

# Palabra



*Antigo trompetista turco. Grabado. Fototratamiento digital*

# Música, fiestas y rituales

**Jérôme Cler**

*Traducción del francés: Alberto Leongómez Herrera*

Este artículo forma parte del libro *Músicas de Turquía*, de Jérôme Cler, profesor de etnomusicología de la Universidad de la Sorbona en París. En él se presentan los resultados de una extensa investigación etnomusicológica realizada por el autor en Turquía, a lo largo de la cual se narran, describen y analizan las costumbres rurales y urbanas de una cultura milenaria en cuyas celebraciones y fiestas la música ocupa siempre un lugar central.

*Palabras clave: laúd, tambour, yayla, haram, yarenlik, muhabbet, saz, bodas, usta, zurna.*

## **Music, Festivals and Rituals**

French to Spanish translation: Alberto Leongómez Herrera

This article is indeed a chapter taken from the book “Music from Turkey”, written by Jérôme Cler, who is a professor in ethnomusicology at the Sorbonne University in Paris. The book presents the results of an extensive ethno-musicological research carried out by the author in Turkey, throughout which he narrates, describes and analyzes both urban and rural customs of a very ancient culture, in whose parties and celebrations a central place is always occupied by music.

*Keywords: lute, tambour, yayla, haram, yarenlik, muhabbet, saz, marriage, usta, zurna.*

## **Músicas, festas e rituais**

Tradução do francês: Alberto Leongómez Herrera

Este artigo faz parte do livro “Músicas de Turquía” de Jérôme Cler, professor de Etnomusicologia da Universidade da Sorbona em Paris. Nele se apresentam os resultados de uma extensa pesquisa etnomusicologica realizada pelo autor em Turquía, ao longo da qual se narram, descrevem e analisam as tradições rurais e urbanas de uma cultura milenar onde em suas festas e celebrações a música ocupa um lugar privilegiado.

*Palavras chave: Laúd, tambour, yayla, haram, yarenlik, muhabbet, saz, bodas, usta, zurna.*

### **Muhabbet, Sobbet, Yarenlik, la intimidad musical**

Los viajeros europeos cuando describían los placeres de la alta sociedad de Estambul, insistían en la práctica del laúd: “ellos pulsán una especie de laúd al cual llaman *tamboury* podrían tocarlo todo un día sin aburrirse” (thévenot, *Voyage du Levant*, 1727). Lo que ellos veían en Estambul les sería confirmado a nivel rural, pues aparte de las grandes ocasiones festivas como las modas y otros rituales, el gusto musical de los campesinos de Turquía, comprendidas todas las regiones, es sorprendente. Frecuentemente se trata sin embargo de una práctica intimista, reservada para un tiempo aparte sustraído a los ciclos de la vida económica o agrícola.

En la actualidad, la intensidad de dicha práctica es muy variable. Más allá de la constatación, por demás evidente, de un retroceso de la práctica musical frente a la irresistible competencia de la televisión y de las grabaciones de todos los estilos musicales, el hilo de la transmisión oral todavía resiste en ciertos medios. De esta manera, en los altos Yayla, praderas de verano en las que los pastores seminómadas se harían sedentarios más tardíamente que en otras partes, las músicas de los antiguos se perpetúan con más fuerza que en las demás regiones.

En el medio de reciente ascendencia nómada, la vida cotidiana frecuentemente no es otra cosa que la transposición sedentarizada del antiguo modo de vida en los campamentos de verano, de donde proviene un sentimiento de gran libertad: la separación entre hombres y mujeres es menos marcada que en las grandes ciudades situadas a menos altura, cuyas costumbres sedentarias son ya antiguas. En fin, la música está allí mucho más presente.

Un factor eventualmente inhibidor de la práctica musical espontánea, el islam suní recurre con frecuencia a músicos exógenos, los *tsiganeso* gitanos, quienes se encargan de la música de las fiestas de matrimonio. En ese caso, la práctica espontánea permanece limitada o inexistente, y un músico no tocará sino por encargo expreso. Allí también, cuánto más antigua sea la sedentarización, mayor será el sentimiento de *haram*, o *pecado*: más que una prohibición en el sentido occidental, se trata de una *reserva* a la cual cada uno deberá acomodarse. Desde este punto de vista, la laicización de las instituciones ha podido igualmente liberar la práctica musical en ciertos medios rurales, en donde los músicos ya ancianos actualmente declaran haberse opuesto a la reprobación del entorno en su infancia, y haber podido como consecuencia desarrollar su gusto musical.

En el medio suní, el eventual antagonismo entre religión y música se reduce a dos convenciones menores: la música debe callarse cuando resuena el llamado a la oración, o en la cercanía de los cementerios. Aparte de estas circunstancias no existe en principio ninguna otra limitación. Y cuando en ciertos pueblos se encuentra una práctica muy extendida y aún compartida –cada uno tiene su laúd en la casa–, se trata sin duda de un estado *antiguo* de la vida musical de la Anatolia. De hecho, el amor por la música como expresión de una sociabilidad ideal, es compartido igualmente por los suníes y los *alevis*, más allá de su irreductible diferencia religiosa.

Entre los *alevis*, como lo veremos más adelante, el laúd *saz* es omnipresente, pero con una finalidad ritual importante. El canto está enteramente orientado hacia el mensaje espiritual de Haci Bektas, Hatayi, etc. Sin embargo, existe claramente entre ellos un repertorio profano o recreativo, con frecuencia dotado de las mismas características musicales de los cantos sagrados, pero el medio no es nada al abrigo de tendencias rigoristas: algunos dignatarios (dedeo baba) pueden mirar con cierto reproche el canto y la interpretación del *saz* por fuera de su función ritual.

De hecho, no sería posible ofrecer un punto de vista general sobre las modalidades de la vida musical, pues la diversidad de aquella es sorprendente, a tal punto que en territorios limitados, de un pueblo al otro, los usos difieren notablemente: aquí las mujeres danzan delante de los hombres en una boda, mientras que allí, a pocos kilómetros, es lo contrario, y los sexos se encuentran estrictamente separados. Aquí todo el mundo se ejercita en el laúd, y se levanta fácilmente para danzar; allí, solamente el especialista puede permitirse tocar según las circunstancias...De permanecer largo tiempo en el mundo rural, cada pueblo aparece como un universo completo, una *microcultura*, lo que se explica en la medida en que el pueblo está formado con la mayor frecuencia a partir de la unidad tribal endógama.

Sea cual fuere el medio, existe una sociabilidad musical reducida, de intimidad, de la cual el universo de la significación mezcla la afectividad, la idea del círculo restringido y la música. Una de las presiones más corrientes es aquella *muhabbet etmek* o *sobbet etmek* que engloba varias nociones: la de una conversación, de un *intercambio agradable* y la de música interpretada, cantada o danzada según su turno. Los campesinos hablan también de *yarenlik*, palabra formada sobre el radical *yar*, el amigo en el sentido más profundo, puesto que esta palabra designa a Dios o a Alí en la poesía mística. Hallarse cerca de aquellos a los que se ama, manifestar el calor del reencuentro a través del canto, la música y la danza: *yarenlik* tiene la connotación de la reunión alegre de la risa y la broma amistosa.

Finalmente, a estas interpretaciones intimistas se encuentra asociado un sentimiento de secreto. En el Taurus de Occidente, los viejos pastores cuyos abuelos eran aún seminómadas cuentan cómo en su infancia se reunían secretamente los jóvenes y las muchachas: dispersos en las montañas se enviaban señales con espejos para reunirse. Comenzaba entonces la reunión, hasta la noche: juegos musicales entre muchachos y muchachas, ellas cantantes, ellos instrumentistas, y todos danzantes. Las muchachas entre los nómadas del Taurus desarrollaban una técnica de *canto de gorgeo* (*bogaz havast*), forma de canto constreñido por la presión del pulgar sobre la glotis, voz juzgada como muy sensual, aún hoy, por los ancianos que evocan esos tiempos ya idos. Los muchachos que imitaban en sus

pequeños *cura* de tres cuerdas, o en clarinetes de caña silvestre. Este gusto por lo secreto es un componente esencial de la reunión musical de intimidad, aun si este no aparece a veces más que como un secreto fingido a medias, como un juego.

En el campo, la velada musical, otra costumbre importante de los tiempos antiguos subsiste difícilmente desde la aparición de la hipnótica televisión.

En todos los otros medios, *mubabbet* es una forma de encuentro muy corriente en la que la música tiene siempre el rol principal. Es muy apreciada por la pequeña burguesía de las ciudades y entre los profesores, institutores, empleados de ayuntamiento, etc. Un mismo grupo de una decena de amigos se reúne regularmente, en un relativo secreto: en las ciudades pequeñas ellos escapan, durante la estación agradable, hacia un lugar escogido al aire libre, cerca de una fuente fresca. El dispositivo ritual reposa sobre las viandas: carne para asar, *raki*, y los *saz*. El contenido afectivo que estos *camaradas* le dan a su reunión se expresa en los términos de una vida liberada de las constricciones cotidianas. Hay quienes ven allí el reencuentro con la libertad de los nómadas de antaño. Y con frecuencia esta camaradería musical alrededor de la *halk müzigise* encuentra claramente comentada en los términos de la ideología de Atatürk: la música del terruño representa por excelencia la unidad social y la solidaridad.

### Clases y niveles de los músicos

En toda Turquía existen músicos que son invitados a las festividades, principalmente las bodas. Grosso modo, en oriente predomina el músico que es a la vez poeta y cantor, y en occidente, el instrumentista que acompaña las danzas. Entre los *tzigane* son reclutadas numerosas parejas *davul-zurna* contratadas para las bodas: en Ankara, a las puertas de la ciudad vieja, los viernes y sábados pueden verse *tzigane* esperar en un recodo de la calle a que un coche se detenga para llevarlos a celebrar una boda.

Hay músicos de todas las categorías: primero que todo, campesinos que, tal como nuestros violinistas de Aubergne o de Poiteu, son invitados a tocar en las fiestas de matrimonio. Se les llama *çalgici* instrumentistas, término que denota sin posibilidad de duda al músico rural que habita en el contexto restringido del poblado. Ellos pueden tener una actividad intensa, partiendo cada viernes hacia un pueblo vecino para regresar el domingo en la noche, lo que les asegura una entrada económica no despreciable. La distancia a la que se desplazan es proporcional a su renombre, y así también a los honorarios que les corresponderán. Estos *ministriales* constituyen el fundamento mismo de la actividad musical autóctona, medio tradicional de interrelacionarse, contexto en el cual los repertorios forman unidades autárquicas, compartidas por algunos valles. Es el medio mismo en el que puede trabajar un etnomusicólogo que busca la fuente *viva canli kaynak*, pero él encontrará en adelante interlocutores de avanzada edad, pues las jóvenes generaciones salen desde hace tiempo del territorio autárquico de antaño y se encuentran fuertemente influenciadas por los medios, televisión, radio, videocasetes, etc.

En los campos, según la norma de un Estado muy centralizado, se registra la misma diferencia entre el centro (subprefectura, prefectura) y la periferia (poblados), que entre Estambul o Ankara y la totalidad del espacio rural. En consecuencia, los músicos de pueblo de saber *demasiado* local aparecen como los más *limitados*. Mucho mejor considerados son aquellos que circulan entre la prefectura y la capital de la región, y que se han así desligado de sus orígenes aldeanos; ellos tienen derecho al título de artistas regionales o de *distrito maballe sanatçisi*. Con frecuencia para diferenciarlos de los simples músicos de aldea, se insiste en el hecho de que ellos conocen las notas: el término francés *maître* se traducirá en turco por *usta*, cuando solamente el oficio musical está en juego, y por *hoka* si el músico conoce la anotación: ahora *usta* designa igualmente todo tipo de artesano, y *hoka* a todo aquel que posee un saber especializado que pasa por la escritura, desde el *imam* hasta el profesor de escuela. El conocimiento de la escritura musical es pues la legitimación esencial de una práctica musical dominada, asegurando a su poseedor prestigio y autoridad.

Ciertos artistas regionales que se distinguen así van a presentarse aún en los concursos radiales. Si no resultan ganadores, por falta de dominio suficientemente de los repertorios de otras regiones, la radio podrá recurrir a ellos para reforzar el acento de autenticidad en



la interpretación de canciones de su región; de esta manera ganan el reconocimiento de sus compatriotas locales, lo que les permite hacer una carrera regional de músico profesional, desplazándose a veces en familia (un padre y sus hijos), provistos de un importante material técnico –micrófonos, amplificadores, sintetizadores–. Tales músicos, al estar presentes en una boda campesina, le otorgan inmediatamente la categoría de *fastuosa y propia de ricos*.

### **Düğün, la boda, fiesta aldeana**

Boda se dice *düğün*, cuya raíz significa “nexo”. Es en efecto en la fiesta de matrimonio, conclusión de una alianza cuando la intensidad musical debe ser máxima, forma de expresión mayor de la fiesta colectiva. Cuando la familia del futuro esposo escoge a sus músicos, aquello depende evidentemente de su presupuesto. La boda representa un gasto fastuoso. Las dos familias deben estar preparadas para saciar a todos los invitados, para atenderlos de la mejor manera. Ahora, la inflación galopante y el inexorable crecimiento del costo de vida han ido reduciendo paulatinamente la fastuosidad de las fiestas de matrimonio. Estas, antiguamente, duraban casi una semana; luego, hasta hace más de una década, tres días (del jueves en la noche hasta el domingo), y desde entonces, dos días, sino uno y medio.

Algunas semanas antes de la boda, los padres de la pareja consiguen a los músicos para negociar las condiciones: los honorarios pueden ser pactados, y durante el trato siempre se hace alusión al *baksis* que se añade al precio convenido. En efecto, durante la fiesta, cada pieza interpretada incita a los asistentes a deslizar dinero en los bolsillos o bajo el gorro de los músicos. En el momento de las danzas, el donador atraviesa la pista y ondea brevemente, con el brazo en alto, un billete por encima del danzante antes de entregarlo al músico. El sentido de la fiesta compromete a todos aquellos que la animan desde dentro. En ningún momento los músicos podrán sustraerse a las exigencias de la audiencia. El sueño de tales ministriles se encuentra así muy comprometido durante las dos noches de fiesta.

En las fiestas de boda, el rol principal le corresponde a la inseparable pareja de oboe *zurnay* al gran tambor *davul*, cuya potencia sonora predomina hasta la llegada de los saz eléctricos y los amplificadores, anunciando así a todo el espacio aldeano la boda desde muy lejos. Esta pareja condiciona la transmisión de los repertorios: gracias al *davul-zurna* las melodías y los aires regionales de danza se imprimen en la conciencia desde las más tierna edad.

Aparte del *davul-zurna*, las dos familias comprometidas en la boda pueden contratar los servicios de músicos cercanos a la familia para el placer de los invitados, cuya afluencia será ininterrumpida durante por lo menos dos días. Antiguamente, en el contexto rural, los músicos recreaban una identidad en el seno de la fiesta colectiva, mezclando el canto y la música de danza. Desde que se hizo posible amplificar los instrumentos, las interpretaciones se dirigen a todos, sobre todo en las noches que dura la boda. Se alterna entonces el espectáculo –interpretaciones cantadas y la fiesta– danza. En lo que respecta al espectáculo, los jóvenes solicitan, por supuesto, las músicas venidas de la ciudad, variedades *arabesk* o música pop turca. Los saz eléctricos y los sintetizadores tienden a remplazar así el contexto antiguo más intimista, y los músicos se ven involucrados en una competencia electrónica, incluyendo el dominio del sintetizador programable y la rápida asimilación éxitos de moda que se suceden...En ciertas aldeas se conserva un cierto equilibrio entre las generaciones y se reserva un lugar para los antiguos y su repertorio local. ¿Seguirá este a la desaparición de aquellos?

En toda boda se deben alternar las estaciones, ya sea en los alrededores de las casas de los futuros esposos, en la plaza de la aldea y en las procesiones, que parten todas de la casa del recién casado y regresan allí. El último día de la fiesta, una primera procesión partirá de su casa para ir hasta la de su prometida



a buscar el *trousseau*, o ajuar, de la novia y traerlo a su nueva casa. Posteriormente viene la última fase de la boda: tras una plegaria el novio, acompañado de su testigo, irá a la casa de ella *davul-zurna* a la cabeza seguido por un tumulto que danza. Él entrará en la casa para llevar a cabo los ritos familiares. En ese momento de estación colectiva en casa de la joven, las danzas pueden prolongarse durante largo tiempo en el patio. A veces los hombres están a un lado de la casa y danzan al son de *surna*, mientras que detrás de la casa, a salvo de las miradas de los hombres, las mujeres danzan con la música de la orquesta asignada a la familia de la muchacha: solo los adolescentes y los niños pueden estar con ellas. En algunos pueblos las mujeres no danzan siquiera. Finalmente la boda termina con una procesión en la que el marido conduce a su casa a su joven esposa atravesando la aldea, siempre precedida por la pareja *davul-zurna*.

Cada etapa ritual del matrimonio o de la boda trae su propio género musical. Primero que todo están los rituales más secretos, aquellos de la casa de la novia: noche de *benna*, en la que sus manos son teñidas, y las mujeres cantan las últimas horas de la joven doncella en su hogar en especies de trenos, “aires para hacer llorar a la casada”. Luego están los rituales colectivos, como la recepción de los invitados, escoltados a su llegada por *davul-zurna*, o las procesiones. La música señala los momentos importantes de la fiesta, como aquel en que la muchacha monta sobre el caballo (o en día en el automóvil) para dirigirse a su nueva morada, de tal suerte que toda la unidad de la fiesta descansa en la música, omnipresente. Como en la práctica musical espontánea del *muhabbet* o del *yarenlik*, la música expresa y señala el nexo social, concretizado directamente por la danza.

### **Aires de danza: ritual profano del *zeybek***

Ya hemos visto la importancia de la nostalgia en el registro grave de los *uzun haba*, especie de cante jondo de Anatolia. Este género poético-musical expresa la desterritorialización, tanto en el texto cantado como en la forma musical que lo soporta. De repente, los otros géneros, canciones silábicas y aires de danza parecen más lúdicos y *territorializados* ligados a los elementos del entorno inmediato, al código restringido de la sociedad de las relaciones persona a persona. Las canciones silábicas de tipo *manî* con frecuencia humorísticas, son construidas sobre el mismo esquema melódico-rítmico de los aires de danza de la región.

Danza en el ámbito rural se dice *juego oyun*. Es en efecto el juego por excelencia que resume en sus manifestaciones festivas todo el juego social. Es una actividad exterior al orden del tiempo *utilitario* al mismo tiempo que situada en el propio corazón de la convivialidad festiva, de la que se revela como la expresión suprema.

Habitualmente se dice que el oriente de Turquía privilegia la expresión poética cantada, según la tradición de los *Asik* mientras que el occidente y las regiones costeras preferirían la danza: es verdad que el oriente egeo y el norte tienen una predilección por las músicas de danza instrumentales, y que al oriente, o alrededor de sívas los *asik* están en el centro de la vida musical.

A ello se suma otra distinción, esta vez entre las danzas *solitarias*, y las grupales. En el oriente egeo y en las montañas del Tauros, cada danzante está aislado, y aun cuando entre varios forman una coreografía, no se tocan nunca, pareciendo danzar cada uno para



*benkeştin Zeybeki Surna*

sí. En otros lugares, la colectividad es la que se involucra en la danza: ya sea una cadena de danzantes que se sostiene por los hombros o por la mano es conducida por un líder (*balay*) en Anatolia central, *bar* al oriente, *boron* en las costas del mar Negro, o ya sean dos filas que danzan enfrentadas (*karsilama*).

En el oriente egeo y en Turquía meridional, las *zeybek* danzan solitarias y lentas; se distinguen por una apariencia muy particular, alternando poses en las que el danzante mira a lo lejos, en una actitud altiva y el encadenamiento de figuras complejas. Las melodías son amplias y de tésitura extensa, y se estructuran en nueve tiempos según un agrupamiento de 3+2+2+2 o 3+4+2. El encadenamiento de las figuras reposa sobre un ciclo rítmico, repetido en tanto que el danzante pueda enriquecerlo con variantes. Cada ciclo de nueve tiempos presenta como una ascensión hasta un clímax, seguido inmediatamente por una pausa que introduce el ciclo siguiente. Esta tensión dramática hace alternar fases lentas con aceleraciones súbitas del movimiento, concluyéndose el ciclo sea por una caída de rodillas, o sea por un salto. Los asistentes en ciertos momentos fuertes de la danza, lanzan interjecciones, en signo de aprobación hacia el danzante.

Lo que sorprende igualmente en las *zeybek*, es su contenido expresivo: aunque nadie sepa la significación simbólica—si existe—, de las figuras de danza, todos saben que *zeybek* designa también a un personaje casi mítico en nuestros días, de justiciero fuera de la ley, quien, por un crimen de honor, se refugió en el bosque con algunos compañeros, organizando así su pequeña máquina de guerra nómada, y defendiendo a los aldeanos contra las exacciones de los grandes, según el modelo evocado de Köroglu y de Mehmetel flaco. Algunos de ellos fueron ilustres aun durante la guerra de independencia, pero ya no existen en nuestros días sino en la memoria de los ancianos.

De hecho cada melodía de *zeybek* lleva el nombre de uno de esos bandidos de honor, e impone un particular código de figuras, así pues se supone que la danza debe evocar el valor o la bravura y la libertad de esos héroes del pasado, y su estilo puede variar: el acento puede estar puesto sobre el carácter guerrero o sobre una sutil vacilación que evoca la ebriedad, pues el *zeybek* sabe beber, y con frecuencia aquellos que lo danzan también. En Grecia, quienes bailan el *rebetiko* en las tabernas o comparten la nostalgia de la Anatolia natal, han consagrado el *zeybekiko* como la expresión misma de esta vida de *outsider* y de exiliado.

Este gusto por el *outsider* corresponde sin duda a la vieja tradición de rebeldía de los nómadas, mantenida más allá de su sedentarización. Durante las bodas, en las aldeas del oriente, los hombres se reúnen a veces de a ocho o diez para danzar el *zeybek*, siguiéndose en círculo y aproximándose por momentos al centro de la pista para alejarse inmediatamente. Pero la verdadera condición del *zeybek* es una coreografía solitaria en la que el danzante se concentra en su movimiento. Así cuando un grupo de amigos o de colegas parte para un *picnic* en la montaña con algunas botellas, y que cada cual a su turno danza el *zeybek*, ellos declaran, que tal es el verdadero contexto de esta danza, a imagen de la vida libre del forajido, que pueden imitar teatralmente en tiempo de fiesta. El *zeybek*, que existe también en Grecia y bajo otras formas en los Balcanes, se distingue pues por un valor simbólico afirmado: se han propuesto diversas teorías opuestas atinentes a los orígenes del *zeybek*, *jónicos*, según algunos que lo interpretan como un vestigio de cultos apolíneos, *asiáticos* según otros. Que ven allí una danza chamánica ritual. Ataturk quiso en algún momento hacer de ella la danza nacional por excelencia. Encontraremos otras danzas rituales, *simbólicas* y figurativas entre los *alevis*, reservadas al contexto muy diferente de su ritual religioso, el *ayîn-i djem* (ceremonia de la unión).



### **JEROME CLER (FRANCIA, BÉLGICA)**

[http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/jc/jc\\_curr.html](http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/jc/jc_curr.html)

Magíster en Letras Clásicas Grecobizantinas, Sorbona, Universidad de París. DEA en Filosofía (Estética Musical) Universidad de París X Nanterre. DEA en Etnología (Etnomusicología), Universidad de París X Nanterre. Doctorado en Música y Músicos en Turquía Meridional, Universidad de París X Nanterre. Actualmente es conferencista en Etnomusicología en la Universidad de París IV.