos entre los pueblos alpujarreños y cubano cristalicen en la realización de proyectos conjuntos.

El primer trabajo planeado es la realización de un libro que muestre las diferentes técnicas y formas de improvisación poética en La Alpujarra y en Cuba. De la parte cubana se encargará el investigador y repentista Alexis Díaz Pimienta y de la alpujarreña el investigador José Criado.

Otro proyecto de libro, esta vez con el especialista de la Casa de la Décima, Carlos Chacón, es de antologar el desarrollo de la décima en La Alpujarra y en Cuba, tanto en su forma escrita como oral. La fecha fijada para su publicación en Cuba es en 1995, coincidiendo con la celebración del III Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima.

Esta delegación también se ha propuesto potenciar la construcción y el desarrollo de actividades en la futura Casa de la Décima, en Las Tunas. Será un centro multifuncional de archivo y estudio dedicado al seguimiento de esta popular estrofa, que actualmente se encuentra a medio construir por falta de recursos económicos.

Por último la Asociación Cultural *Abuxarra* propondrá al Centro de Documentación Musical de Andalucía la publicación de las ponencias presentadas en el I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima, traídas de Cuba al efecto.

Ya en La Habana, esta delegación alpujarreña visitó la Casa de las Américas, el Centro para el Desarrollo y Difusión de la Música Cubana, el centro de cultura para América Latina de la UNESCO y la UNEAC.

Como resumen final del trabajo realizado y la excelente acogida que disfrutó esta delegación alpujarreña durante su estancia cubana valga la siguiente quintilla que el maestro *Candiota* improvisó en Cuba poco antes de regresar:

*Quien con vosotros se hospeda
de vosotros no se olvida.
Yo vendré siempre que pueda
porque parte de mi vida
en vuestra vida se queda.*

Calendario Música Oral, 1994.

Julio: XX Festival de Trovo de las Norias

Este encuentro de poetas improvisadores reúne desde sus comienzos a repentistas y músicos de Andalucía y Murcia.

Se celebra durante los primeros días del mes de julio con motivo de las fiestas patronales de Pueblo Nuevo de Las Norias (El Ejido-Almería).

Para información:

ASOCIACION CULTURAL «VICENTE ESPINEL»

Carretera de San Agustín, 43

Las Norias

04700 El Ejido (Almería)

Teléfono: (950) 587431

Agosto: XIII Festival de Música Tradicional de La Alpujarra

Durante un día de actuaciones alrededor de 30 grupos ofrecen una amplia muestra de la música oral alpujarreña.

Cada edición se organiza en un pueblo distinto de la comarca de La Alpujarra, situada entre las provincias de Almería y Granada. Este año el Festival será en Lanjarón (Granada) el día 14 de agosto.

Para información:

ASOCIACION CULTURAL «ABUXARRA»

Lora Tamayo, 144

18400 Orgiva (Granada)

Teléfono: (958) 785269

Agosto-Septiembre: XXIV Certámen Nacional del Trovo

Centrado en la improvisación y la música de la zona de Cartagena-La Unión (Murcia).

Se desarrolla en dos jornadas, la primera en agosto y la segunda en septiembre.

Para información:

CONCEJALIA DE CULTURA

AYUNTAMIENTO DE CARTAGENA

Plaza del Ayuntamiento, s/n

30002 Cartagena (Murcia)

Teléfono: (968) 501863

Septiembre: XIX Concurso de Trovo de la Feria Real de Priego

Competición entre los improvisadores de la zona del Cante de Poetas, situada entre las provincias de Córdoba, Granada, Málaga y Sevilla.

Se celebra, invariablemente, el día 5 de septiembre.

Para información:

CONCEJALIA DE CULTURA
AYUNTAMIENTO DE PRIEGO
14800 Priego (Córdoba)

Diciembre: XI Encuentro de Cuadrillas

Festival entorno a las parrandas y las cuadrillas de ánimas que durante dos días muestra distintas formas de las provincias de Almería, Albacete y Murcia, con frecuentes invitados de otras provincias (Granada, Alicante, ...).

Se celebra en Vélez Rubio (Almería) en los últimos días de septiembre.

Para información:

CONCEJALIA DE CULTURA
AYUNTAMIENTO DE VELEZ RUBIO
04820 Vélez Rubio (Almería)
Teléfono: (950) 410000

Encuentros Internacionales sobre La Décima

En los últimos años se ha intensificado la celebración, en la América hispana, de festivales y encuentros de estudiosos sobre el uso de la décima.

La improvisación, la poesía, la canción, la novela, el cuento... se realizan en décimas en América. Libros, folletos, revistas, periódicos... muestran la intensidad de la estrofa en la vida cotidiana.

Especial relevancia está teniendo en estas reuniones internacionales el uso oral de la estrofa, sobre todo en la improvisación por cuanto que es un arte hasta ahora mismo bastante poco estudiado. En todos los países latinoamericanos se improvisa en décimas espinelas y otras variantes de la estrofa.

Encuentros Internacionales en América

Encuentro de Decimistas Populares

Basado en mostrar a los poetas improvisadores peruanos, chilenos, argentinos, uruguayos...

1ª edición: Lima, 1990.

2ª edición: Rauco (Chile), 1992.

3ª edición: Lima, 1992.

4ª edición: Lima, 1993.

Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima

Festival y foro teórico sobre todos los aspectos literarios de la décima. Organizado bianualmente por la Casa de la Décima, (Las Tunas, Cuba).

1ª edición: La Habana, 1991.

2ª edición: Las Tunas, 1993.

Durante 1993 la actividad ha sido muy intensa. Además de los eventos en Lima y Cuba, se celebraron las primeras ediciones de encuentros internacionales en la República Dominicana (noviembre) y Chile (diciembre).

Encuentros Internacionales en España

Simposio Hispano-Cubano sobre Vicente Espinel

Organizado por el Colectivo Cultural «Giner de los Ríos» en Ronda (Málaga), en 1990.

I Encuentro Hispanoamericano de la Décima y el Trovo

Organizado para 1992 en Ronda, no pudo celebrarse por falta de apoyo institucional.

La Décima Popular: un encuentro canario americano

Organizado por la Universidad de Las Palmas y el Cabildo Insular Canario en 1992. Participaron representantes de Cuba, México, Venezuela, Puerto Rico y España (Canarias y La Alpujarra).

Especial significado ha tenido en estos encuentros la participación ocasional de improvisadores y estudiosos españoles, concretamente de la comarca de La Alpujarra, centrada en la relación entre los improvisadores de Cuba y los alpujarreños a través del *Festival de Música Tradicional de La Alpujarra*.

En 1990 se celebró en Válor (Granada) el *Encuentro de Punto Cubano y Trovo Alpujarreño*.

En 1991 y 1993 una delegación alpujarreña participa en el I Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima en La Habana y en Las Tunas respectivamente.

En 1993 una delegación de improvisadores cubanos da una gira por la comarca.



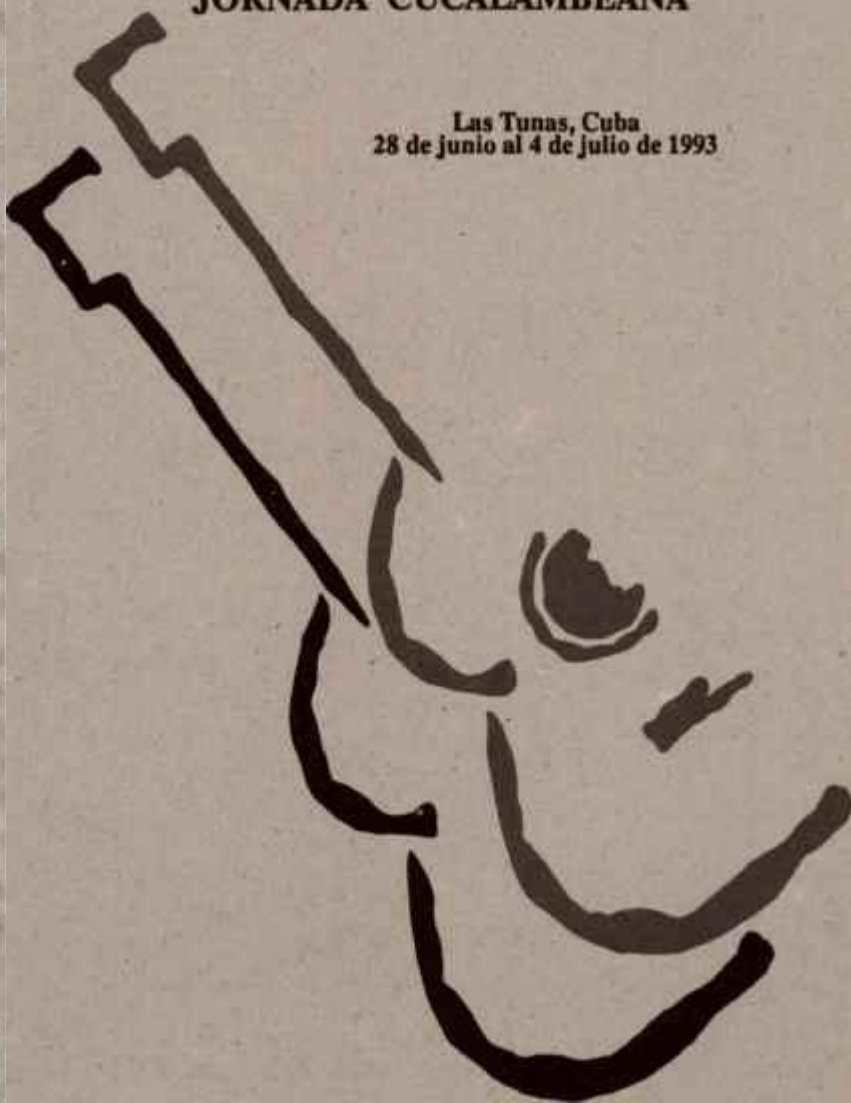
. II ENCUENTRO-FESTIVAL IBEROAMERICANO DE LA DECIMA



II ENCUESTRO FESTIVAL IBEROAMERICANO DE LA DECIMA

JORNADA CUCALAMBEANA

Las Tunas, Cuba
28 de junio al 4 de julio de 1993



Hachlaf, Mohamed Elhabib et Ahmed

Mehena Mahfoufi

Cet ouvrage rend compte de la réalité musicale ainsi que de l'état des sources discographiques vocales et instrumentales répertoriées au cours de la première moitié de ce siècle (1906-1960). La réalité musicale est décrite dans un style journalistique dans de nombreux articles rédigés pour les notices discographiques rassemblés ici par les auteurs. Ces articles sont donnés en introduction des différentes parties du livre et comprennent soit des informations musicologiques (histoire, organologie, genres, modes et rythmes), soit des biographies succinctes illustrées par des photos. Quant aux sources discographiques, elles sont présentées sous forme d'un large catalogue à la suite des textes et des biographies consacrés à chaque pays ou région du monde arabe.

Le livre donne une idée générale de la documentation sonore disponible relative à la chanson et aux différents répertoires traditionnels savants et non savants du Machreq et du Maghreb. Plus de 12.000 chansons et pièces instrumentales, interprétées par près de 850 chanteurs, chanteuses et musiciens instrumentistes, sont minutieusement recensées et données avec toutes les références indispensables à leur repérage: le nom de la firme éditrice et le n° du disque, l'année d'édition, le titre original en arabe ou en kabyle de l'oeuvre énoncée. Les oeuvres et leurs interprètes se répartissent respectivement ainsi: Egypte; environ 5760/224; Pays du Golfe arabo-persique: 99/40; Iraq: 300/35; Syrie et Liban: 600/80; Tunisie: 1000/111; Algérie: 3500/210; Maroc: 1500/151. Comme il a été dit, la discographie est très heureusement accompagnée de 56 biographies succinctes et de 112 photos en noir et blanc et couleur.

Ainsi, le lecteur, chercheur, étudiant ou mélomane averti, possède le moyen d'évaluer, à partir de l'ensemble des données du livre, les productions prolifiques de certains artistes égyptiens dont El Saïed El Safti (218 oeuvres interprétées par lui-même et 34 autres composées pour d'autres interprètes). Pour l'Algérie, dont les répertoires recensés sont nombreux, les auteurs ont pris soin d'en faire la répartition par genres musicaux: hawzi, chaabi, variété, comique ou par genres régionaux: kabyle, constantinois, chauia (Aurès), oranais, etc.

En fait, ce livre constitue, selon les auteurs, la première partie d'une anthologie écrite et sonore. La partie sonore est différée dans le temps pour des raisons financières que nécessite l'ampleur du projet. Mais déjà, le livre sera un outil de travail de base indiscutable, même si son prix élevé (590 FF) le rend peu accessible à l'étudiant et au mélomane averti. Soulignons tout de suite que ce prix se justifie largement par le caractère monumental du travail que les auteurs ont effectué pour rassembler cette somme de données et par la qualité de l'ouvrage broché et aisément maniable.

Après les louanges, largement méritées, voici les petites imperfections relevées dans ce livre. Le titre lui-même pose le problème de la terminologie. Le concept de *musique arabe* n'est pas encore défini et adopté par les musicologues et ethnomusicologues spécialisés

dans les musiques des pays du monde arabe. En effet, existe-t-il une musique arabe de la même façon qu'il existe une langue arabe? Si oui, mais les auteurs ne s'en expliquent pas, quel est le pays de cette région du monde qui peut s'arguer de posséder la musique arabe de base? Si cela existait, serait-ce la musique savante profane ou religieuse, ou encore la musique populaire villageoise ou citadine rituelle, qui représentera cette musique arabe? Il est vrai que les auteurs du livre ne prétendent pas, dans le cadre de cette anthologie, aborder des questions de conceptualisation qui reviennent aux spécialistes. Cependant, le lecteur est en droit de se poser de telles questions, surtout lorsqu'il s'agit d'un livre conçu par des professionnels de la musique qui n'ont pas de visées politiciennes à faire valoir. Par ailleurs, de lecteur est surpris de comprendre que le poète A. Rami a disparu avant la grande Dame de la chanson égyptienne: Cum Kaltsoum. Il dit à la p. 30 que: *Après la disparition de A. Rami, et pour renouveler son genre, elle [Oum Kaltsoum] s'est adressée dans les années soixante à un jeune compositeur de talent [...]: Baligh Hamdi*. Le lecteur peut également se demander pourquoi les auteurs ne donnent pas la discographie de Warda Eldjazairia et pour quelle raison cette chanteuse d'origine algérienne est classée parmi les artistes égyptiens? Entre autres questions, on peut se demander pourquoi les titres des oeuvres chantées en kabyle par le chanteur algérien Feu Mustapha El Anka ne sont pas mentionnés dans sa discographie? N'aurait-il pas enregistré de disques kabyles pour le commerce? Enfin, on ne comprend pas pourquoi Meksa, jeune chanteur algérien d'expression berbère, figure dans le livre, sacarière professionnelle n'ayant commencé que vers le milieu des années soixante-dix. Sa mort, survenue prématurément il y a quelques années déjà, n'est pas signalée. Après ces détails relevés ici et là et qui ne diminuent en rien le véritable intérêt de ce livre, rappelons qu'il s'agit d'une oeuvre monumentale qui résulte de l'expérience de toute une vie que les auteurs, chacun à sa façon, ont consacré aux musiques et aux musiciens des pays du monde arabe. Le caractère succinct de certaines biographies est largement comblé par des informations de première main obtenue par les auteurs qui ont connu personnellement un grand nombre d'artistes du Maghreb et du Machreg.

Vigreux Philippe, *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, edit. C.E.D.E.J., El Cairo (Egipto), 1992.

Manuela Cortés García

El C.E.D.E.J. (Centro de Estudios y de Documentación Económica, Jurídica y Social), ha publicado este primer volumen de *Musique Arabe, le Congrès du Caire de 1932*, cincuenta años después de la celebración de este congreso, del que como única documentación contábamos con los dos discos compactos editados en 1991 por l'Institut du Monde Arabe en París y la Biblioteca Nacional.

Los trabajos de recuperación de la documentación sobre el mismo, están recogidos en la edición de este primer volumen que recoge las Actas del Coloquio *Les documents du premier Congrès sur la Musique Arabe, Le Caire 1932*, que tuvo lugar en El Cairo entre los días 25 al 28 de mayo de 1989, bajo la dirección de Sheherazade Qassim Hassan.

Uno de los objetivos de este primer congreso árabe de 1932 verdadero diálogo entre Oriente y Occidente, fue el fijar unas bases científicas para esta música de eminente tradición oral. Entre los acuerdos conseguidos estuvo el definir como Música Arabe lo que hasta entonces se había denominado Música Oriental.

Entre las bases que se establecieron para la preparación de este coloquio del 89 celebrado en El Cairo en el palacio fatimí de el Gury, estaba el recoger y actualizar toda la documentación del Congreso de 1932, que derivarían en siete comisiones de trabajo. Estas comisiones técnicas se ocuparían de los modos, los ritmos y la composición musical, las escalas musicales, los instrumentos de música, la enseñanza musical, los manuscritos y la historia, los registros, y problemas generales.

Esta labor de recuperación y recopilación sobre el Congreso del 32 llevada a cabo por un grupo de musicólogos árabes orientales y magrebíes, así como europeos, está recogida en la primera parte de este primer volumen sobre *La Musique Arabe* dirigido por Philippe Vigreux. La segunda parte recoge la documentación que sobre este congreso llevó a cabo la prensa egipcia entre enero y junio de 1932. A esta documentación extraída de los fondos de *Dâr al Kutûb* (Biblioteca Nacional) de El Cairo, que recoge un total de 79 artículos, se une una amplia bibliografía de instrumentos, compositores, discografía, y fotos sobre los mismos, así como una relación de congresos de música árabe que precedieron a este primer congreso.

Acompaña a esta magna obra que tiene como contraportada una bonita viñeta de un laudista ʿabbasî del siglo XI, un cassette que reúne una selección de fragmentos de casidas, moaxajas y *dawr* de compositores contemporáneos egipcios como el Seîh Darwich, Muḥammad ʿUtmân, o ʿAbdu al-Hamuli, en las voces de famosos solistas como ʿAzîz ʿUtman, Muḥammad Naguib, y Dâwûd Hosni, claros representantes de este rico patrimonio musical egipcio y árabe.

Indice de los últimos números de revistas

Computing in Musicology: a directory of research. (1993 - 4). Volume 9. Center for Computer Assisted Research in the Humanities, Menlo Park, CA.

9 Data

- 11 The *MuseData* Universe: A System of Musical Information.
- 12 The System: Components and Principles of Organization.
- 14 The Planets: Attributes of Selected Satellite Formats.
- 19 The Sun: A Source for Translatable Musical Information.
- 23 Effects of Planetary Motion: Attributes of Hybrid Formats.
- 29 Appendix. An Overview of *MuseData* Files and Record Types.
ELEANOR SELFRIDGE-FIELD

31 Document Delivery

- 33 Transmitting Text and Graphics in Online Databases: The *TML* Model.
- 43 Appendix 1. Principles of Orthography.
- 45 Appendix 2. Table of Codes for Musical Symbols.
- 48 Appendix 3. Associated *TML* Centers.
THOMAS MATHIESEN
- 49 *Cantus*. RUTH STEINER
- 50 *The Chanson, 1400-1600*: A Multiple Access Catalogue. MARK WHITNEY
- 51 Beethoven Bibliography Online.
PATRICIA ELLIOTT

- 52 The Music Research Information Service.
KIMBERLY C. WALLS

- 54 *Music Theory Online*. LEE ROTHFARB

- 57 Other Electronic Resources.

59 Software Tools

- 61 *Bach*, The Font: Inline Music Graphics for Databases and Spreadsheets. YO TOMITA
- 64 *Rhythmics*. PEO OERTLI KASSIM
- 65 CWU Music Scores Application Project.
RICHARD E. RODDA
- 69 *Gandharva*. RAJEEV UPADHYE
- 70 The LIM Intelligent Music Workstation.
GOFFREDO HAUS
- 73 Common Music. HEINRICH TAUBE
- 74 *Tantrum* and *Justune*.
STEPHEN MALINOWSKI

- 77 *WATER*. EITAN AVITSUR

- 78 The ESAC Electronic Songbooks.
HELMUT SCHAFFRATH

79 Applications

- 81 Fingering in Elizabethan Keyboard Music.
JOHN MOREHEN

- 93 A Computer-Aided study of Conducting.
JOSE A. BOWEN

- 103 Establishing Tempo Hierarchies.
GUERINO B. MAZZOLA

- 104 Further Readings: Services, Software, Applications.

107 Optical Recognition

- 109 A survey of Current Work.
ELEANOR SELFRIDGE-FIELD

- 144 *MusicReader*: An Interactive Music Recognition System. WILLIAM MCGEE

- 150 Music Score Recognition: Problems and Prospects. NICHOLAS P. CARTER

- 157 How Practical is Optical Music Recognition as an Input Method?

167 Music Notation Software

- 169 Notation Software for Twentieth-Century Music; Edvard Grieg.
Examples by *Amadeus*, *CMN*, *COMUS*, *The Copyist*, *Erato Music Manuscriptor*, *Finale*, *Graphire Music Printing System*, *MusE*, *Nightingale*, *NoteAbility*, *NoteWriter*, *Personal Composer for Windows* and *Philip's Music Scribe*.
EDMUND CORREIA

- 208 Recent Contributors: A Resource List.

- 214 Programs Not Previously Reported:
Score Perfect Professional. MICHAELLE FREY

- 216 *Capella*. DAVID HALPERIN

- 218 The *Calliope* Music Notation Editor.
WILLIAM CLOCKSIN

- 222 *MusicTeX*. HELMUT SCHAFFRATH

- 224 *Sibelius*. BENN FINN

- 226 *Tab*. WAYNE CRIPPS

- 228 *Lute Code: A DARMS-Based Tablature Code*.
FRANS WIERING

231 Music Software and Data Formats

- 233 A Survey of Current Usage.

- 235 Sound Applications.

- 237 Notation Software.

- 240 Data Formats Used for Analysis.

247 Index

- 256 Style Sheet for Contributors

Demófilo: revista de cultura tradicional.

(1994). Número 12. Fundación Machado, Sevilla.

Artículos

- 11 El culto a la Virgen de Luna en el contexto cultural del Valle de Los Pedroches.
J. AGUDO TORRICO
- 33 La evolución reciente de la posición eclesíastica sobre las hermandades y cofradías.
J. RODRIGUEZ MATEOS
- 47 Historias sobre Fray Leopoldo de Alpandei: Orientaciones para futuras investigaciones.
C. SLATER
- 57 Puente Genil en fiestas: la Semana Santa.
M.J. GOMEZ LARA y G. LESTER
- 75 Análisis de la dimensión simbólica de una devoción: la Virgen de Coronada en Calañas.
- 94 De ciegos, saeteros y flamencos. Una reflexión sobre el origen y evolución de *lo jondo* en el cante flamenco. G. STEINGRESS

Miscelánea

- 111 La interpretación del curanderismo. Dos coloquios contrastantes. P. GOMEZ GARCIA
- 117 La voz antigua del futuro. Un decenio del Encuentro de Cuadrillas y I Congreso de Folclore *Comarca de los Vélez*.
M. GARCIA JIMENEZ

Documentos

- 125 Guía para la obtención de datos etnográficos.
J. ALCINA FRANCH

Noticias

- 179 Nuevo Presidente de la Fundación Machado. El Museo de Río Tinto.
- 184 Symposium Internacional sobre Cultura Alimentaria.
- 188 Nuevo Plan de Estudios de la Licenciatura de Antropología Social y Cultural en la Universidad de Sevilla.
- 192 Cursos de la Fundación Machado.

Recensiones

- 197 *Tres nuevas publicaciones sobre Rodríguez Marín*. E. RODRIGUEZ BALTANAS
- 200 M. Wolf: Hugo Schuchardt Nachlß Schiüssel zum Nachlß des Lingüisten und Romenisten Hugo Schuchardt (1824-1927). G. STEINGRESS
- 203 T. Catarella: *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*. E. RODRIGUEZ BALTANAS
- 209 Fé de erratas
- 211 Los autores
- 217 Revistas y libros recibidos

El Olivo: revista de flamenco. (1994). Número

20. Peña Flamenca «El Olivo»: Ayuntamiento, Villanueva de la Reina, Jaén.

- 3 Carta de Juan Valderrama a *El Olivo*.
JUAN VALDERRAMA BLANCA

Editorial

- 5 Una alegría y un honor.
- 6 Torredelcampo a J. Valderrama. A. GALAN
- 7 Vva. de la reina a J. Valderrama. R. LARA
- 8 ¿Glosar un mito? JOSE M^a VALDERRAMA
- 10 Valderrama, un preciosista clásico.
LUIS CABALLERO
- 14 J. Valderrama, sabiduría flamenca natural.
ALFREDO ARREBOLA
- 16 J. Valderrama, cantaor y cancionero.
NORBERTO TORRES
- 18 Conversando un día con J. Valderrama.
JOSE CENIZO
- 31 J. Valderrama, maestro del cante. F. RUIZ LARA
- 32 Pues bien, aquí está usted, Don Juan.
ROMUALDO MOLINA
- 36 J. Valderrama, elogio de un maestro.
PACO VARGAS
- 38 A palo seco. MANOLO BOHORQUEZ
- 40 J. Valderrama (entre el cante y la canción).
JOSE BLAS VEGA
- 41 Valderrama, reflejo de su época. J. DELGADO
- 42 A Juanito Valderrama. FRANCISCO VIEDMA
- 44 Juan es sabio, muy sabio. CARLOS HERRERA
- 49 J. Valderrama, Cantaor Flamenco.
R. VALERA
- 50 A J. Valderrama, por la integración.
JOSE M^a POLO
- 55 J. Valderrama, un ejemplo a seguir.
JOSE R. ZAPATA CHACON
- 56 J. Valderrama en el cante por fandangos.
RICARDO R. COSANO
- 59 Mi recuerdo a un jilguero.
FERNANDO LASTRA
- 60 J. Valderrama, un gran artista.
FRANCISCO ZAMBRANO
- 62 Casi todo... sobre J. Valderrama. G. ROJO
- 63 Valderrama, eran otros tiempos.
JUAN MIGUEL CEACERO
- 64 Noche del homenaje a J. Valderrama.
MARINA G. TORRUS
- 68 Voz de una época. CATY LEON BENITEZ
- 70 La noche que lloró Serrat.
PEDRO L. MARTINEZ

- 72 Valderrama y el llamado *Cante de Charamusco*. ANTONIO MURCIANO
- 73 A Don Juan Valderrama (Diccionario del flamenco. MANUEL MORAL
- 74 La Extremadura de J. Valderrama. *JOAQUIN ROJAS
- 77 Historia de un homenaje. JOSE M^a POLO
- 82 J. Valderrama, andaluz universal. NICOLAS R. CESPEDES
- 83 Una cátedra para J. Valderrama. L.A. UTRERA
- 84 *Mi vida y el Cante*. JOSE SAEZ
- 87 De viva voz a J. Valderrama. JOSE M^a POLO
- 92 Dolores Abril, esposa y madre. MARINA G.

Copla y Poesía

- 96 *Por los olivos de Torredelcampo y Coplas a J. Valderrama*. JESUS G. SOLANO
- 97 *En el aire, con el eco...* ZIRYAB
- 98 *Cantes de Ida y Vuelta...* JOSE SAEZ

Apéndice

- 100 Bibliografía breve de J. Valderrama.
- 101 Cronología en torno a J. Valderrama.
- 102 Datos para un día histórico.
- 103 Telegramas a Valderrama en su homenaje.
- 104 Diversas reflexiones... a Valderrama.
- 106 J. Valderrama en el celuloide.
- 107 J. Valderrama en el mundo del espectáculo.
- 109 J. Valderrama y su discografía.
- 111 Glosas poéticas a J. Valderrama.
- 114 Hemeroteca.
- 116 Dos canciones, por ejemplo.
- 117 Torredelcampo, su pueblo.
- 120 Carta de J. Valderrama al Maestro Piñana.
- 121 Pasatiempos con cabal a Valderrama. FRANCISCO CEREZO

Fundamentos de Antropología. (1994). Número 3. Diputación Provincial, Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet», Granada.

- 6 Preliminar: El Mediterráneo.

La Subjetividad

- 11 El etnógrafo, el periodista y el médico: una aproximación subjetiva a la carrera pedestre ordinaria. MARTINE SEGALÉN
- 20 Subjetividad: la máscara de la objetividad y del misterio. CARMELO LISON TOLOSANA
- 26 Transformarse o callar. MERCEDES VILANOVA

- 33 La filosofía y los hechos: narración, interpretación y significado en las evocaciones y las fuentes orales. ALESSANDRO PORTELLI
- 40 La subjetividad en la investigación: el caso de dos etnócinastas, Jean Rouch y John Marshall. EMILIE DE BRIGARD
- 46 El realismo singular. LUIS GARCIA MONTERO
- 52 Razón antropológica, vanguardia artística y sentido común: en torno a la heurística «subjetivo/objetivo». JOSE A. GONZALEZ ALCANTUD
- 64 El Tao del lenguaje. PAUL FRIEDRICH
- 82 El arte musical tradicional y popular de Costa de Marfil: la cuestión de la subjetividad colectiva. KOFFI KUASSI DENOS
- 91 La identidad del sujeto: emergencia, heteronomía y autonomía. PEDRO GOMEZ GARCIA
- 102 La subjetividad del flamenco. BERNARD LEBLON

Etnografía Granadina

- 111 El flamenco y los viajes de ida y vuelta. MANUEL LORENTE RIVAS
- 121 Los oasis de Egipto. JORDI ESTEVA
- 149 Saber antropológico y resistencia cultural: entrevista a David Montgomery Hart. JOSE A. GONZALEZ ALCANTUD y RACHID RAHA AHMED
- 158 Multiculturalismo y museos: discurso sobre el otro en la era de la globalización. JAN NEDERVEEN PIETERSE

Reseñas

- 172 Comer, crear y significar. MANUELA CANTON DELGADO
- 176 Individuo, estructura y creatividad. BEATRIZ MONCO
- 179 Identidad y creación. ANA M^a RIVAS RIVAS

Noticiario C.I.E.

- 183 Noticiario
- 187 Mundos en contacto: informe sobre la primera muestra internacional de cine etnográfico de América y Andalucía. DELVAIR MONTAGNER
- 191 La mirada indígena, la mirada fotográfica del antropólogo: entrevista a Milton Gurán. JOSE A. GONZALEZ ALCANTUD

Gazeta de Antropología. (1993). Número 10. Asociación Granadina de Antropología, Granada.

- 5 Las razas: una ilusión deletérea.
PEDRO GOMEZ GARCIA
- 12 La guía de campo en antropología industrial:
propuestas para un debate.
DANIELLE PROVANSAL y PEDRO MOLINA
- 17 Reflexiones en torno al *nuevo enfoque práctico*.
ANTONIO MIGUEL NOGUES PEDREGAL
- 23 Humanidad y barbarie. De la *barbarie cultural*
a la *barbarie moral*.
JOSE ANTONIO PEREZ TAPIAS
- 33 Tras las huellas del hombre posmoderno. Y
parte III: La posmodernidad *da qué pensar*.
JESUS J. NEBREDAS
- 46 Valores, política y religión en Andalucía.
PEDRO CASTON BOYER
- 57 La experiencia simbólica de la Semana Santa.
Funcionamiento y utilidad.
RAFAEL BRIONES GOMEZ
- 68 La *religiosidad popular*: en torno a un falso pro-
blema. MANUEL DELGADO
- 79 La santería en Cuba. MARIA TERESA LINARES
- 84 Interculturalismo y educación.
JOAQUINA CABELLO HIDALGO
- 88 Los *graffiti* de La Chana como proceso incons-
ciente de afirmación del barrio.
ANA MARIA GONZALEZ RAMOS
- 94 Clasificación de los *moros y cristianos*.
DEMETRIO E. BRISSET MARTIN
- 100 Molineros de La Alpujarra.
PILAR ORDONEZ VERGARA
- 107 Reseñas
- 112 Índice de los números 1 al 10

La Caña: revista de flamenco. (1994). Número
7. Asociación Cultural «La Caña»: Asociación Cultural
«España Abierta», Madrid.

- 3 Tema central: Cine y Flamenco
- 4 El Flamenco y el Cine español: un difícil en-
cuentro. ROMUALDO MOLINA
- 16 *La Lola se va a los puertos* una copla hecha pe-
lícula. JOSE MANUEL FERNANDEZ
- 19 El Flamenco y la Televisión crónica de infide-
lidades. MIGUEL ESPIN
- 24 La historia de los tarantos.
ALFREDO MAÑAS
- 29 Cine Flamenco. EUGENIO COBO
- 35 El cine folklórico, entre el cante y la canción.
JOSE BLAS VEGA

- 42 Miles Jondo o el Blues de Camarón.
XABIER REKALDE

Entrevista

- 44 Entrevista con Josefina Molina.
SALVADOR F. MUÑOZ
- 48 Túnel del tiempo: Emiliano Piedra y Carlos
Saura. ROMUALDO MOLINA

La Ruta

- 54 El Flamenco de hoy en Córdoba.
AGUSTIN GOMEZ. *Dibujos de* ANTONIO
POVEDANO.

Relato

- 70 Vida, leyenda y muerte de María de Albaicín.
JOAQUIN ALBAICIN

Crítica de Libros

- 77 «Historias y teorías del cante jondo» de Ma-
nuel Ríos Ruiz, *por* EUGENIO COBO.
- 78 «Cante Flamenco, Cante Minero. Una inter-
pretación sociocultural» de Génesis García
Gómez, *por* ROMUALDO MOLINA.
- 79 «La Sonanta» de Manuel Bohórquez Casado,
por ROMUALDO MOLINA.
- 81 «Naranjito de Triana. Fiel a sus sentimientos»
de José Luis Navarro y José Manuel Trigo, *por*
JOSE MANUEL GAMBOA.
- 82 «Sociología del Cante Flamenco» de Gerhard
Steingress, *por* JUSTO PAGEO RUZAFÁ.

Crítica de Discos

- 83 «Nació gitano por la gracia de Dios» de El In-
dio Gitano, *por* PEDRO CALVO.
- 84 «Chano» de Chano Domínguez, *por* JOSE
MANUEL GOMEZ «GOOFY».

Latín American Music Review. (1994). Volume
15, Number 1. University of Texas Press, Austin.

Articles

- 1 Alberto Ginastera's Late Instrumental Style.
MICHELLE TABOR
- 32 Representations of Afro-Cuban Expressive
Culture in the Writings of Fernando Ortiz.
ROBIN MOORE
- 55 Calypso as Rhetorical Performance: Trinidad
Carnival 1993. JOHN H. PATTON
- 75 Henrique Oswald: a Biography of a Forgotten
Brazilian Master.
FAUSTO BOREM DE OLIVEIRA
- 93 El tango en la escena dramática de Buenos Aires
durante la década del veinte.
HECTOR LUIS GOYENA

Reviews

- 110 John M. Schechter, *The Indispensable Harp*.
SUE CAROLE DE VALE
- 119 Raúl R. Romero et al., *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*.
NANCY SCHAEFFER
- 121 Gerhard Kubik, *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*.
ANGELA LÜHNING
- 134 Communications and Announcements.
- 137 Contributors.

Rawâfid Mûsiqiyya. (1993). Institut Supérieur de Musique, Tunis.

Textes en Français

- III Préface. LE REDACTEUR EN CHEF
- 1 La transe et l'induction musicale.
AHMED RAHAL
- 9 Musique assistée par ordinateur.
B-A.M. SAIFALLAH
- 20 Synopsis des études en arabe. LA REDATION

Textes en Arabe

- III Avant propos.
Dr. MONGI BOUSNINA (Ministre de la Culture)
- IV Préface. LE REDACTEUR EN CHEF
- 1 Unité et diversité du patrimoine musical arabo-musulman: le *Shâsh maqâm* Uzbek et Tadjik.
MAHMOUD GUETTAT
- 25 Deux manuscrits sur l'art de l'audition mystique. BECHIR ODEIMI
- 47 Fabrication des instruments de musique.
KAMEL FERJANI
- 54 L'impact de la musique.
MOHAMED SAADA
- 65 Acculturation du maqâm tunisien depuis 1932 jusqu'à nos jours.
HAFEDH LEJMI
- 78 La poésie populaire: Ethnographie et Méthodologie.
M.A. NJAHI
- 95 Composition musicale en Tunisie.
ABDELMAJID SAHLI
- 112 Dictionnaire de la musique arabo-musulmane: Termes musicaux et Sources.
MAHMOUD GUETTAT
- 158 Synopsis des études en français.
LA REDATION

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. (1993). Tomo XLVIII. 2º Cuaderno. Instituto de Filología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Descripción basada en: tomo 42.

Artículos

- 5 Del clero para el pueblo. la Literatura Edificante de Postguerra: un instrumento de divulgación y socialización religiosa.
JORDI ROCA I GIRONA
- 31 La tradición religiosa al servicio del folklorismo.
JOSEP MARTI I PEREZ
- 57 Vida y costumbres de los judeo-conversos, según los procesos inquisitoriales.
JOSE M^a CHAMORRO MARTINEZ
- 85 *Sultu, mesa* y lógica social aymara.
GERARDO FERNANDEZ JUAREZ
- 117 «¡San Jorge, mata la araña!» (Rastros de la convivencia con las imágenes en el Siglo de Oro).
JAVIER PORTUS PEREZ
- 135 Un milagro de San Isidro relacionado con ritos de protección del grano durante la siembra. JOSE LUIS MINGOTE CALDERON
- 155 Conjuros y ritos mágicos sobre la dentición infantil. JOSE MANUEL PEDROSA
- 169 Metodología y cuestiones previas para el estudio de los Nacimientos españoles.
LETIZIA ARBETETA MIRA
- 213 Coleccionismo y devociones domésticas en la Sierra de Francia y Candelario (Salamanca, siglos XVII-XIX).
ANTONIO CEA GUTIERREZ

Archivo

- 289 Sobre *La oración del Justo Juez*, un texto desconocido. JOSE FRADEJAS LEBRERO

Revista de Folklore. (1995). Número 168. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, Valladolid.

- 183 La idea del más allá en Valladolid durante los siglos finales de la Edad Media (siglos XIV y XV). DANIEL BALOUP
- 190 Medicina popular en Sariñena y Monegros.
M. CRUZ ULLOD
- 194 Aclaraciones en torno al baile saldañés "A lo menudito". EMILIO REY GARCIA
- 198 La Luminaria de Fontanarejo (Ciudad Real).
EMILIO BLANCO CASTRO
- 201 Misa antigua segoviana para dulzaina y tamboril. FELIX CONTRERAS SANZ

- 207 El mundo de los pateros en el Delta del Guadalquivir (Doñana).
MANUEL GARRIDO PALACIOS
- 212 Sobre las canciones del folklore musical en España. OSCAR FERNANDEZ ALVAREZ

Revista Musical Chilena. (1994). Número 81.
Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago de Chile.

- 7 Bibliografía Musicológica Latinoamericana nº 2.

Crónica

- 129 Creación musical en Chile.
139 Otra noticias.

Reseñas de publicaciones

- 141 «Beethoven Werke: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung» de Helga Luhning (ed.).
Dr. BRENNON ONETTO BÄCHLER
- 142 «The Indispensable Harp» de John M. Schechter.
JORGE MARTINEZ ULLOA
- 143 «Instrumentos musicales: artesanía y ciencia» de Herbert Massmann y Rodrigo Ferrer.
LUIS BRAHIM

Reseñas de fonogramas y vídeos

- 144 «We've got (Poly) Rhythm» de Ana María Rosado. INES GRANDELA
«Una hermosa golondrina, cancionero narrativo tradicional y popular» del Grupo Trehuaco de Canto Tradicional.
- 145 «Danzas campesinas y tradicionales de Chile» de Osvaldo Jaque F. HONORIA ARREDONDO

In memoriam

- 146 Roberto Caamaño (1923-1993).
CARMEN GARCIA MUÑOZ
Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993).
MANUEL DANNEMANN

- 148 Índice de números publicados en 1993

Revista de Musicología. (1993). Volúmen XVI.
Nº 1. Sociedad Española de Musicología, Madrid.

XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 3-10/04/1992).

Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones.

- 13 Carta del Jefe de la Casa de S.M. el Rey.

- 15 Comité de Honor.
16 Organización del Congreso.
19 Programa.
43 Discursos de Apertura y Clausura.

Round Tables/Mesas Redondas

Round Table I

- 57 Música en las catedrales del mundo ibérico.
Chairman: JOSE LOPEZ-CALO
- 59 Antecedentes hispánicos del tema *Kommt, ihr Töchter* de la *Matthäus-Passion* de J.S. Bach (BWV 247). Historia de la pervivencia de un programa semántico nacido en el barroco musical español.
FRANCESC BONASTRE
- 87 Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos.
TESS KNIGHTON
- 92 Toward an International Inventory of Colonial Spanish American Cathedral Music Archives. ALFRED E. LEMMON
- 99 The Mexican Cathedral Music of Ignacio de Jerusalem: Lost Treasures, Royal Roads and New Worlds. CRAIG H. RUSSELL

Round Table II

- 135 Contribución del Nuevo Mundo a la Música del Viejo.
- 137 *Chairwoman:* MALENA KUSS: Introductory Remarks.
- 139 Latin America and Italian Opera: A Process of Interaction, 1810-1930. JOHN ROSSELLI
- 146 Cristóbal Colón, Motecuzoma II, Xocoyotzin and Hernán Cortés on the Opera Stage. A Study in comparative Libretto History.
JÜRGEN MAEHDER
- 185 *The Invention of America.* Encounter Settings on the Latin American Lyric Stage.
MALENA KUSS
- 205 Fortuna e aspetti del *Guarany* di Gomes. MARCELLO CONATI
- 265 La visión del nuevo mundo en *Atlántida* de Falla. ANTONIO GALLEGO
- 274 Deux découvertes de l'Amérique à travers Antonin Artaud: Wolfgang Rihm - *Tutuguri* et *Die Eroberung von Mexico*.
IVANKA STOIANOVA
- 287 *Yo es otro:* Reflexiones sobre el encuentro musical entre Europa y América.
RAMON PELINSKI

Round Table III

- 299 Modelos españoles y franceses de dramaturgia en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII.

301 *Chairman*: PAOLO FABBRÌ: Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento.

308 Comedias-adattamenti teatrali italiani-testi per musica: alcuni percorsi possibili.
MARIA GRAZIA PROFETI

318 *Theater à l'espagnole* and the Italian Libretto.
MARGARET MURATA

335 Modelli teatrali francesi nei drammi per musica di Antonio Salvi. FRANCESCO GIUNTINI

Round Table IV

349 El encuentro de las culturas musicales judías, cristianas y musulmanas en la Península Ibérica (antes de 1492).

351 *Chairman*: AMNON SHILOAH: Introductory Remarks.

354 The *Cantigas de Santa María* and the Moorish Muwassah; another way of comparing their musical structures. LEO J. PLENCKERS

358 Early Arab Suite in Spain: An Investigation of the Past Through the Contemporary Living Traditions. JOZEF PACHOLCZYK

367 Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus: le manuscrit d'al-Tifāshī.
CHRISTIAN POCHE

380 The Jews of Spain and the Quest for Cultural Identity. AMNON SHILOAH

385 Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música árabe andaluza en las *Cantigas de Santa María* y en las canciones de trovadores, troveros y minnesingers.
ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA

Round Table V

397 Análisis musical: Modelos sistemáticos versus modelos históricos.

399 *Chairman*: KOFI AGAWU: Music Analysis and the Politics of Methodological Pluralism.

407 Musical Analysis and the Historical Imperative. LAURENCE DREYFUS

420 Heinrich Schenker, anti-historicist.
NICHOLAS COOK

Round Table VI

433 La Península Ibérica y la formación del primitivo canto occidental.

435 *Chairman*: KENNETH LEVY: The Iberian Peninsula and the Formation of Early Western Chant.

438 El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano.
ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA

457 Three Fragments from Lamego.
MANUEL PEDRO FERREIRA

477 Recherches sur les tons psalmiques de l'ancienne liturgie hispanique.
MICHEL HUGLO

491 Rite as Evidence for the Earliest Forms of the Western Christian Liturgies.
DON M. RANDEL

Round Table VII

497 Política y el revival de la tradición musical.

499 *Chairman*: ANTHONY SEEGER: Politics and Musical Performance. A Cross-Cultural Examination.

505 Political Transformation and the Role of Musical Performance in the contemporary Kazakhstan: Musical Transmission versus its Context Kazakhstan. ANNA CZEKANOWSKA

513 Appropriation of Music and Dance in the former Spice Islands of Ternate and Tidore.
MARGARET J. KARTOMI

528 Representations of the People: Voices of Authority in Pop Music. SIMON FRITH

Round Table VIII

533 Los acontecimientos ocurridos entre 1570 y 1580, y los cambios de balance musical entre los países mediterráneos y los del Norte de Europa.

Chairman: LUDWIG FINSCHER

535 Der Umgang mit der italienischen Kultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Überlegungen zu Tradition und Innovation an den Höfen in Prag und Dresden.
KLAUS HORTSCHANSKY

552 Giaches de Wert and the Discourse of Petrarchism.
GARY TOMLINSON

561 An Italian Musician in England, 1562-78.
JOSEPH KERMAN

574 Italianità und Sarmatismus. Einige Bemerkungen zum Problem der Determinanten der polnischen Musikkultur am Ende des 16. Jahrhunderts.
ELZBIETA ZWOLINSKA

581 Italian Influences on East European Church Music in the late Sixteenth and Seventeenth Centuries.
NINA GERASIMOVA PERSIDSKAIA

Round Table IX

591 Las tradiciones musicales y el patronazgo musical, 1500-1700.
Chairman: HOWARD MAYER BROWN

593 On Some Aspects of Musical Patronage in the Papacy and the Spanish States of Southern Italy, with special Reference to Rome.
CLAUDIO ANNIBALDI

- 599 Musical Patronage: Siena.
FRANK A. D'ACCONTE
- 603 Music, Liturgy and Identity in Renaissance Venice.
IAIN FENLON
- 607 Music Patronage and the rise of Bourgeois Culture in the Low Countries.
KRISTINE K. FORNEY
- 611 The Study of Patronage at the Italian Courts.
WILLIAM F. PRIZER
- 615 Musical Patronage: The Spanish Royal Courts.
LOUISE K. STEIN

Round Table X

- 621 Nacionalismo e internacionalismo en la música del sudoeste europeo del siglo XX.
- 623 *Chairman*: HERMANN DANUSER: Prolegomena zu einer vergleichenden musikalischen Nationalismusforschung. Einführung in das Round Table X «Nationalismus und Internationalismus in der südwesteuropäischen Musik im 20. Jahrhundert».
- 631 Nationale und internationale Aspekte in der italienischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts.
DIETRICH KÄMPER
- 640 Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX.
BEATRIZ MARTINEZ DEL FRESNO
- 658 Nationalismus und Internationalismus in Frankreich von 1870 bis zum zweiten Weltkrieg. GENEVIEVE BERNARD-KRAUSS
- 672 Tendencias hacia especializaciones nacionales en el internacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XX. TOMAS MARCO
- 9 De las verdades del cante. LUIS CABALLERO
- 13 XXII Congreso: ...y Estepona fue la sede.
F. GONZALEZ
- 17 Un buen congreso. MANUEL HERRERA
- 24 Aurelio Gurrea. Director, F. GONZALEZ
- 27 Opiniones para después del congreso.
B. ESTEPA
- 31 XXXIV Festival. Cante de las minas.
F. GONZALEZ
- 39 El bongui, lámpara minera. F. MOYANO
- 41 Asencio Sáez. FRANCISCO GONZALEZ
- 45 Pencho Cros. LUIS CABALLERO
- 47 Almería: sobre los cantes y el flamenco.
B. ESTEPA
- 49 Alrozano. Triana al arte flamenco.
A. RINCON
- 50 Por entre el verso y la copla.
- 52 ¿A quién obedece A.B.C.?
EMILIO JIMENEZ
- 54 Respeto para el arte. MANUEL HERRERA
- 56 *Flamenco en sepia*: Chorrojumo II.
ANGEL VELA
- 58 Ventana del guitarrero: Prudencio Sáez.
LUIS F. LEAL
- 62 Discos. M. HERRERA y M. RIOS VARGAS

Libros

- 66 El libro de Juan Valderrama.
M. HERRERA

Biografías de ayer

- 68 Fernando el de Triana.
M. RIOS VARGAS

Actualidad

- 69 La Triana popular. EMILIO JIMENEZ DIAZ
- 70 Juan Díaz Tejero.
MANUEL LOPEZ MARTIN
- 71 Justicia flamenca.
- 72 *Flamenco de luto*: Juan «El Mozo».
R.R. COSANO
- 73 El Noticiero. PACO CELAYA

Sevilla Flamenca. (1994). Julio-Agosto.
Federación Provincial de Entidades Flamencas, Sevilla.

4 Editorial

Opinión

- 5 Blas Infante y el flamenco. ANGEL SODY

Avance artículos del número 2 de la Revista *Música Oral del Sur*

Instrumentos musicales populares de barro

Instrumentos musicales de barro cocido: una pervivencia medieval
Guillermo Roselló Bordoy

Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos
y otros vestigios musicales
Manuel Espinar Moreno

Apuntes sobre iconografía musical en la decoración de la cerámica ibérica
Juan J. Hernández García

Instrumentos musicales de barro en Andalucía
Inmaculada Morales Jiménez, Soledad Asensio Cañadas

«El pito». Instrumento musical popular en la romería
de la Virgen de la Cabeza. Andújar (Jaén).
Enrique Gómez Martínez

La zambomba, alma de navidad
Manuel Francisco Matarrín Guil

Instrumentos populares de barro en el sur de Cataluña
Salvador Palomar Abadía

La darbouka, de l'artisan á son utilisation
Ziou Ziou Abdellah

Forms and values of earthenware whistles in Sicily
Giampiero Finocchiaro

La Décima Iberoamericana

La décima en Cuba, introducción.
Waldo Leyva Portal, Virgilio López Lemus

El son jarocho (¿De dónde son?)
Andrés Barahona Londoño

El indio naborí y la renovación de la décima popular cubana: 1940 a 1955
Virgilio López Lemus

Modos de relación entre la décima y la música con la que se canta en Cuba
Ma^a Teresa Linares Sabio

