

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

DEL MAR MEDITERRÁNEO
AL MAR CASPIO

VALLE DEL NANSÁ (CANTABRIA)
2, 4, 6, 8, 11 y 13 de agosto de 2009

*En colaboración con el Festival
Internacional de Santander*



Fundación
Marcelino Botín





La Fundación Marcelino Botín, creada en 1964, es una institución con finalidades asistenciales, educativas, culturales y científicas.

En el campo de la música tiene planteadas las siguientes estrategias de intervención

Formación

- Convocatoria de becas para estudios Superiores y Perfeccionamiento

Conciertos

- Conciertos Educativos
- Jóvenes Intérpretes
- Aula de estrenos

Apoyo a la creación

- Concurso Internacional de Composición Pianística "Manuel Valcárcel"
- Concurso Internacional de Composición para Música de Cámara "Arturo Dúo Vital"

Programa Luciano González Sarmiento

Producción María Goded

Texto Enrique Cámara

Fotografías y apuntes sobre los monumentos

"Informe sobre los recursos turístico-culturales del Valle del Nansa", Karen Mazarrasa Mowinckel, 2008.

Edita Fundación Marcelino Botín

Diseño gráfico Tres dg | F. Riancho

Imprime Gráficas Calima

Depósito legal SA- -2009

© Fundación Marcelino Botín

Autores

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

DEL MAR MEDITERRÁNEO
AL MAR CASPIO

VALLE DEL NANSÁ 2009

Notas al programa
ENRIQUE CÁMARA



Fundación
Marcelino Botín

Contenido

- 9 **PRESENTACIÓN**
Fundación Marcelino Botín
- 14 Enrique Cámara de Landa. Biografía
- 17 El Cantar de las Culturas
Enrique Cámara de Landa
- 49 **PROGRAMA AGOSTO 2009**
- 52 **Domingo 2, 20 h.**
Celis (Rionansa). Iglesia de San Pedro
- ISRAEL**
Voz, teclados y percusión
Canciones de la Diáspora
Cabra Casay & Idan Raichel & Gilad Shmueli
- 54 **Martes 4, 20 h.**
Sobrelapeña (Lamasón). Iglesia de Santa María
- KAZAJSTAN**
Dúo vocal y dömbra
Músicas nómadas de Asia Central
Ulzhan Baibussynova & Ardak Issataeva
- 56 **Jueves 6, 20 h.**
Cicera (Peñarrubia). Campa de la Ermita de Santa Catalina
- GRECIA**
Voz e instrumentos tradicionales
Cantos del Mediterráneo Oriental: Grecia, Creta y Turquía
Spiridoula Baka

58 **Sábado 8, 20 h.**
Tudanca (Tudanca). Iglesia de San Pedro

IRÁN

Voz e instrumentos tradicionales de Irán
El canto tradicional persa

Parissa

60 **Martes 11, 20 h.**
Puente Pumar (Polaciones). Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad

CÓRCEGA

Grupo vocal
Polifonías sacras y profanas de la Isla de Córcega

Tavagna

62 **Jueves 13, 20 h.**
Cabanzón (Herrerías). Iglesia de Santa Eulalia

AZERBAIJAN

Dúo vocal e instrumentos tradicionales de Azerbaijan
Mugham: La trova actual de Azerbaiyán

Alim & Fargana Qasimov

65 **CURRÍCULA**

67 Cabra Casay & Idan Raichel & Gilad Shmueli

68 Ulzhan Baibussynova & Ardak Issataeva

69 Spiridoula Bak

71 Parissa

72 Tavagna

73 Alim & Fargana Qasimov

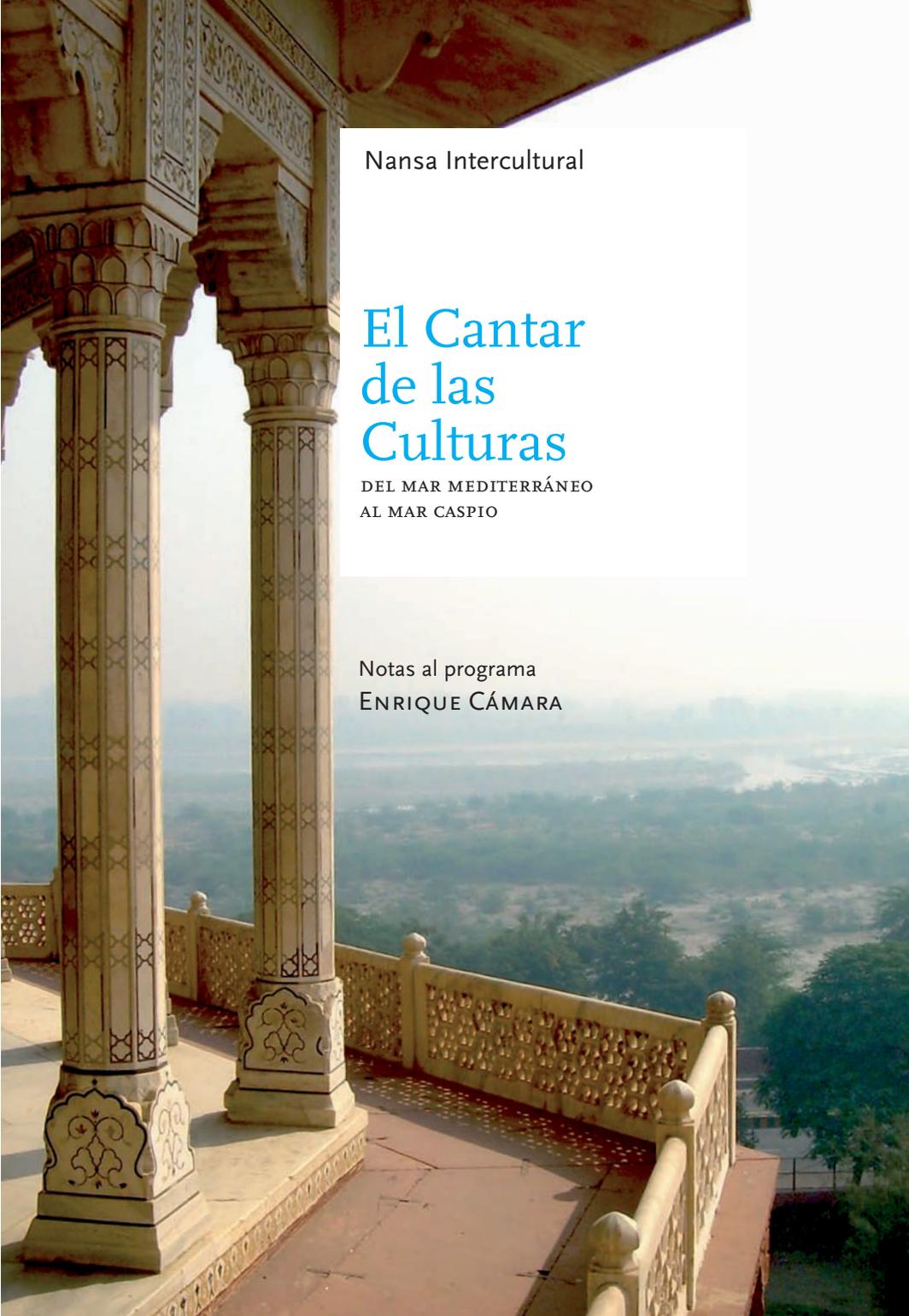
NANSA INTERCULTURAL es búsqueda y proyección desde las esencias de uno de los rincones más bellos de Cantabria, el Valle del Nansa, hasta los confines más remotos de la cultura universal. No es una acción política, sino un proceso de investigación para estimular la incorporación de nuestras gentes a un mundo cada vez más abierto a la interculturalidad. La lúdica referencia al Cantar de los Cantares de Salomón es solo pretexto para mostrar el cantar de los pueblos y la sonoridad de sus culturas.

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO

AGOSTO 2009







Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

DEL MAR MEDITERRÁNEO
AL MAR CASPIO

Notas al programa
ENRIQUE CÁMARA

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA

Enrique Cámara (Buenos Aires 1951), profesor superior de Piano (Buenos Aires), licenciado en Musicología y en Pedagogía Musical por la Universidad Católica Argentina y doctor en Etnomusicología por la UVA. Ha estudiado en las Universidades de La Plata, Roma “La Sapienza” y París X y ha frecuentado seminarios en la Accademia Chigiana de Siena, el Musée de l’Homme de París y otros centros europeos e iberoamericanos. Ha sido profesor en las Universidades Católica Argentina y Nacional de La Plata (Argentina) y en la Universidad de Salamanca. Ha dictado cursos y seminarios en las universidades de Innsbruck, Taipei, Roma, La Plata, Buenos Aires, Montevideo, Santa Fe y Kerala, entre otras. Es profesor catedrático de universidad y enseña etnomusicología en la Universidad de Valladolid. Ha sido miembro fundador y vicepresidente de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Pertenece a varios comités científicos de publicaciones periódicas. Ha organizado congresos y ha dictado conferencias en ciudades de Argentina, Italia, Francia, Austria, India, España y Estados Unidos. Entre sus publicaciones, figuran los libros: *La música de la baguala del Noroeste argentino* (UVA –Universidad de Valladolid– 1994, edic. en microfichas), *Etnomusicología* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales 2003; 2ffi edic. 2004) y *De Humahuaca a La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino* (UVA 2006). Ha editado los libros: *Approaches to African Music* (Valladolid 2006) y *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India* (UVA 2006) del que es también coautor. Ha editado los siguientes volúmenes en CD-Rom: *Manual de Transcripción y Análisis de la Música de Tradición Oral* (UVA 2005), *La Universidad en el Cambio de Siglo* (UVA 2006), *El Espacio Europeo de Educación Superior* (UVA 2006) y *Patrocinio, mecenazgo y gerencia en la Universidad del Siglo XXI* (UVA 2006). Fue director y coautor de la colección audiovisual *Protagonistas de la tradición musical en Extremadura* (UVA 2005; títulos: *La tradición y sus transformaciones: dos casos extremeños; Música tradicional Extremeña: Negritos de Montehermoso; Nuestra Señora de la Salud. Fregenal de la Sierra; Del taller a la fiesta. Instrumentos musicales de Extremadura*). Fue director y coautor de la colección audiovisual *Música y Artes Escénicas de la India* (UVA 2006; títulos: *Sitar, Mridangam, Vina, Canto carnático, Bharata Natyam, Kathakali*). Publicó los siguientes artículos y CDs: *Heteroglossia* (Università di Macerata 1988) *Calypsos* (SudNord 1988), *Argentina: Charanda y Chamamé* (SudNord 1992), *Tango de ida y vuelta* (Sociedad Española de Musicología 1992), *Il mondo della musica amerindia* (Colombo 1992), *Carnaval* (SudNord 1994), *Scandales et condamnations: l’introduction du tango en Italie* (Tryptique 1995, ed. en castellano: Corregidor 2000), *Procesos de transformación en los sistemas musicales del área altojujeña argentina* (Universidad de Granada 1995), *Principios morfológicos detectables en el repertorio musical*

del *erkencho* en la Argentina (Instituto Nacional de Musicología 1995; edición en francés: Société Française d'Analyse Musicale 2001), *Proyecciones de la baguala* (La ma de guido 1996), *Textos sobre música de tradición oral española mencionados en Ethnomusicology* (Revista de Musicología 1997), *Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras* (Sociedad Ibérica de Etnomusicología 1998), *¿Qué se espera de la Etnomusicología hoy en España?* (la ma de guido 1998), *Preservación y conservación de las expresiones de folklore: algunas experiencias de Europa Occidental* (Universidad Autónoma de Barcelona 1998), *Axóuxere: Gaitas y danzas de Galicia en Valladolid* (A grileira 1998), *El tango rioplatense en Italia* (Pentagrama 1998), *Folklore Musical y Música Popular Urbana: ¿Proyecciones?* (Universidad de Santiago de Chile 1999), *Passione argentina: tanghi italiani degli anni 30* (Discoteca di Stato 1999), *Aspectos de la modalidad en el cancionero tritónico* (Instituto Nacional de Musicología 1999), *Algunas consideraciones sobre el estudio del tango italiano* (Sociedad Ibérica de Etnomusicología 1999), *L'influenza italiana e spagnola nel teatro musicale di Buenos Aires (1747-1900)* (Díastema 2000), *Un morso di tarantola: l'arrivo del tango in Italia* (I.M.L.A. 2000), *Cien años y algo más: notas alrededor del diálogo intercultural* (Asociación Argentina de Musicología 2001), *La música de la baguala* (Casa de las Américas 2001), *Importancia del estudio de la tradición para construir un mundo de conocimiento y tolerancia* (Diputación de Salamanca 2001), *Músicas de tradición oral y antropología cultural* (Sociedad Española de Musicología 2001) *Hybridization in the Tango. Objects, Process, and Considerations* (Lit. Verlag 2002), *La música en la articulación de procesos sociales e individuales. Inmigración / marginalidad / globalización / identidad* (UVA 2003), *Influencias musicales de España sobre las culturas hispanoamericanas* (Junta de Castilla y León 2003), *Il tango argentino* (Accademia Musicale Chigiana 2003), *“Vamos con una bilbainada”: significados consensuales en las generaciones de una familia* (TRANS 2004), *¿Cómo enseñamos Etnomusicología?* (Nasarre 2005), *Algunos comentarios acerca de las prácticas musicales en la provincia de Soria* (Revista de Musicología 2005), *Danza de caporales en Urkupiña: migración e identidad boliviana entre el orgullo y la exclusión* (IASPM-AL 2005), *Música tradicional en Extremadura a través de sus protagonistas: resultados en audiovisuales* (C.I.O.F.F España 2006), *El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre* (Etno-folk 2006), *Relaciones entre música, identidad y migración* (Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura 2007), *I centri di documentazione sonora ed audiovisuale in Spagna: oralità e patrimonio nella politica culturale* (Lares 2007), *Continuidad y cambio en las prácticas musicales de la India contemporánea* (Contrastes 2008), *Etnomusicología y propiedad intelectual: algunos comentarios y preguntas* (Consell de Mallorca 2008).

El Cantar de las Culturas

DESDE EL MAR MEDITERRÁNEO AL MAR CASPIO

*“Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera”*
(Rafael Alberti. *Marinero en tierra*)

Culturas en contacto: músicas de hoy

El ámbito geográfico representado por los intérpretes musicales del presente ciclo de conciertos constituye en realidad una serie de vastas áreas culturales que podríamos sintetizar con palabras-clave pertinentes pero insuficientes, tales como Mediterráneo o Cercano y Medio Oriente, y que a lo largo de períodos temporales milenarios han atravesado por procesos históricos específicos. Estas culturas abarcan un espacio gigantesco que desde Persia alcanza a Grecia, Israel y Cerdeña, pasando por Kazajstán, Azerbaijón y Turquía, que además constituyó un puente cultural entre las sociedades del Mar Caspio y las del Mediterráneo. En una primera observación del panorama descrito en este ciclo se impone la diversidad que advertimos en una serie de dimensiones: geográfica (desiertos, montañas, valles o costas, con lo que ello implica en materia de modos de organización ecológica), étnica (valga como ejemplo la convivencia de más de cien nacionalidades en el actual Kazajstán: rusos, ucranianos, alemanes, coreanos, uzbekos y tártaros, entre otros), de procedencia (véase la llegada permanente de migrantes a Israel), de modos de inserción territorial y organización social (desde los pueblos nómadas como los kazajos antes de sufrir su gradual anexión a Rusia, hasta las sociedades de ciudades antiquísimas como las persas), o de principios y prácticas religiosas (sólo en Irán conviven arios de religión chiita y lengua farsi con minorías sunnitas, armenias, judías y parsis).

En este ámbito de observaciones iniciales, tal vez el rasgo más admirable sea la profundidad temporal documentada que exhiben estas

sociedades. Pongamos como ejemplo el caso de Irán (palabra que significa “tierra de los arios”, llegados a la zona 3000 años antes de la era cristiana), donde ya en el 2000 a.C. se documentan instrumentos musicales (liras de influencia mesopotámica entre los elamitas del Oeste, trompetas para los bactrianos del Este) y donde medos y persas llegan desde Asia Central en el s. IX a.C., Ciro el Grande funda el imperio aqueménida, la conquista de Alejandro permite el contacto con la cultura helenística, a los seléucidas suceden en el poder los partos y la posterior dinastía sasánida se rinde a los árabes en el siglo VII.

Y si, de acuerdo con las fuentes, los datos relativos a la antigua actividad musical en el territorio del actual Irán y sus zonas adyacentes (como la de Mesopotamia) preceden a la griega en varios milenios, ésta produjo desde antes del 1000 a.C. una ingente cantidad de referencias literarias sobre este arte, tanto indirectas (Homero es sólo un caso) como directas: músicos y estudiosos de la música (a quienes hoy llamaríamos musicólogos) estaban vinculados al concepto griego de *mousiké* y escribieron abundantemente sobre diversos aspectos de su cultura musical.

No es el caso de lamentar aquí la escasez de manuscritos musicales de la Grecia clásica salvados de la destrucción, ya que la índole y dinámica de los procesos históricos desautorizan la búsqueda de continuidades milenarias en esta materia (con la salvedad de algunos asombrosos casos de pervivencias como el canto del *ṛigveda* en la India, que no corresponde tratar ahora y cuyos textos presentan similitudes con los de los himnos *gāthā* del mazdeísmo de origen iraní, si bien la ejecución de éstos no se benefició de una similar continuidad). Pero tal vez más importante que una inexistente –o cuanto menos dudosa– pervivencia actual de músicas milenarias en estas sociedades, sea la conciencia de su existencia y relevancia en distintos períodos históricos que manifiestan hoy en ambos países los estudiosos (y no sólo ellos), lo que les confiere un sentimiento de identidad cultural fuertemente enraizado en un pasado lejano y rico en manifestaciones musicales.

Este fenómeno está presente también entre quienes remiten su ascendencia al pueblo hebreo establecido en Palestina tras siglos de contactos con otras sociedades de la región y reconocen a David como precedente de la propia cultura musical, por consiguiente también milenaria. Y otro tanto puede afirmarse con respecto a las poblaciones de Anatolia, en algunas de cuyas áreas –que pertenecieron al imperio Hitita desde el 1400 a.C.– la arqueología ha rescatado instrumentos musicales e iconografía relativa a la actividad de los intérpretes, a la vez que el descifrado de la escritura cuneiforme ha favorecido el conocimiento de algunos aspectos de la actividad musical de la época, lo cual permite enriquecer y matizar los conocimientos previos acerca de la función de puente entre culturas de la Mesopotamia y el Mediterráneo que caracterizó a estos grupos humanos de la actual Turquía.

La imposibilidad de exhibir antecedentes histórico-musicales documentados tan antiguos entre las poblaciones de procedencia nómada no es obstáculo para que estas sociedades reconozcan profundas raíces culturales, de las que en algún caso se afirma que se pierden en la noche de los tiempos –expresión que implica el reconocimiento de la continuidad histórica pese a esa carencia documental– y que constituyen factores primarios de identidad compartida. En todo caso, fenómenos de profunda trascendencia local como el chamanismo de los kazajos (en el que el uso de determinadas estructuras sonoras garantiza la eficacia del rito) son testimonios de ese pasado escurridizo pero significativo, en el que encontramos tanto la conservación de rasgos musicales gracias al aislamiento provocado por la geografía como los procesos de transmisión de rasgos musicales a través de contactos interculturales. Véase también el caso de Córcega, cuya larguísima historia incluye las aportaciones de fenicios, íberos, africanos, griegos, cartagineses, romanos, hérulos, ostrogodos, bizantinos, lombardos, genoveses, pisanos y franceses (resistidos, como es sabido, por el nunca acallado independentismo corso), lo cual propició una incesante cadena de asimilaciones culturales que no impidieron la conservación de elementos musicales antiguos en las zonas del interior, protegidas por la orografía y dominadas por

un persistente estilo de vida pastoral. La dialéctica entre continuidad y cambio impregna también la vida cultural corsa y se detecta en la riqueza de sus géneros y prácticas musicales.

Algunas de estas naciones constituyeron modelos prestigiosos para quienes las conquistaron y a menudo la música fue un componente admirado y en algunos casos imitado por éstos; así sucedió con romanos y árabes en relación con la cultura musical griega y la persa respectivamente (músicos y estudiosos como Ibrāim al-Mawsilī y su hijo Ishāk al-Mawsilī, entre muchos otros). Si, como parece comprobado, los trabajos de Pitágoras en materia de acústica musical pueden considerarse como un punto de enlace entre las antiguas teorías chinas y las posteriores de Occidente en materia de generación de sonidos a partir de mediciones entre frecuencias de sonidos, no es menos cierto que músicos y musicólogos árabes reelaboraron tanto las teorías musicales de la antigüedad griega como las del imperio persa, además de difundir instrumentos musicales iraníes y de otras procedencias entre las distintas regiones que conquistaron. La comprensión de la historia musical de vastas regiones del mundo requiere tanto el reconocimiento de los contactos entre algunas culturas como el de las especificidades de cada una de ellas.

De todas formas, y sin necesidad de afrontar la utópica tarea de enumerar aquí todos los aspectos de la realidad musical de naciones como la persa, la judía, la griega o la turca, conviene señalar que la existencia de una tradición milenaria de pensamiento teórico-especulativo en torno al sonido y su organización humana no implica la continuidad de sus principios ni la supervivencia de las prácticas musicales antiguas. La conciencia de pertenecer a un universo cultural de profunda raigambre histórica no impide a los creadores, intérpretes y receptores de estas y otras áreas del mundo la renovación de géneros, repertorios y usos musicales, así como la paulatina transformación de sus principios estéticos. Debemos tener particularmente presente esta realidad cuando tomemos contacto con la producción musical actual, que participa de las dinámicas de inter-

cambio y apropiación del mundo globalizado y de la que tenemos interesantes muestras en el presente ciclo de conciertos.

Fuentes y procesos de difusión

Instrumentos sonoros y otros objetos materiales, documentos iconográficos, tratados teóricos, piezas notadas y repertorios variadísimos conforman las fuentes musicales de esta vasta área, junto con la formidable presencia y acción de los mecanismos de transmisión oral. En Irán, por ejemplo, contamos con instrumentos musicales arqueológicos, pero también con los textos escritos que produjeron las sucesivas culturas establecidas en el área (incluso procedentes de otras sociedades, como la griega durante el período aqueménida), en particular los tratados redactados durante el período de dominación islámica y de transferencia del Califato de Damasco a Bagdad durante la dinastía abasida; valga como ejemplo el famoso *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* de Al-Fārābī, cuyos estudios sobre escalas, intervalos y principios rítmicos rescatan principios de la teoría musical griega, un caso de contacto intercultural evidenciado por Avicena (Ibn Sīnā) y otros estudiosos anteriores al proceso de alejamiento de Persia de los países del área durante la dinastía safávida procedente de Azerbaiján (cuyas autoridades chiítas eran poco proclives a permitir las prácticas musicales).

La difusión de rasgos culturales y los procesos de transculturación que se han verificado en distintas épocas entre las sociedades que estamos considerando incluyen muchos aspectos de la vida musical, de lo que constituye un ejemplo paradigmático –por la riqueza y variedad de copias y variantes que originó– el de los laúdes de mástil largo, que desde el imperio Persa iniciaron una serie de viajes que los llevarían hasta áreas tan alejadas entre sí como la India o Europa (continente al que llegaron en manos de pueblos islámicos). Esta historia de contactos y préstamos llega hasta los actuales procesos de fusión e hibridación que afectan a las músicas mediterráneas y del Cercano y Medio Oriente tanto como a las de otras áreas del mundo. En particular, el concepto de diáspora, que fuera acuñado por los griegos a partir del verbo *speirein* (“esparcir”, “engendrar”) y la preposi-

ción *dia* (“sobre”) para referirse a la expansión y colonización griega de Asia Menor y el Mediterráneo durante el Periodo Arcaico, exhibe una larga historia de asociaciones semánticas con el pueblo judío, entre las que se cuentan la mención a las comunidades judías helénicas que vivían exiliadas fuera de Palestina (lo que implicaba una connotación de “dispersión forzosa”) y posteriores referencias a la conciencia de pertenecer a una nación sometida a procesos de alejamiento desde su centro de origen hacia muchos ámbitos geográficos y étnicos distintos (Sánchez Fuarros 2008). Conocidos son los hechos históricos que durante el siglo XX condujeron a intensificar esta conciencia diaspórica entre judíos habitantes en distintas latitudes y a promover una serie de iniciativas dirigidas tanto a restablecer la perdida unidad geográfico-cultural como a aportar factores de reconstrucción y consolidación étnica en sentido amplio. Una de las consecuencias de esta suerte de búsqueda del retorno a la Tierra Prometida –componente presente en el pueblo judío ya desde la destrucción del templo de Jerusalén en el año 70 de nuestra era– fue la llamada a constituir en Israel una sociedad multiétnica unida por pulsiones identitarias comunes, fenómeno que se verificó ya durante los últimos años del siglo XIX y que se intensificó en épocas recientes. Hoy es posible documentar en Israel la convivencia de una impresionante variedad de tradiciones musicales distintas, lo que convierte a esta sociedad en un fértil terreno de experimentación en materia de fusiones, hibridaciones y sincretismos sonoros.

Este fenómeno incluye la interacción entre los conceptos de diáspora y fusión en el espacio de creatividad ocupado por músicos de distintas procedencias y vinculados a la nación judía, lo cual se traduce en una oferta variadísima de propuestas musicales en las que se apela a rasgos artísticos pertenecientes a una tradición cultural –la etíope, en el caso de Cabra Casay– para someterlos a una serie de diálogos e interacciones con los componentes de lo que se considera como lenguaje musical israelí. Se trata de una suerte de “doble constructo”, ya que ambos factores proceden de sendos códigos establecidos por los agentes sociales (en este caso, conjuntos de elementos musicales que los oyentes identifican como propios de cada tradición gracias a

que se los ha sometido a procesos de emblemización y se han creado hábitos de percepción que los asocian a los conceptos de nación y patrimonio cultural).

La consigna –y a la vez el reto– que afrontan los músicos inscritos en esta tendencia es jugar con la dialéctica entre previsibilidad y sorpresa que subyace a toda escucha de nuevas propuestas creativas, apelando a las energías de la propia imaginación para tender nuevos puentes entre espacios que remiten a tradiciones distintas pero identificables; todo ello en un contexto de fuerte expresión de la propia personalidad artística. La respuesta generada en los oyentes que son interpelados de este modo devuelve a los músicos los estímulos para elaborar su próxima propuesta, en un circuito de diálogo fecundo que caracteriza a las fusiones musicales sometidas a fruición y que aproxima este fenómeno a otro que de algún modo lo complementa: la recreación de “esencias” culturales que celebran la propia identidad. Vistos desde esta perspectiva, el mestizaje musical y la raíz étnica forman parte de un mismo cosmos creativo. Además, si bien la mención de los principales componentes de un patrimonio musical constituido a través del tiempo y compartido por los distintos grupos que pertenecen a una nación nos permite aproximarnos a su identidad cultural, no debemos olvidar que esta matriz general y a menudo profunda permite la proliferación de una enorme variedad de prácticas musicales cuya descripción sería imposible en estas líneas y de la que constituyen ejemplos concretos las que presentan los intérpretes de este ciclo.

Un universo de instrumentos musicales

También en el terreno de los objetos productores de sonido organizado musicalmente la dimensión diacrónica produce escalofríos: en Irán la arqueomusicología revela la existencia de arpas de uso ritual anteriores al 3000 a.C. (que posteriormente llegan a integrar conjuntos reales) y, en tiempos ligeramente más recientes, la presencia de liras con representaciones zoomorfas, trompetas con variadas formas (algunas construidas en metales preciosos) y laúdes con mangos de distintas longitudes, a los que durante el período sasánida se



Colección Luis Delgado.
Museo de la Música de Urueña

1. **Laghouto griego** (Foto: A. Marcos)
2. **Oud sirio** (Foto: A. Marcos)
3. **Setar persa** (Foto: A. Marcos)
4. **Rabab afgano** (Foto: A. Marcos)
5. **Khene tailandés** (Foto: J. Hormaechea)

suman el oboe *sornā*, la trompeta doble e incluso el órgano de boca procedente de China que en Irán fue conocido como *mushtaq* (una serie de tubos insertos en un depósito rígido del que reciben el aire insuflado por el ejecutante para producir sonidos gracias a la vibración de lengüetas internas). Panderos, tambores con distintas formas (como la de clepsidra adoptada para el *kūba*) y timbales (*kūs*) fueron apareciendo junto con címbalos (*chagāna*) y especies de castañuelas (*chahār pāra*), en una sucesión de apropiaciones, propuestas y adaptaciones de instrumentos que condujo a la riqueza y variedad de la situación actual, dominada por algunos instrumentos cuyo uso los convierte en emblemáticos de la cultura persa contemporánea: el *santur* (cítara con cuerdas dobles percutidas con livianas baquetas, del que son variantes el *santuri* griego y el *santur* hindostánico), el *setār* (laúd de mástil largo y cuatro cuerdas derivado del *tanbūr*), el *tar* (similar al anterior y con tres órdenes dobles de cuerdas en Irán, pero convertido en instrumento de Azerbaiján por Sadyg Jan Asadoghlu, quien añadió cuerdas de vibración por simpatía a las cinco principales), el *‘ud* (que, como sus equivalentes laúdes árabes, derivó del antiguo *barbat* persa), el *kamāncheh* (de cuerdas frotadas, en parte reemplazado recientemente por el violín europeo y probablemente antecesor directo del *kamānche*, *kemânçe* o *kemençe* turco), el *tombak* (tambor cuyos dos parches son percutidos con los dedos de ambas manos) y el *ney*, nombre genérico para las flautas, una de las cuales, ejecutada en posición oblicua, pasó a ser el instrumento de los *derviches danzantes*.

El panorama organológico se enriquece aún más si se considera la situación actual de Israel, donde, a los estudios sobre los instrumentos mencionados en fuentes antiguas (como las trompetas bíblicas, desde el Pentateuco hasta las del Apocalipsis, o los enumerados en el salmo 150, además del *ugab* –probablemente una flauta de pastores– la lira *kinnor* que posteriormente fuera el “arpa” ejecutada por el rey David, el pandero *tof*, la campanilla *pa’amon*, los cordófonos *nebel* y *asor*, los aerófonos *jalil* y *abub*, el sistro *mnaanim*, los címbalos *selslim* y *msiltayim* y el órgano hidráulico de origen alejandrino *magrefa*, entre otros), se suma la ejecución actual de aquellos considerados



Saz turco (Foto: J. Hormaechea)

hoy como emblemáticos de la cultura judía (el antiquísimo cuerno *shofar* de uso religioso es el más paradigmático), junto con algunos representantes de las músicas populares y folklóricas (encabezados por el omnipresente *acordeón*), los compartidos con la música culta occidental y los que proceden de los más diversos ámbitos geográficos (llegados en manos de los inmigrantes o adoptados recientemente gracias a la interacción entre corrientes de globalización y curiosidad de los artistas).

También en Grecia (cuyo órgano *hydraulos* fue modelo para el mencionado *magrefa* de Israel) se cuenta con una prestigiosa serie de instrumentos musicales antiguos: las liras denominadas *phorminx*, *kitharis* e incluso *lyra* (que no debemos confundir con la actual “lira

cretense” que escucharemos en manos de los músicos que acompañan a Spiridoula Baka y que es un cordófono frotado a la manera de las violas como el *rebab* árabe o el ya mencionado *kemençe* turco), las arpas (*psaltérion*, *mágadis*, *pektis*), el laúd *trijordon* (también llamado *pandûra*, probablemente a partir del caldeo *pan-tur*), los oboes dobles (el *aulos* que vemos soplado en tantos vasos de la antigüedad griega es uno de ellos), las flautas de Pan (que aparecen en otros continentes pero en este caso se concretan en la *syrinx* ejecutada por este dios), la trompeta *sálpinx*, los palillos entrechocados *krótala* y los címbalos procedentes de Asia Occidental. Y también en este país la conciencia patrimonial vinculada a estos y otros productores de sonido se suma a la variedad de ejemplares de uso tradicional en sus distintas regiones e islas: flautas (*tsambúna*, *floghéra*, *zurna* y otras), gaitas (*tsamára*, *aski*), salterios (recordemos el *santuri*), laúdes (el *taburás* derivado del *tanbur* árabe, el popular *busúki* de la música rebétika y el *lautón*, entre otros) y tambores de diferentes formas (como el pandero *tumbeleki*) y tamaños (desde el pequeño *daúli* al enorme *túmpano*) son sólo algunos de los representantes actuales de la música instrumental griega.

La particular posición de Turquía entre los dos ámbitos considerados en el presente ciclo (y señalados con los dos mares Mediterráneo y Caspio) se evidencia también en el panorama ofrecido por los instrumentos musicales de mayor difusión dentro del país, que remiten a parientes griegos, persas y árabes: laúdes cortos de cuerda punteada (el *oud* o *‘ud* que también encontramos en países como Siria, Egipto, Irán o Irak) o frotada (*rebaba*, *kaman*), laúdes largos (*buzuq*), salterios (*kanún* o *qanún*), flautas (*nay*, *kawal*), oboes (*mizmar*), clarinetes dobles (*mijwiz*), panderos y panderetas (*rikk*, *mazhar* y el *bendir* de las ceremonias sufíes), tambores de copa (*derbake*, *darbuka* o *dumbek*, distintos nombres para un mismo instrumento, cuya versión en mayor tamaño es la *doholla*) y muchos otros; pero basta con nombrar a éstos para entender que los tan lamentados procesos de homogeneización cultural que hoy se observan en el mundo de la música no han conseguido acabar con la variedad de instrumentos que la producen (tal vez porque el incremento de su circu-

Nei persa (Foto: J. Hormaechea)



lación, que es hijo también de los actuales procesos de globalización y se beneficia de la facilidad con que se desplazan los músicos, constituya a la vez un estímulo para la imaginación de éstos y una invitación a incorporarlos a las nuevas combinaciones de los conjuntos y grupos de intérpretes).

De los instrumentos a los géneros y los repertorios.

Si el laúd largo *tar* conoce una variante de amplio uso en Azerbaiján, otros instrumentos de este país (vinculado históricamente con Irán, Turquía y la Rusia soviética entre otros) han experimentado similares relaciones internacionales de matriz cultural más o menos antigua: el gran pandero *dafes* utilizado por lo menos en Irán, Turquía, Siria e Irak; y algo similar ocurre con el laúd largo *saf* o *bağlama*, el oboe *duduk* (de antiquísimo uso armenio) el antiguo laúd turco *gopuz* y muchos otros (el oboe *zurna*, distintos tipos de la ya mencionada flauta *ney* y la *tutak*, o la gaita *tulum*), lo cual no impide la existencia de instrumentos azeríes poco o nada compartidos con otros países o utilizados allí de manera distintiva, como sucede con el tipo de conjunto denominado *balabanchylar dastasi* (formado por un percusionista y dos intérpretes de oboe *balaban*) o con la eventual inclusión de este instrumento en la música *mugham* (en la que suelen estar presentes también el acordeón *garmon*, el clarinete *klarnet* y el oboe *gaboy*).

Los azeríes, cuya actividad musical los emparenta parcialmente con Turquía e Irán a la vez que presenta rasgos propios, practican principalmente dos tipos de música: *mugham* y *ashyg* (en el Norte y en el Sur, respectivamente). Si la música *ashyg* (en la que se cantan poesías épicas o de contenido amoroso, moral o religioso con acompañamiento de *saz* o conjuntos de *zurna*, *nagara* y *balaban*) encuentra un mayor espacio en las áreas rurales, la *mugham* (cuya antigua práctica sobre la base del *maqam* acompañado por *'ud*, *qānūn*, *santūr*, *ney*, *tanbur* y *setār* sufrió una ruptura durante el siglo XVIII para ser recuperada en la centuria siguiente) es escuchada también en las ciudades (alcanzando áreas de Irán) y concede especial espacio a los laúdes *tar* y *kamanca* (de cuerdas punteadas y frotadas, respectivamente). Pero

mugham es también un tipo de escala musical (los tratados mencionan trece principales y ocho secundarias, además de otras que se tocan en conexión con las anteriores) cuyos rasgos son presentados al público durante la interpretación (como sucede con numerosos géneros musicales indios, árabes y persas) y consiste a la vez en canciones o *tāsñif* (las que acompañan a la danza se llaman *rāng*) que en muchos casos conceden espacio a la improvisación. Famosos creadores e intérpretes de *mugham* (generalmente conocedores de la teoría y notación musical de Occidente, aunque a menudo prescindían de las mismas durante su labor profesional) han mantenido y elevado el prestigio de la música azerí a la vez que la difundían por el mundo.

En las interpretaciones de Alim & Fargana Qasimov que se escucharán en este ciclo de conciertos, la voz solista canta los textos generalmente en un registro agudo que puede alcanzar varios sonidos en el sobreagudo, lo cual crea un contexto sonoro que aumenta el efecto estético producido por la esporádica aparición de emotivos pasajes en el grave dirigidos a reflejar musicalmente las dolorosas reflexiones del texto. El cantor, a veces en alternancia con otra voz o superpuesto a ella por momentos, exhibe su maestría en el manejo de las inflexiones vocales (con muchas variaciones en la emisión) y una amplia gama de ornamentos, desde sutilísimas oscilaciones entre dos notas a distancia mínima de altura (microtonal) hasta recorridos en *glissando* (arrastrado entre sonidos); adornos estos que se presentan en muy diversos marcos temporales, desde los muy veloces hasta las lentas y seductoras ondulaciones vocales de movimiento lento.

En la música *mugham* que presentan estos dos artistas a lo largo de piezas cuya duración puede llegar a exceder la media hora, largas y sugestivas secciones en tempo lento y ritmo libre (ajeno a las constricciones métricas del compás) se alternan con otras en las que el metro se regulariza y propone fórmulas de carácter casi danzante. Los instrumentos comparten el material melódico en alternancia o superponiendo distintas versiones simultáneas del mismo (lo que se

denomina heterofonía). El violinista explota las posibilidades de su instrumento, especialmente en la producción de microintervalos (distancias más pequeñas que el semitono) y protagoniza las secciones instrumentales en largos solos o pautando el comportamiento de los laúdes punteados a la vez que se erige en compañero fiel del cantor. Estos laúdes, a su vez, aportan nerviosos trémolos que adornan las fórmulas rítmicas percutidas en los panderos. Las sugerencias musicales remiten a distintas áreas de Oriente al conectar con estilos sonoros tales como el canto místico musulmán de Pakistán y el Norte de la India denominado *qawwali* (en el que la voz masculina también se eleva al registro sobreagudo en una oración cantada que persigue esferas superiores) o las ornamentaciones vocales próximas al estilo *dhrupad* de la música hindostánica (Benarés es su actual centro de mayor desarrollo), mientras que ciertos usos del violín parecen remitir a las funciones que asume este instrumento en la música carnática de la India del Sur. En este sentido, Alim & Fargana Qasimov convierten a la música *mugham* en un puente entre el Oriente Sudasiático y el Occidente musulmán de los *ostinatos* rítmicos, sin renunciar a los inconfundibles rasgos del género adoptado.

El frecuente fenómeno de la adopción de laúdes fácilmente transportables por parte de pueblos nómadas de Asia para la ejecución de sus músicas más emblemáticas (la *morin xuur* o “viela-caballo” de los mongoles es uno de los ejemplos más conocidos) se verifica también en Kazajstán, cuyo instrumento nacional y símbolo de su identidad cultural recibe el nombre de *dömbra* y conoce dos tipos (con caja de resonancia en forma de pera y 12 a 14 trastes en el largo mástil el primero, con cuerpo plano trapezoidal y 7 a 9 trastes en el cuello corto el segundo). Obviamente, no se trata del único instrumento musical de los kazajos (quienes también ejecutan la flauta traversa *sybyzgy*, la viola *kylkobyz*, el arpa de boca *shan-qobuz*, el laúd *sherter*, las flautas *sybyzgy* y *uskirik*, la ocarina *saz syrmai*, los tambores *dabyl* y *dangyra* y los sonajeros *Tokylidak* y *sakpan*, entre otros), pero su importancia se revela en la frecuencia de su uso (ejecutando los poemas instrumentales *kyyi*, por ejemplo) y en los distintos estilos de su ejecución (*töpke* en el Este, *shertpe* en el Centro y Sur).

La *dömbra* acompaña también los cantos épicos con los que los kazajos cantan su historia y expresan su filosofía, prolongando una prestigiosa tradición local vinculada en el pasado a la actividad del chamán (cuyo instrumento musical, el laúd de dos cuerdas frotadas *qobuz*, es imitado por el timbre de los cantores), a la vez que encarnan la identidad étnica de su sociedad. Genealogías y biografías de figuras legendarias han sido transmitidas oralmente en los largos relatos cantados *batyrlar zhyry* que conforman parte de esta tradición narrativa, también integrada por piezas que reflejan otros aspectos de la vida social –las relaciones amorosas, por ejemplo– y reciben distintos nombres tomados de personajes femeninos. Las tres partes que forman un canto épico (comienzo *bastau*, recitación rítmica central *uzyn sanar* con abundantes reiteraciones y conclusión *qaiyrma*) son condensadas en los géneros narrativos breves (unos y otros son interpretados por el bardo denominado *zhyrau*). El poeta improvisador *aqyn*, por su parte, encarna una tradición de personajes que recibían sus habilidades en sueños y participaban en competiciones canoras denominadas *aitys* y recientemente recuperadas. Otros usos de la *dömbra* son la ejecución de los tres tipos de piezas instrumentales *tarty-kyui* de Kazajistán occidental (respectivamente dedicados a medir las habilidades de ejecución, improvisación y memoria del intérprete) y el acompañamiento de canciones líricas de autor caracterizadas por su comienzo gritado y su riqueza de recursos vocales (que requieren el desarrollo de destrezas específicas) e interpretadas por cantantes profesionales (*sal*, *syeri*, *anshi*), algunos de los cuales alcanzaron renombre internacional.

En el presente ciclo de conciertos se presenta una original manifestación contemporánea del canto acompañado por *dömbra* que subvierte la imagen de exclusividad masculina en estos repertorios alimentada por estudiosos y observadores ajenos a la tradición kazaja. En este caso, dos intérpretes femeninas ofrecen sus versiones de una serie de canciones, la mayoría de las cuales cuenta con autor conocido. La temática literaria variada y actual de la que son vehículo estas piezas musicales es enriquecida por las sugerencias sonoras propias de la particular emisión vocal de las solistas, así como por las

variantes e inserciones ornamentales ejecutadas con un estilo personal que renueva la tradición de la que es vehículo el instrumento paradigmático de la cultura de Kazajstán.

Estas estimulantes propuestas musicales, junto con los datos históricos y etnográficos que nos permiten comprender su contexto de procedencia, nos recuerdan que tanto las expresiones exclusivamente instrumentales como las mixtas –voz e instrumento– y las puramente vocales pueden alcanzar el protagonismo en géneros y repertorios específicos de las áreas que estamos considerando. Entre los ámbitos culturales que pertenecen al tercer caso –ejecución vocal– ocupan un espacio especialmente relevante dos de las mayores islas del Mediterráneo, Cerdeña y Córcega, cuyas respectivas tradiciones de cantos polifónicos interpretados por grupos de varones solistas (en número que no suele superar los tres o cuatro) constituyen interesantes eslabones entre pasado y presente, ámbitos culto y popular, escritura y oralidad (ya que, si bien la transmisión del repertorio se verifica exclusivamente por este segundo medio, las influencias de repertorios de la tradición escrita del pasado confieren continuidad al patrimonio local).

En Córcega, junto a los repertorios interpretados por el oboe *cialambella*, la gaita *caramusa*, la cítara *cetera*, el arpa de boca *riberbula* y otros instrumentos, como guitarras y acordeones (entre los que destaca el *urganettu*), existen distintos tipos de cantos monódicos (es decir, a una voz), tales como *voceri* (lamentos fúnebres femeninos), *tribbiere* (cantos de trilla), *chjam’e rispondi* (debates), *currente* (cantos de circunstancias) o *cuntrastu* (diálogos entre jóvenes de distinto sexo), entre otros. Por su parte, la tradición de canto polifónico masculino (que se verifica principalmente en algunas zonas del norte de la isla) incluye tanto el repertorio religioso (en latín o en lengua local) como el profano. El primero está formado por textos litúrgicos (misas, himnos y oficios, con especial atención a los cantos relativos a las cofradías de Semana Santa) y paralitúrgicos, mientras que el segundo emerge en distintas ocasiones de encuentro social en ámbito familiar o público. Las tres voces que interpretan las correspondientes líneas melódicas de la polifonía reciben el nombre de *secunda*, *bassu* y *terza* y en el prin-

cial género o estilo (denominado *paghella*) respetan un orden de entradas o comienzos escalonados, un comportamiento melismático (la producción de numerosos adornos sobre las vocales) y curiosas rupturas y prolongaciones de los versos literarios por exigencias de la estructura musical (rasgos éstos que en parte se mantienen en otros géneros polifónicos, como los *terzetti* y los *madrigali* locales).

Similares características presentan las piezas religiosas, algunas de las cuales recuerdan a los *organa* medievales (los primeros procedimientos y géneros de música polifónica religiosa europea) y a la técnica renacentista del *falsobordone* (que consistía en cantar a tres voces por movimiento paralelo, es decir, a través de ascensos y descensos simultáneos), lo cual constituye un eslabón entre las tradiciones escrita del pasado y oral del presente en la Italia meridional e insular, tan próxima a Córcega (Macchiarella 1995). La contribución de cada cantor en la conformación de la polifonía está codificada no solo en materia de notas adjudicadas a cada línea melódica (alturas, duraciones, matices...), sino también en el orden de intervención y funciones estructurales (la *secunda* suele comenzar la pieza y desarrollar el tema principal, mientras la *terza* carga con la mayoría de adornos en el registro agudo y el *bassu* tiende a desarrollar sonidos más largos que soportan el edificio armónico).

Recientemente, la recuperación de estos repertorios por obra de operadores culturales relacionados con el nacionalismo corso ha permitido su reinserción en algunas localidades rurales de la isla, a la vez que proyectaba esta práctica sobre algunos grupos e instituciones de ámbito urbano. En ambos casos, los protagonistas de este tipo de canto aplican técnicas de emisión vocal que refuerzan algunos armónicos del timbre (es decir, componentes de la voz en frecuencias altas que enriquecen su sonoridad), lo cual es percibido como una “cuarta voz” aguda que confiere prestigio y valor estético al grupo al permitirle alcanzar un ideal sonoro que testimonia la armonía y fusión de sus componentes (algunos comportamientos asumidos durante el canto, como la proximidad física de los intérpretes y el uso de una mano entre boca y oreja para controlar la afinación, facilitan

dicha integración armónica, de manera similar a lo que sucede con la “*quintina*” o “quinta voz” de los cuartetos de varones sardos). Ni la refuncionalización parcial del repertorio ni las referencias a un eventual parentesco con el *trallalero* genovés (otro género polifónico popular cuyas tres voces fueron aumentadas a seis durante el siglo XX en ámbito urbano) atentan contra la conciencia de su antigüedad, la relevancia de su función, el protagonismo de su uso en determinadas ocasiones y su asociación con la actual identidad cultural corsa.

En las realizaciones polifónicas de Tavagna que se escucharán en el presente ciclo (tomadas algunas de repertorio tradicional pero muchas otras creadas por los componentes del grupo a partir de los rasgos estilísticos del mismo), el cantante que asume la función de la *seconda* abre las frases musicales con una enunciación clara y ornamentada. Las otras voces se suman en la declamación del texto religioso, prolongando las sílabas del mismo con vocalizaciones que remiten a algunas áreas de la tradición musical del Mediterráneo (donde, como sucede con las caras de una moneda, conviven sugerencias de Oriente y Occidente, desde la liturgia bizantina del pasado hasta los actuales cantos de las mujeres búlgaras). Como las ondas profundas y dilatadas de un mar calmo pero potente, los impulsos rítmicos se suceden con una lenta y sostenida recurrencia (ajena a las breves regularidades del compás que caracterizan a otras músicas europeas), cumpliendo un desarrollo melódico amplio y en parte imprevisible. La vocación armónica del conjunto se expresa a través del desarrollo de una polifonía basada en acordes simples, con predominio de la tríada mayor que cierra la mayoría de los segmentos formales. Conviene dejarse seducir desde el comienzo por la superposición rotunda y a la vez delicada de las voces, que se funden por momentos en sonoridades homogéneas sin renunciar a sus respectivas autonomías de registro y timbre personal. Como sucede con el horizonte marino al atardecer, ligeros cambios de sonoridad van otorgando variedad a cada una de las frases sin borrar la impresión de continuidad melódica con que satisfacen el deseo de equilibrio formal del oyente.

En las piezas del repertorio profano interpretadas por Tavagna, la organización rítmica se torna regular y se asocia al ámbito popular (a veces incluso con sugerencias de danza o marcha). Las formas estróficas (en las que una misma melodía sirve para todas las estrofas de la canción) conviven aquí con las estructuras que alternan coplas y estribillos. Los instrumentos musicales intervienen para proporcionar su apoyo rítmico y armónico a las voces. Éstas, que en este tipo de género musical abandonan el latín para adoptar la lengua vernácula, renuncian a las prolongaciones melismáticas (las largas vocalizaciones del repertorio religioso) para pronunciar los textos en estilo silábico (es decir, una nota por cada sílaba, salvo excepciones de breve duración). A lo que no renuncian los integrantes de Tavagna es a la polifonía, que en algunas de estas piezas profanas se alterna con los fragmentos monódicos (a una voz) y desarrolla acordes contundentes y ligeros a la vez.

Protagonistas de la música

El mencionado fenómeno de la “cuarta voz” que producen los armónicos de los cantores corsos gracias al modo de producción sonora de sus voces nos recuerda el hecho –obvio pero a veces olvidado– de la agencia humana propia de toda actividad cultural: sin personas que los ejecuten no hay instrumentos que produzcan música, ni se conservan o renuevan los repertorios sin la acción de quienes los memorizan o recrean. Músicos y bailarines son representados en Irán, Grecia, Turquía, Israel desde tiempos antiguos, individualmente o formando conjuntos. Algunos, como los bardos en la corte aqueménida, gozaban de alta estima y ocupaban un especial espacio en la sociedad (en la que también se documenta la presencia de numerosas mujeres cantoras, un fenómeno que preanuncia el de las *gaynat* o cantoras del Islam), como los artistas de las cortes sasánidas que protagonizan historias de alto contenido simbólico. Otros, como los intérpretes del clarinete triple sardo llamado *launeddas* que muestran las estatuillas de la isla, nos traen el testimonio de su representación plástica con escasas referencias en otros soportes hasta el pasado reciente o la realidad actual, o son mostrados y mencionados en distintos tipos de fuentes (como los ejecutantes del oboe doble *aulós* que todos hemos visto en cerámica y pintura griega o italiana).

Auloda y *tragodos* (respectivamente dedicados a la ejecución de un instrumento o al canto de textos del período clásico en Grecia) son ejemplos de intérpretes instrumentales y vocales que encuentran paralelos en las otras áreas consideradas aquí a lo largo de la historia (no es necesario complicar este texto mencionando ahora sus nombres: abundan los casos y algunos aparecen más adelante) y conforman el apasionante fenómeno de los protagonistas de la música, categoría a la que pertenecen los artistas del presente ciclo de conciertos. Es el caso de Spiridoula Baka y de los intérpretes que la acompañan en la interpretación de cantos del Mediterráneo Oriental, protagonizando una encarnación actual de la milenaria tradición de cantantes e instrumentistas griegos. Y, tal como ha sucedido en distintas épocas y se ha recordado en el presente texto, el conjunto de instrumentos musicales utilizados por el grupo remite a los procesos de circulación de bienes culturales entre Grecia, Irán y Turquía: *santur*, *saz*, *oud* y *tar* son algunos de estos exponentes del diálogo intercultural que nos recuerdan hasta qué punto la música constituye un puente que permite la comunicación humana por encima de diferencias sociales, étnicas o políticas. En particular la lira cretense permite reflexionar sobre la posibilidad de convivencia entre procedencias diversas (el nombre del instrumento, su morfología y técnicas de construcción, los procesos evolutivos que ha atravesado hasta alcanzar su configuración actual) e identidad cultural (su conversión en emblema de la música cretense, la adopción de repertorio local, la maestría de intérpretes de la isla que lo ejecutan en las localidades de la misma a la vez que lo exhiben por el mundo). Pero sobre todo conviene dejarse seducir por las canciones mismas y sus sugerencias mediterráneas y universales a la vez.

Aspectos de la práctica musical

Entre los principios y recursos puestos en práctica por los protagonistas de la tradición musical en cada área cultural a lo largo de los siglos, muchos fueron abandonados en algún momento y pertenecen exclusivamente al pasado (el caso del género enarmónico mencionado por los escritores de la antigüedad clásica en Grecia es un ejemplo), pero otros experimentaron distintos tipos de transformaciones y continúan vigentes de algún modo en la práctica musical

contemporánea. Entre la infinidad de referencias disponibles en este ámbito, baste mencionar el ejemplo del Irán sasánida, donde se mencionan siete modos de organización de sonidos (*sakāf*, *mādārū snāa* y *sīsiud* son los tres primeros), tal vez relacionados con los días de la semana, así como 30 modos derivados, uno para cada día del mes, y 360 melodías para el año mazdeísta, todos ellos elaborados por el músico Bārbad. Entre otros, los conceptos musicales persas –algunos de ellos compartidos con otros ámbitos como el de la música árabe en general– aluden a las distancias entre sonidos usados en una pieza (*maqām*), la sucesión de notas y el perfil que conforman (*māyeh*), el sistema –*dastgāh*– de siete escalas principales más otras que sirven para producir adornos (en particular el grupo de 12 *dastgāhs* codificado durante el siglo XIX por Mirzā Abdollāh), su presentación variada durante el transcurso de una ejecución musical (*sayr*), los motivos o núcleos temáticos (*gusheh*) que sirven de modelos a los intérpretes/improvisadores y que la tradición oral ha reunido en un repositorio patrimonial (*radif*), las secciones o partes de una pieza que permiten presentar el *maqām* utilizado (*darāmad*) primero y desarrollar a continuación algunos temas o *gusheh* en orden ascendente hacia el agudo y a otros aspectos de la práctica musical (como el principal género vocal –*tasnif*– o los instrumentales *pis-harāmad*, *reng* y *chāhārrmezrāb*).

Más útil que enumerar otros casos de –relativa– continuidad como el anterior, conviene señalar brevemente que algunos de los sistemas de organización de alturas propios de las culturas que estamos considerando fueron durante mucho tiempo más complejos que el europeo, si bien las prácticas musicales tendían a basarse en el uso de un número limitado de sonidos, lo que permitía ejercitar un mayor grado de virtuosismo al tener que elaborarlos para crear piezas convincentes sin renunciar a la economía de medios. Tradicionalmente, un músico del área mediterránea o del mar Caspio no necesitaba apelar a grandes cantidades de sonidos distintos para crear o recrear su música: a menudo le bastaba un puñado de éstos para poner a prueba su virtuosismo en el modo de combinarlos con el objetivo de producir efectos agradables para el oído del público.

Esta situación sigue vigente en la mayoría de las músicas tradicionales del área mencionada y tenerla presente puede constituir una ayuda a la hora de disfrutar con las músicas de este ciclo de conciertos. La riqueza de estructuras escalares del sistema *dastgāh* se manifiesta en la variedad de modos musicales utilizados aquí por Parissa a partir del estilo de emisión vocal claro y penetrante que la caracteriza. La superposición de versiones de una misma melodía que ya se ha mencionado con su nombre técnico de heterofonía se presenta aquí en las interpretaciones de voz e instrumentos, quienes desarrollan las melodías sobre *ostinatos* rítmicos de distinta factura: regulares unos (es decir, sobre la articulación de compases en partes iguales, como sucede con la mayoría de la música occidental), irregulares los otros (los ritmos que los musicólogos denominan *aksak*, palabra turca que significa “cojo”). Estos últimos, unidos a los otros rasgos estilísticos evidenciados por Parissa, remiten al mundo musical persa; de manera especial, al *tasawwuf* o sufismo.

El nombre de esta tendencia mística islámica que persigue la comunicación directa entre el hombre y Dios procede de *sūfi*, la vestimenta de lana (*sūf*) que vestían los ascetas musulmanes. Hoy los practicantes del sufismo se agrupan en cofradías (*ta'ifa*) que cuentan cada una con su propio recorrido o vía de práctica y perfeccionamiento religioso (*tarīqa*) y que asocian el trance o *wajd* –de *w.j.d.*, que significa “encontrar”– a determinada actividad musical y cinética. El Islam prescribe la oración a través de la lectura/audición de los *suras* del Corán y también de la poesía cantada cuando ésta expresa sentimientos y pensamientos elevados y se acompaña con instrumentos permitidos en un estado de pureza del corazón. En cualquier circunstancia estas lecturas cantadas pueden desencadenar el *wajd* tanto dentro como fuera de la ceremonia denominada *samâ'* (“escucha”, “audición”). El mismo Mahoma habría reaccionado de esta forma ante la lectura del Corán en tres momentos de su vida (respectivamente: con lágrimas en los ojos, con llanto y desmayándose). Durante la primera mitad del siglo XIII, un filósofo, estudioso, poeta islámico –Mawlānā Jalāl ad-Dīn Muhammad Balkhī–, nacido en Persia en 1207 y muerto en 1273 en el sultanato selyúcida de Rūm



(por lo que se lo denominó *Rumi* en alusión a su vinculación con la denominada Anatolia romana, otrora integrante del imperio bizantino), produjo un repertorio de poesías místicas destinado a conocer una amplia difusión como corpus literario de la orden sufi *mevlevi* fundada tras su muerte. El rito central (*ayin*) de esta orden (que a partir del siglo XII desarrolló en la provincia turca de Anatolia Central llamada Konya una música culta basada en escalas *maqamat* árabes, *ragas* indias y *datsgah* iraníes) propone el *samâ'*, suerte de ritual-concierto espiritual que también utiliza un sistema rítmico articulado sobre el principio del ciclo o sucesión recurrente de duraciones temporales (*usul*) y destinado a expresar un sentimiento particular (Rumi era también intérprete de violín *rabab* y concedía alto valor a la flauta *ney*).

Durante el transcurso del *samâ'* (que sobrevivió a numerosas vicisitudes y prohibiciones, como la ley promulgada en 1925 por el gobierno de Ataturk) los himnodas (*mitrib*) cantan acompañados por la flauta *ney*, los pequeños timbales de cuero *kudum* y los platillos de cobre *halile*. La ceremonia es de carácter contenido, controlado y ordenado, ya que refleja el gran mecanismo celeste del movimiento de revoluciones de los planetas (una suerte de encarnación de danza o movimiento cósmico que también aparece en otras culturas con rasgos diversos). En esta atmósfera de serenidad los danzantes pueden alcanzar un estado de trance sin manifestarlo, ya que su grado de interiorización lo asemeja a un grado de éxtasis. Este particular estado psíquico que puede producirse durante el *samâ'* es considerado “revelación de la Verdad, conocimiento de Dios, presencia de la inteligencia, contemplación de lo invisible, comunión con el secreto y relación con aquello que falta” (Rouget, 1986; 360). El *dhikr* es un ejercicio religioso que consiste en repetir el nombre divino para evocar a Dios y recibir su bendición. Este fenómeno, cuyo nombre deriva de *dhakara* (recordar, evocar), puede ser de dos tipos: el primero, solitario (éxtasis silencioso de los privilegiados), usa una particular técnica de respiración y consiste en la repetición silenciosa e interior del nombre divino, que lleva a un estado de aniquilamiento *-faná-* consistente en una absorción

total en Dios. Es un éxtasis obtenido en silencio (la soledad e inmovilidad puede ser acompañada por alucinaciones sonoras y visuales) y es propio de los denominados derviches giratorios o danzantes, puesto que se lo alcanza a través de un movimiento rotatorio sobre el propio eje del tronco en una posición que vincula cielo y tierra a través de las manos (respectivamente dirigidas hacia ambos espacios) y de la posición de la cabeza (inclinada, por lo que los oídos también relacionan los ámbitos superior e inferior), al son de las melodías lentas y profundas interpretadas en la flauta *ney* y de cantos como el célebre *na'at-i sharif* escrito por Rumi como elogio al profeta Mahoma y musicado cuatro siglos más tarde por Buhurizade Mustafá Itrí Efendi. El segundo, colectivo, incluye música y movimiento compartidos. Quienes entran en trance se atraviesan con puñales, caminan sobre carbón encendido, aferran hierro candente y tragan vidrio molido. Un maestro (*chaik*) organiza la ceremonia, en la que el canto –siempre acompañado por grandes panderos– puede ser coral o solista. Los fieles poco a poco se van dejando “poseer” por el trance, esforzándose por dominarlo; cuando éste es muy intenso, se alzan para bailar. La calma se restablece a través de una música apropiada y cada uno regresa a casa con el recuerdo de la revelación recibida durante el estado de trance. No basta con escuchar la música para alcanzar el trance: es necesario además estar invadido por el amor hacia Dios. Al compás del canto acompañado por los *mizhar* y otros tambores *in crescendo* y *acelerando*, los fieles producen oscilaciones con el tronco hacia atrás y adelante mientras cumplen una hiperventilación del cerebro a través de sus respiraciones profundas y rítmicas que se asocian a la pronunciación del nombre de Alá o fórmulas como “*La illaha illa 'llah*” (“no hay otro Dios sino Alá”) mientras el *sheik* o conocedor del Corán entona *madih* (himnos de glorificación al Profeta) o salmodia una *quasida* (poema épico que narra algún episodio de la vida del mismo). Durante el trance, que se verifica en un clima de exaltación de los participantes estimulados por gritos, invocaciones y percusiones de tambores, el *sheik* puede llegar a atravesar con un puñal al devoto sin que éste derrame sangre. Impresionante es el relato de un testimonio de la secta de los *Isâwiyya* (Argelia) escrito

en 1910: “Se empieza presentando a esos dementes cuchillos y puñales, con los que se atraviesan brazos y mejillas sin derramar sangre. Luego se les ofrece, en platos, enormes escorpiones y víboras grises, que ellos devoran. Uno de ellos, antes de tragar su ración, corre con una serpiente colgando de su lengua, otro hace lo mismo con un escorpión... otros se arrojan sobre el fuego danzando o se meten tizones en la boca” (Rouget, 1980; 377/8).

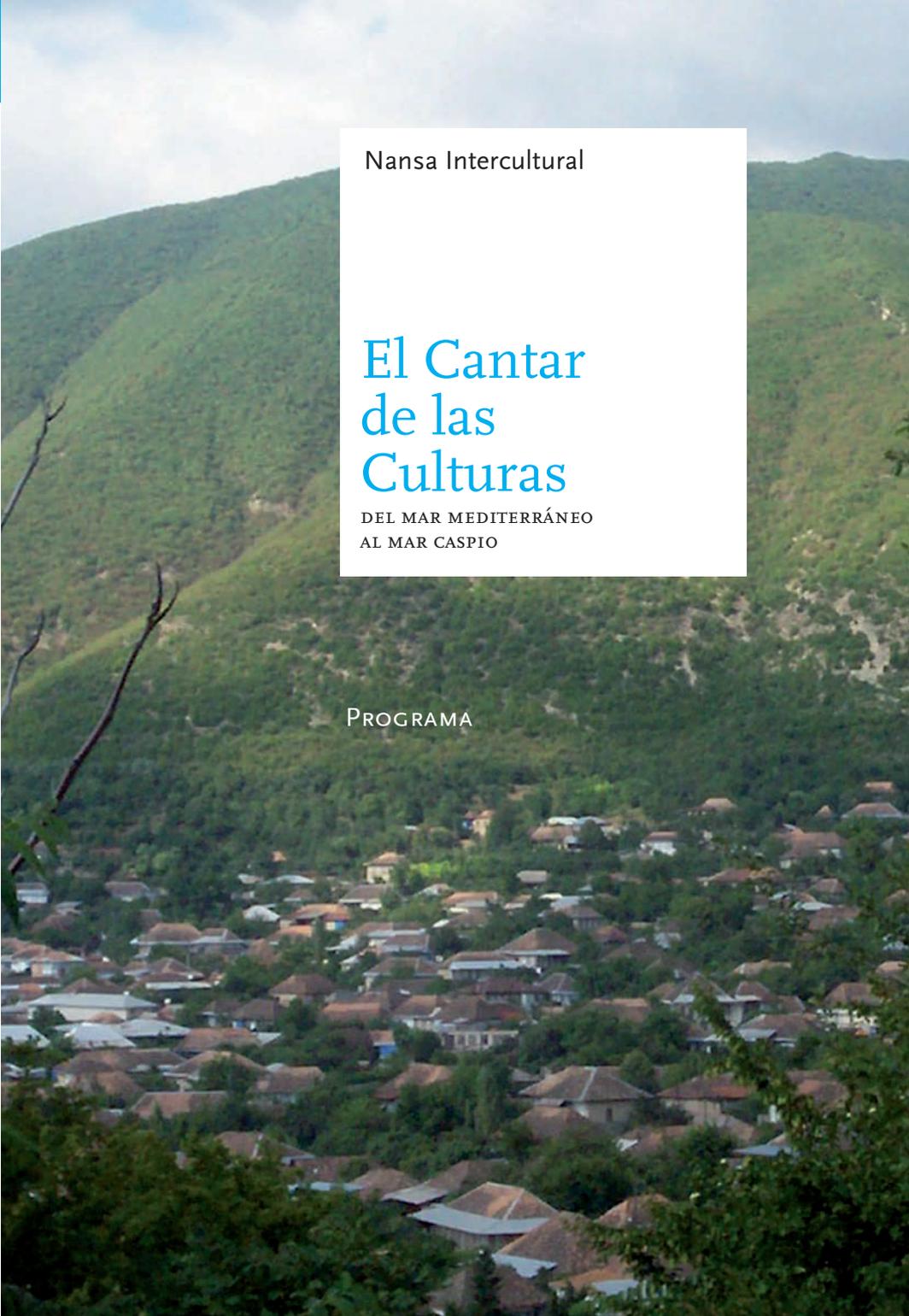
Estas ceremonias litúrgicas, cuyos antecedentes pueden rastrearse hasta las reuniones de musulmanes para recitar textos religiosos (mencionadas a partir del siglo VIII), se basan en la recomendación de alcanzar la serenidad y el equilibrio mencionando el nombre de Allah que contienen los siguientes pasajes del Corán: “Quienes creen y cuyos corazones están tranquilos con el recuerdo de Dios, ¿acaso no se tranquilizan los corazones recordando a Dios?” (sura 13, vers.28) y “¡Oh, los que creéis! ¡Recordad a Dios con frecuencia!” (sura 33, vers. 41). Esta exhortación (en la que el verbo “recordar” se asocia al de “invocar”) pasó a constituir la actividad fundamental de las cofradías religiosas que, a partir de los siglos XII y XIII, intentaron renovar la vivencia y práctica del Islam añadiendo estas actividades a los cinco principios de la religión. De una manera tal vez comparable a las propuestas de santos cristianos renovadores contemporáneos de Rumi (como San Francisco de Asís), la contemplación del universo creado permite trascender el plano material para alcanzar la comunión espiritual con la divinidad. Tal vez la asociación de movimiento corporal con invocación y recitación cantada de la poesía mística, que puede cumplirse en una persona aunque ésta no sea quien produce ambos fenómenos contemporáneamente, constituya un rasgo diferencial de los rituales sufíes con respecto a sus equivalentes en otras religiones. Otros rasgos, como la profunda y significativa relación que se establece entre el *Shayj* o *sháij* –jeque o maestro– y su *murs-hid* o *muríd* –discípulo–, vinculan este fenómeno con otros en los que conviven la experiencia religiosa y la actividad musical (como el sistema *gurú shishya parampara* –relación entre maestro y alumno– de la enseñanza musical de la India, en la que el *gurú* es a la vez un maestro artístico y un guía espiritual para su *shishya*).

Si bien la descripción anterior puede parecer excesivamente larga, conviene conocer sus contenidos porque forman parte del mundo musical evocado por las poesías místicas que canta Parissa y que a menudo los occidentales ignoramos. El estilo adoptado por esta intérprete forma parte de un universo musical en cuya base referencial se encuentra el sufismo, fenómeno cuya simplificación excesiva restaría densidad de contenido a esta propuesta (lo cual no impide que la disfrutemos por sus valores intrínsecamente musicales). Pero no solo son útiles estas referencias al pasado para comprender las propuestas musicales del presente ciclo: también puede serlo tener presente los actuales procesos de fusión musical, que algunos observadores de la actitud postmoderna propia del actual mundo globalizado denominan contaminación o hibridación. La permanente dialéctica entre continuidad y cambio o tradición e innovación, utilizada como potente estimulante de la creatividad musical, está también presente en los intérpretes del ciclo, como lo están –en cierta medida– el uso de recursos artísticos para resignificar las identidades culturales a través de su exposición al diálogo. Pero estas son realidades conocidas por quienes frecuentan propuestas musicales como las reunidas aquí. Véase el caso de la que nos acercan Cabra Casay, Idan Raichel y Gilad Shumueli, basada en la fusión de estilos musicales de distintas procedencias, lo que ubica a estos artistas en la expresión de una diáspora creativa donde las distintas influencias no son tratadas a la manera de citas directas sino como referencias integradas en un lenguaje propio de la música popular urbana contemporánea. Al mestizaje sonoro se suma el lingüístico, en una suerte de vocación comunicativa de alcance universal que debe tanto al universo de plataformas estilísticas surgidas del rock, el folk y el pop occidental durante las últimas décadas como al background personal de cada intérprete y a su imaginación a la hora de buscar e integrar rasgos musicales foráneos. Todo ello en un contexto de sensibilidad humanista que busca crear lazos de fraternidad intercultural que puedan contrarrestar las violencias e incomprendiones generadas en áreas conflictivas del planeta. Cercano y Medio Oriente se dan la mano con África en los sabores de este conjunto musical, pero también están presentes Europa y América a través de timbres,

ritmos y armonías desarrollados en estos continentes precedentemente pero reelaborados para participar en una propuesta original. Tanto con estos como con los otros intérpretes del ciclo, el menú musical está servido y listo para ser disfrutado por los oyentes.

Bibliografía

- DEUMM (*Dizionario Enciclopedico Della Musica e dei Musicisti*)
- BOYCE-TILLMAN, JUNE, 2000. *Constructing Musical Healing*. London, Jessica Kingsley Publishers. Edic. en castellano: (2003). *La música como medicina del alma*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS
- JALIL BÁRCENA, CARLOS, mayo 2005, “Danzar con el cosmos: el *samâ*’ de Maulané Rumí y los derviches giróvados”, *Alif Nûn* n° 27.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, 1995, *Il falso bordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Lim.
- ROUGET, GILBERT, 1980, *La musique et la trance*, Paris: Gallimard.
- SACHS, CURT, 1940, *The History of Musical Instruments*, New York: Norton. Ed. en castellano: s/f., *Historia Universal de los instrumentos Musicales*, Buenos Aires, Centurión.
- SÁNCHEZ FUARROS, ÍÑIGO (2008) “Cubanos en diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno)musicológica”, en *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, editado por Josep Martí, pp. 169-188. Madrid: CSIC
- (1989) SYRIA. *Zikr: Rituel islamique confrérie rifa’iyya d’alep*. UNESCO Collection



Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

DEL MAR MEDITERRÁNEO
AL MAR CASPIO

PROGRAMA



Plano del Valle de Nansa



IGLESIA DE SAN PEDRO. CELIS (RIONANSA)

Domingo, 2 de agosto de 2009, 20 horas

ISRAEL

Cabra Casay, voz

Idan Raychel, teclados

Gilad Shmoueli, percusión

Canciones de la Diáspora

Hinach Yafah (*El precioso Arte*)

Yesh Bi Od Koach (*Todavía hay fuerzas en mi*)

Ayal-Ayale (*Hermoso héroe*)

Mi'Ma'amakin (*Emergiendo de las profundidades*)

Bein Kirof Beiti (*En las murallas*)

Shuvi El Beyti (*Vuelve a mi casa*)

Mikol Ha'Ahavot (*De todos los amores*)

Todas Las Palabras

Mellese

*Todas las canciones son cantadas en Hebreo excepto "Todas las Palabras" cantada en Español

Notas al programa

El concepto de diáspora, que fuera acuñado por los griegos a partir del verbo *speirein* (“esparcir”, “engendrar”) y la preposición *dia* (“sobre”) para referirse a la expansión y colonización griega de Asia Menor y el Mediterráneo durante el Periodo Arcaico, exhibe una larga historia de asociaciones semánticas con el pueblo judío. Conocidos son los hechos históricos que durante el siglo XX condujeron a intensificar esta conciencia diaspórica entre judíos habitantes en distintas latitudes y a promover una serie de iniciativas dirigidas tanto a restablecer la perdida unidad geográfico-cultural como a aportar factores de reconstrucción y consolidación étnica en sentido amplio. Una de las consecuencias de esta suerte de búsqueda del retorno a la Tierra Prometida –componente presente en el pueblo judío ya desde la destrucción del templo de Jerusalén en el año 70 de nuestra era– fue la llamada a constituir en Israel una sociedad multiétnica unida por pulsiones identitarias comunes, fenómeno que se verificó ya durante los últimos años del siglo XIX y que se intensificó en épocas recientes. Hoy es posible documentar en Israel la convivencia de una impresionante variedad de tradiciones musicales distintas, lo que convierte a esta sociedad en un fértil terreno de experimentación en materia de fusiones, hibridaciones y sincretismos sonoros.

Este fenómeno incluye la interacción entre los conceptos de diáspora y fusión en el espacio de creatividad ocupado por músicos de distintas procedencias y vinculados a la nación judía, lo cual se traduce en una oferta variadísima de propuestas musicales en las que se apela a rasgos artísticos pertenecientes a una tradición cultural –la etíope, en el caso de Cabra Casay– para someterlos a una serie de diálogos e interacciones con los componentes de lo que se considera como lenguaje musical israelí. Se trata de una suerte de “doble constructo”, ya que ambos factores proceden de sendos códigos establecidos por los agentes sociales, en este caso, conjuntos de elementos musicales que los oyentes identifican como propios de cada tradición gracias a que se los ha sometido a procesos de emblemización y se han creado hábitos de percepción que los asocian a los conceptos de nación y patrimonio cultural.



IGLESIA DE SANTA MARÍA. SOBRELAPEÑA (LAMASÓN)

Martes, 4 de agosto de 2009, 20 horas

KAZAJSTAN

Ulzhan Baibussynova & Ardak Issataeva, *Dúo vocal y dõmbra*

Músicas nómadas de Asia Central

ARDAK ISSATAEVA

- 1 *Halik ani* (Folk.song) “Akbakai”
- 2 *Halik ani* (Folk.song) “Akkum”
- 3 *Birzhan sal* “Zhalgiz arsha”
- 4 *Zharilgapberdi* “Ardak”
- 5 *Estai* “Sandugash”
- 6 *Aset* “Inzhu marzhan”
- 7 *Akan seri* “Sirimbet”
- 8 *Halik ani* (Folk song) “Sekirtpe”
- 9 *Halik ani* (Folk song) “Zhiurma bes”

ULZHAN BAIBUSSYNOVA

- 1 *Zhienbai* “Bastau”
- 2 *Zhienbai* “Oren zhuirik”
- 3 *Kete Zhusip* “Er zhigit”

- 4 *Tasbergen* “Manirama”
- 5 *Turmagambet* “Rustembek zhirauga arnau”
- 6 *Bazar zhirau* “Annas sahaba”
- 7 *Omar* “Konilkos”
- 8 *Turmagambet* “Tolgau”
- 9 *Turmagambet* “Talim”

Notas al programa

Entre las artes tradicionales de Asia Central, la música ocupa un lugar único, ya que fue durante un tiempo la forma de expresión y de identidad social, preservando prácticas espirituales y creencias, cultivando la poesía y transmitiendo historia, filosofía y ética.

Esta venerable tradición musical sufrió una severa ruptura durante el siglo XX, cuando la sociedad y la cultura de Asia Central fueron forzadas a tomar nuevas formas bajo la influencia de la modernización Soviética. Como continuación a la ruptura de la Unión Soviética, el patronazgo de la música y otras artes languideció con las nuevas naciones de Asia Central luchando para conseguir una estabilidad social y económica. A pesar de todo esto mucha de la riqueza musical de esta enorme región sobrevivió, aunque en formas alteradas o incompletas.

Hoy en día este legado está siendo activamente reconstruido y revitalizado. Estas tradiciones, en constante cambio, tienen sus firmes raíces en prácticas musicales locales. Ninguna de ellas es “pura”, más bien al contrario, constituyen una historia acumulada transmitida oralmente de invención e innovación, a la que los artistas, Ulzhan Baibussynova y Ardak Issataeva, han contribuido con sus propios descubrimientos musicales. Tal y como muestra claramente este programa, estos descubrimientos han sobrevivido a través de diversos estilos musicales, formas y géneros, pero comparten un propósito común: hablar al alma y agitarla.

Colectivamente, estas intérpretes excepcionales, iluminan las diversas tradiciones de bardas de Asia Central: canciones líricas, cuentacuentos, actuaciones de poesías épicas y didácticas y música instrumental con una fuerte dimensión narrativa. Algunas de estas tradiciones están dedicadas exclusivamente a mujeres y han sido representadas en un medio social restringido a las mujeres. Otras representan géneros o idiomas que en su momento pertenecía al mundo de los hombres. La música Kazaka de este programa pertenece a este segundo tipo.

Concierto realizado en colaboración con el AGA KHAN TRUST FOR CULTURE





CAMPA DE LA ERMITA DE SANTA CATALINA. CICERA (PEÑARRUBIA)

Jueves, 6 de agosto de 2009, 20 horas

GRECIA

Spiridoula Baka

Spiridoula Baka, *voz*

Periklis Papapetropoulos, *saz*

Zaharias Spyridakis, *lira cretense*

Dimitris Psonis, *lira cretense, santur, saz, oud, tar*

Sergey Sapricheff, *percusión*

Cantos del Mediterráneo Oriental: Grecia, Creta y Turquía

Mayro mou helidoni (*Mi negra golondrina*)

Anathema ki an den pono (*El Amor duele*)

Ston Artemona (*En la Plaza de Artemona*)

Feugoune ta psaradika (*Los barcos pesqueros están partiendo*)

Tria poulakia kathontan (*Tres pájaros estaban sentados*)

Na man dedri (*Ojalá fuera un árbol*)

Stergios

Triantafyllia (*Rosal*)

Ela na sai (*Ven conmigo*)

Apopse ta mesanihta (*Esta noche a medianoche*)

Anathema ton aitio (*Al que hay que acusar*)
Vasilepsen augerinos (*Cuando el atardecer se rompe*)
Me gelasan ta poulia (*Los ruiseñores me cogieron*)
Mariola (*Mariola*)
Basta kardia mou (*Mi corazón, se fuerte*)
To ahi mou (*Quiereme como yo te quiero a ti*)
Margaritarenia mou (*Mi tesoro*)

Nota: entre estos temas vocales se realizarán diversos temas e improvisaciones instrumentales.

Notas al programa

En Grecia, cuyo órgano *hydraulos* fue modelo para el *magrefa* de Israel, se cuenta con una prestigiosa serie de instrumentos musicales antiguos: las liras denominadas *phorminx*, *kitharis* e incluso *lyra* (que no debemos confundir con la actual “lira cretense” que escucharemos en manos de los músicos que acompañan a Spiridoula Baka y que es un cordófono frotado a la manera de las violas como el *rebab* árabe o el *kemençe* turco), además de un nutrido elenco de instrumentos de percusión como los que exhiben en este concierto como soporte colorista para un programa que reúne canciones de amor, de guerra, de exilio y de cautividad, nanas, lamentos y canciones de la vieja y nueva Grecia, desde la región de Tracia (*Mi negra golondrina*) hasta el Egeo (*El amor duele*) y la Isla de Sifnos (*En la plaza de Artémóna*). Canciones que describen la cautividad de la Grecia territorial (*Tres pájaros estaban sentados*) y la batalla de la región de Tesalia (*Ojalá fuera un árbol*). Canciones de amor, sobre todo, de la Isla de Kythnos (*Ven conmigo*), de Capadocia (*Esta noche a medianoche*), de la Isla de Creta (*Mi corazón, sé fuerte*), y canciones nupciales del norte de Grecia y de Tracia, para terminar con la bella Nana (*Mi tesoro*) de la región de Esmirna.



IGLESIA DE SAN PEDRO. TUDANCA (TUDANCA)

Sábado, 8 de agosto de 2009, 20 horas

IRÁN

Parissa

Parissa, voz

Iman Vaziri, tar

Dara Afraz, daf

El canto tradicional persa

Comienzo en modo “Mâhur”

- KHOSRAVANI: Composición métrica y vocal basada en el poema: *Man Dalgh Gero Kardam*
- Composición métrica basada en el poema *Cheh Danestam Ke In Soda*
- Improvisación instrumental y vocal basada en el poema *Bia Ey Moones-e Jaan Haaye Khasteh*
- NASSIR KHÂNI: Composición de métrica libre basada en el poema *Hal-e ey kia Nafasi Bia*

Cambio a modo “Afshâri”

- Improvisación instrumental y vocal basada en el poema *Bandeye Saghi-e Eshgham*
- Composición métrica basada en el poema *Che Neshasteyee Door*

- SHEKASTEH: Improvisación instrumental y vocal basada en el poema *Ey Jahane Kohne Ra To Jaan-e No*
- ZARBI IN “SHEKASTEH”: Composición de métrica libre basada en el poema *Dar in Raghso Darin Hey*
Cambio a modo “Segâh”
- DAR ÂMAD: Improvisación instrumental y vocal basada en el poema *Kashki Az Gheire To Agah Naboodi Jane Man*
- Composición métrica basada en el poema *Asheghan Nalan Cho Nay*
Terminación al modo “Mâhur”
- Improvisación instrumental y vocal basada en el poema *Shaadi Ey Kan Az Jahan*
- Composición Métrica basado en el poema *Man Gholam-e Ghamaram*

Notas al programa

La riqueza de estructuras escalares del sistema *dastgâh* se manifiesta en la variedad de modos musicales utilizados aquí por Parissa a partir del estilo de emisión vocal claro y penetrante que la caracteriza. La superposición de versiones de una misma melodía que ya se ha mencionado con su nombre técnico de heterofonía se presenta aquí en las interpretaciones de voz e instrumentos, quienes desarrollan las melodías sobre *ostinatos* rítmicos de distinta factura: regulares unos (es decir, sobre la articulación de compases en partes iguales, como sucede con la mayoría de la música occidental), irregulares los otros (los ritmos que los musicólogos denominan *aksak*, palabra turca que significa “cojo”). Estos últimos, unidos a los otros rasgos estilísticos evidenciados por Parissa, remiten al mundo musical persa; de manera especial, al *tasawwuf* sufismo.

El estilo adoptado por esta intérprete forma parte de un universo musical en cuya base referencial se encuentra el sufismo, fenómeno cuya simplificación excesiva restaría densidad de contenido a esta propuesta (lo cual no impide que la disfrutemos por sus valores intrínsecamente musicales), aunque su significado forma parte del mundo musical evocado por las poesías místicas que canta Parissa y que a menudo los occidentales ignoramos.



IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD. PUENTE PUMAR
(POLACIONES)

Martes, 11 de agosto de 2009, 20 horas

CÓRCEGA

Tavagna (*Grupo vocal*)

Jean-Charles Adami / Claude Bellagamba / Charles Levenard / Francis Marcantei / Jean-Pierre Lanfranchi / Jean-Etienne Langianni / Michel Paoli

Polifonías sacras y profanas de la Isla de Córcega

Paghjella di Tagliu (Canto tradicional de la región de *Tagliu de Tavagna*)

Pricantula (Polifonía contemporánea)

A Violetta (Tradicional. *La Violette s'en va-t-en guerre ...*)

Misa corsa para los nuevos tiempos

Confundantur (Introito)

Kyrie Eleison

Repletum (Gradual)

U lamentu di Filicone (Monodia tradicional)

Terzetti di Rusiu (Tradicional de la región de *Rusiu*)

Malcolm Bothwell

2 canciones para la escena

Più n'ùn si sà

L'omu seguita

Misa tradicional de difuntos

Requiem

Dies Irae

Domine

Libera me

Sirinatu à i sposi (Tradicional)

E muntagne d'Orezza (Original de Tavagna)

Anniversariu di Minetta (Original de Tavagna)

Hè ghjunta l'ora turchina (Malcolm Bothwell para Tavagna)

Notas al programa

De generación en generación, la tradición perpetúa la herencia del tiempo, olvidando a los autores. Pero con el fin de mantener abierta la morada al pequeño tragaluz de la tradición, el canto también crea uniones entre las armonías de siempre y las de la creación.

Aquí, tradición y novedad se entremezclan al sonido de la polifonía, de la inspiración profana o sagrada, bajo las bóvedas de nuestras iglesias, con el fin de que el tiempo pasado no sea un tiempo perdido.

La polifonía corsa, el misterio de sus orígenes, está aún sin aclarar y caben muchos interrogantes. ¿Es una supervivencia de la civilización oral de Mediterráneo? ¿Es una adaptación del canto gregoriano transmitido por los monjes franciscanos en el siglo XII? En realidad, si las similitudes con el canto gregoriano existen, las diferencias son tanto más notables. Podemos además pensar que la polifonía profana deriva de la sagrada... o que la Iglesia utilizó la polifonía profana para sus fines litúrgicos, con el fin de penetrar mejor en las regiones difíciles de la montaña corsa.

El programa de Tavagna reúne cantos tradicionales y populares de diferentes regiones corsas (Tagliu y Rusiu), y canciones originales del propio grupo corso. A ello se añaden canciones polifónicas de autores contemporáneos: *Più n'ùn si sà* y *L'omu seguita*, dos piezas de Malcolm Bothwell compuestas para la escena, y extractos litúrgicos corsos, tres pertenecientes a la *Messa corsa per i tempi novi* y cuatro a la *Misa de difuntos*, también tradicional de Córcega.

En las piezas del repertorio profano interpretadas por Tavagna, la organización rítmica se torna regular y se asocia al ámbito popular, a veces incluso con sugerencias de danza o marcha. Las formas estróficas, en las que una misma melodía sirve para todas las estrofas de la canción, conviven aquí con las estructuras que alternan coplas y estribillos, en un alarde de polifonías sacras y profanas que en ocasiones se alternan con fragmentos monódicos.



IGLESIA DE SANTA EULALIA. CABANZÓN (HERRERÍAS)

Jueves, 13 de agosto de 2009, 20 horas

AZERBAIJAN

Alim & Fargana Qasimov

Mugham: La trova actual de Azerbaiyán

Chargah” y “Bayat-i Shiraz”

Selección de obras realizadas por los músicos antes del concierto

Textos: Seyyid Azim Shirvani (1835-1888) [Chargah] Muhammad

Füzüli (d.1556 [Bayat-i Shiraz]

Músicas: Tradicional. Arreglos de Alim Qasimov

Concierto realizado en colaboración con el AGA KHAN TRUST FOR CULTURE



AGA KHAN TRUST FOR CULTURE

Music Initiative in Central Asia

Notas al programa

“*Mugham* es un arte elitista” –en palabras de Alim Qasimov– es para un selecto grupo de gente que posee un tipo de espiritualidad interna, que poseen su propio mundo interior. En la actualidad “elite” se refiere a algo más comercial que espiritual, pero este tipo de “elite” no es lo que yo tengo en mente. Una persona “elite” es alguien que sabe como experimentar, como perdurar, como sufrir, como sentir o como escuchar mugham y comenzar a llorar. Esta habilidad no depende de la educación, no de las raíces. Es algo más. Es una “elite” de sentimiento, una “elite” de inspiración. Creo que siempre habrá una atracción por esta música hasta el fin de la humanidad”.

Sobre tales vivencias el dúo formado por Alim y Fargana Qasimov realiza *Mugham* en una programación llena de vida y de sorpresas, ya que *Mugham* es una antiquísima práctica de “improvisación”, así como un tipo de escala musical cuyos rasgos son presentados al público durante la interpretación. El cantor, a veces en alternancia con otra voz o superpuesto a ella por momentos, exhibe su maestría en el manejo de las inflexiones vocales (con muchas variaciones en la emisión) y una amplia gama de ornamentos, desde sutilísimas oscilaciones entre dos notas a distancia mínima de altura (microtonal) hasta recorridos en *glissando* (arrastrado entre sonidos); adornos estos que se presentan en muy diversos marcos temporales, desde los muy veloces hasta las lentas y seductoras ondulaciones vocales de movimiento lento.

Mugham puede ser interpretado en una forma puramente instrumental, pero el medio preferido por los autóctonos es la voz. “No ha sido nunca nuestra intención cantar “mugham” en dúo con la finalidad de reformar o cambiar la tradición” –dice Alim Qasimov sobre sus sinuosos arreglos vocales cuando interpreta a dúo con Fargana– más bien lo que sucede pasa espontáneamente... podemos cantar de una forma durante el ensayo y después durante el concierto de otra. Nuestra música es impredecible, es casi un sentimiento de éxtasis que lleva a una actitud de meditación”

“*Chargah*” y “*Bayat-i Shiraz*” comprenden dos de las siete suites o formas de la música clásica de Azerbaijan. Cada suite consiste en una secuencia convencional de piezas que estimulan en el oyente espacios musicales llenos de emoción. En cada suite la alta tensión dramática contrasta con momentos de reposo y relajación. Animados Intermezzos, en forma de danzas llamados Reng, unen las largas piezas vocales. Durante la suite las melodías se modulan a través de diferentes tonalidades o modos, para que al final la melodía vuelva a su tono inicial cerrando de esta forma el ciclo de la suite.



Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

DEL MAR MEDITERRÁNEO
AL MAR CASPIO

CURRÍCULA

Cabra Casay & Idan Raichel & Gilad Shmueli

Cabra Casay e **Idan Raichel**, integrantes del combo israelí The Idan Raichel Project, junto con el percusionista y colaborador habitual del grupo, **Gilad Shmueli**, unen sus talentos sobre el escenario en un espectáculo que se desnuda de todo accesorio para ofrecer la esencia de los sonidos del Cuerno de África y del Oriente Próximo en una fusión que ha recibido ya inmejorables críticas en las más importantes publicaciones internacionales. Voz y teclado, acompañados tan solo por la percusión, se bastan para dar un recital en el que la tolerancia, convertida en música, es la verdadera protagonista.

Idan Raichel, es un pianista, productor y compositor que irrumpe en la escena israelí en el año 2002, cambiando por completo la imagen de la música popular de su país y ofreciendo un mensaje de amor, paz y tolerancia a través de la incorporación a su banda de colaboradores de diferentes culturas, árabe incluida. Combinando dosis de música tradicional etíope, poesía árabe, cantos yemeníes, salmos bíblicos y ritmos caribeños, The Idan Raichel Project ha creado una inaudita experiencia musical que está arrasando en todo el mundo.

La cantante judeo-etíope **Cabra Casay** nació en un campo de refugiados en Sudán. El estilo de esta vocalista, que fusiona el pop con las tradiciones amárica y tigre, propias del Cuerno de África en general y de Etiopía y Eritrea en concreto, la ha convertido en una revelación en su país de adopción, que ha descubierto a través de The Idan Raichel Project la diversidad de ritmos que les devuelve la Diáspora.

Músico y productor, **Gilad Shmueli** ha tocado la batería desde su infancia. A los 16 años formó con sus hermanos mayores la banda *Riding Gimel*, y a los 17 comenzó a tocar con *Ivri Lider*, con quien aún colabora en estudio y en directo. Ha participado en proyectos de muchos otros artistas, incluyendo a *Funkenstein*, *Gilad Segev* y *Ben Artzi*. *Idan Raichel* y *Gilad Shmueli* se conocieron cuando ambos tocaban con *Ivri Lider*. Desde entonces y a raíz del primer álbum de *The Idan Raichel Project*, de título homónimo, *Gilad* ha trabajado con *Idan* como co-productor y arreglista.

El percusionista también participa en las actuaciones en directo del grupo. Los temas de The Idan Raichel Project, que con su segundo lanzamiento internacional, *Whithin my walls*, recorrerá todo el mundo este año 2009, adquieren nuevos matices en este pequeño formato.

Ulzhan Baibussynova & Ardak Issataeva

Estas dos cantantes representan la rica diversidad de la cultura musical femenina de Asia Central. Esta tradición femenina es absolutamente congruente con los dos grandes ejes de la civilización centro asiática: la cultura nómada y la sedentaria.

Entre los habitantes sedentarios, en particular aquellos que habitaban las pobladas ciudades de Transoxania (Samarcanda, Bukhara, Khiva o Kohjand), las mujeres normalmente actuaban en espacios restringidos solo para ellas. En contraste, en los vastos espacios de las culturas nómadas que atraviesan las estepas de Asia continental, la tradición de compartir trabajos y espacios sociales, impuso el contacto entre hombres y mujeres, dando como resultado actos públicos mixtos en los eventos sociales.

Esta mezcla social también alimentó el espíritu de una competitividad lúdica entre hombres y mujeres, espíritu que se manifestó no solo en competiciones deportivas como las carreras de caballos, sino también en las manifestaciones artísticas como la música y la recitación de poesías.

Ulzhan Baibussynova es una urbanita, aunque discutiblemente reacia a ser así calificada. Residente en Almaty –la más grande de las metrópolis de Kazajstán– el espíritu de su música emana de la región esteparia de Kyzylorda, en el corazón de las tierras de los Cazacos donde creció Ulzhan y donde escuchó por primera vez las epopeyas y las poesías que los músicos itinerantes interpretaban ante sus padres, ambos grandes conocedores de las artes bardas. Los lazos de la región de Kyzylorda a la herencia de la cultura Turca, están conservados religiosamente en un austero monumento a Dede Korkut, el legendario héroe de la poesía Turca que marca el lugar donde el

heroe está enterrado. Para Ulzhan este monumento a Dede Korkut representa la fuerza de *baraka* o energía espiritual de donde emana la inspiración de sus recitativos de epopeyas.

El repertorio de Ulzhan incluye los principales géneros de la poesía oral de Kazajstán, que acompaña vigorosamente con el *dombra* (instrumento de dos cuerdas). Actualmente Ulzhan está trabajando en una nueva versión de la gran epopeya entrosiática *Küroglu* (El Hijo del Ciego).

Ardak Issataeva también reside en Almaty, donde enseña el arte de la lírica Cazaca a los alumnos del Conservatorio Superior de Música. Compuesta y representada en el Siglo XIX por trovadores itinerantes que eran invitados con honores en cualquier campamento nómada, las canciones líricas se convirtieron en un fenómeno interpretado mayoritariamente por mujeres. Los textos crípticos y el suave humor, el pathos y la ironía se transformaban en viñetas ilustrativas del retrato de la vida interior del poeta-intérprete. Estas sutilezas verbales tienen su análogo en las destrezas con las que los cantantes interpretaban las canciones, de esta forma Ardak demuestra ampliamente con el tono y la textura que puede cambiar en un solo latido de una sedosa elegancia a un vibrante *fortissimo*.

Efectivamente, su refinada técnica vocal de *bel canto* no desentonaría en una actuación del canciones del s. XIX francés o de *lieder* alemanes, aunque las canciones líricas Cazacas representan una tradición y una técnica absolutamente únicas y puramente locales.

Spyridoula Baka

Spyridoula Baka nace en Atenas en 1984. Tras graduarse en Filosofía e Historia de la Ciencia en Atenas, decide continuar sus estudios de canto especializándose en música Folk Mediterránea: Grecia, Turquía y Creta, atendiendo a cursos y seminarios en Labyrinth Workshop dirigido por Ross Daly.

Ha actuado con numerosas formaciones griegas: Ross Daly and the Labyrinth, Saz Grubu, Check Mate in 2 Flats, Takim, Passed-Isolated

tanto en Grecia como en otros lugares de Europa (Francia, Italia, Alemania). Forma parte asimismo del grupo Sanades especializado en canto griego.

Entre sus grabaciones destacan:

- Saz Grubu, “The purple sheep”, SEISTRON productions. MBI, 2002
- Check mate in 2 flats, “mat se 2 ifesis”, IHOTRON productions, 2003
- Marinos Karvelas, “Stis parifes tou ouranou”, IHOTRON productions, 2004
- “Sounds of Cappadocia 1. Karamanlidika songs from Tsarikli”, research-recordings Thanasis B. Papanikolaou, director musicológico Giorgos K. Hatsimihelakis.
- Giorgos K. Hatsimihelakis “Allotes otan ekoursevan-Recomposiciones Post-byzantinas de músicas populares de los Siglos XVI y XVII Petroupoli’s Conservatory production, 2006.
- Mitsos Stavrakakis, “Ston anamniseon tin exoria – Logos efippos”, SEISTRON productions, 2006.
- Check mate in 2 flats, “A lie that sounds like true”, artistic director Haig Yazgjian, production Check mate in 2 flats. Nikos Xydakis.
- “White Dragon” Huun-Huur-Tu, Trio Chemirani, Labyrinth, Giorgos Xylouris, Spyridoula Baka, production Ross Daly

Parissa

“Parissa no tardó en convertirse en una de las grandes voces de nuestro siglo, una cantante que aunaba ciencia, inspiración, sensibilidad y bella voz confirmando así la opinión de los antiguos maestros que creían que solo una mujer podía reunir todas las cualidades del buen músico”

Miquel Cuenca. *La Vanguardia*. 1 octubre 2008

Nace en 1950 en Shahsavar. Trabaja la voz con su padre, figura fundamental en su educación musical. Fue alentada a participar en varios concursos musicales donde encontró a su maestro, Mahmood Karimi, quien le enseñó las bases de la música persa (Dastgah y Radif) y la presentó al Ministerio de Cultura y Arte para sus actuaciones profesionales. Colabora con el Estado durante 5 años cantando en festivales tanto de Irán como del extranjero para divulgar la tradición musical persa.

En 1973, empieza a trabajar en el Centro de Conservación y Difusión de la Música, fundado y dirigido por Dr. Daryoosh Safvat, y continúa dando conciertos por todo Europa. Durante estos años se concentra en la interpretación de antiguas canciones populares y tradicionales bajo la dirección del maestro Davami. Sus actuaciones en este período tuvieron lugar en el Festival de Arte de Shiraz, la Television Iraní, la Universidad de Teheran, Bagh Ferdows Hall, City Theatre y el Festival de Artes Tradicionales Asiáticos organizado en Japón.

Tras la Revolución de 1978-1979, a causa de disturbios políticos en los asuntos musicales, tuvo que interrumpir sus actividades culturales; sin embargo, en 1980, el Centro de Conservación y Difusión de la Música la solicita de nuevo para dar clases de canto persa a mujeres (anteriormente no se permitía que las mujeres tuvieran actividades musicales y sobre todo que cantasen). Trabaja en este sentido hasta 1995, año en que, por primera vez desde el principio de la Revolución, decide marcharse de su país para actuar en varios países de Europa, donde es unánimemente aclamada. A su vuelta, deja de trabajar con el Centro de Conservación y Difusión de la Música para comenzar a impartir clases privadas de música y viajar y cantar por todo el mundo.

Tavagna

Apasionadamente, estar juntos. Hacer brotar a los jóvenes de entre los viejos troncos inmemorables. Que la Córcega entera mantenga, de villa en villa, de pueblo en pueblo, los ecos de la vida, los ecos de la generosidad, la apertura hacia los otros sin que jamás se pierda. En los labios siempre un canto a ofrecer: esto es sobre lo que se sustenta Tavagna desde hace más de veinte años.

Tavagna es un grupo formado por siete músicos que varían en función de la programación: Hjuvan Carlu Adami (seconda, terza) Eric Barre (Basse) Claudiu Bellagamba (seconda, bassu) Tumasgiu Cipriano (seconda, bassu, terza) Daniele Donet (seconda, terza) Ghjuvan Petru Lanfranchi (seconda, terza) Ghjuvan Stefanu Langianni (seconda, bassu) Carlu Levenard (bassu) Francescu Marcantei (bassu) Michele Paoli (seconda, bassu).

Desde hace ya veinte años, el grupo Tavagna se realiza a través de diferentes universos artísticos y musicales en constante renovación, ya sea con creaciones nuevas o con antiquísimas reconstrucciones, en espacios diversos que van desde la tradición al jazz o a la música barroca.

En efecto, el dominio del canto es también entendido como el dominio de la vida que se expresa a través de sus diferentes formas: en primer lugar la canción –aunque lejos de las facilidades del folklore– la canción como testimonio de una gran fuerza que, aunque haya sufrido un gran desarrollo, mantiene y renueva la tradición. Al canto hay que sumar el teatro, como forma de expresión, es decir, como expresión corporal y, naturalmente, como canto. Canto polifónico que no cesa de sorprender, y que se ha mantenido contra viento y marea, canto primordial, que nos mantiene en lo que somos y de donde venimos y que nos prepara para los nuevos caminos que intentamos recorrer.

Alim & Fargana Qasimov

El dúo Alim Qasimov (1957) y su hija Fargana (1979) es un ejemplo modélico de explosiva energía artística proyectada a través de una música plena de fogosidad.

“Para ser músico tienes que tener un fuego dentro de ti” –dice el mayor de los dos Qasimov– lo tienes o no lo tienes y yo estoy convencido de que si la juventud tiene esta chispa llamada inspiración o fuego espiritual, esta juventud podrá interpretar cualquier tipo de música, ya sea “pop”, “folk”, o “clásica”. En cualquier modalidad, los jóvenes que posean estas virtudes serán sobresalientes”.

El talento de Fargana Qasimova gravita naturalmente en torno a la música que ha escuchado de su padre: música clásica de Azerbaiján, conocida como *mugham*, y el repertorio popular de canciones bardi-cas cantadas por “ashiqs” cantantes y poetas que se podrían considerar como modernos trovadores.

En 1999 Alim Qasimov fue premiado con el prestigioso Premio Musical IMC/UNESCO. Alim y Fargana Qasimov son artistas que trabajan regularmente con Aga Khan Music Initiative y actúan regularmente en las más prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo. Alim Qasimov ha colaborado con artistas tanto del entorno de música popular como de música clásica, en concreto, y notablemente en los últimos años, destaca su colaboración con Yo-Yo Ma y el Silk Road Ensemble.



Fundación
Marcelino Botín

Pedrueca, 1. 39003 Santander. España | Tel. 942 226072 • Fax 942 226045
e-mail. esm@fundacionmbotin.org | www.fundacionmbotin.org