

Musique et territoire: les avatars d'une conjonction*

(Music and territory: the avatars of a conjunction)

Morel Borotra, Natalie

Univ. Michel de Montaigne Bordeaux 3. Domaine universitaire,
Esplanade des Antilles. Dépat. de Musique et Musicologie.
F33607 Pessac cedex
natalie.morelborotra@orange.fr

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 7-56]

Récep.: 17.09.2010

Accep.: 17.09.2010

L'auteur envisage l'évolution de l'articulation entre musique et territoire, deux termes qui ont été appréhendés de façons différentes au cours des siècles. Contrées merveilleuses et colorées de l'exotisme musical, terroirs jugés porteurs de particularismes nationaux s'exprimant dans le folklore laissent la place, à l'heure de la mondialisation et des nouvelles technologies, à des « espaces » parfois dématérialisés, permettant de répondre à des préoccupations plus larges d'identité culturelle et à des usages de structuration et de marquage territorial par l'intermédiaire des sons.

Mots-Clés : Territoire. Identité culturelle. Exotisme. Nation. Folklore. Mémoire. Espace. Cultures urbaines.

Egileak musikaren eta lurraldearen arteko artikulazioaren bilakaerari heltzen dio. Bi terminoak oso modu ezberdinetan jorratu izan dira mendeetan zehar. Musika exotismoak koloreztaturiko eskualde zoragarriek eta folklorea adierazpide izan duten berezitasun nazionalen ordezkari diren lurraldeek lekua egin diete, mundializazioa eta teknologia berrien garaian, batzuetan desmaterializatuak izan daitezkeen «espazio» berriei. Hauek, nortasun kulturalarekin eta lurraldea antolatzeko eta zedarritzeko ohiturekin zerikusia duten gai zabalagoi soinua bitartez erantzuteko aukera eskeintzen dute.

Giltza-Hitzak: Lurraldea. Nortasun kulturala. Exotismoa. Nazioa. Folklorea. Memoria. Espazioa. Kultura urbanoak.

La autora trata la evolución de la articulación entre los conceptos de música y territorio, que han sido abordados de forma diferente a lo largo de los siglos. Territorios maravillosos, teñidos por el exotismo musical y regiones consideradas como portadoras de particularidades nacionales manifestadas a través del folklore, ceden su lugar, en el momento de la mundialización y las nuevas tecnologías, a «espacios» en ocasiones desmaterializados, que permiten dar respuesta a cuestiones más complejas concernientes a la identidad cultural y a la estructuración y demarcación territorial por medio del sonido.

Palabras Clave: Territorio. Identidad cultural. Exotismo. Nación. Folclore. Memoria. Espacio. Culturas urbanas.

*. Ce travail a bénéficié de l'aide à la recherche 2010 d'Eusko Ikaskuntza.

Rien ne fait mieux connaître un Basque que sa chanson. Elle traduit, dans sa langue naïve et charmante, les vives sensations et les fiers sentiments qui composent cet être admirable. (...) cette musique n'exprime pas seulement les sentiments et les sensations du Basque, elle a encore une mystérieuse correspondance avec sa vie physique, son travail, son jeu ou sa danse (...). Et le poète ira plus loin encore : il ne pourra entendre quelques-uns de ces thèmes, sans voir le Pays Basque lui-même, l'enivrante nature de ce coin de terre que Loti a su si bien peindre dans son roman de *Ramuntcho* (Bordes, 1899 : 297-298).

Un territoire qui apparaît à l'auditeur d'un chant populaire ? Si le récit de tels mirages auditifs est fréquent dans la littérature et le récit ethnographique de la fin du XIX^{ème} siècle, il n'en a pas toujours été ainsi, et l'on peut s'interroger sur la pertinence actuelle de relations de ce type. L'appréhension de la dynamique entre musique et territoire ne se cantonne plus à la dimension nationale (les transformations des pratiques culturelles, le brassage des populations, le développement des nouvelles technologies, entre autres, ont contribué à modifier la donne) et renouvelle la problématique de la représentation identitaire. Il nous a paru intéressant, dans ce dossier, d'en examiner quelques aspects, et les articles que nous vous proposons ici sont le résultat d'un appel à contributions lancé dans ce but des deux côtés des Pyrénées.

Rappelons brièvement, auparavant, quelques jalons balisant les parcours autonomes ou convergents de « musique » et « territoire ». Pendant longtemps, les explorateurs ont pu rapporter les manifestations sonores rencontrées sur leur route : les renseignements sur les instruments, les légendes et les usages liés à la « musique » sont des éléments qui ont suscité leur curiosité ou leur étonnement, et qu'ils ont considérés comme pertinents pour contribuer à faire connaître une terre nouvelle ou méconnue, ou pour compléter une description calquée sur les schémas qui leur étaient familiers. Maints exemples de notations plus ou moins précises signalant la présence de musique se rencontrent ainsi dans le *Voyage autour du monde* (1771) de Louis Antoine de Bougainville ou dans la monumentale *Histoire générale des voyages* d'Antoine François Prévost (publiée à partir de 1746)¹. Mais ces considérations brèves et éparses n'étaient pas encore en mesure de fournir à elles seules une évocation des contrées lointaines, et ce pour plusieurs raisons : ce ne sont que des détails ajoutés au portrait brossé par le point de vue eurocentré découvrant le monde, détails muets et que le public doit d'abord apprendre à connaître avant de les reconnaître.

Des observateurs davantage versés dans la science musicale ont parfois joint à leur texte des notations sur portées : le sénateur vénitien Giovanni Battista Donado, par exemple, qui a passé plusieurs années à Istanbul, enrichit

1. On peut citer à titre d'exemples la description de Tahiti faite par Louis Antoine de Bougainville, où l'île est vue comme un jardin d'Eden où « des musiciens chantaient aux accords de la flûte un hymne de jouissance » (*Voyage autour du monde*, Paris : Saillant & Nyon, 1771, chapitre IX), ou la longue note sur les pratiques musicales des « naturels des îles Sandwich [qui] chantent en parties » que l'on peut trouver dans le récit de Cook (nouvelle édition abrégée de Jean-François de La Harpe, Lyon : Imprimerie de M.P. Rusand / Paris, 1835, volume 29, livre III, pp. 145-146).

son ouvrage *Della letteratura de' Turchi. Osservationi fatte da Gio. Battista Donado senator veneto, Fù Bailo in Costantinopoli* (1688) de trois airs « turcs » (Ringer, 1965 : 116). De même, Jean-Baptiste Du Halde intègre dans sa *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735) cinq airs « chinois » transmis par les jésuites installés dans l'Empire du Milieu (Ringer, 1965 : 115). Il sera relayé par le Père Amiot, qui vécut à Pékin de 1750 à 1793 : celui-ci envoie plusieurs mémoires, la plupart demeurés inédits, comportant notamment des musiques de divertissement en usage à la cour mandchoue (Benoit, 1992 : 16). Des compositeurs – postérieurs – s'en souviendront à l'occasion, intégrant ces fragments dans leurs œuvres : ainsi Carl Maria von Weber utilise un air fourni par Du Halde² comme thème unique de son *Ouverture chinoise*, et une chanson égyptienne citée par le Danois Carsten Niebuhr dans son *Reisebeschreibung nach Arabien* (1774) pour le finale du premier acte d'*Obéron* (Warrack, 1987 : 75, 384-385).

Les théoriciens de la musique et les musicographes des XVII^e et XVIII^e siècles ont pu également se tourner vers les musiques extra-européennes : c'est Michael Praetorius qui fournit, dans son *Syntagma musicum* (1615-1619) des croquis d'instruments exotiques (1959 : planches XXIX à XXXI), ou encore Marin Mersenne qui, dans son *Harmonie universelle* (1636), se donne pour objectif d'« expliquer quelques instrumens des Indes, & de la Turquie », en joignant une planche de dessins (1965, tome III : 227-228) et présente plus loin un « instrumens des Indiens » (en fait, un orgue à bouche), avec gravure (*idem* : 308). Toutefois, le volume de ces informations reste infime par rapport à l'ensemble : le propos est bien une « harmonie universelle » (c'est-à-dire en l'occurrence essentiellement celle de la musique savante qui lui est familière, par la pratique ou par l'étude, à partir de laquelle Mersenne entend évoquer l'art des sons) et non l'examen de musiques particulières liées à des pays lointains, inconcevable dans cette conception unitaire du phénomène musical.

Les liens que le répertoire musical savant de cette époque entretient avec ces contrées extra-européennes se concrétisent surtout dans les livrets et la présentation scénique : ce sont en effet les œuvres lyriques³, les ballets de cour, les divertissements, les carrousels qui sont avant tout concernés. La mode de l'exotisme, dont l'usage de porcelaines de Chine ou les traductions des *Mille et une nuits* témoignent, stimule certes les imaginations, mais pas d'un point de vue sonore et ce pour plusieurs raisons : d'une part, il ne s'agit pas à l'opéra sérieux de se montrer pittoresque, d'autre part les connaissances réelles étant si minimes et le but poursuivi étant la recherche du merveilleux et du divertissement, la plus grande fantaisie préside à la représentation. Comme le résume Nathalie Lecomte pour la France, qui est sans doute le pays qui cultive le plus l'exotisme, « il ne faut pas chercher trace d'authenticité, tant du point de vue

2. Via le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1977, tome 2, planche : 26).

3. A.L. Ringer signale avant 1800 plus de quatre cents opéras basés sur un sujet exotique, en particulier en France (1965 : 115).

musical que chorégraphique. Représentés de façon conventionnelle et stéréotypée, les étrangers chantent et dansent dans le plus pur style français » (article « exotisme », in Benoit, 1992 : 281). Les œuvres de Rameau le montrent bien : dans les *Indes galantes* (1735), par exemple, « les différents climats de l'Inde » – une formulation qui sent son Montesquieu... – comprennent « les jardins d'Osman Pacha », « un désert du Pérou », « les jardins du palais d'Ali », prince persan, et « une forêt de l'Amérique » où vit « la nation sauvage » ; mais ces différents territoires ne sont guère différenciés musicalement, et la dernière « entrée », qui reprend la célèbre danse des Sauvages écrite pour clavecin quelques années plus tôt, se clôt par une chaconne.

D'une façon générale, la caractérisation musicale intervient surtout dans les œuvres exotiques par l'emploi de percussions, ce que l'on appellera « musique turque » à partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle et qui évoque alors un territoire dépassant largement le monde ottoman pour atteindre l'Inde ou la Chine. Comme le note Patrick Taïeb à propos des opéras-comiques français jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, « l'Orient ainsi caractérisé est moins une contrée qu'un genre dramatique, la "turquerie", sorte de comédie très enlevée dont la localisation lointaine autorise des écarts aux bienséances » (2007 : 152).

Qu'en est-il des musiques issues des territoires beaucoup plus familiers de l'Europe ? C'est tout d'abord la danse qui met en relation ces deux entités. Mersenne énumère, dans le « Traitez de la voix et des chants » de son ouvrage, les « danceries » « qui sont particulières à la France, ou naturelles aux autres nations dont nous les avons tirées » : « la *Passamezze* est un chant à l'Italienne propre à danser (...). La *Pavane* vient d'Espagne (...). L'*Allemande* est une danse d'Allemagne (...), etc », et il les illustre d'un exemple musical (1965, tome II : 164). Ces danses étaient déjà présentes chez Thoinot Arbeau, dont la fameuse *Orchésographie* (1589) dresse un panorama européen. Plus tardivement apparaîtront les chansons : Jean-Baptiste de La Borde, par exemple, leur consacre une partie de son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780, livre IV), ce qui l'amène à se pencher sur le répertoire populaire occidental ; il s'attarde sur l'Europe du Nord, puis donne paroles et arrangement musical de chants de diverses provinces de France. Il est certainement l'un des auteurs les plus prolifiques (toutes proportions gardées) en la matière : signe sans doute qu'un intérêt nouveau est en train de prendre corps, que des ouvrages comme le sien à la fois révèlent et contribuent à créer.

La musique savante de cette période se fait-elle l'écho d'une géographie européenne ? Les titres des œuvres baroques pourraient le laisser supposer : ainsi, François Couperin publie en 1724 des pièces instrumentales intitulées *Les nations*, qui comprennent *La Française*, *L'Espagnole*, *L'impériale*, *La Piémontoise*. Mais chaque « ordre » comprend en fait une sonate dans le goût italien, suivie de danses à la manière française. Couperin s'était expliqué dans la préface de ses *Goûts réunis*, parus deux ans auparavant : « Le goût Italien et le goût François ont partagé depuis longtemps la République de la Musique ; à mon égard, j'ay toujours estimé les choses qui le méritoient, sans acception d'Auteurs

ny de Nations ». Le seul territoire pertinent, dans le domaine musical, est l'espace virtuel de la « République de la Musique » où règnent les « goûts » italien et français, le goût se définissant comme un style musical, indépendant de l'origine du compositeur et du territoire sur lequel celui-ci opère. Les polémiques n'en seront pas pour autant moins violentes, en France, où les pamphlets et les essais alimentent les « querelles ». Ailleurs, la musique italienne triomphe, de Lisbonne à Moscou, portée par des musiciens italiens ou autochtones. Comme le résume d'une phrase Joël-Marie Fauquet, « le débat esthétique qui, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, a consisté à discuter des mérites comparés des écoles nationales, n'a rien à voir avec le nationalisme, car il est tributaire du concept de nation comme entité artistique » (article « nationalisme », 2003 : 855).

Des pièces comme *Le Basque* (5^{ème} suite) et *La Biscayenne* (6^{ème} suite) de Marin Marais ne doivent donc pas faire illusion : ce sont, au même titre que *La Provençale* (3^{ème} suite) et plusieurs *Allemandes* qui parsèment les six suites, des danses que le compositeur parisien enchaîne pour former son 4^{ème} livre de *pièces pour viole* (1717)⁴. Un titre de danse n'implique pas l'utilisation d'une mélodie autochtone, ni une intention descriptive particulière – dans le cas des deux premières citées, rappelons de plus que le « pays des Basques » ou « Biscaye » était très peu connu à cette époque. L'heure n'est pas encore aux représentations de sa propre culture, aux manifestations musicales de son idiosyncrasie ou à celles des territoires voisins.

Les choses, cependant, vont être amenées à changer et l'on peut sans doute considérer Jean-Jacques Rousseau comme l'un des auteurs les plus perspicaces portant témoignage des transformations en cours. Dans l'article « Musique » de son *Dictionnaire* (1767), il introduit une remarque pertinente au sujet du ranz des vaches : « La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif » (1977, tome 1 : 362). La mémoire, en effet, va maintenant jouer un rôle de plus en plus important dans les rapports entre musique et territoire : si la musique peut réactiver la mémoire d'un lieu, faisant désertier les mercenaires suisses « tant [elle] excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays » (*idem*), elle va devenir aussi, directement, mémoire du territoire et du peuple qui y vit. D'autre part, comme le montre Benedict Anderson, l'effritement des deux cadres de référence qu'étaient la communauté religieuse et le royaume dynastique, la modification de l'appréhension du temps avec l'utilisation d'un temps calendaire aboutiront à l'apparition d'un nouveau type d'organisation culturelle et sociale, dont la mise en place est tributaire de l'essor du capitalisme et de celui de l'imprimé : la nation. Anderson en propose une définition qui allait permettre, à partir des années 1980, de repenser cette notion. Selon lui, en effet, la nation se présente comme « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine » (2002 : 19). L'un des principaux phénomènes accompagnant sa mise en place est la modification du rapport au territoire. Pour mieux en saisir les implications dans le domaine qui nous intéresse, il est nécessaire de reprendre la chronologie des événements.

4. La même année, Couperin publie *La Basque*, tirée du *Second livre de pièces de clavecin*.

Quelques années avant la parution du dictionnaire de Rousseau, un jeune poète écossais, James Macpherson, publie les traductions anglaises de quelques légendes gaéliques qu'il aurait recueillies dans les montagnes des Highlands : *Fingal, an Ancient Epic Poem (...) Composed by Ossian, the Son of Fingal* (1761, complété en 1773). Le succès est immédiat dans toute l'Europe, même si l'on soupçonne assez rapidement Macpherson d'être l'auteur principal, sinon unique, de son poème épique. Mais cela importe peu, car celui-ci a montré que le modèle de l'Antiquité gréco-latine (jamais remis en cause jusque-là) et le modèle classique qui en découle pouvaient être égalés, et que la culture européenne pouvait s'abreuver à d'autres sources : les cultures autochtones. Comment saisir les productions de ces antiques cultures indigènes, qui ne connaissaient pas l'écrit ? Anne-Marie Thiesse, qui a remarquablement analysé ce phénomène de « mutation de la légitimité culturelle » (1999 : 23), le résume d'une formule frappante : « Il existe un chemin d'accès aux origines, qui permet de retrouver les aïeux fondateurs et recueillir leur legs précieux. Le Peuple, par sa primitivité, est un vivant fossile qui garde jusqu'au cœur de la modernité l'esprit des grands ancêtres » (21). Le peuple chante, et c'est dans cette poésie populaire en langue vernaculaire que Johann Gottfried Herder voit le « génie national », « l'esprit de la nation » (*Volksgeist*), la voix d'une humanité qui serait restée fidèle à sa nature propre, à son essence. « Les chants sont les archives du peuple, trésor de sa science et de sa religion, de sa théogonie et des ses cosmogonies. Ils sont le trésor des hauts faits des pères, retracent leur histoire, portent l'empreinte de leur cœur, illustrent leur vie domestique dans la joie et la peine, au lit nuptial et à la tombe », écrit-il (cité par A.M. Thiesse, 1999 : 39). Herder appelle donc à la collecte des chants populaires, publiant lui-même une importante anthologie de textes de *Volkslieder* de provenances diverses (1778-1779). C'est par le poids donné à la langue – portée en grande partie, dans un premier temps en tous cas, par le chant populaire – que la nation va se constituer, du moins en Europe occidentale : un lien, pour ne pas dire une équivalence, est fabriqué entre langue, chant populaire, culture (au sens large du terme), territoire et nation, lien à partir duquel l'imaginaire national prend forme.

Plus généralement, c'est à un patient travail d'inventaire que vont se livrer, pendant tout le XIX^{ème} siècle, les érudits européens : il s'agit en effet de rassembler les éléments jugés nécessaires à la constitution des nations, « monuments » matériels ou littéraires, us et coutumes, lexiques et grammaires, récits historiques, dont la diffusion hors de la sphère lettrée permettra la création de « communautés imaginées ». A.M. Thiesse décrit l'Europe de la première moitié du siècle comme un vaste chantier cosmopolite où tous collaborent (1999, 66) : ainsi, le premier « chant » basque (au sens de poème épique) prétendument antique publié l'a été à Berlin en 1817, à l'initiative d'un Allemand, Wilhelm von Humboldt, et il a fait le tour de l'Europe savante (Morel-Borotra, 2000 : 355).

C'est à l'art que l'on aura notamment recours pour « enseigner la nation », un art élaboré – cette fois-ci par des artistes nationaux – à partir des éléments rassemblés : des cultures savantes nationales vont donc se constituer à partir de cultures populaires autochtones. Dans le domaine musical, les collectes de chants et de danses populaires, de plus en plus nombreuses au fil du siècle, vont fournir la matière mélodique et rythmique de multiples compositions, et

permettre l'apparition de musiques propres dans tous ces territoires qui jusque-là n'avaient pas de tradition musicale en lien déclaré avec ce qu'ils considèrent maintenant comme leur idiosyncrasie (il sera fait allusion, dans plusieurs des articles qui suivent, aux recueils de chants basques qui ont paru des deux côtés de Pyrénées, pendant un demi-siècle)⁵. Écrire à partir d'une danse autochtone n'aura donc pas du tout la même signification et le même impact qu'au siècle précédent, et se fera également selon des modalités différentes. Le théâtre lyrique offrira en plus la possibilité d'intégrer la langue, une évocation historique et/ou culturelle, et une présentation visuelle de la nation. Dans une moindre mesure, ce sera aussi le cas du poème symphonique : que l'on songe, par exemple, au cycle *Má Vlast* [ma patrie] de Bedrich Smetana, évoquant successivement (à l'aide de polkas, dumkas, chant bohémien et choral hussite) la forteresse des princes de Bohême, la rivière nationale, une amazone légendaire, les prés et les bois du pays, les combats des Hussites et la montagne abritant les héros prêts à sortir de leur sommeil éternel pour la patrie en danger.

Ainsi, avec l'invention des nations, le lien entre une musique et la terre qui la voit naître s'inverse, ou plus exactement s'établit dans les deux sens : dans une perspective nationale, c'est la musique – entre autres – qui crée la nation et son territoire, et c'est la construction identitaire qui pousse à l'élaboration d'un répertoire propre. Les « écoles nationales » qui ont fleuri dans l'Europe romantique et jusqu'au début du XX^e siècle ont représenté la forme majeure, dans la musique savante, de cette interdépendance, au moment où l'ethnographie puis l'ethnomusicologie établissaient des corrélations similaires dans le domaine de ce que l'on appelait le folklore : c'est dans ce cadre que se comprend la citation placée en exergue de cette préface. On reprochera à Mikhaïl Glinka d'écrire « une musique de moujiks » ou encore « de cochers » (Calvocoressi, s.d. : 32). Edvard Grieg, qui écoute avec ravissement un violoniste du Hardanger en disant « voilà la Norvège », voudra que sa « musique sente le poisson » (Horton, 1989 : 103, 9) – mais que ces formules radicales ne laissent pas penser que l'on considère pour autant les musiques « savante » et « populaire » comme étant d'égale dignité : partout, on estime que l'émanation du terroir doit revêtir les formes de l'art savant pour atteindre à sa noblesse et à son rang.

Si le goût pour l'exotisme s'était développé avant l'apparition des processus de création nationale, ceux-ci vont influencer les modes de représentation de ce courant artistique. L'appréhension des traditions musicales extra-européennes mettra beaucoup de temps, toutefois, à émerger de présupposés et de préjugés culturels anciens. Ainsi, dans un premier temps, les Européens ne voient dans les musiques du reste du monde que manifestations de primitivisme peu susceptibles d'une écoute sensible, dont l'intérêt réside dans l'éclairage qu'elles pourront fournir pour une meilleure connaissance des bases anciennes de la culture occidentale. Puisque les peuplades exotiques en sont au stade initial d'une évo-

5. Précisons que c'est le succès, à Bilbao en 1910, de plusieurs pièces lyriques puisant dans ces recueils qui a directement conduit à la publication des deux chansonniers les plus importants, ceux d'Azkue et de Donostia, afin de mettre à la disposition des compositeurs des matériaux permettant d'écrire des œuvres *nationales* (Morel-Borotra, 2000 : 374).

lution dont le système tonal est l'aboutissement, leurs musiques permettront d'expliquer ce que narrent, d'une façon pas toujours explicite, les écrits antiques : c'est dans cet esprit que le jésuite Joseph-François Lafitau, envisageant en 1724 les *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*, consacre quelques pages aux « festins à chanter » et aux danses (1983, tome I : 114-124)⁶. Presque un siècle plus tard, Guillaume André Villoteau fait de cette thèse la matière de plusieurs ouvrages : membre de l'expédition d'Égypte menée par Bonaparte, il rapporte des observations sur la musique et les instruments publiées en 1812 dans les volumes XIII et XIV de la *Description de l'Égypte*. Conditionné par sa culture de l'Antiquité et par son admiration pour les civilisations égyptienne et gréco-latine de cette période, il analyse ce qu'il entend en fonction de ses connaissances en ce domaine ou, au contraire, essaie de vérifier ou de compléter celles-ci à partir de son observation des vestiges archéologiques et de la musique égyptienne de son temps. Il regrette alors que celle-ci ne soit pas à la hauteur d'une musique antique qu'il idéalise (parce qu'elle est antique), et n'arrive pas à apprécier des sons qui lui apparaissent en opposition avec ses critères de beauté (Corre, 1996 : 7-26) : la musique égyptienne contemporaine est moins pour lui la musique d'un territoire particulier que d'un moment de l'histoire de l'humanité.

Un demi-siècle plus tard, Francisco Salvador-Daniel fait encore ce voyage dans le temps : dans *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien* (1863), il entend « démontrer que le présent, par rapport aux Arabes, correspond à ce qui serait pour nous la musique antérieure au treizième siècle, et que la musique arabe actuelle n'est rien autre chose que le chant des Trouvères et des Ménestrels » (1986 : 31). Ce qui a changé, en revanche, c'est l'appréciation portée sur cette musique : certes, au début, il n'y perçoit « comme tout le monde, qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure », puis il étudie avec des musiciens indigènes, « arrive à prendre [sa] part des jouissances que la musique des Arabes procure à ceux qui la comprennent » et travaille à « reconstruire » leur « théorie perdue » (*idem* : 29-30).

Le pendant du mouvement des écoles nationales sera donc le développement à partir des années 1840 de l'exotisme musical, qui apparaît en France avec les œuvres fondatrices de Félicien David. A l'orientalisme proprement dit, présent également en Russie, s'ajoute l'hispanisme (très cultivé lui aussi par les Français et les Russes, et dans une moindre mesure et d'une façon différente par les Allemands), l'Espagne étant considérée comme une contrée exotique, « à demi africaine » (Hugo, 1828 : 322). David avait voyagé en Égypte ; le succès de ses œuvres (les *Mélodies orientales* pour piano publiées en 1835, et surtout l'ode-symphonie *Le Désert*, 1844) fit des choix opérés en matière d'évocation sonore les premières bases d'un vocabulaire qui se complètera au fil des ans, rejoignant les marqueurs identitaires qui se constituent peu à peu, suivant le modèle des constructions nationales. Pour Jean-Pierre Bartoli, « c'est surtout le caractère descriptif de la musique (avec une tempête, un lever de soleil, etc.) et l'allure authentique d'une reconstitution de la musique arabe qui a fortement impressionné » (1981 : 30). Il

6. Je remercie Lothaire Mabru d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage et son contenu.

détaille dans ses travaux les figures de la rhétorique orientaliste qui apparaît, basée sur la démarche suivie par David dans ses compositions :

A partir de cette époque, en effet, le principe de l'emprunt « authentique », de l'imitation de ces emprunts ou plus globalement, de la référence (explicite ou implicite) à ce qui semble être la *réalité* musicale de l'Orient est devenu un critère esthétique de qualité tandis que l'édification fantaisiste d'un univers sonore exotique purement imaginaire ne répond plus ni à l'attente du public, ni aux exigences esthétiques des créateurs (Bartoli, 2003 : 202).

« C'est en Orient que nous devons aller puiser le suprême romantisme ! »⁷, s'exclamait déjà Frédéric Schlegel en 1800. Evocations exotiques et nationales comblent en tous cas les attentes romantiques et post-romantiques, notamment en matière de « couleur locale », même s'il est important de noter que le rapport entre musique et territoire ne se fait pas sur le mode du réalisme mais de la recherche du « vrai », pour reprendre une distinction de Victor Hugo (1985 : 236). Du coup, le compositeur sera à la recherche de l'effet, d'une illusion qui fonctionnera grâce au système de représentations et d'associations conventionnelles que le public maîtrise.

Nous avons vu le rôle joué par la musique dans la reconnaissance nationale d'un territoire – rappelons que la carte de l'Europe actuelle se dessine en grande partie au XIX^{ème} siècle. Cette reconnaissance pourra s'inscrire dans le cadre politique de l'Etat-nation, ou faire l'objet de revendications régionalistes ou nationalistes. Créations et pratiques musicales peuvent être utilisées à des fins idéologiques et de propagande aussi bien par le pouvoir central que par un mouvement politique séparatiste. L'historien Didier Franckfort a étudié ce qu'il considère comme la « fonction nationaliste de la musique », qui selon lui culmine entre 1870 et 1914 : le sentiment d'universalité de la musique s'efface alors, « partout l'essence nationale de la musique est rattachée à un génie du lieu, à une lourde détermination par l'histoire, la géographie et les traditions » (2004 : 11). La Grande Guerre va mettre un frein à ce phénomène, d'autant que les Années folles vont promouvoir dans toute l'Europe, avec l'aide du phonographe puis de la radio, la diffusion de musiques nouvelles (jazz, danses américaines, plus tard musiques de film). La Seconde Guerre mondiale, les bouleversements politiques, économiques, technologiques et culturels qui la suivent accélèrent encore cette évolution.

Aujourd'hui, le lien national, s'il existe toujours, s'adaptant à la vie moderne et à la mondialisation, n'est plus aussi pertinent pour envisager tous les rapports entre des expressions et des pratiques musicales et une aire géographique. Si une dimension d'ordre politico-national subsiste, elle est en grande partie le fait, bien souvent, de l'application de politiques culturelles ou de répercussions économiques (par le biais de l'industrie du spectacle ou du tourisme, par exemple). Le territoire peut également correspondre à une zone qui présente certaines caractéristiques sans formuler de revendication globale particulière – la musique pouvant toujours, cependant, se révéler facteur et médium d'appartenance à ce territoire.

7. Cette célèbre injonction fut publiée dans l'*Athenäum* (citée par Henri Lichtenberger dans Goethe. *Divan occidental-oriental*, Paris : Aubier, s.d., p. 8).

De plus, ce terme n'est plus à entendre uniquement comme un lieu géographiquement identifié (cette « étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain » telle que le définit le dictionnaire *Robert*), mais comme un emplacement dématérialisé, virtuel ; il n'y a plus seulement une mosaïque de musiques nationales ou régionales, mais des « espaces » qui peuvent transcender les frontières, et qui rassemblent en fonction de critères (ou de combinaisons de critères) qui ne sont plus ceux d'une « communauté imaginée » liée à une terre : genre, classes d'âge, strates sociales, options esthétiques, etc. Globalisation et nouvelles technologies engendrent de nouveaux rapports entre musique et territoire, faisant apparaître des comportements, des fonctions, des types de sociabilité inédits, ou reconfigurant les espaces et les usages anciens.

On voit bien que l'appréhension de cette situation dépasse le cadre habituel de l'analyse musicale et de la musicologie historique : l'anthropologie, la sociologie, la géographie sociale peuvent amener des outils et des perspectives intéressantes. Un secteur des études géographiques s'oriente d'ailleurs vers la prise en compte des phénomènes sonores et de la musique comme « géo-indicateurs » (Romagnan, 2000 : 116), permettant notamment d'étudier les mécanismes qui font d'un espace un véritable « territoire », c'est-à-dire « une réalité construite et reconstruite en fonction de conjonctures historiques, [qui] reçoit son sens de processus sociaux qui s'expriment à travers lui » (Jean-Pierre Augustin cité par Romagnan, 2000 : 115)⁸. C'est aussi ce que se proposent de faire certains des articles réunis ici.

En ouverture de ce dossier, Lothaire Mabru examine le cas contemporain de la musique d'Appenzell : ce canton suisse (ou plus exactement les deux demicantons imbriqués qui le composent) met en scène avec constance sa culture pastorale et élabore « une image de région accueillante et attractive, en misant notamment sur ses “arts et traditions populaires”, dans ce qu'ils ont de plus spectaculaire », pour reprendre les termes de l'auteur. Plus précisément, une formation, le quintette à cordes, et son répertoire sont « présentés comme l'image sonore du canton d'Appenzell », image largement exploitée et diffusée, auprès d'un public d'autochtones et de touristes étrangers. Dans la perspective nationale habituelle, l'identité se fonde sur ce qui est regardé comme des spécificités permettant d'établir une relation entre le territoire et, dans le cas qui nous occupe, sa musique, et d'établir une différenciation par rapport à d'autres cultures. Or le cas appenzellois est singulier. Lothaire Mabru, qui mène depuis plusieurs années une recherche en Suisse alémanique, s'interroge sur le particularisme revendiqué : il ne réside pas dans les instruments utilisés, ni dans le répertoire, même si celui-ci est – à quelques emprunts près – le fruit de compositeurs appenzellois, ni dans le langage musical utilisé. Un élément, en revanche, pourrait être retenu : les manières de jeu sont particulières, du moins sur les enregistrements anciens et chez quelques interprètes fidèles à cette « tradition ». Or les Appenzellois aujourd'hui ne prêtent pas beaucoup d'attention

8. On trouvera un tableau de cette nouvelle approche géographique dans l'article de Claire Guiu, « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse ». Dans : *Géographie et cultures*, n° 59, 2006. Paris, L'Harmattan, 2006 ; pp. 7-26.

à ces manières de jeu, qui sont d'ailleurs en voie de disparition avec la généralisation de l'apprentissage instrumental en écoles de musique et la multiplication des contacts avec toutes sortes de cultures musicales. Lothaire Mabru en conclut que « l'assignation à territoire » ne se fait pas sur des critères objectifs (le seul élément qui pourrait être pertinent n'est pas pris en considération), mais sur la volonté d'une population de placer son identité dans cette « musique originale pour cordes », selon la dénomination locale.

Dans le mécanisme de construction nationale, il existe une étape préparatoire qui consiste à définir par l'inventaire ce qui relève de l'idiosyncrasie. On a vu plus haut l'importance de la constitution de chansonniers : ils établissent un corpus qui devient normatif, à partir duquel se développera un art savant national. Xabier Etxeberria Adrien s'attaque avec un certain courage aux deux « monuments » fondateurs de l'ethnographie basque (les recueils de R.M. Azkue et du Père Donostia, qui n'ont sans doute pas encore été démythifiés), plaçant pour une lecture critique de leur contenu, suggérant un cadre de révision et formulant des propositions en ce sens. Le propos est intéressant, en ce sens qu'il constitue en lui-même une déconstruction : si cette révision lui semble nécessaire, c'est bien parce que les modalités d'élaboration des chansonniers relèvent d'une démarche idéologique (n'oublions pas qu'ils sont même le résultat d'un concours lancé par les députations des quatre provinces basques méridionales) et non scientifique. Ainsi, l'aire de collecte choisie rejoint et renforce la conception du territoire national défendue par les nationalistes. Des travaux portant sur la méthodologie suivie par les deux collecteurs, basés notamment sur leurs cahiers de terrain, permettraient de mieux appréhender ce phénomène et de mettre au jour les choix effectués en matière de contenu, de transcription, de classement et de présentation, confirmant ou infirmant, le cas échéant, les observations faites par Xabier Etxeberria, et suscitant probablement de nouveaux questionnements. Les arguments que l'auteur avance peuvent être discutés et sa proposition suivie d'effet : dans les deux cas, *Musiker* accueillerait avec plaisir et intérêt ces contributions – nécessaires à l'établissement d'une édition critique, comme Xabier Etxeberria lui-même le signale.

Lorenzo Sebastián García s'est attaché à nous montrer comment par un instrument, le *txistu*, et non plus par un répertoire, s'opère la liaison entre territoire et identité. Pendant la dictature de Primo de Rivera puis la Seconde République, la « Renaissance basque » bat son plein : dans tous les secteurs de la vie artistique, sportive et sociale se développent des associations et des institutions qui revendiquent l'illustration et la défense d'une culture autochtone. La Asociación de Chistularis del País Vasco apparaît en 1927 et, pendant une décennie (1927-1936), cette organisation professionnelle témoigne d'une forte implication dans la construction nationale basque. L'article de Lorenzo Sebastián García vient combler une lacune dans l'historiographie de cette période puisqu'aucune étude n'avait encore été consacrée à cette association. Il était donc utile d'en connaître l'implantation, le recrutement, l'organisation et le fonctionnement, et de voir comment, par l'intermédiaire de ses activités et de son organe de presse (la revue *Txistulari*), elle a contribué à façonner et à divulguer l'image du *txistu* comme instrument national (« nous nous sentons davantage basques quand nous entendons la musique du *txistu* »), garant de la tradition euskarienne mais

aussi de la morale, dans une perspective que ses liens avec le Parti nationaliste basque (PNB) et avec des personnalités religieuses expliquent aisément.

C'est une autre association du début du XX^{ème} siècle qui retient l'attention de Nicolas Ruiz Descamps. A partir d'un patient travail d'exploration de la presse nationaliste de l'époque, l'historien reconstitue l'activité musicale de la Juventud Vasca de Bilbao, la plus active et la plus influente des organisations de jeunesse liées au PNB. Celle-ci reprend l'équivalence posée par les mouvements nationaux entre musique et territoire, et fait par conséquent du chant populaire l'axe principal de sa stratégie. Nicolas Ruiz décrit ainsi la réactivation, en milieu urbain, de coutumes disparues, autour de la chanson de quête de Sainte Agathe ou des chants de Saint-Jean, dont les paroles traditionnelles sont complétées par des strophes écrites pour l'occasion. Il révèle ensuite comment les chants populaires sont récupérés, à une plus grande échelle, dans les publications de l'association, notamment par la confusion et le glissement qui s'opèrent entre chant populaire et chant patriotique, par manipulation du texte. Car le message à faire passer n'est plus seulement national : il est ici nationaliste, et le processus de création identitaire devient propagande politique liée à un parti déterminé, le PNB. On retrouvera les grands thèmes de l'imaginaire nationaliste, que Nicolas Ruiz analyse à l'aide d'une grille de lecture empruntée à Raoul Girardet (qui envisage successivement l'Age d'or, le Sauveur, la Conspiration, l'Unité), dans les trois chansonniers publiés par la Juventud Vasca ainsi que dans les spectacles lyriques montés par elle, dont l'opérette *Itxasondo* étudiée ici donne une illustration.

Partant également d'une vision essentialiste de la basquité (mise en forme notamment par le nationalisme historique transpyrénéen et la conception régionaliste), qui présente la singularité euskarienne dans un contexte d'a-temporalité et d'étanchéité par rapport aux cultures environnantes, Thomas Pierre s'est attaché aux représentations présentes, et au rôle du chant en tant que support et vecteur d'actualisation de ces référents identitaires hérités en Pays basque nord. Ainsi la Korrika, cette course qui, depuis trente ans, parcourt le pays pour soutenir la langue basque, s'accompagne de chants écrits à son usage, qui rappellent que le Pays basque (Euskal Herria) se définit comme le territoire de *l'euskara*. Les dernières générations de militants voient la langue et plus généralement la culture basques comme « un bien public, un espace au sein duquel chaque citoyen a droit de s'inscrire » et, là encore, le chant est utilisé pour diffuser cette conception, qui s'oppose ou se rajoute aux perceptions plus anciennes de l'identité issues du mythe de la spécificité basque.

Le *txistu* étant devenu instrument national, on ne s'étonnera pas de rencontrer des *txistulari* dans les bataillons nationalistes lors de la Guerre civile espagnole. Là encore, un pan méconnu de l'histoire politico-musicale du Pays basque est abordé. Les Archives historiques de la Province de Biscaye et la presse de l'époque sont sollicitées par Francisco Manuel Vargas Alonso pour retracer et analyser le rôle de la musique dans cet ensemble hétérogène de forces militaires et syndicales qui constituent l'Armée basque (1936-1937). Sortent alors de l'oubli des formations musicales liées aux diverses factions, toutes pourvues

de leur propre harmonie militaire, ainsi que quelques destins – généralement tragiques – de musiciens. Dans ces temps troublés, la musique souligne la pompe des cérémonies publiques, accompagne les combattants, attise la flamme guerrière, marquant le territoire d'une empreinte sonore signifiante. Mais le rapport entre musique et territoire devient aussi plus souple et plus mouvant : les chants révolutionnaires européens traversent les frontières, revêtant ou non paroles et langues nouvelles, la propagande unit le politique et le culturel de façon parfois surprenante – si les nationalistes basques utilisent, on s'en doute, le répertoire traditionnel en *euskara* et la pratique chorale, il est par exemple curieux de voir que ce ne sont pas eux mais les communistes qui commémorent par un concert radiophonique le cinquantenaire de la naissance du compositeur José María Usandizaga, auteur de pièces très souvent liées thématiquement et musicalement au Pays basque.

La construction nationale n'est jamais figée : de nouvelles représentations voient le jour, mais également de nouveaux usages de cet héritage patrimonial choisi sur lequel s'élabore, depuis deux siècles, toute démarche identitaire collective. Marcos Andrés Vierge propose ainsi une analyse de l'évolution de la conception et des utilisations du patrimoine, en partant des missions « traditionnelles » de conservation et de diffusion, auxquelles on associe maintenant l'éducation (l'accès à la culture). Chaque étape de sa démonstration est illustrée d'exemples pris dans la multitude d'événements et de publications qui ont accompagné la célébration du centenaire de Pablo Sarasate dans sa ville natale de Pampelune. Après avoir souligné la relation étroite unissant jusqu'à aujourd'hui le patrimoine, l'enracinement dans la tradition et l'identité culturelle, Marcos Andrés Vierge montre comment on assiste aussi maintenant à une redéfinition du patrimoine qui passe par l'élargissement de la notion de culture et la revalorisation des cultures populaires, la prise en compte du patrimoine oral et immatériel, et la volonté de faire interagir de multiples façons passé et présent.

Jean-Jacques Castéret s'intéresse à un autre héritage : il existe dans les vallées pyrénéennes de Béarn et de Bigorre une culture polyphonique ancienne, attestée depuis le XVIII^{ème} siècle. L'ethnologue en envisage les mutations successives, en particulier celles des cinquante dernières années ; il dresse tout d'abord un état des lieux, qui fait apparaître une multitude de pratiques nouvelles : les festivals de Sirois (1967) et d'Ibos (1977), où l'on chante sur scène mais aussi à la buvette, ont impulsé une dynamique culturelle qui, relayée par l'édition phonographique, se décline ensuite à travers les « soirées béarnaises » ou « bigourdanes », le renouveau des pastorales, les compétitions vocales telles que le concours de Laruns ou les rencontres *Canta se gausas*, les *cantèras* qui invitent à chanter autour d'un apéritif, etc. Il observe ensuite « un redécoupage des espaces de la polyphonie et leur redéploiement », à la manière d'un remembrement, avec « glissements de terrain » et émergence de nouveaux espaces (le développement public de la vocalité féminine, par exemple, dans les concours ou les soirées « Spécial filles »). Le territoire n'est plus seulement matériel et formalisé, il peut être également virtuel (avec le développement d'internet, les contacts établis par courrier électronique, les blogs et vidéos offerts sur la toile) et informel (ces « territoires intermédiaires » dont l'ethnologue note l'apparition). Les nouvelles pratiques génèrent des modes d'échange, d'interconnaissance, de

sociabilité nouveaux, et font émerger des communautés d'élection ou symboliques, qui ne sont plus liées à une tranche d'âge ou à un lieu précis. Jean-Jacques Castéret voit là l'apparition d'un « territoire de la vocalité », celui de la communauté du chant polyphonique ou des chanteurs pyrénéens, dont les comportements et activités contribuent à caractériser une esthétique musicale qui lui est associée, qu'il nomme « esthétique de l'identité ».

A partir également d'un travail ethnographique, Thierry Rougier propose un cas original de « tradition en mouvement », où le lien habituel entre musique et territoire évolue de façon particulière : il s'agit du *repente* du Nordeste brésilien. Cette forme de poésie chantée fait alterner deux improvisateurs, qui sont perçus comme de véritables porte-parole du peuple, avec beaucoup de liberté de ton et de pensée, mais dans le cadre de formes poétiques très codifiées. Les circonstances et certaines modalités des sessions ou *cantorias* se sont adaptées aux technologies et aux modes de vie nouveaux, dans une région en proie à toutes sortes de bouleversements, aussi bien climatiques qu'économiques et sociaux. Thierry Rougier observe que le *repente* poursuit ses fonctions sociales (médiation et régulation), mais dans un autre rapport au territoire. Il nous fait voir comment, avec l'émigration et les déplacements de population des Nordestins, une « communauté imaginée » se crée à partir d'une culture « mouvante » (le *repente*, qui reste cependant, malgré ses transformations, fidèle à ses modalités structurelles les plus contraignantes), et non à partir d'un terroir fixe, comme c'était le cas pour les nations européennes à partir du XIX^e siècle, où l'identité venait de l'équation terre = chant = peuple. Avec les mouvements de population nordestins, l'improvisation chantée n'apparaît pas comme l'émanation d'un territoire, mais se situe dans un rapport d'analogie avec celui-ci par le partage d'un trait essentiel : le mouvement, le changement. Du coup, le *repente* fait d'une tradition héritée une culture dynamique en phase avec la modernité, qui offre à l'identité nordestine un repère et une image de ce que les bouleversements liés à la modernité lui imposent : tant et si bien que le changement devient une caractéristique identitaire, à rebours de ce que les processus nationaux cultivent habituellement en bâtissant l'identité sur l'immuabilité d'un passé inscrit hors du temps et de l'évolution économique et sociale.

C'est un autre type de liaison entre musique et territoire que proposent Carmen Diez Mintegui et Jone Hernandez Garcia d'une part, et Ainhoa Kaiero d'autre part. Elles revendiquent l'inscription de leurs travaux dans une perspective d'anthropologie culturelle, et témoignent de ce déplacement de l'intérêt des chercheurs vers les agglomérations urbaines où se croisent, se superposent, coexistent de nombreux flux tant humains que culturels.

Carmen Diez Mintegui et Jone Hernandez Garcia, désireuses d'utiliser cet élément central de nos sociétés occidentales qu'est la musique pour comprendre le monde actuel, proposent les résultats d'une vaste enquête qui interroge les rapports entre la ville de Donostia/Saint-Sébastien et Jazzaldia. Les auteurs considèrent ce festival de jazz non comme un événement *dans* la ville mais comme un événement *de* la ville, et leur objectif est alors de réaliser « une lecture à partir d'un double prisme » : Jazzaldia permet de mieux comprendre Saint-Sébastien, de saisir certaines de ses particularités et, à l'inverse, la capitale gui-

puzcoane fournit quelques clés pour la caractérisation de Jazzaldia, de ses activités comme de son audience. Elles montrent que c'est le lieu et le moment qui donnent à Jazzaldia son atmosphère particulière : la plage dans la ville, l'été, mais aussi les divers espaces que le festival investit et qui permettent différents types de prestations musicales, de convivialités et d'émotions partagées. Ainsi un concert dans l'intimité close et formelle du théâtre Victoria Eugenia ne sera pas vécu de la même façon qu'une prestation de plein air, dans le cadre jugé « magique » de la Plaza de la Trinidad, propice à une « communion » musicale entre public et interprètes. Inversement, Jazzaldia transforme la ville pendant quelques jours en se répandant dans ses rues : il crée un espace de sociabilité nouvelle, où se mélangent des publics qui d'habitude ne se côtoient pas ; il rompt avec la routine estivale, il installe la fête et fonctionne comme un rituel, avec ses officiants et ses participants. Les concerts créent parfois des moments forts, qui seront marquants pour les expériences individuelles, qui resteront dans la mémoire collective et officielle, et qui contribuent à établir des relations d'identification individuelle et de groupe.

Ainhoa Kaiero ne s'attache pas à une ville particulière mais, partant de la constatation selon laquelle nous vivons aujourd'hui dans une « société en réseau », où le développement des moyens de transport, d'information et de communication a modifié nos conceptions traditionnelles, elle examine les « particularités sonores qui définissent nos espaces et établissent une identité territoriale ». Pour mieux comprendre les changements intervenus, elle compare les modes de fonctionnement des seuls espaces existant jusqu'ici, les « lieux anthropologiques » selon l'expression de Marc Augé, et ceux des « hyper-espaces » issus de la société en réseau – des « non-lieux » dynamiques et neutres, essentiellement dédiés au transit des flux générés, pour qui a été conçue la musique d'ambiance, fond sonore sans identité propre. Ces non-lieux fonctionnent aussi comme des espaces vides, qui peuvent être remplis et constamment reconfigurés avec n'importe quelle intervention sonore. Ainhoa Kaiero pointe des expériences artistiques qui permettent de bien mettre en valeur les caractéristiques de ces « champs acoustiques indéfinis », dans lesquelles la musique révèle la difficulté d'établir une « articulation narrative qui délimiterait une carte territoriale sur laquelle nous orienter ».

On trouvera à la suite de cette contribution une bibliographie, qui permettra de dessiner quelques pistes pour approfondir le lien « musique et territoire » que ce numéro thématique a voulu explorer. Signalons que, dans la partie de miscellanées, on pourra lire le minutieux travail historiographique d'Inmaculada Matía Polo, qui retrace la genèse, l'élaboration, la diffusion et la réception de deux recueils majeurs, *Ecos de España* (1873) et *Cantos y bailes populares de España* (1888), de José Inzenga. Ce compositeur et folkloriste madrilène est un de ceux qui ont œuvré pour établir un ensemble de travaux préparatoires afin d'asseoir sur des bases solides un théâtre lyrique national : ses publications sont en définitive mal connues en Espagne même, et *a fortiori* à l'étranger, et la documentation réunie ici permettra de mieux les appréhender.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national*, édition française. Paris : La Découverte & Syros, 2002 ; 212 p.
- BARTOLI, Jean-Pierre. « La musique française et l'Orient : à propos de *Désert* de Félicien David ». Dans : *Revue internationale de Musique française*, n° 6, novembre 1981. Paris/Genève : Slatkine, 1981 ; pp. 29-36.
- . « Esquisse d'une chronologie des figures de l'orientalisme musical français au XIX^{ème} siècle ». Dans : JAMBOU, Louis. *La musique entre la France et l'Espagne. Interactions stylistiques*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003 ; pp. 201-213.
- BENOIT, Marcelle (dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*. Paris : Fayard, 1992 ; 811 p.
- BORDES, Charles. « La musique populaire des Basques ». Dans : *La tradition au Pays basque*, fac-similé 1^{ère} éd. Saint-Sébastien/Bayonne : Elkar, 1982 ; pp. 295-354.
- CALVOCORESSI M.-D. *Glinka*. Paris : Henri Laurens, s.d. ; 127 p.
- CORRE, Christian. *Écritures de la musique*, Paris : PUF, 1996 ; 207 p.
- COUPERIN, François. *Les goûts réunis*. Paris : Boivin, 1724 ; 76 p.
- FAUQUET, Joël-Marie (dir.). *Dictionnaire de la musique en France au XIX^{ème} siècle*. Paris : Fayard, 2003 ; 1406 p.
- FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations*. Paris : Hachette, 2004 ; 461 p.
- HORTON, John. *Edvard Grieg*. Paris : Fayard, 1989 ; 300 p.
- HUGO, Victor. *Odes et ballades. Les Orientales*, réédition. Paris : Garnier-Flammarion, 1968 ; 442 p.
- . *Œuvres complètes. Critiques*. Paris : Robert Laffont, 1985 ; 761 p.
- LABORDE, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris : Imp. de Ph.- D. Pierres, 1780, livre IV ; 476 p.
- LAFITAU, Joseph-François. *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*. Paris : François Maspéro/La Découverte, 1983 ; 2 tomes 287 et 185 p.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*, fac-similé 1^{ère} éd. Paris : C.N.R.S., 1965 ; 3 volumes 228+36, 442 et 412+79+68+28 p.
- MOREL-BOROTRA, Natalie. « Le chant et l'identification culturelle des Basques ». Dans : *Lapurdum*, n° V, 2000. Bordeaux/Bayonne: UMR 5478 du C.N.R.S./ Faculté pluridisciplinaire de Bayonne-Anglet-Biarritz, 2000 ; pp. 351-381.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*, fac-similé 1^{ère} éd. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1959 ; tome 2, 238 p.
- RINGER, A.L. « On the question of exoticism in 19th century music ». Dans : *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, tome 7, fasc. ¼. Budapest, 1965 ; pp. 115-123.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, nouvelle éd. 1987, 2171 p.

- ROMAGNAN, Jean-Marie. « La musique, un nouveau terrain pour les géographes ». Dans : *Géographie et cultures*, n° 36, hiver 2000. Paris, L'Harmattan, 2000 ; pp. 107-126.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*, fac-similé nouvelle éd. Paris : Art et culture, 1977 ; 2 tomes 442 et 491 p.
- SALVADOR-DANIEL, Francisco. *Musique et instruments du Maghreb*, nouvelle éd. Paris : La boîte à documents, 1986 ; 176 p.
- TAIEB, Patrick. *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*. Paris : Société française de Musicologie, 2007 ; 494 p.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris : Seuil, 1999 ; 302 p.
- WARRACK, John. *Carl Maria von Weber*, traduction française Paris : Fayard, 1987 ; 471 p.

MUSIKA ETA LURRALDEA: BATERATZE BATEN GORABEHERAK*

«Euskaldunak ezagutzeko, ez dago beren kanta baino hoberik. Kantak, bere hizke-ra xalo eta atsegingarriaz, aditzera ematen ditu izaera miragarri hori osatzen duten sentipen biziak eta sentimendu zintzoak. (...) musika horrek ez ditu euskaldunaren sentimenduak eta sentipenak soilik adierazten, horrez gain bere bizitza fisiko, lan, joko edo dantzarekin halako elkarrekikotasun misteriozua ere badu eta (...). Eta poeta bat are urrutiago joango da: ezinezkoa izango zaio konposizio horietako batzuk ulertzea, Euskal Herria bera ikusi gabe, Lotik *Ramuntcho* bere eleberrian hain ondo margotu duen lur-bazter horretako natura zoragarria, alegia» (Bordes, 1899: 297-298).

Herri-kanta bat entzuten ari den pertsonari agertzen zaion lurraldea? Entzunezko ilusio horiek kontatzea XIX. mendearen amaierako literaturan eta kontakizun etnografikoetan ohikoa bazen ere, ez da beti hala gertatu, eta geure buruari galde diezaiokegu era horretako harremanak gaur egun egokiak ote diren. Musikaren eta lurraldearen arteko dinamikaz jabetzea ez dago jadanik alderdi nazionalari soilik lotuta (kultur ohituren eraldaketak, biztanleen arteko nahasketak, teknologia berrien garapenak, besteak beste, egoera aldatzen lagundu baitute), eta, hala, identitate-irudikapenaren arazoa berpiztu egin da. Interesgarria iritzi diogu Musikerreko 17. zenbaki honetan horren inguruko alderdi batzuk aztertzeari, eta hemen proposatzen dizkizuegun artikulua Pirinioen bi aldeetan xede horrekin egindako ekarpen-deiaren emaitza dira.

Ezer baino lehen, gogora dezagun laburki zeintzuk diren “musika” eta “lurraldea” kontzeptuek dituzten ibilbide bereizi nahiz bateratuak zehazten dituzten alderdi garrantzitsuak. Esploratzaileek, denbora luzez, bidean aurkitutako soinu-adierazpenen berri eman izan dute: musika-tresnei buruzko informazioa eta “musikarekin” zerikusia duten elezaharrak eta ohiturak pertsona horien jakin-mina edo harridura piztu dituzten elementuak dira, eta egokitza jo izan dira lur berri edo lur ezezagun bat ezagutzera ematen laguntzeko, edo ezagunak zituzten eskemen arabera egindako deskribapen bat osatzeko. Hala bada, Louis Antoine de Bougainvillek idatzitako *Voyage autour du monde* (1771) lanean edo Antoine François Prévostek *Histoire générale des voyages* sekulakoan (1746tik aurrera argitaratua) zehaztasun handiago edo txikiagoko adibide ugari aurki ditzakegu, musikaren presentzia adierazten dutenak¹. Alabaina, azalpen labur eta sakabatu haiek, artean, ezin zuten berez urrutiko eskualdeen irudia behar bezala osatu, hainbat arrazoi zirela-eta: xehetasun batzuk besterik ez ziren, mundua ezagutzen ari zen ikuspegi eurozentrikoak zirriborratutako erretratuari atxikiak, xehetasun mutuak, eta publikoak, xehetasun horiei antza eman baino lehen, ezagutzen ikasi behar du.

*. Frantsesezko testuaren itzulpen bat da.

1. Adibide gisa, Louis Antoine de Bougainvillek Tahitiri buruz egin zuen deskribapena aipa dezakegu: horren arabera, uhartea Edengo lorategiaren antzerakoa zen, eta bertan “musikariek, txirularen akordeez lagunduta, atsegingtasun-ereserkia abesten zuten” (*Voyage autour du monde*, Paris: Saillant & Nyon, 1771, chapitre IX); edo “ahots ezberdinetara abesten duten Sandwich uharteetako biztanleek” zituzten musika-ohiturei buruzko ohar luzea, Cooken kontakizunean aurki daitekeena (argitalpen berri laburtua, Jean-François de La Harpe, Lyon: Imprimerie de M.P. Rusand / Paris, 1835, 29. zkia., III. lib., pp. 145-146).

Musika-zientzian adituagoak ziren hainbat aztertzailek pentagrametan jarritako notazioak gaineratu zituzten zenbaitetan beren testuetan: Giovanni Battista Donado veneziar senatariak, Istanbulen hainbat urte igaro zituenak, hiru doinu “turkiar” gehitu zituen testuaren aberasgarri, *Della letteratura de' Turchi. Osservazioni fatte da Gio. Battista Donado senator veneto, Fù Bailo in Costantinopoli* (1688) izenburuko bere lanean (Ringer, 1965: 117). Era berean, Jean-Baptiste Du Haldek bost doinu “txinatar” sartu zituen bere *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735) lanean (Ringer, 1965: 115), Erdiko Inperioan bizi ziren jesulagunek transmitituak. Bere ordezkaria, Aita Amiot, Pekinen bizi izan zen 1750etik 1793ra arte, eta hainbat memoria bidali zituen –gehienak argitaragabeak–, mantxuriarren gortean interpretatzen ziren olgetako doinuen notazioak jasotzen zituztenak (Benoit, 1992: 16). Geroagoko musikagile batzuek doinu horiek gogora ekarri zituzten, eta pasarte batzuk txertatu zituzten beren lanetan: Carl Maria von Weber konpositoreak, adibidez, Du Haldek jasotako doinu bat erabili zuen bere *Ouverture chinoise* lanaren gai bakar gisa², eta Egiptoko kanta bat, Carsten Niebuhr daniarrak bere *Reisebeschreibung nach Arabien* izeneko lanean aipatua (1774), *Obéron* bere operaren lehenengo ekitaldiaren amaieran (Warrack, 1987: 75, 384-385).

XVII. eta XVIII. mendeetako musikako teorialariek eta musikografoek ere Europatik kanpoko musikak aztertu ahal izan zituzten: Michael Praetorius musikagileak bere *Syntagma musicum* lanean (1615-1619) musika-tresna exotikoen zirriborroak jaso zituen (1959: XXIX.etik XXXI.era bitarteko irudiak); era berean, Marin Mersennek bere *Harmonie universelle* izenburuko lanean (1636) aitortu zuen helburua “Indietako eta Turkiako hainbat musika-tresna azaltzea” zela, eta marrazkiak zituen irudi bat gehitzeaz gain (1965, III. liburukia: 227-228), “indietako musika-tresna” bat ere aurkeztu zuen (berez, aho-organo bat), grabatua zuena (berdin: 308). Nolanahi ere, informazio horien bolumena guztiz txikia da, osotasunarekin alderatuz gero: helburua “harmonia unibertsala” da, hain zuzen ere (hau da, kasu honetan, funtsean, jardutearen edo ikastearen ondorioz ezaguna duen musika jasoarena, eta, horretan oinarrituta, Mersennek soinuen artea irudikatzea espero zuen), eta ez urrutiko herrialdeekin zerikusia duten musika bereziak aztertzea, hori pentsaezina baita musikaren fenomenoaren ikuspegi bateratu horren arabera.

Garai hartako musika jasoaren erreperitorioak Europatik kanpoko eskualde horiekin dituen loturak zehazturik daude, batik bat, libretoetan eta antzezpenetan: bereziki aipatu behar dira lan lirikoak³, gorteko balletak, dibertimenduak eta karruselak. Exotismoaren modak –Txinako porzelanen erabilerak edo *Mila gau eta bat gehiago* lanaren itzulpenek aditzera ematen zuten bezala– irudimenak akuilatzen zituen, jakina, baina ez soinuenaren ikuspegitik, eta hala zen hainbat arrazoiengatik: alde batetik, bitxikeria ez delako opera serioaren mesedegarri, eta bestaldetik egiazko ezagutzak oso urriak zirenez gero eta erdietsi nahi zen helburua harrigarria dena erakustea eta dibertimendua eskaintzea izanik, fantasia izugarria nagusitzen zelako antzezpenean. Frantziari dagokionez –Frantzia baita exotismoa gehien lan-

2. Jean-Jacques Rousseau *Dictionnaire de musique* lanaren bidez (1977, 2. lib.: 26).

3. A.L. Ringerek ezagutza eman zituen 1800 baino lehenagoko lauhun operatik gora, gai exotikoetan oinarrituta zeudenak (1965: 115).

du zuen herrialdea, zalantzarik gabe, Nathalie Lecomtek laburbiltzen duen bezala, “ez dugu egiazkotasun-zantzurik bilatu behar, ez musikaren ez koreografiaren ikuspegitik. Era konbentzionalean eta estereotipatuan irudikaturik, atzeritarrek frantses estilo petoenean abestu eta dantza egiten dute” (“exotisme” artikulua, in Benoit, 1992: 281). Rameauren lanek oso ondo erakusten dute hori: *Indes galantes* (1735) izenburuko lanean, adibidez, “Indiako giroen barruan” (Montesquieuren aztarna islatzen duen formulazioa...), “Osman pasharen lorategiak”, “Peruko basamortu bat”, “Ali pertsiar printzearen jauregiko lorategiak” eta “nazio basati” baten bizilekua den “Amerikako oihan bat” sar daitezke; baina, desberdinak diren lurralde horiek ez dira asko bereizten musikaren ikuspegitik, eta bukaerako “sarrera”, urte batzuk lehenago klabezinean jotzeko idatzitako basatien dantza ospetsua berreskuratu zuena, txakona batez amaitzen da.

Oro har, karakterizazio musikala perkusioaren erabilaren bidez gauzatzen zen, batez ere lan exotikoetan; XVIII. mendearen bigarren erditik aurrera “musika turkiarra” izendatu zen musika mota hori, eta, mundu otomandarra zabalki gaindituta, India edo Txina ere barnean hartzen zituen. Patrick Taïebek XIX. mendearen bukaera arteko opera komiko frantsesei buruz jakitera eman duen bezala, “era horretan karakterizatutako ekialdea, eskualde bat ez, genero dramatikoia da, “*turquerie*” delakoa alegia, komedia mota bat, oso arina, non urruneko kokapenak arauak baztertzea ahalbidetzen baitu” (2007: 152).

Zer gertatu da Europako askoz ere lurralde ezagunagoetan jatorria duten musikekin? Lehenik eta behin, dantza da musika eta lurralde, bi entitate hauek uztartzen dituenak. Mersennek, bere lanaren *Traitez de la voix et des chants* izenburuko atalean, “danceries” izenekoak aipatzen ditu, “Frantziak berezkoak dituenak, edo beste nazio batzuetan, zeinetatik guk hartu ditugun, jatorria dutenak”, adibidez: “*Passamezze* izenekoak italiar joerako kanta bat da, dantza egiteko aproposa (...). *Pavane* Espainiatik dator (...). *Allemande* Alemaniako dantza bat da (...), eta abar”, eta mota bakoitzeko musikaren adibide bat ematen du (1965, II. tomoa: 164). Dantza horiek jaso zituen dagoeneko Thoinot Arbeau elizgizonak, bere *Orchésographie* (1589) lan ospetsuan Europaren ikuspegia eskaini baitzuen. Kantak geroago agertu ziren: Jean-Baptiste de La Bordek, adibidez, kantak aztertu zituen bere *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780, IV. liburua) izeneko lanean, mendebaldeko herri-errepertorioa ere aztertu zuela horrekin batera; Iparraldeko Europar sakondu zuen, eta Frantziako hainbat probintziatako kantuen hitzak eta musikaren moldaketa eskaini zituen. Egiaz, egile artatsuenetako bat izan zen (aldeak alde) gai hori tratatzeko orduan: interes berria gorpuzteko zorian zegoen seinale, ezbaierik gabe, eta berea bezalako lanek interes berri hori agerian jartzeaz gain, sortzen lagundu ere egin zuten.

Garai hartako musika jasoak europar geografiaren berri jaso ote zuen? Lan barrokoen izenburuek baietz pentsaraz lezakete: hala bada, François Couperinek *Les nations* izenburupean *La Française*, *L’Espagnole*, *L’impériale*, eta *La Piémontoise* lan instrumentalak argitaratu zituen 1724an. Hala ere, “ordena” bakoitzaren barruan, berez, italiar joerako sonata bat eta horren ondoren frantses erako dantzak bildu zituen. Couperinek azalpenak eman zituen bi urte lehenago plazaratu zen bere *Goûts réunis* izeneko lanean: “Joera italiarrak eta joera

frantsesak duela denbora luze partekatu dute Musikaren Errepublika; nire ikus-pegitik, beti balioetsi izan ditut merezi duten gauzak, egileen eta nazioen artean bereizkeriarik egin gabe”. Musikaren eremuan bidezkoa den lurralde bakarra “Musikaren Errepublikaren” espazio birtuala da, bertan nagusitzen baitira “joera” italiarra eta frantsesa, eta joeraren definizioa musika-estiloa da, musikagilearen sorlekua eta musikagileak lan egiten duen lurraldea alde batera utzita. Eztabaidak, hala ere, guztiz bortitzak izan ziren Frantzian, bertan panfletoek eta saiakerek “liskarrak” piztu baitzituzten. Beste herrialde batzuetan, musika italiarra nagusitu zen, Lisboatik Moskuraino, italiar musikariek edo beste herrialde horietako bertako musikariek eramanda. Joël-Marie Fauquetek esaldi batez laburbildu duen bezala, “eztabaida estetikoak, XVII. eta XVIII. mendeetan eskola nazionalen merezimendu konparatzaileak zalantzan jarri zituenak, ez du zerikusirik nazionalismoarekin, arte-entitate gisa ulertutako nazioaren kontzeptuari dagokio eta” (“nationalisme” artikulua, 2003: 855).

Marin Maraisen *Le Basque* (5. suitea) eta *La Biscayenne* (6. suitea) konposizioek, kasu, ez gaituzte engainatu behar: *La Provençale* (3. suitea) eta sei suiteak ziprztintzen dituzten hainbat *allemande* bezala, dantzak dira, paristar musikagileak bere *Pièces pour viole* jasotzen dituen 4. liburua (1717) osatzeko elkartu zituenak⁴. Dantza-izenburu batek ez dakar berekin doinu autoktonoa erabiltzerik, ezta deskribatzeko asmo berezirik ere –aipatu ditugun lehenengo biei dagokienez, gogora dezagun, gainera, “*pays des Basques*” edo “*Biscaye*” nahiko ezezagunak zirela garai hartan. Ez zen, beraz, bertako kultura, bertako idiosinkrasiaren musika-adierazpenak edo inguruko lurraldeetakoak irudikatzeko garaia.

Alabaina, egoera, aldatzeko bidea urratzen ari ziren, eta Jean Jacques Rousseau izan zen, zalantzarik gabe, gertatzen ari ziren aldakuntzen lekukotasuna eman zuen egile zolienetako bat. Bere *Dictionnaire* (1767) lanean dagoen “Musika” artikuluan, *ranz des vaches* delako kanta motaren ildotik, ohar bat idatzi zuen: “*Musikak*, beraz, ez du hain zuzen ere *musika* bezala jokatzeko, oroitzapen-adierazgarri bezala baizik” (1977, 1. tomoa: 362). Memoriak, izan ere, gero eta eginkizun garrantzitsuagoa izan baitzuen musikaren eta lurraldearen arteko harremanetan: musikak leku baten memoria berpiztu dezake, era horretan suitzar mertzenarioak desertatzera bultzatuz, “haiengan beren sorterrria berriz ikusteko irrika bizia pizturik” (*berdin*), eta, modu berean, lurraldearen eta bertan bizi den herriaren memoria ere bihur daiteke, zuzen-zuzenean. Benedict Andersonek egiaztatu duen bezala, bi erreferentzia-ingurune, hots, erkidego erlijiosoa eta erresuma dinastikoa, suntsitzearen eta denbora ulertze-ko modua denborazko egutegiaren erabileraren bidez aldatzearen ondorioz, kultura eta gizartea antolatze-ko modu berri bat agertu zen, eta modu berri hori behar bezala gauzatzeko prozesua abian jartzea kapitalismoaren eta inprimatutakoaren garapenari zegokion: nazioari, alegia. Andersonek proposatu zuen definizioak ahalbidetu zuen, 1980ko hamarkadatik aurrera, nozio hori berraztertzea. Izan ere, Andersonen arabera, nazioa “irudizko erkidego politiko” gisa agertzen zen, “eta barne-barnean mugatu eta burujabe moduan irudikatua” (2002: 19). Prozesu hori prestatzen lagundu zuen fenomeno nagusietako bat lurraldearekiko lotura aldatzea izan zen.

4. Urte berean, Couperinek *La Basque*, argitaratu zuen, *Second livre de pièces de clavecin* lanetik aterata.

Eskuartean dugun gaiaren nondik norakoak hobeto ulertzeko, beharrezkoa izango da gertakizunen kronologia gogora ekartzea.

Rousseauren hiztegia agertu baino urte batzuk lehenago, eskoziar poeta gazte batek, James Macpherson izenekoak, Highlands eskualdeko mendietan jaso zituen hainbat elezahar gaeliko ingelesera itzulita argitaratu zituen: *Fingal, an Ancient Epic Poem (...) Composed by Ossian, the Son of Fingal* (1761, 1773an osatua). Arrakasta berehalakoa izan zen Europa osoan, nahiz eta Macpherson berehala jo poema epikoaren egile nagusitzat, bakartzat ez esatearren. Baina, axola gutxi zuen horrek, zeren era horretan erakutsi ahal izan baitzen Antzinako greziar eta latindarraren eredu (ordura arte inoiz zalantzan jarri gabea) eta aro horretan etorkia duen eredu klasikoa berdinu egin zitezkeela, eta kultura europarrak beste iturri batzuetan edan zezakeela: Europako bertako kulturetan. Nola atzeman idazketa ezagutzen ez zuten antzinako kultura indigena haien ekoizpenei? Anne-Marie Thiessek, “legitimitate kulturalaren aldaketa” den fenomenoa ederki aztertu duenak (1999: 23), era harrigarrian laburbildu zuen aipatutako fenomenoa: “Jatorrietara iristeko bide bat dago, arbaso sortzailerak aurkitu eta beren ondare baliotsuak berreskuratzea ahalbidetzen duena. Herria, hain primitiboa izanda, bizirik dagoen fosil bat da, modernotasunaren erdigunean asaba zaharren espiritua gordetzen duena” (21). Herriak kantatzen du, eta herri-hizkuntzan dagoen herri-poesia horretan ikusi zuen Gottfried Herderek “aiurri nazionala”, “herriaren espiritua” (*Volksgeist*), bere naturari, bere izaerari, leialtasuna gorde dion gizateriaren ahotsa. “Kantak herriaren artxiboak dira, bere jakinduriaren eta bere erlijioaren, bere teogoniaren eta bere kosmogonien altxorra. Arbasoen gertaera gogoangarrien altxorra dira, gogora ekartzen dute haien historia, haien bihotzaren aztarna eramaten dute berekin, poztasunean eta goibeltasunean, ezkon-ohean eta hilobian islatzen den etxeko bizitza irudikatzen dute” idatzi zuen (A.M. Thiessek aipatua, 1999: 39). Herderek, beraz, herri-kantak jasotzeko deia egin zuen, eta berak ere hainbat etorkitako *Volksliederen* hitzen antologia zabala argitaratu zuen (1778-1779). Hizkuntzari –hein handian, eta hasiera batean nolanahi ere, herri-kantak berekin eramaten zuena– emandako garrantzia izan zen nazioa eratzeko arrazoi bat, mendebaldeko Europan behintzat: lotura bat, baliokidetasuna ez esateagatik, mamitu zuten hizkuntzak, herri-kantak, kulturak (terminoaren esanahi zabalean), lurraldeak eta nazioak elkarren artean, eta lotura hori izan zen iruditeria nazionala eratzeko abiagunea.

XIX. mende osoan, Europako jakintsuak, modu orokorragoan, inbentario-lan zehatzari lotu zitzaizkion: hala da, nazioak eratzeko ezinbestekotzat jotzen ziren elementuak –“monumentu” materialak edo literarioak, usadioak eta ohiturak, hiztegiak eta gramatikak, kontakizun historikoak– batu behar ziren, elementu horiek ingurune ikasietatik kanpo zabaltzeak “irudizko erkidegoak” sortzea ahalbidetzen baitzuen. A.M. Thiessek lantegi zabal kosmopolita gisa deskribatu du mendearen lehenengo erdiko Europa, non jende guztia elkarlanean aritzen den (1999, 66): hala bada, plazaratutako lehenengo euskal “kanta” ustez antzinakoa (poema epikoen zentzuan) Berlinen argitaratu zen 1817an, alemaniar baten ekimenez –Wilhelm von Humboldt–, eta Europa jakintsuaren inguruko bira egin zuen (Morel-Borotra, 2000: 355).

Artea izan zen, bereziki, “nazioa erakusteko” baliatu zen bidea, bildu ziren elementuetan oinarrituta landutako artea hain zuzen ere –eta artista nazionalak landua, gainera–: kultura jaso nazionalak, hortaz, herri-kultura autoktonoetatik abiatuta eratu ziren. Musikaren alorrean, mendea igaro ahala, gero eta ugaria-goak ziren herri-kanten eta herri-dantzen bildumek konposizio askoren doinua eta erritmoa osatzeko materiala eskaini zuten, eta leku baten idiosinkrasiatza hartzen zenarekin lotura argiko tradizio musikalik ordura arte izan ez zuten lurralde guztietan berezko musiken sorrera ahalbidetu zuten (lan hau osatzen duten hainbat artikulutan, mende-erdi batean Pirinioen bi aldeetan plazaratu ziren euskal kanten bildumen aipamena egingo da)⁵. Dantza autoktonoan oinarrituta idazteak ez zeuzkan aurreko mendean izandako esanahi eta eragin berak, eta, era berean, modalitate desberdinen arabera idazten zen. Antzerki lirikoak, gainera, hizkuntza erabiltzeko, oroitzapen historiko edo/eta kulturala pizteko eta nazioaren ikusizko irudikapena egiteko aukera eskaintzen zuen. Gauza bera gertatu zen poema sinfonikoarekin, neurri txikiagoan, hala ere: oroit dezagun, adibidez, Bedrich Smetanaren *Má Vlast* [nire aberria] zikloa, gogora ekartzen baititu, bata bestearen ondoren (eta polken, dumken, bohemiar kanten eta hussiten abesbatzen laguntzaz), Bohemiako printzeen gotorlekua, ibai nazionala, elezaharretako amazona bat, herrialdeko zelaiak eta basoak, hussiten borrokak eta arriskuan dagoen aberriaren alde euren betiereko loalditik esnatzeko prest dauden heroiak gordetzen dituen mendia.

Hala bada, nazioen asmakuntzarekin batera, musika mota jakin baten eta musika horren sorterriaren arteko lotura alderantzikatu egin zen, edo zehazkiago esateko, bi norabidetan abiatu zen: nazioaren ikuspegitik, musika zen –besteak beste– nazioa eta bere lurraldea sortu zituena, eta identitatearen eraikuntza izan zen berezko errepertorioa sortzera bultzatu zuena. Europa erromantikoan, eta XX. mendearen hasiera arte, gora egin zuten “eskola nazionalak” elkarren mendekotasun horren adierazgarri nagusiak izan ziren musika jasoan, etnografiak eta gero etnomusikologiak folklore izendatzen den alorrean antzeko korrelazioa ezartzen zuten une berean: ingurune horretan, hain zuzen ere, ulertu behar da aitzinsolas honen idazpuruan egin dugun aipamena. Mikhaïl Glinka musikagileari aurpegira dakioko “mujiken” musika edo, baita ere, “gurtzainen” musika idatzi zuela (Calvocoressi, s.d.: 32). Edvard Grieg konpositoreak, Hardanger eskualdeko biolin-jotzaile bat liluratuta entzun eta “horra hor Norvegia” esan zuenak, bere “musikak arrain-usaina izatea” nahi zuen (Horton, 1989: 103, 9) –alabaina, muturreko adierazpen horiek irakurrita ez dugu pentsatu behar musika “jasoa” eta “herrikoa” maila berekotzat hartzen zirela: leku guztietan pentsatzen zen sorlekuaren emanazioa arte jakintsuaz jantzi behar zela, zegozkion noblezia eta maila erdiesteko–.

Exotismorako zaletasuna nazio-sorreraren prozesuak agertu baino lehen garatu bazen ere, prozesu horiek eragina izan zuten arte-joera hau irudikatzeko moldeetan. Europaz kanpoko musika-tradizioak ulertzeko orduan, nolanahi ere, denbora

5. Zehaztu behar dugu bilduma horietatik ateratako hainbat pieza lirikok Bilbon, 1910ean, izan zuten arrakastaren ondorioz argitaratu zirela bi kantutegi garrantzitsuenak, Azkuerena eta Donostiarena, lan nazionalak idaztea ahalbidetzen zuten materialak musikagileen eskura jartzeko xedez (Morel-Borotra, 2000: 374).

luze behar izan zen kulturaren inguruko hipotesi eta aurreiritzi zaharrak baztertzeko. Hala bada, hasiera batean, europarrek munduko gainontzeko lekuetako musiketan primitibismo-adirazpenak baino ez zituzten ikusi, sentikortasunez entzuteko egokiak ez zirenak, izan ere, musika horiek mendebaldeko kulturaren antzinako oinarriak hobeto ezagutzeko eman zezaketen ikuspegia zen interesgarriena. Tribu exotikoak azken helmuga sistema tonala duen bilakaeraren hasierako fasean zeudenez, beren musikek ahalbidetzen zuten antzinako idazkietan ez beti era esplizituan kontatzen zena azaltzea: espiritu horrez beterik zegoen Joseph-François Lafitau jesuita, 1724an *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps* lanari lotu eta hainbat orrialdeetan “kantuen ospakizunak” eta dantzak deskribatu zituenean (1983, I. tomoa: 114-124)⁶. Ia mende bat geroago, Guillaume André Villoteauk tesi hori hainbat lanen gai bihurtu zuen: Bonapartek gidatutako Egiptoko espedizioan parte hartu zuen, eta bertako musika eta musikatresnei buruzko behaketak argitaratu zituen 1812an, *Description de l’Egypte* lanaren XIII. eta XIV. liburukietan. Antzinaroari buruz zituen ezagutzak eta aldi horretako zibilizazio egiptoar eta greko-latindarrei zien miresmenak bultzaturik, entzuten zuena aztertu zuen alor horretan zituen ezagupenen arabera, edo, aitzitik, ezagupen horiek egiaztatzen edo osatzen ahalegindu zen, hondakin arkeologikoei eta bere garaiko musika egiptoarrari buruz egin zituen behaketetan oinarrituta. Hain zuzen ere, berak antzinakoa zelako idealizatzen zuen musika hori antzinako musikaren mailan ez egotea deitoratzen zuen, eta ez zen inoiz aintzat hartzera iritsi bere edertasun-irizpideen aurkakoak ziren soinuak (Corre, 1996 : 7-26): izan ere, bere garaiko musika egiptoarra, beretzat, ez zen lurralde jakin bateko musika, gizateriaren historiaren une bateko musika baizik.

Mende-erdi bat geroago, Francisco Salvador-Danielek ere denboran zeharreko bidea egin zuen: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien* (1863) izenburuko lanean, frogatu nahi izan zuen “orainaldia, arabiarrei dagokienez, guretzat hamahirugarren mendearen aurreko musika izango litzatekeenarekin bat datorrela, eta gaur egungo musika arabiarra ez dela troberoen eta ministrilen kantua besterik” (1986 : 31). Ordea, aldatu zena musika horri egindako balorazioa izan zen: izan ere, hasiera batean, ez zuen bertan antzeman “jende guztiak bezala, doinurik eta neurririk gabeko zalaparta ikaragarria baizik”; geroago, musikari indigenekin ikasi zuen, “arabiarren musika ulertzen dutenei musika horrek eskaintzen dizkien atseginez gozatzea” lortu zuen, eta haien “teoria galdua berregiten” ahalegindu zen (*berdin* : 29-30).

Eskola nazionalen mugimenduarekin batera, beraz, 1840ko urteetatik aurrera, exotismo musikaren garapena gertatu zen, eta Frantzian, Félicien Daviden lan sortzaileen eskutik agertu zen aipatutako exotismo musikala. Berez orientalismoa zenari –Errusian ere zabaldua zegoen joera– hispanismoa gehitu zitzaion (joera hori oso zabaldua zen halaber frantsesen eta errusiarren artean, eta, neurri txikiagoan eta beste era batera, alemanen artean), Espainia eskualde exotikoa baitzen askoren ikuspegitik, “erdi afrikarra” (Hugo, 1828 : 322). Davidek Egiptora bidaiatu zuen; bere lanen arrakastari esker (*Mélodies orientales*, pianoan jotzeko, 1835ean

6. Esker onak eman behar dizkiot Lothaire Maburi, lan honetaz eta bere edukiaz ohartarazi nauelako.

argitaratuak, eta, batez ere, *Le Désert* izenburuko oda-sinfonia, 1844), soinu-oroi-tzapenen artean egindako hautaketak urteen poderioz osatu zen lexikoaren lehenengo oinarri bilakatu ziren, arian-arian eratu ziren identitate-bereizgarriak elkartuz, eraikuntza nazionalen ereduaren haritik. Jean-Pierre Bartolirentzat, “musikaren ezaugarri deskriptiboa (ekaitza bat, eguzkiaren irteera, eta abar) eta musika arabiarra ustez benetan suspertzea izan ziren, batez ere, harridura handia sortu zutenak” (1981 : 30). Bere lanetan zehaztu ditu agerian jartzen dituen erretorika orientalistaren irudiak, Davidek bere konposizioetan egindako urratsetan oinarrituta:

Hala bada, garai hartatik aurrera, “egiazko” maileguaren printzipioa, mailegu horien imitazioarena edo, era orokorragoan, ustez Ekialdeko *errealitate* musikala zen horri erreferentzia (esplicitua edo implizitua) egitearen printzipioa irizpide estetiko bilakatu zen, eta irudipena baizik ez zen soinu-unibertso exotikoaren ametsezko eraikuntzak, aldiz, ez zituen betetzen ez publikoak espero zuena, ez sortzaileen eskakizun estetikoak (Bartoli, 2003: 202).

“Ekialdean bilatu behar dugu goieneko erromantizismoa”⁷, esan zuen Friedrich Schlegelek 1800. urtean dagoeneko. Oroitzapen exotikoek eta nazionalak mukuratu betetzen zituzten erromantizismoaren garaiko eta erromantizismoondoko itxaropen guztiak, bereziki “bertako koloreari” zegokionean; hala ere, garrantzitsua da adieraztea musikaren eta lurraldearen arteko harremana gauzatzeko era ez zela errealtismoa izan, “egiazkoa” bilatzea baizik, Victor Hugok egindako bereizketa aipatzeagatik (1985 : 236). Ondorioz, konpositorea efektuaren bila ibili zen, begitazio baten bila, publikoak menderatzen zituen ohizko irudikapen eta asoziazioen sistema bati esker funtzionatzen zuena.

Musikak lurralde jakin baten aintzatespen nazionalen izan duen eginkizuna aztertu dugu –gogora dezagun Europaren egungo mapa, neurri handian, XIX. mendean marraztu zela–. Aintzatespen hori estatu-nazioaren ingurune politikoa-ren barruan sar daiteke, edo aldarrikapen erregionalen edo nazionalen xede nagusia izan daiteke. Musika-sorkuntza eta musika-ohiturak helburu ideologikoa-ak erdiesteko edo propaganda egiteko erabil ditzakete botere zentralak zein separatismoaren aldeko mugimendu politikoa. Didier Franckfort historialariak ikertu du “musikaren eginkizun nazionalista” izendatzen duena, bere iritziz 1870etik 1914ra bitartean maila gorenera iritsi zena: musikaren unibertsaltasun-sentimendua, orduan, ezabatu egin zen, “nonahi, musikaren aiurri nazionala tokiko jenio bati atxikita dago, historiaren, geografiaren eta ohituren erabaki ezeztazinar” (2004: 11). Lehenengo Mundu Gerrak fenomeno hori geldiarazi zuen, eta *urte eroetan*, aldiz, musika berriak hedatu ziren Europa osoan (jazza, dantza amerikarrak eta, geroago, filmetako musikak), fonografoari esker eta, beranduago, irratia-ri esker. Bigarren Mundu Gerrak, eta haren ondorengo politikan, ekonomian, teknologian eta kulturen gertatu ziren aldakuntza handiek areagotu egin zuten bilakaera hori.

Gaur egun, lotura nazionala, baldin eta horrelakorik badago, bizitza moderno-ra eta mundializaziora egokituta, ez da dagoeneko hain egokia musika-adierazpen

⁷ Adierazpen ospetsu hori Athenäum-en argitaratu zen (Henri Lichtenbergerek aipatua in Goethe, *Divan occidental-oriental*, Paris : Aubier, s.d., p. 8).

eta -ohituren eta geografia-eremuen arteko harreman guztiei buruz hausnartzeko orduan. Baldin eta alderdi politiko-nazionalen batek bizirik badirau, politika kulturalak ezartzea edo ondorio ekonomikoak egotea izango da batez ere, oso maiz gertatzen dena (ikusbizunen industriaren edo turismoaren bitartez, adibidez). Lurraldeak, halaber, ezaugarri jakin batzuk dituen eta aldarrikapen orokor berezirik ez duen eremu batekin bat egin dezake –alabaina, musika beti ager daiteke lurralde horretako kide izateko sentimenduaren eragile eta bitarteko gisa–.

Horrez gain, termino hori, dagoeneko, ezin da identifikatutako leku geografiko bezala soilik ulertu (“giza talde bat bizi den lurrazalaren luze-zabalera” hori, *Robert* hiztegian jasotako definizioaren arabera), materiaz gabetutako kokaleku edo kokaleku birtual gisa ere uler daiteke-eta: ez dago musika nazional edo erregionalen mosaiko bat bakarrik, mugak gaindi ditzaketen “espazioak” ere baitaude, herri bati lotutako “irudizko erkidego” batekin jadanik zerikusirik ez duten irizpideen (edo irizpide-nahasketaren) arabera elkartzen direnak: generoa, adin taldeak, gizarte-mailak, aukera estetikoa, eta abar. Globalizazioak eta teknologia berriek harreman berriak sortu dituzte musikaren eta lurraldearen artean, eta, hala, orain arte ez zeuden jokaerak, eginkizunak, gizartekoitasun motak agertu dira edo espazio eta ohitura zaharrak berrituratu egin dira.

Egoera hori ulertzeko, argi dago musikari eta musikologia historikoari buruzko azterketaren ohizko inguruneaz harago joan behar dela: antropologiak, soziologiak, geografia sozialak tresna eta ikusmolde interesgarriak eskaini ditzakete. Geografiaren alorreko ikaskuntzaren alderdi bat, bestalde, bideratuta dago soinu-fenomenoak eta musika “geoadierazle” bezala (Romagnan, 2000: 116) aintzakotzat hartzera, horri esker iker baitaitezke espazio bat egiazko “lurralde” bihurtzen duten mekanismoak, hots, “egokiera historikoen arabera eraiki eta berreraiki den errealtatea, duen zentzua beraren bidez aditzera ematen diren gizarte-prozesuetatik hartzen duena” (Jean-Pierre Augustin, Romagnanek aipatua, 2000: 115)⁸. Hori bera da hona bildu ditugun artikuluetako batzuen bidez erdietsi nahi duguna.

Txosten honen hasieran, Lothaire Mabruk Appenzell-eko gaur egungo musika aztertuko du: Suitzako kantoi horretan (edo, zehazkiago, kantoia osatzen duten bi kantoi-erdi teilakatueta), agerira ateratzen da etengabe bertako artzain-kultura, eta “eskualdearen irudi abegitsu eta erakargarria” lantzen da “bereziki nabarmenduta ‘arte eta ohitura herrikoia’, beren alderdi ikusgarriaren ikuspegitik”, egilearen hitzez baliaturik. Zehatzago esateko, musika-talde mota bat, harizko boskotea, eta bere errepertorioa dira “Appenzell kantoia-aren soinu-irudi bezala aurkeztzen” direnak, oso irudi erabili eta hedatua, bertakoek eta turista atzerritarrek osatutako publikora zuzenduta. Ohizko ikuspegi nazionaletik begiratuta, identitatea bereizgarritasun gisa ikusten da, bereizgarritasun horiek ahalbidetzen dutelarik lurraldearen eta –eskuartearen dugun adibidean– bertako musikaren arteko harremana finkatzea eta bereizkuntza ezartzea, beste

⁸ Hurbilketa geografiko berri honen inguruko taula osatua aurki daiteke Claire Guiuren artikulua honetan: «Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse». In: *Géographie et cultures*, n° 59, 2006. Paris, L'Harmattan, 2006; pp. 7-26.

kultura batzuekin alderatuta. Haatik, Appenzellen adibidea berezia da. Lothaire Mabruk, duela hainbat urtetatik Suitza alemaniarrean ikerketak egiten ari den adituak, bere buruari galdetzen dio zein den aldarrikatzen den berezitasuna: ez dago erabilitako tresnetan, ezta erreperitorioan ere, nahiz eta erreperitorioa Appenzelleko musikagileen emaitza izan –mailegu batzuk izan ezik–, eta ez dago erabiltzen den musika-hizkuntzan. Ordea, elementu bat mantendu da agian: jotzeko erak bereziak dira, erregistro zaharrei dagokienez, behintzat, eta “ohitura” hori leialtasunez mantendu duten jotzaile batzuen kasuan. Alabaina, gaur egungo appenzellarrek ez dituzte oso aintzakotzat hartzen jotzeko era horiek, desagertzeko zorian daudenak gainera, musika-eskoletan tresnak jotzen ikastea orokortzearen eta era guztietako musika-kulturekin loturak ugaritzearen ondorioz. Lothaire Mabruk ondorioztatzen du “lurraldeari atxikita egotea” ez dela irizpide objektiboetan oinarritzen (egokia izan litekeen elementu bakarra ez da kontuan hartu), herri batek bere identitatea “hariz jotzeko musika original” horretan –bertan izendatzen den bezala– jartzeko izan duen borondatean baizik.

Eraikuntza nazionalaren mekanismoan, prestaketarako etapa bat dago, idio-sinkrasiarekin zerikusia duena inbentarioaren bidez definitzean datzana. Gorago, kantutegiak eratzeak izan duen garrantzia ikusi dugu: arau bihurtu zen *corpus* bat finkatu zuten, eta horretan oinarrituta arte jaso nazionala garatu zen. Xabier Etxeberria-Adriek kementsu heldu die euskal etnografia sortu duten bi “monumentuei” (R.M. Azkueren eta Aita Donostiaren bildumak, oraindik, zalantzarik gabe, desmitifikatu ez direnak), eta horien edukiaren irakurketa kritikoa defendatzen du, berraztertzeko ingurune bat iradoki eta, ildo horretan, proposamenak eginda. Xede interesgarria da hori, berez dekonstrukzio bat delako: berraztertze horri beharrezkoa dela deritzo, ziur aski, kantutegiak egiteko moldeek agerian uzten dutelako prozesu ideologiko bat (ez dezagun ahaztu Hegoaldeko lau probintzietako aldundiek antolatutako lehiaketa baten ondorio direla) eta ez zientifikoa. Hala bada, bilketa hautatuaren itxura horrek batu eta indartu zuen nazionalistek defendatutako lurralde nazionalaren ikusmoldea. Bi bildumagileek erabilitako lan-metodologia aurrerantzean aztertuko duten lanek, bereziki haien landako liburuetan oinarrituta, ahalbidetuko lukete fenomeno hori hobeto ulertzea ez ezik, edukia, transkripzioak, sailkapena eta aurkezpena erabakitzeko orduan egindako hautaketak ere ezagutzera ematea, eta, hartara, Xabier Etxeberriak egindako behaketak egiaztatu edo, akaso, baliogabetzeaz gain, problematika berria ere agerian jarri ahal izango litzateke, ziur aski. Egileak aurreratutako argudioak ezta baidagai izan daitezke eta eragina izan dezakete. Hala nola, *Musiker* argitalpenean atseginez eta interes handiz onartuko lirateke ekarpen horiek, argitalpen kritikoa egiteko beharrezkoak dira-eta, Etxeberriak esaten duen bezala.

Lorenzo Sebastián Garcíak erakutsiko digu nola lurraldearen eta identitatearen arteko lotura musika-tresna baten bidez, txistuaren bidez, gauzatzen den. Primo de Riveraren diktaduraren garaian, eta Bigarren Errepublikan gero, unerik gorenera iritsi zen “Euskal Pizkundea”: artearen, kirolaren eta gizartearen esparru guztietan, bertako kulturaren ilustrazioa eta defentsa aldarrikatzen zituzten elkarteak eta erakundeak garatu ziren. 1927. urtean, Euskal Herriko Txistularien Elkartea sortu zen, eta, hamarraldi batean (1927-1936), profesionalen erakunde horrek zerikusi handia izan zuen Euskal Herriaren nazio-eraikuntzarekin.

Lorenzo Sebastián Garcíaren artikulua bidez, bete egin da aldi horretako historiografian zegoen hutsunea, orain arte ez baitzen elkarrekin elkarrekin buruzko azterlanik egin. Hortaz, mesedegarria izango litzateke elkarrekin horren ezarpen-maila, erakartzeko ahalmena, antolakuntza eta funtzionamendua ezagutzea, eta, bere jardueren eta bere prentsa-organoaren bitartez (*Txistulari* aldizkaria), txistua musika-tresna nazionalaren irudi gisa mamitzen eta zabaltzen lagundu zuen modua ikustea (“euskaldunago sentitzen gara txistuaren musika entzuten dugunean”), euskal tradizioaren bermatzailea eta baita moralarena ere izan baitzen, Eusko Alderdi Jeltzalearekin (EAJ) eta erlijioaren munduko pertsona ospetsuekin zituen loturak ezagututa erraz uler daitekeen ikuspegitik.

XX. mendearen hasierako beste elkarrekin bat da Nicolas Ruiz Descamps egilearen arreta bereganatu duena. Garai hartako prentsa nazionalista aztertzeke xehetasunez egindako lan batean oinarrituta, historialariak Bilboko Euzko Gaztediaren musika-jarduera berregin du –Euzko Gaztedia, EAJri lotua, gazteen erakundeetan aktiboena eta eragin handienekoa izan zen–. Erakunde horrek berriro heldu zion mugimendu nazionalak musikaren eta lurraldearen artean aldarrikatutako baliokidetasunari, eta, ondorioz, herri-kanta bilakatu zuen bere estrategiaren ardatz nagusi. Nicolas Ruizek, hala, desagertutako ohiturak hiri-ingurunean nola berpiztu ziren deskribatzen du, Santa Agata egunaren bezperako “Santa eskean” ibiltzeko ohituraren edo San Joanen kanten inguruan, usadiozko hitzei abagunerako idatzitako beste batzuk gehituta. Ondoren, herri-kantak eskala handiagoan, erakundearen argitalpenetan, nola berreskuratzen ziren azaltzen du, bereziki testuetan egindako manipulazioen ondorioz herri-kantaren eta kanta aberkoiaren artean gertatu ziren nahasketa eta ordezkapena zirela medio. Izan ere, transmititu behar zen mezua ez zen bakarrik nazionala: hor, nazionalista zen, eta identitatea sortzeko prozesua propaganda politiko bilakatu zen, alderdi politiko jakin bati uztartuta, EAJri alegia. Euzko Gaztediak argitaratutako hiru kantutegietan nahiz erakundeak antolatutako ikuskizun liri-koetan (hemen aztertuko den *Ixasondo* opereta horien adierazgarri), iruditeria nazionalistaren gai garrantzitsuenak aurkituko ditugu, Nicolas Ruizek Raoul Girardeti mailegatutako irakurketa-matrizearen laguntzaz (hurrenez hurren, Urrezko Aroa, Salbatzailea, Konspirazioa, Batasuna alderdiak kontuan hartuta) aztertzen dituenak.

Era berean, Pirinioez haraindiko nazionalismo historikoak eta ikuspegi erre-gionalistak bereziki taxutua den euskalduntasunaren inguruko ikuspegi esentzia-lista abiagunetzat hartuta –euskal berezitasuna, inguruko kulturekin alderatuta, denborazkanpokotasunaren eta iragazgaiztasunaren ingurunean aurkezten duen ikuspegia, alegia–, Thomas Pierrek gaur egungo irudikapenei heldu die, eta baita kantak Iparraldeko Euskal Herrian oinordetutako identitate-erreferenteen euskarri eta gaurkotzeko bektore gisa betetzen duen eginkizunari ere. Hala bada, Korrikan, duela hogeita hamar urte euskararen alde abiatu zen herrialdean zeharreko lasterketan, bertan erabiltzeko berariaz idatzitako kantak abesten dira, Euskal Herria euskararen lurraldea dela gogorarazten dutenak. Militanteen azken belaunaldien arabera, euskara eta, orokorrago, euskal kultura “herri-ondasuna da, espazio bat, eta herritar bakoitzak horren barnean egoteko eskubidea du”, eta, oraingoan ere, kanta ikusmolde hori zabaltzeko erabiltzen da, hots, euskal

berezitasunaren mitoan jatorria duten identitatea ulertzeko modu zaharragoen aurkakoa den edo modu horiei gehitzen zaien ikuspegia.

Txistua musika-tresna nazional bilakaturik, ezin harrituko gara Espainiako gerra zibilean parte hartu zuten nazionalisten batailoietan txistulariak aurkituz gero. Horra hor Euskal Herriko historia politiko eta musikaren beste alderdi ezezagun bat aztergai. Francisco Manuel Vargas Alonsok Bizkaiko artxibo historikoak eta garai hartako prentsa arakatu ditu, Euzko Gudarostea (1936-1937) osatzen zuten indar militarren eta sindikalen multzo heterogeneo hartan musikak bete zuen eginkizuna berregiteko eta ikertzeko. Hala bada, fakzio guztiei lotutako musika-eraketak –fakzio bakoitzak berezko zuen harmonia militarraz horniturik– irten dira ahanzturatik, eta baita hainbat musikagileren patuak ere, gehienetan tragikoak. Garai nahasi haietan, musikak zeremonia publikoen handitasuna azpimarratzen zuen, borrokalariei laguntzen zien, borrokarako sugarra kitzikatzen zuen, lurraldea soinu-aztarna adierazgarri batez markatuta. Baina, musikaren eta lurraldearen arteko harremana ere malguago eta mugikorrago bihurtu zen: Europako kantu iraultzaileek mugak zeharkatu zituzten, hitz eta hizkuntza berriez apainduta edo apaingarri horiek gabe, propagandak alderdi politikoa eta alderdi kulturala batu zituen, zenbaitetan ere modu harrigarrian –euskal nazionalistek, jakina, euskarazko errepertorio tradizionala eta jarduera koralak erabiltzen zituzten, eta, horren aldean, harrigarri samarra da egiaztatzea ez zirela nazionalistak izan, komunistak baizik, José María Usandizaga gaiaren nahiz musikaren aldetik sarritan Euskal Herriari lotutako piezak sortu zituen konpositorearen jaiotzaren berrogeita hamargarren urteurrena ospatu zutenak, irratan emandako kontzertu baten bidez–.

Eraikuntza nazionala ez da inoiz gelditu: irudikapen berriak irten dira argira, baina, era berean, argira irten dira ohitura berriak ere, duela bi mendez geroz identitate kolektiboaren prozesua mamitzeko oinarria den ondare hautatu horri lotuta. Horren haritik, Marcos Andrés Viergek ondarearen ikusmoldean eta erabileretan izandako bilakaera aztertzea proposatzen digu, zaintzeko eta zabaltzeko eginkizun “tradizionalak” eta gaur egun horiei gehitu zaien hezkuntza (kultura eskuratzea) abiagunetzat hartuta. Bere azalpenen barruko etapa bakoitzaren adierazgarri dira Pablo Sarasateren mendeurrena ospatzeko Iruñea bere sorterrian antolatutako ekitaldi eta argitalpen ugarietatik ateratako adibideak. Gaur egun arte, ondarearen, tradizioan errotzearen eta identitate kulturalaren artean izandako harreman estua azpimarratu eta gero, Marcos Andrés Viergek erakutsiko digu nola gaur egun ondarea berriz definitzen ari den, eta birdefinitze horren barruan, *kultura* nozioa nola zabaltzen ari den eta kultura herrikoiei berriz balioa ematen ari zaien, nola aintzakotzat hartzen ari diren ahozko ondarea eta ondare materiagabea, eta nola dagoen iraganaren eta orainaldiaren arteko elkarreragina era askotan bultzatzeko borondatea.

Jean-Jacques Castéretrek beste ondare baten aurrean azaldu du interesa: Biarnoko eta Bigorreko bailara piriniarretan, antzinako kultura polifoniko bat dago, XVIII. mendetik aurrera lekukotasuna duena. Ethnologoak bertan gertatutako ondoz ondoko aldakuntzak ikertu ditu, bereziki azkeneko berrogeita hamar urteetan gertatutakoak; lehenik eta behin, egoeraren ebaluazio bat egin du eta, hala, jardunbide berri ugari agertu dira: Siros (1967) eta Ibos (1977) herrietako

jaialdiek –non agerlekuan ez ezik tabernan ere abesten baita– kultur dinamika bat bultzatu dute, eta, edizio fonografikoak txanda hartuta, berehala ugaritu da “Biarnoko gau-jaien” bidez edo “Bigorreko gau-jaien” bidez, pastoralen eraberritzearen bidez eta ahozko lehiaketen bidez –hala nola Larunseko lehiaketak edo *Canta se gausas* izeneko topaketak, aperitibo baten aurrean kantatzera gonbidatzen duten *cantèras* izenekoak, eta abar–. Ondoren, “polifoniaren espazioak berriz antolatu eta berriz zabaldu” direla egiaztatzen du, lurzatiaren baterakuntza egiten den moduan, “lurzatiak lerratu” eta espazio berriak sortzen diren era berean (emakumezkoen ahozkotasanaren garapen publikoa, adibidez *Spécial filles* lehiaketetan edo gaueko emanaldietan). Lurraldea, orain, ez da materializatua eta formala soilik, birtuala ere izan daiteke-eta (Interneten garapena, posta elektronikoaren bidez sortutako harremanak, sarean eskaintzen diren blog eta bideoak), eta baita informala ere (“bitarteko lurralde” horiek, etnologoak ondo haute-man baitu agertu egin direla). Jardunbide berriek trukaketarako, elkar ezagutzeko, gizartekoitzeko joera berriak sortzen dituzte, eta hautatutako erkidegoak edo erkidego sinbolikoak agerrarazten dituzte, dagoeneko adin-tarte edo leku jakin bati uztartuta ez daudenak. Jean-Jacques Castéretrek “ahozkotasanaren lurraldea” agertu dela egiaztatu du, hots, kantu polifonikoaren edo Pirinioetako kantarien lurraldea, haien jokabide eta jardueren bidez atxikita daukaten estetika musikaren ezaugarriak –berak “identitatearen estetika” izendatu duena– bereiz daitezkeelarik.

Era berean azterlan etnografiko batean oinarrituta, Thierry Rougierek “mugitzen ari den tradizioaren” adierazgarria den adibide bitxi bat proposatzen digu, musikaren eta lurraldearen arteko ohizko lotura molde bereziaz bilakatzen dela erakusteko: Brasilgo ipar-ekialdeko *repente* delakoaz ari gara. Kantatutako poesia moduko horretan txandakatu egiten dira bat-batean diharduten bi kantari, herriaren benetako bozeramailetzat hartzen direnak, eta soinu- eta pentsamendu-askatasun handiz kantatzen dute, baina oso kodifikatuta dauden molde poetikoen barruan. Egoera eta emanaldi mota batzuk, *cantorias* izenekoak, teknologia berrietara eta bizimodu berrietara egokitu dira, era guztietako nahasmenduak –klimaren zein ekonomia eta gizartearen alorretan– jasaten dituen eskualde batean. Thierry Rougier ohartu da *repente* delakoak bere gizar-te-eginkizunak betetzen jarraitzen duela (meditazioa eta erregulazioa), baina lurraldearekin beste harreman batean oinarrituta. Egileak erakusten digu nola *nordestino* izendatzen diren herritarren emigrazioaren eta lekualdaketen ondorioz, “irudizko erkidego” bat sortu den, kultura “mugikor” batean jatorria duela (*repente* izeneko alegia, egiturazko molderik hertsatzaileenei leial, pairatzen dituen eraldaketak gorabehera) eta ez sorteri finko batean; azken hori da, hain zuzen ere, XIX. mendetik aurrera sortutako nazio europarren kasua, horietan identitatea lurra = kanta = herria ekuazioaren emaitza baitzen. *Nordestinoen* joan-etorrien ondorioz, kantuen bat-batekotasuna ez da lurralde batean etorkia duen ohitura gisa agertzen, aitzitik, lurraldearekin antzekotasuna duen zerbait baita, biek ere funtsezko ezaugarri bat partekatzen dutelako, alegia: mugimendua, aldaketa. Horiek horrela, *repenteak* kultura dinamiko bilakatu du oinordetzan hartutako tradizio bat, modernitatearekin bat egiten duena, identitate *nordestinoari* modernitatearekin batera doazen nahasmenduek ezartzen diotenaren seinale bat eta irudi bat: halako moduan, ezen aldakuntza hori bereizgarri bilakatu baita, oro har prozesu

nazionalak, identitatea denboraz at dagoen iraganaren aldaezintasunaren eta ekonomiaren eta gizartearen bilakaeraren gainean eraikita, sustatzen dutenaren aurka.

Musika eta lurraldea batzen dituen bestelako uztarria da Carmen Diez Minteguik eta Jone Hernandez Garciak alde batetik eta Ainhoa Kaierok bestetik proposatzen digutena. Egile horiek guztiek antropologia kulturalaren ikuspegia aldarrikatzen dute beren lanetan, eta aditzera ematen digute ikertzaileen interesa hiri-aglomerazioetarantz lekualdatu dela, bertan gizakiak nahiz kulturak gurutatu, teilakatu eta aldi berean bizi baitira atzera-aurrera ugari eginez.

Carmen Diez Minteguik eta Jone Hernandez Garciak gure mendebaldeko gizartearen erdigunean dagoen elementua, hots, musika, gaur egungo mundua ulertzeko erabili nahi izan dute eta, hala, Donostiaren eta Jazzaldiaren arteko loturen inguruko galderak jasotzen dituen itaunketa zabal baten emaitzak eskainiko dizkigute. Egileek ez digute Jazzaldia aurkezten *hirian* egiten den jaialdi moduan, *hiriarena* den jaialdi moduan baizik, eta, hartara, beren helburua “ikuspuntu bikoitz batetik abiatuta irakurketa egitea” da: Jazzaldiak ahalbidetzen du Donostia hobeto ezagutzea, hiriaren berezitasun batzuez jabetzea, eta, alderantziz ere, Gipuzkoako hiriburuak Jazzaldiaren ezaugarriak –burutzen diren jardueren nahiz entzuleen ezaugarriak– bereizteko hainbat gako eskaintzen ditu. Jakitera ematen digute lekua eta unea direla Jazzaldiari bere giro berezia ematen diotenak: hirian dagoen hondartza, udara, eta baita musikaldiak hartzen dituen espazioak ere, hainbat motatako musika-eskaintzak, lagunarteko giroak eta partekatutako emozioak onartzen dituzten espazioak baitira. Hala bada, ez dira modu berean bizi izango Victoria Eugenia antzokiaren intimitate itxi eta formalean eskainitako kontzertu bat eta ingurune “magikotzat” jotzen den Trinitate plazan, publikoaren eta jotzaileen artean “musika-batasuna” sortzeko bide ematen duen tokian, egiten den aire zabaleko emanaldi bat. Alderantziz ere, Jazzaldia kaleetara irteten da zenbait egunetan, eta hiria eraldatzen du: gizartekoitasun-espazio berria sortzen du, eta bertan gehienetan elkartzen ez diren publikoak nahastu egiten dira; udako egunerokotasuna eteten du, jaia ezartzen du eta erritual bezala funtzionatzen du, errituburua eta parte-hartzaileak dituela. Kontzertuek, batzuetan, une biziak sorrazten dituzte, norberarentzat gogoangarriak izan daitezkeenak, oroitzapen kolektiboan eta ofizialean iraungo dutenak, eta banakako nahiz taldeko identifikazio-harremanak ezartzen lagunduko dutenak.

Ainhoa Kaierok ez du hiri zehatz bat ikertu, “gure espazioak definitzen dituzten eta lurralde-identitatea ezartzen duten soinu-berezitasunak” baizik, eta, horretarako, gaur egun garraibideen, informaziobideen eta komunikabideen garapenak gure ikusmolde tradizionalak aldatu dituen “sareko gizarte” batean bizi garela dioen baieztapena izan du abiagune. Gertatutako aldaketak hobeto ulertzearren, orain arte zeuden espazio bakarren funtzionatzeko moduak –“leku antropologikoak”, Marc Augéren esamoldearen arabera– erkatu egin ditu sareko gizartean etorkia duten “hiperespazioen” funtzionatzeko moduekin –“ez-lekuak”, dinamikoak eta neutroak, batez ere sortu diren fluxuen joan-etorriak hartzen dituztenak, horientzat sortu baita giro-musika, berezko identitaterik gabeko soinu-atzealdea–. Ez-leku horiek espazio huts gisa ere funtzionatzen dute, eta edo-

zein soinu-ekintzaren bidez bete eta etengabe berrerratu egin daitezke. Ainhoa Kaierok zenbait arte-esperientzia azaltzen dizkigu, “entzunezko eremu zehaztugabe” horien ezaugarriei behar bezala balioa eman ahal izateko, esperientzia horietan musikak agerian uzten baitu “gu orientatzeko lurralde-mapa bat mugatuko lukeen narrazioaren artikulazio” bat ezartzeko zailtasuna.

Hitz hauen ondoren, bibliografia eskaini nahi izan dugu, gaikako zenbaki honetan aztergai izan dugun “musikaren eta lurraldearen” arteko lotura sakonago aztertzeko hainbat norabide erakusteko asmoz. Halaber, askotariko gaien atalean, Inmaculada Matía Polok José Inzengari buruz egindako historiografia-lan zorrotza irakurri ahal izango da. Lan horretan, Matíak azaltzen digu musikagilearen *Ecos de España* (1873) eta *Cantos y bailes populares de España* (1888) bilduma nagusiak nola sortu, landu, hedatu eta jaso ziren. Madrildar konpositore eta folklorista hau lanean aritu zen prestakuntza-lan multzo bat osatzeko, antzerki liriko nazionalaren oinarri sendoak finkatzearren: bere argitalpenak ez dira oso ezagunak, ez Espainian bertan ezta, are gutxiago, atzerrian ere, eta hona bildu dugun dokumentazioari esker, aukera izango dugu argitalpen horiek hobeto ulertzeko.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national*, frantsesezko argitalpena. Paris : La Découverte & Syros, 2002 ; 212. or.
- BARTOLI, Jean-Pierre. « La musique française et l'Orient : à propos de *Désert* de Félicien David ». In: *Revue internationale de Musique française*, 6 zk., 1981eko azaroa. Paris/Genoa : Slatkine, 1981; 29-36.
- . « Esquisse d'une chronologie des figures de l'orientalisme musical français au XIX^{ème} siècle ». In: JAMBOU, Louis. *La musique entre la France et l'Espagne. Interactions stylistiques*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003; 201-213.
- BENOIT, Marcelle (zuz.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*. Paris : Fayard, 1992 ; 811. or.
- BORDES, Charles. « La musique populaire des Basques ». In: *La tradition au Pays basque*, faksimilea 1. argit. 1899. Donostia/Baiona: Elkar, 1982; 295-354.
- CALVOCORESSI M.-D. *Glinka*. Paris : Henri Laurens, s.d. ; 127. or.
- CORRE, Christian. *Ecritures de la musique*. Paris : PUF, 1996 ; 207. or.
- COUPERIN, François. *Les goûts réunis*. Paris : Boivin, 1724 ; 76. or.
- FAUQUET, Joël-Marie (zuz.). *Dictionnaire de la musique en France au XIX^{ème} siècle*. Paris : Fayard, 2003 ; 1406. or.
- FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations*. Paris : Hachette, 2004 ; 461. or.
- HORTON, John. *Edvard Grieg*. Paris : Fayard, 1989 ; 300. or.
- HUGO, Victor. *Odes et ballades. Les Orientales*, berrargit. Paris : Garnier-Flammarion, 1968 ; 442. or.
- HUGO, Victor. *Oeuvres complètes. Critiques*. Paris : Robert Laffont, 1985 ; 761. or.
- LABORDE, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris : Imp. de

- Ph. - D. Pierres, 1780, IV. liburua ; 476. or.
- LAFITAU, Joseph-François. *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*. Paris : François Maspéro/La Découverte, 1983 ; 2 liburuki, 287. eta 185. or.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*, faksimilea 1. argit. Paris : C.N.R.S., 1965 ; 3 liburuki, 228+36, 442. eta 412+79+68+28 or.
- MOREL-BOROTRA, Natalie. « Le chant et l'identification culturelle des Basques ». In: *Lapurdum*, V zk. Bordele/Baiona : UMR 5478 C.N.R.S.koa / Baiona-Angelu-Miarritzeko Diziiplina Anitzeko Fakultatea, 2000 ; 351-381.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*, faksimilea 1. argit. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1959.
- RINGER, A.L., « On the question of exoticism in 19th century music ». In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7. lib., fasz. ¼. Budapest, 1965 ; 115-123.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, argit. berria 1987, 2171. or.
- ROMAGNAN, Jean-Marie. « La musique, un nouveau terrain pour les géographes ». In: *Géographie et cultures*, 36 zk., 2000ko negua. Paris, L'Harmattan, 2000 ; 107-126.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*, faksimilea, argit. berria. Paris : Art et culture, 1977 ; 2 liburuki, 442. eta 491 or.
- SALVADOR-DANIEL, Francisco. *Musique et instruments du Maghreb*, argit. berria. Paris : La boîte à documents, 1986 ; 176. or.
- TAIEB, Patrick. *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*. Paris : Société française de Musicologie, 2007 ; 494. or.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris : Seuil, 1999 ; 302. or.
- WARRACK, John. *Carl Maria von Weber*. Paris : Fayard, 1987 ; 471. or.

MÚSICA Y TERRITORIO : LOS AVATARES DE UNA CONJUNCIÓN*

Nada permite conocer mejor al vasco que su canción. Ella traduce, en su lengua ingenua y encantadora, las vivas sensaciones y los orgullosos sentimientos que dan forma a este ser admirable. (...) esta música no sólo expresa los sentimientos y las sensaciones del vasco, sino que tiene una misteriosa correspondencia con su vida física, su trabajo, su juego o su danza (...). Y el poeta irá más lejos aún: no podrá entender algunos de estos temas, sin ver el propio País Vasco, la naturaleza embriagadora de este rincón de tierra que Loti supo pintar tan bien en su novela *Ramuntcho* (Bordes, 1899: 297-298).

¿Un territorio que se aparece al oyente a través de un canto popular? Aunque el relato de este tipo de espejismos auditivos es frecuente en la literatura y el relato etnográfico de finales del s. XIX, esto no ha sido siempre así, y no dejamos de preguntarnos sobre la pertinencia actual de este tipo de relaciones. La aprehensión de la dinámica entre música y territorio ya no se limita a la dimensión nacional (las transformaciones de las prácticas culturales, la mezcla de las poblaciones, el desarrollo de nuevas tecnologías, entre otros factores, han contribuido a modificar la situación) y renueva la problemática de la representación identitaria. Nos ha parecido interesante estudiar algunos de estos aspectos en el presente número, cuyos artículos son el resultado de una convocatoria difundida a ambos lados del Pirineo.

Antes que nada, recordemos brevemente algunos de los hitos que jalonan los recorridos autónomos o convergentes entre “música” y “territorio”. Durante mucho tiempo, los exploradores han relatado las manifestaciones sonoras que han encontrado en su camino: la información hallada sobre instrumentos, las leyendas y los usos relacionados con la “música” han suscitado su curiosidad o extrañeza, y han considerado apropiado utilizarla para contribuir a dar a conocer una tierra nueva o desconocida, o para completar una descripción que reproducía los esquemas que les eran familiares. Así pues, muchos ejemplos de anotaciones más o menos precisas que dan cuenta de la presencia de la música se encuentran en el *Voyage autour du monde* (1771) de Louis Antoine de Bougainville o en la monumental *Histoire générale des voyages* de Antoine François Prévost (publicada a partir de 1746)¹. No obstante, estas consideraciones breves y dispersas no estaban todavía en condiciones de proporcionar por sí mismas una evocación de comarcas lejanas, y eso por varias razones: no eran más que detalles añadidos al retrato pintado desde el punto de vista eurocentrista descubridor del mundo, detalles mudos que el público debía primero aprender a conocer para luego reconocer.

*. Se trata de una traducción del texto original en francés.

1. Podemos citar a título de ejemplo la descripción de Tahiti hecha por Louis Antoine de Bougainville, donde se ve la isla como un jardín del Edén donde “los músicos cantaban acompañados de la flauta un himno de gozo» (*Voyage autour du monde*, Paris: Saillant & Nyon, 1771, chapitre IX), o el largo apunte sobre las prácticas musicales de los “nativos de las islas Sandwich [que] cantan a varias voces” que podemos encontrar en el relato de Cook (nueva edición abreviada de Jean-François de La Harpe, Lyon: Imprenta de M.P. Rusand / Paris, 1835, volumen 29, libro III, pp. 145-146).

En adelante, observadores más volcados en la ciencia musical, han añadido anotaciones en pentagramas en sus textos: por ejemplo, el senador veneciano Giovanni Battista Donado, que estuvo varios años en Estambul, enriquece su obra *Della letteratura de' Turchi. Osservationi fatte da Gio. Battista Donado senator veneto, Fù Bailo in Costantinopoli* (1688) con tres melodías “turcas” (Ringer, 1965: 116). Igualmente, Jean-Baptiste Du Halde integra en su *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735) cinco aires “chinos” transmitidos por los jesuitas instalados en el Imperio del Medio (Ringer, 1965: 115). Lo relevará el Padre Amiot, que vivió en Pekín de 1750 a 1793. Este último envió varias memorias –la mayoría de ellas permanecieron inéditas– que incluían particularmente músicas de los divertimientos en uso en la corte manchuriana (Benoit, 1992: 16). Más tarde, algunos compositores lo recordarán y, llegado el caso, integrarán estos fragmentos en sus obras: Carl Maria von Weber, por ejemplo, utiliza un aire proporcionado por Du Halde² como tema único de su *Ouverture chinoise*, y una canción egipcia citada por el danés Carsten Niebuhr en su *Reisebeschreibung nach Arabien* (1774) para el final del primer acto de *Obéron* (Warrack, 1987: 75, 384-385).

Los teóricos de la música y los musicógrafos de los siglos XVII y XVIII se han vuelto también hacia las músicas extra-europeas: Michael Praetorius proporciona, en su *Syntagma musicum* (1615-1619) esbozos de instrumentos exóticos (1959: tablas XXIX a XXXI); asimismo, Marin Mersenne, en su *Harmonie universelle* (1636), se propone “explicar algunos instrumentos de las Indias y de Turquía”, incluyendo una tabla de ilustraciones (1965, tomo III: 227-228) y presenta más adelante un “instrumento de indios” (en realidad, un órgano de boca), con grabado (*idem*: 308). Sin embargo, el volumen de estas aportaciones resulta ínfimo con respecto al conjunto: el objeto es una “armonía universal” (es decir, en este caso esencialmente la de la música culta que le es familiar, por la práctica o por el estudio, a partir del cual Mersenne quiere evocar el arte de los sonidos) y no el examen de músicas particulares relacionadas con países lejanos, inconcebible en esta concepción unitaria del fenómeno musical.

Los vínculos que el repertorio musical culto de esta época teje con estas comarcas extra-europeas se concretan sobre todo en los libretos y la representación escénica: esto concierne sobre todo a las obras líricas³, los ballets de corte, los divertimientos, los carruseles. La moda del exotismo, que se ve reflejada en el uso de porcelanas chinas o en las traducciones de las *Mil y una noches*, ciertamente, estimula la imaginación, pero no desde un punto de vista sonoro y eso por varias razones: por una parte, porque no conviene que una ópera seria se muestre pintoresca, y por otra parte, porque el conocimiento real que se tiene es mínimo y el objetivo que se persigue es la búsqueda de lo maravilloso y del divertimento; así pues, la mayor de las fantasías preside la representación. Como lo resume Nathalie Lecomte para Francia, que sin duda es el país que más cultiva el exotismo, “no hay que buscar rastros de autenticidad, tanto des-

2. Via el *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1977, tomo 2, plancha: 26).

3. A. L. Ringer señala antes de 1800, más de cuatro cientos óperas basadas en un tema exótico, en particular en Francia (1965 : 115).

de el punto de vista musical como desde el coreográfico. Representados de manera convencional y estereotipada, los extranjeros cantan y bailan con el estilo francés más puro” (voz “exotisme”, en Benoit 1992: 281). Las obras de Rameau lo ratifican muy bien: en las *Indes galantes* (1735), por ejemplo, “los diferentes climas de la India” -una formulación que huele a Montesquieu...- contienen “los jardines del Pacha Osman”, “un desierto en Perú”, “los jardines del palacio de Ali”, “un príncipe persa”, y “un bosque de América” donde vive “la nación salvaje”, pero estos diferentes territorios apenas están diferenciados musicalmente, y la última “entrada”, que retoma la célebre danza de los salvajes escrita para clavicordio algunos años antes, se cierra con una *chacona*.

De manera general, la caracterización musical del exotismo se da, sobre todo, a través de la utilización de la percusión, lo que se denominará “música turca” a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y que evoca un territorio que sobrepasa por mucho el mundo otomán para llegar incluso a la India o a China. Como lo advierte Patrick Taïeb con respecto a las óperas cómicas francesas hasta comienzos del siglo XIX, “el Oriente caracterizado de este modo es menos un territorio que un género dramático, y la *turquerie* resulta una especie de comedia viva cuya localización lejana permite la desviación de las normas convencionales” (2007: 152).

¿Qué pasa con las músicas que provienen de territorios mucho más familiares de Europa? La danza es, ante todo, la primera que relaciona “música” y “territorio”. Mersenne enumera, en el “Tratado de la voz y de los cantos” de la obra citada, las *danceries* (danzas) “como propias de Francia, o naturales de otras naciones de las cuales las hemos extraído: el *passamezzo* es un canto a la italiana apropiado para bailar (...). La pavana viene de España (...). La alemanda es una danza de Alemania (...), etc.”, y las ilustra con un ejemplo musical (1965, tome II: 164). Estas danzas se mencionaban ya en la famosa *Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau, en la que se teje un panorama europeo. Más tarde se dará cuenta de las canciones: Jean-Baptiste de La Borde, por ejemplo, les dedica parte de su *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780, libro IV), lo que le lleva a interesarse por el repertorio popular occidental; se detiene en Europa del Norte, y luego aporta palabras y arreglos musicales de cantos de diversas provincias de Francia. Es seguramente uno de los autores más prolijos en la materia (teniendo todas las proporciones en cuenta): señal, sin duda, de que obras como la suya dan a conocer y contribuyen a crear un nuevo interés, que va tomando forma.

¿La música culta de este periodo se hace eco de la geografía europea? Los títulos de algunas obras barrocas podrían hacerlo suponer: por ejemplo, François Couperin publica en 1724 piezas instrumentales tituladas *Les nations*, que incluyen *La Française*, *L'Espagnole*, *L'impériale*, *La Piémontoise*. Pero cada “orden” incluye en realidad una sonata de gusto italiano, seguida por danzas a la manera francesa. Couperin se había explicado en el prefacio de sus *Goûts réunis*, publicados dos años antes: “el gusto italiano y el gusto francés han compartido la República de la Música desde hace mucho; en lo que se refiere a mí, he apreciado siempre las cosas que lo merecían, sin acepción de Autores ni de Naciones”. El único territorio pertinente, en el ámbito musical, es el espacio virtual de la “República de la Música” donde reinan los “gustos” italiano y francés,

definiéndose el gusto como un estilo musical, independiente del origen del compositor y del territorio donde éste opera. Sin embargo, en Francia, donde los panfletos y los ensayos alimentan las “querellas”, las polémicas no serán menos violentas. Fuera, de Lisboa a Moscú, la música italiana triunfa llevada por músicos italianos o autóctonos. Tal como lo resume Joël-Marie Fauquet con una sola frase, “el debate estético que, durante los siglos XVII y XVIII, consistió en hablar de los méritos comparados de las escuelas nacionales, no tiene nada que ver con el nacionalismo, porque es tributario del concepto de nación como entidad artística” (voz “nacionalisme”, 2003: 855).

Así pues, piezas como *Le Basque* (5^{ème} suite) y *La Biscayenne* (6^{ème} suite) de Marin Marais no deben conducirnos a engaño: son, al igual que *La Provençale* (3^{ème} suite) y varias *Allemandes* que salpican las seis suites, danzas que el compositor parisino enlaza para formar su 4^{ème} *livre de pièces pour viole* (1717)⁴. Un título de danzas no implica la utilización de una melodía autóctona, ni una intención descriptiva particular. En el caso de las dos primeras citadas, recordemos, además, que “el “país de los vascos”, o “Vizcaya”, era muy poco conocido en esta época. Todavía no ha llegado el momento de representar la propia cultura; ni tampoco las manifestaciones musicales de su idiosincrasia ni las de los territorios vecinos.

Sin embargo, las cosas van a cambiar. Sin duda, se puede considerar a Jean-Jacques Rousseau como uno de los autores más perspicaces que da testimonio de las transformaciones en curso. En la voz “Música” de su *Dictionnaire* (1767), introduce un comentario pertinente relativo al *ranz des vaches*: “La música, en tal caso, no actúa precisamente como música, sino como un signo memorativo” (1977, tome 1: 362). La memoria, en efecto, desempeñará ahora un papel cada vez más importante en las relaciones entre música y territorio: si la música puede reactivar la memoria de un lugar, haciendo desertar a los mercenarios suizos “tanto excitaba en ellos el ardiente deseo de ver otra vez su país” (*idem*), se convertirá también, directamente, en memoria del territorio y del pueblo que vive en él. Por otra parte, como lo muestra Benedict Anderson, el desmembramiento de los dos cuadros de referencia como eran la comunidad religiosa y el reino dinástico, la modificación de la aprehensión del tiempo con la utilización del calendario, llevarán a la aparición de un nuevo tipo de organización cultural y social, cuya instalación es tributaria del desarrollo del capitalismo y de lo impreso: la nación. Anderson propone una definición que iba a permitir, a partir de los años 1980, repensar esta noción. Según él, en efecto, la nación se presenta como “una comunidad política imaginaria, e imaginada de manera intrínseca limitada y soberana” (2002: 19). Uno de los principales fenómenos que acompañan su instalación es la modificación de la relación con el territorio. Para entender mejor las implicaciones en el ámbito que nos interesa, hay que retomar la cronología de los eventos.

Algunos años antes de la aparición del diccionario de Rousseau, un joven poeta escocés, James Macpherson, publica las traducciones inglesas de algu-

4. El mismo año, Couperin publica *La Basque*, sacada del *Second livre de pièces de clavecin*.

nas leyendas gaélicas que habría recogido en las montañas de los Highlands: *Fingal, an Ancient Epic Poem (...) Composed by Ossian, the Son of Fingal* (1761, completado en 1773). Aún sospechando rápidamente que Macpherson es el autor principal, si no único, de su poema épico, el éxito es inmediato en toda Europa. Pero poco importa, porque éste ha demostrado que el modelo de la Antigüedad greco-latina (jamás puesto en entredicho hasta entonces) y el modelo clásico derivado de él podían ser igualados, y que la cultura europea podía beber de otras fuentes: las culturas autóctonas. ¿Cómo plasmar las producciones de estas antiguas culturas indígenas que no conocían el escrito? Anne-Marie Thiesse, que ha analizado de manera destacada este fenómeno de “mutación de la legitimidad cultural” (1999: 23), lo resume con una fórmula impresionante: “existe un camino de acceso a los orígenes que permite encontrar los antepasados fundadores y recoger su precioso legado. El Pueblo, por su primitividad, es un fósil vivo que guarda hasta el corazón de la modernidad el espíritu de los grandes antepasados” (21). El pueblo canta, y es en esta poesía popular en lengua vernácula en donde Johann Gottfried Herder ve el “genio nacional”, “el espíritu de la nación” (*Volksgeist*), la voz de una humanidad que se mantendría fiel a su naturaleza propia, a su esencia. “Los cantos son los archivos del pueblo, tesoro de su ciencia y de su religión, de su teogonía y de sus cosmogonías. Son el tesoro de los grandes actos de los padres, relatan su historia, llevan la impronta de su corazón, ilustran su vida doméstica en la alegría y la pena, en el lecho nupcial y en la tumba”, escribe el autor (citado por A.M. Thiesse, 1999: 39). Herder llama pues a recopilar cantos populares, publicando él mismo una importante antología de textos de *Volkslieder* de procedencias diversas (1778-1779). Es por el peso dado a la lengua –cuyo principal soporte, en un primer momento en todo caso, es el canto popular– por lo que ahora se va a construir la nación, al menos en Europa occidental: se fabrica un lazo, por no decir una equivalencia, entre lengua, canto popular, cultura (en el sentido más amplio del término), territorio y nación, lazo a partir del cual el imaginario nacional toma forma.

De manera más general, los eruditos europeos van a realizar un minucioso trabajo de inventario durante todo el siglo XIX: se trata, en efecto, de reunir los elementos considerados necesarios para la construcción de las naciones, “monumentos” materiales o literarios, costumbres, léxicos y gramáticas, relatos históricos, cuya difusión fuera del ámbito culto permitirá la creación de “comunidades imaginadas”. A. M. Thiesse describe la Europa de la primera mitad del siglo como una amplia obra cosmopolita donde todos colaboran (1999: 66): en este sentido, el primer “canto” vasco (poema épico) supuestamente antiguo, fue publicado lo fue en Berlín en 1817 por iniciativa del alemán Wilhelm von Humboldt, y dio la vuelta a la Europa culta (Morel-Borotra, 2000: 355).

Se recurrirá especialmente al arte para “mostrar la nación”, un arte elaborado –esta vez por artistas nacionales– a partir de elementos reunidos: las culturas nacionales cultas, valga la redundancia, se construirán a partir de las culturas populares autóctonas. En el ámbito musical, las recopilaciones de cantos y de danzas populares, cada vez más numerosas en el curso del siglo, proporcionarán el material melódico y rítmico de numerosas composiciones, y permitirán la

aparición de músicas propias en todos los territorios que, hasta entonces, no tenían una tradición musical con un vínculo claro con lo que se considera ahora como su idiosincrasia (en varios artículos que siguen, se hará alusión a los cancioneros vascos publicados en ambos lados del Pirineo durante medio siglo)⁵. Escribir a partir de una danza autóctona no tendrá pues el mismo significado y el mismo impacto que en el siglo anterior y, además, se hará también de diferente manera. Además, el teatro lírico ofrecerá la posibilidad de integrar la lengua, una evocación histórica y/o cultural, y una presentación visual de la nación. Lo mismo ocurrirá el caso del poema sinfónico, aunque en menor medida: pensemos, por ejemplo, en el ciclo *Má Vlast* [mi patria] de Bedrich Smetana, que evoca, sucesivamente (con la ayuda de polkas, dumkas, canto bohemio y coros husitas), la fortaleza de los príncipes de Bohemia, el río nacional, una amazona legendaria, los prados y los bosques del país, los combates de los husitas y la montaña que alberga a los héroes dispuestos a salir de su sueño eterno por la patria en peligro.

De este modo, con la invención de las naciones, el lazo entre la música y la tierra que la ve nacer se invierte, o más exactamente se establece en los dos sentidos: por un lado, dentro de una perspectiva nacional, es la música –entre otros aspectos– la que crea la nación y su territorio; y, por otro lado, la construcción identitaria es la que impulsa la elaboración de un repertorio propio. Las “escuelas nacionales” que han proliferado en la Europa romántica y hasta el principio del siglo XX han representado, dentro de la música culta, el grueso de esta interdependencia, en el momento en que la etnografía y después la etnomusicología establecían unas correlaciones similares en el ámbito de lo que se denominaba folklore: es en este marco en el que se entiende la cita que hemos ofrecido al comienzo de esta introducción. A Mikhaïl Glinka se le reprochará el escribir “una música de moujiks” o incluso “de cocheros” (Calvocoressi, s.d.: 32). Edvard Grieg, que escucha fascinado a un violinista del Hardanger y que dice: “aquí está Noruega”, querrá que su “música huela a pescado” (Horton, 1989: 103, 9). No obstante, que estas expresiones radicales no nos lleven a pensar que se considera que las músicas “cultas” y las “populares” tienen la misma dignidad: en todas partes se estima que la emanación del territorio debe revestir las formas del arte culto para llegar a su nobleza y a su rango.

Aunque el gusto por el exotismo se haya desarrollado antes de la aparición de los procesos de creación nacional, estos van a influir en los modos de representación de esta corriente artística. Sin embargo hará falta mucho tiempo para lograr una aprehensión de las tradiciones musicales extra-europeas y salir de los presupuestos y prejuicios culturales anteriores. Así pues, en un primer momento, los europeos no ven en la música del resto del mundo más que manifestaciones de primitivismo poco susceptibles de una escucha sensible, cuyo interés se encuentra en el enfoque que podrán proporcionar para un mejor conocimien-

5. Precisemos que el éxito, en Bilbao en 1910, de varias piezas líricas procedentes de estas compilaciones es el que condujo directamente a la publicación de los dos cancioneros más importantes, el de Azkue y el de Donostia, con el fin de poner a disposición de los compositores los materiales que permitirán escribir obras *nacionales* (Morel-Borotra, 2000: 374).

to de las bases antiguas de la cultura occidental. Como las tribus exóticas se encuentran en la etapa inicial de una evolución que se supone tiene como finalidad el sistema tonal, sus músicas permitirán explicar lo que cuentan los escritos antiguos de manera no siempre explícita: en este sentido, el jesuita Joseph-François Lafitau, discurriendo en 1724 su obra *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*, consagra algunas páginas a los “festines para cantar” y a las danzas (1983, tome I: 114-124)⁶. Casi un siglo más tarde, Guillaume André Villoteau, miembro de la expedición de Egipto llevada por Bonaparte, hace de esta tesis materia de varias obras al incorporar observaciones sobre la música y los instrumentos publicadas en 1812 en los volúmenes XIII y XIV de la *Description de l’Egypte*. Condicionado por su conocimiento de la Antigüedad y por su admiración de las civilizaciones egipcia y greco-latina de este periodo, analiza lo que ve en función de sus conocimientos en esta materia o, al contrario, trata de comprobar o completar sus conocimientos a partir de su observación de los vestigios arqueológicos y de la música egipcia de su tiempo. Lamenta entonces que ésta no esté a la altura de la música antigua que él idealiza (porque es antigua), y no consigue apreciar los sonidos, que le parecen opuestos a sus criterios de belleza (Corre, 1996: 7-26): para él la música egipcia contemporánea no es la música de un territorio particular, sino la de un momento de la historia de la humanidad.

Medio siglo más tarde, Francisco Salvador-Daniel hace de nuevo este viaje en el tiempo: en *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien* (1863), quiere “demostrar que el presente, con respecto a los árabes, corresponde a lo que sería para nosotros la música anterior al siglo XIII, y que la música árabe actual no es otra cosa que el canto de los Trovadores y de los Ministriles” (1986: 31). Lo que ha cambiado, sin embargo, es la apreciación que se ha dado a esta música: es cierto que, al principio, percibe, “como todo el mundo, sólo un horroroso guirigay desprovisto de melodía y de compás”. Más adelante, estudia con músicos indígenas y “llega a tomar parte del disfrute que la música de los árabes procura a quienes la comprenden” y trabaja para “reconstruir” su “teoría perdida” (*idem*: 29-30).

De forma paralela al movimiento de las escuelas nacionales, a partir del 1840, se desarrollará el exotismo musical, que aparece en Francia con las obras fundadoras de Félicien David. Al orientalismo propiamente dicho, presente también en Rusia, se añade el hispanismo (muy cultivado también por los franceses y los rusos, y, en menor medida y de manera diferente, por los alemanes), siendo España considerada como una comarca exótica, “medio africana” (Hugo, 1828: 322). David había viajado a Egipto; el éxito de sus obras (las *Mélodies orientales* para piano publicadas en 1835, y sobre todo la oda-sinfonía *Le Désert*, 1844) hizo de unas selecciones en materia de evocación sonora las primeras bases de un vocabulario que se completará a lo largo de los años uniendo los marcadores identitarios que se constituyen poco a poco, siguiendo el modelo de las construcciones nacionales. Para Jean-Pierre Bartoli, “es, sobre

6. Agradezco a Lothaire Mabru el hecho de que esta obra y su contenido hayan llamado mi atención.

todo, el carácter descriptivo de la música (con una tempestad, un amanecer, etc.) y el aspecto auténtico de una reconstitución de la música árabe lo que le impresionó fuertemente” (1981: 30). Bartoli detalla en sus trabajos las figuras de la retórica orientalista que aparece y que se basa en el camino seguido por David en sus composiciones:

A partir de esta época, en efecto, el principio del préstamo “auténtico”, de la imitación de estos préstamos o de manera más global, de la referencia (explícita o implícita) a lo que parece ser la *realidad* musical del Oriente se hizo un criterio estético de calidad mientras que la edificación fantasista de un universo sonoro exótico puramente imaginario no ya responde a la espera del público, ni a las exigencias estéticas de los creadores (Bartoli, 2003: 202).

“¡Es en Oriente donde debemos buscar el romanticismo supremo!”⁷, exclamaba ya Frédéric Schlegel en 1800. No cabe duda de que las evocaciones exóticas y nacionales colman en todos los casos las expectativas románticas y post-románticas, especialmente en materia de “color local”, aunque es importante subrayar que la relación entre música y territorio no se da siguiendo el realismo, sino buscando lo “verdadero” por retomar la distinción realizada por de Victor Hugo (1985: 236). En definitiva, el compositor afanará en buscar el efecto, una ilusión que funcionará gracias al sistema de representaciones y de asociaciones convencionales que el público domina.

Hemos visto el papel desempeñado por la música en el reconocimiento nacional de un territorio, recordemos que el actual mapa de Europa se dibuja en mayor parte durante el siglo XIX. Este reconocimiento se podrá inscribir en el marco político del estado-nación, o ser objeto de reivindicaciones regionalistas o nacionalistas. Se pueden utilizar creaciones y prácticas musicales con fines ideológicos y de propaganda tanto por el poder central como por un movimiento político separatista. El historiador Didier Franckfort estudia lo que él considera como la “función nacionalista de la música”, que, según él, culmina entre 1870 y 1914: el sentido de universalidad de la música se desvanece, pues “por todas partes la esencia nacional de la música está unida al “genio” del lugar, a un profundo compromiso con la historia, la geografía y las tradiciones” (2004: 11). La Gran Guerra pondrá un freno a este fenómeno, más aún cuando la década de los veinte del siglo XX (los años “locos”) va a promover en toda Europa, con la ayuda del fonógrafo y después de la radio, la difusión de nuevas músicas (jazz, danzas americanas, y más tarde música de películas). La Segunda Guerra mundial, los trastornos políticos, económicos, tecnológicos y culturales que la siguen aceleran más aún esta evolución.

Hoy en día, el vínculo nacional, todavía activo, se adapta a la vida moderna y a la mundialización y ya no es tan relevante a la hora de considerar todos los vínculos entre las expresiones y prácticas musicales, y un área geográfica. Si subsiste una dimensión de orden político-nacional es, a menudo y en gran parte, por la aplicación de políticas culturales o por las repercusiones económicas (a través de

7. Esta célebre conminación publicada en *Athenäum* (citada por Henri Lichtenberger en Goethe. *Divan occidental-oriental*, Paris: Aubier, s.d., p. 8).

la industria del espectáculo o del turismo, por ejemplo). El territorio puede también corresponder a una zona que presenta algunas características aunque no formule una reivindicación global particular —la música siempre puede, sin embargo, revelarse como factor y medio de pertenencia a este territorio—.

Asimismo, el territorio no se debe entender ya solamente como un lugar geográficamente identificado (“extensión de la superficie terrestre sobre la cual vive un grupo humano” tal como lo define el diccionario *Robert*), sino como un emplazamiento desmaterializado, virtual. Ya no existe solamente un mosaico de músicas nacionales o regionales, sino que hay “espacios” que pueden trascender las fronteras, y que se constituyen en función de criterios (o de combinaciones de criterios) que ya no son los de una “comunidad imaginada” unida a una tierra, sino criterios de género, edad, estratos sociales, opciones estéticas, etc. Globalización y nuevas tecnologías engendran nuevas relaciones entre música y territorio, trayendo consigo comportamientos, funciones y tipos de sociabilidad inéditos, o reconfigurando los espacios y los usos antiguos.

Es evidente que la aprehensión de esta situación sobrepasa el marco habitual del análisis musical y de la musicología histórica: la antropología, la sociología y la geografía social pueden proporcionar herramientas y perspectivas interesantes. Un sector de los estudios geográficos se orienta, además, hacia la toma en consideración de los fenómenos sonoros y de la música como “geo-indicadores” (Romagnan, 2000: 116), lo cual permite especialmente el estudio de los mecanismos que hacen de un espacio un verdadero “territorio”, es decir, “una realidad construida y reconstruida en función de las conyunturas históricas, [que] cobra su sentido gracias a los procesos sociales que se expresan a través de él” (Jean-Pierre Augustin citado por Romagnan, 2000: 115)⁸. De hecho, esto es lo que se proponen hacer algunos de los artículos reunidos aquí.

En la apertura de este dossier, Lothaire Mabru examina el caso contemporáneo de la música de Appenzell: este cantón suizo (o más exactamente los dos medio-cantones imbricados que lo componen) escenifica con cierta constancia su cultura pastoral y elabora “una imagen de región acogedora y atractiva, apostando especialmente por sus “artes y tradiciones populares”, en lo que tienen de más espectacular”, por repetir las palabras del autor. Una formación, el quinteto de cuerda, y su repertorio se presentan especialmente como “la imagen sonora del cantón de Appenzell”, una imagen ampliamente explotada y difundida delante de un público autóctono y de turistas extranjeros. Desde una perspectiva nacional habitual, la identidad se funde en lo que se han considerado como especificidades que permiten establecer, por un lado, una relación entre el territorio y, en el caso que nos ocupa, su música, y, por otro lado, una diferenciación con respecto a otras culturas. Ahora bien, el caso de Appenzell es singular. Lothaire Mabru, que lleva a cabo sus investigaciones en la Suiza alemana, se interroga sobre el particularismo reivindicado: éste no reside en los instrumentos

8. Encontraremos una tabla de este nuevo enfoque geográfico en el artículo de Claire Guiu, “Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse”. En *Géographie et cultures*, n° 59, 2006. Paris, L'Harmattan, 2006; pp. 7-26.

utilizados, ni en el repertorio –aunque éste sea, más o menos con algunos préstamos, el fruto de los compositores de Appenzell–, ni tampoco en el lenguaje musical utilizado. Se podría, sin embargo, recoger un elemento: las maneras de tocar los instrumentos son particulares, por lo menos según los grabados antiguos y en algunos intérpretes fieles a esta “tradición”. Sin embargo, los habitantes de Appenzell no prestan hoy mucha atención a estas maneras de interpretar, que están, por otra parte, en vías de desaparición con la generalización del aprendizaje instrumental en escuelas de música y la multiplicación de los contactos con toda clase de culturas musicales. Lothaire Mabru concluye que “la adscripción a un territorio” no se hace sobre criterios objetivos (el único elemento que podría ser pertinente no se toma en consideración), sino a través de la voluntad de una población de establecer su identidad en esta “música original para cuerdas”, según la denominación local.

En el mecanismo de construcción nacional, se da un paso previo que consiste en definir a través de un inventario lo que se entiende por su idiosincrasia. Hemos visto más arriba la importancia de la constitución de cancioneros: establecen un corpus que se hace normativo, a partir del cual se desarrollará un arte culto nacional. Xabier Etxeberria Adrien aborda con cierta valentía el estudio de dos “monumentos” fundadores de la etnografía vasca (los cancioneros de R. M. Azkue y del Padre Donostia, que no han sido todavía desmitificados). Defiende una lectura crítica de su contenido, sugiere un marco de revisión y formula propuestas en este sentido. El objetivo es interesante ya que constituye en sí mismo una deconstrucción: al autor le parece necesaria la revisión porque el modo de elaboración de estos cancioneros conlleva un trámite ideológico (no olvidemos que, en este caso, son el resultado de un concurso convocado por las diputaciones de las cuatro provincias vascas meridionales) y no científico. Así pues, el área de recogida escogida alcanza y fortalece la concepción del territorio nacional defendida por los nacionalistas. No cabe duda de que futuros trabajos sobre la metodología seguida por los dos recopiladores, basados especialmente en sus cuadernos de campo, permitirán comprender mejor este fenómeno y hacer visibles las decisiones efectuadas en materia de contenido, de transcripción, de clasificación y de presentación, confirmando o descartando, si acaso, las aportaciones hechas por Xabier Etxeberria, y descubriendo probablemente nuevas problemáticas. Los argumentos que el autor avanza pueden ser discutidos, y su propuesta podría surtir efecto: en los dos casos, *Musiker* acogerá con gusto e interés otras contribuciones, necesarias para establecer una edición crítica, como señala Etxeberria.

Lorenzo Sebastián García nos muestra cómo se da la relación entre territorio e identidad a través de un instrumento, el *txistu*. Durante la dictadura de Primo de Rivera y, después, en la segunda República, el “Renacimiento vasco” alcanza su punto culminante: en todos los sectores de la vida artística, deportiva y social se desarrollan asociaciones e instituciones que reivindican la ilustración y la defensa de una cultura autóctona. La Asociación de Chistularis del País Vasco se crea en 1927 y, durante toda una década (1927-1936), esta organización profesional muestra una fuerte implicación en la construcción nacional vasca. El artículo cubre una laguna en la historiografía de este periodo, ya que ningún estudio se había dedicado por el momento a esta asociación. Así pues,

resulta muy útil conocer su implantación, así como el reclutamiento, la organización y el funcionamiento, y ver cómo, a través de sus actividades y de su órgano de prensa (la revista *Txistulari*), se contribuye a modelar y a divulgar la imagen del *txistu* como instrumento nacional (“nos sentimos más vascos cuando oímos la música del *txistu*”), garante de la tradición vasca pero también de la moral, desde una perspectiva que se explica fácilmente por los lazos con el PNV y con personalidades religiosas.

Nicolás Ruiz Descamps se interesa por otra asociación vasca del principio del siglo XX. A partir de un paciente estudio de la prensa nacionalista de la época, el historiador reconstituye la actividad musical de la Juventud Vasca de Bilbao, la más activa y la más influyente de las organizaciones de juventud vinculadas al PNV. Ésta retoma la equivalencia entre música y territorio establecida por los movimientos nacionales, y pone, en consecuencia, el canto popular en el eje principal de su estrategia. Así pues, Nicolas Ruiz describe la reactivación, en un ámbito urbano, de costumbres desaparecidas, alrededor de la canción de colecta de Santa Ana o de los cantos de San Juan, cuyos versos tradicionales se completan con estrofas escritas para la ocasión. Después revela cómo se recuperan los cantos populares, a mayor escala, a través de las publicaciones de la asociación, especialmente gracias a la confusión y al trasbase que se da entre canto popular y canto patriótico a través de la manipulación del texto. En este caso, el mensaje a difundir no es solamente nacional: es nacionalista, y el proceso de creación identitario se convierte en propaganda política ligada a un determinado partido, el PNV. Encontraremos los grandes temas del imaginario nacionalista, que Nicolas Ruiz analiza con la ayuda de un esquema tomado de Raoul Girardet (que considera sucesivamente la Edad de Oro, el Salvador, la Conspiración, la Unidad), en los tres cancioneros publicados por la Juventud Vasca así como en los espectáculos líricos montados por ella, centrándose en la opereta *Itxasondo*.

Partiendo también de una visión esencialista de la vasquidad (articulada particularmente por el nacionalismo histórico transpirenaico y la concepción regionalista), que presenta la singularidad vasca en un contexto de atemporalidad y de hermetismo con respecto a las culturas cercanas, Thomas Pierre se ha centrado en las representaciones presentes, y el papel del canto como soporte y vector de actualización de estos referentes identitarios heredados en el País Vasco francés. Así pues, la Korrika, la carrera que recorre desde hace treinta años todo el país para apoyar la lengua vasca, va acompañada de cantos escritos para su propio uso, los cuales nos recuerdan que el País Vasco (Euskal Herria) se define como el territorio del *euskara*. Las últimas generaciones de militantes ven la lengua y más generalmente la cultura vasca como “un bien público, un espacio dentro del cual cada ciudadano tiene derecho a inscribirse” y, de nuevo aquí, el canto se utiliza para difundir esta concepción, que se opone o se añade a las percepciones más antiguas de la identidad que surgen del mito de la especificidad vasca.

Puesto que hemos señalado que el *txistu* se ha convertido en instrumento nacional, no nos extrañamos al encontrar *txistularis* en los batallones nacionalis-

tas durante la Guerra Civil española. Aquí se aborda de nuevo una parte parcialmente desconocida de la historia político musical del País Vasco. Francisco Manuel Vargas Alonso se sumerge en los Archivos históricos de la Provincia de Vizcaya y en la prensa de la época para reconstituir y analizar el papel de la música en el conjunto heterogéneo de fuerzas militares y sindicales que constituyen el Ejército Vasco (1936-1937). Saca a la luz formaciones musicales relacionadas con las diversas facciones, todas provistas de su propia banda militar, así como algunos relatos de vida de músicos –generalmente trágicos–. Durante estos tiempos turbios, la música subraya la pompa de las ceremonias públicas, acompaña a los combatientes, atiza la llama guerrera y marca el territorio con una huella sonora significativa. Pero la relación entre música y territorio se vuelve más flexible y más móvil: los cantos revolucionarios europeos cruzan las fronteras, revistiéndose o no de nuevas letras y lenguas; la propaganda une lo político y lo cultural de manera a veces sorprendente –si suponemos que los nacionalistas vascos usan el repertorio tradicional en *euskara* y la práctica coral, es curioso, por ejemplo, reparar en que no son ellos, sino los comunistas, quienes conmemoran con un concierto radiofónico el cincuentenario del nacimiento del compositor José María Usandizaga, autor de piezas muy a menudo unidas temáticamente y musicalmente al País Vasco.

La construcción nacional no termina nunca de cuajar: aparecen nuevas representaciones y también nuevos usos de esta herencia patrimonial elegida sobre la que se elabora, desde hace dos siglos, todo el proceso identitario colectivo. Marcos Andrés Vierge propone así un análisis de la evolución de la concepción y de la utilización del patrimonio, tomando como punto de partida los objetivos “tradicionales” de conservación y de difusión, a los cuales se asocia ahora la educación (el acceso a la cultura). Cada etapa de esta demostración está ilustrada con ejemplos escogidos en la multitud de eventos y de publicaciones que han acompañado la celebración del centenario de Pablo Sarasate en su villa natal de Pamplona. Tras destacar la estrecha relación que une hasta hoy en día el patrimonio, el arraigo a la tradición y la identidad cultural, Marcos Andrés Vierge muestra cómo ahora asistimos a una redefinición del patrimonio que pasa por la ampliación de la noción de cultura y la revalorización de las culturas populares, la consideración del patrimonio oral e inmaterial, y la voluntad de que interactúen de muchas maneras el pasado y el presente.

Jean-Jacques Castéret centra su interés en la transmisión de otra herencia: en los valles pirenaicos de Béarn y Bigorre existe una cultura polifónica antigua, documentada desde el siglo XVIII. El etnólogo estudia sus sucesivas mutaciones, especialmente las de los cincuenta últimos años. Primero describe el contexto donde surgen una multitud de prácticas nuevas: los festivales de Siros (1967) y de Ibos (1977), en los cuales se canta en escena, pero también en el chiringuito. Estos festivales impulsaron una dinámica cultural que, relevada por la edición fonográfica, deriva luego, a través de las *soirées béarnaises* o *bigourdanes* (veladas de Béarn o de Bigorre), el renacimiento de las pastorales, las competiciones vocales como el concurso de Laruns o los encuentros *Canta se gausas*, las *cantèras* que invitan a cantar alrededor de un aperitivo, etc. Después, observa “una redefinición de los espacios de la polifonía y su reorganización”, a la mane-

ra de una reagrupación, con “deslizamiento de terreno” y surgimiento de nuevos espacios (el desarrollo público de la vocalidad femenina, por ejemplo, en los concursos o las veladas “Especial chicas”). El territorio no es ya solamente material y formal, también puede ser virtual (con el desarrollo de Internet, los contactos establecidos por correo electrónico, los blogs y vídeos ofrecidos en la red) e informal (“territorios intermediarios” cuya aparición señala el etnólogo). Las nuevas prácticas generan nuevos modos de intercambio, de inter-conocimiento, de sociabilidad, y hacen que emerjan comunidades de elección o simbólicas, que ya no están unidas a un tramo de edad o a un sitio concreto. Jean-Jacques Castéret ve la aparición de un “territorio de la vocalidad”, el de la comunidad del canto polifónico o de los cantores pirenaicos, cuyos comportamientos y actividades contribuyen a caracterizar una estética musical que se asocia con él, y que llama “estética de identidad”.

Thierry Rougier propone, también a partir de un trabajo etnográfico, un caso original de “tradición en movimiento”, donde el vínculo habitual entre música y territorio evoluciona de manera particular: se trata del *repente* del Nordeste brasileño. Esta forma de poesía cantada hace alternar dos improvisadores, que se perciben como verdaderos portavoces del pueblo, con mucha libertad de tono y de pensamiento, pero en el marco de formas poéticas muy codificadas. Las circunstancias y ciertas modalidades de las sesiones o *cantorias* se han adaptado a las nuevas tecnologías y modos de vida en una región presa de toda clase de trastornos, tanto climáticos como económicos y sociales. Thierry Rougier observa que el *repente* prosigue con sus funciones sociales (mediación y regulación), pero dentro de otra relación con el territorio. Nos enseña cómo, con la emigración y los desplazamientos de población de los Nordestinos, una “comunidad imaginada” se crea a partir de una cultura “movediza” (sin embargo, el *repente* permanece, a pesar de sus transformaciones, fiel a sus modalidades estructurales más apremiantes), y no a partir de un territorio fijo, como era el caso de las naciones europeas a partir del siglo XIX, cuando la identidad venía dada a partir de la ecuación *tierra = canto = pueblo*. Con los movimientos de población nordestinos, la improvisación cantada no aparece como la emanación de un territorio, pero se sitúa en un vínculo de analogía con él por el reparto de una característica esencial: el movimiento, el cambio. Como resultado, el *repente* hace de una tradición heredada una cultura dinámica acorde con la modernidad, que ofrece a la identidad nordestina una marca y una imagen de lo que los trastornos vinculados a la modernidad le imponen: tanto es así que el cambio se vuelve una característica identitaria, al contrario de lo que los procesos nacionales cultivan habitualmente construyendo la identidad sobre la inmutabilidad de un pasado inscrito fuera del tiempo y de la evolución económica y social.

Carmen Díez Mintegui y Jone Hernández García, por una parte, y Ainhoa Kaiero, por otra, proponen otro tipo de vínculo entre música y territorio. Reivindican la inscripción de sus trabajos dentro de una perspectiva de antropología cultural, y testimonian el cambio del interés de los investigadores hacia las aglomeraciones urbanas donde se cruzan, se superponen y coexisten numerosos flujos, tanto humanos como culturales.

Carmen Díez Mintegui y Jone Hernández García, deseosas de valerse de la música como elemento central de nuestras sociedades occidentales para comprender el mundo actual, proponen los resultados de una amplia encuesta que interroga los vínculos entre la ciudad de Donostia/San Sebastián y Jazzaldia. Las autoras no consideran este festival de jazz como un evento *en* de la ciudad, sino como un evento *de* la ciudad, y, entonces, su objetivo es realizar “una lectura desde un doble prisma”: Jazzaldia permite comprender mejor a San Sebastián, captar algunas de sus particularidades y, a la inversa, la capital guipuzcoana proporciona algunas claves para la caracterización de Jazzaldia, tanto de sus actividades como de su audiencia. Nos muestran que el lugar y el momento dan a Jazzaldia su atmósfera particular: la playa en la ciudad, el verano, pero también los diversos espacios que ocupa el festival y que permiten diferentes tipos de prestaciones musicales, de convivencias y de emociones compartidas. Así pues, un concierto en la intimidad cerrada y formal del teatro Victoria Eugenia no se vivirá de la misma manera que una prestación al aire libre, en el marco considerado como “mágico” de la Plaza de la Trinidad, propicio a una “comunidad” musical entre público e intérpretes. Del mismo modo, Jazzaldia transforma la ciudad durante algunos días esparciéndose a través de las calles: crea un espacio de sociabilidad nueva, donde se mezclan públicos que no conviven normalmente; rompe con la rutina estival, instala la fiesta y funciona como un ritual, con sus oficiantes y sus participantes. Los conciertos crean algunas veces momentos fuertes, que serán importantes para las experiencias individuales, que se quedarán en la memoria colectiva y oficial, y que contribuyen a establecer relaciones de identificación individual y de grupo.

Por su parte, Ainhoa Kaiero no se limita a una ciudad concreta pero, partiendo de la constatación según la cual vivimos hoy en una “sociedad en red”, donde el desarrollo de los medios de transporte, de información y de comunicación ha modificado nuestras concepciones tradicionales, examina las “particularidades sonoras que definen nuestros espacios y establecen una identidad territorial”. Para comprender mejor los cambios que se dan, compara los modos de funcionamiento de los únicos espacios existentes hasta hoy, los “lugares antropológicos” según la expresión de Marc Augé, y los de los “hiperespacios” nacidos de la sociedad en red -“no-lugares”- dinámicos y neutros, esencialmente dedicados al tránsito de los flujos generados, para los que se ha concebido una música de ambiente sin identidad propia y como fondo sonoro. Estos “no-lugares” funcionan también como espacios vacíos, que pueden estar llenos y constantemente reconfigurados con cualquier intervención sonora. Ainhoa Kaiero da cuenta de experiencias artísticas que permiten poner de relieve las características de estos “campos acústicos indefinidos”, en los cuales la música revela la dificultad para establecer una “articulación narrativa que delimitaría un mapa territorial en el que orientarnos”.

Tras este artículo, encontraremos una bibliografía que proporciona algunas pistas para profundizar en el vínculo “música y territorio” que este número temático explora. Es preciso señalar también que, en la sección de miscelánea, se podrá leer el minucioso trabajo historiográfico de Inmaculada Matía Polo, que traza la génesis, la elaboración, la difusión y la recepción de dos cancioneros

significativos, *Ecos de España* (1873) y *Cantos y bailes populares de España* (1888) de José Inzenga. Este compositor y folklorista madrileño es uno de los que han contribuido a establecer un conjunto de trabajos preliminares con el fin de sentar sobre bases sólidas un teatro lírico nacional: sus publicaciones son aún poco conocidas en España, y *a fortiori* en el extranjero, por lo que la documentación reunida aquí permitirá comprenderlas mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national*, edición francesa. Paris: La Découverte & Syros, 2002; 212 p.
- BARTOLI, Jean-Pierre. "La musique française et l'Orient: à propos de *Désert* de Félicien David". En : *Revue internationale de Musique française*, n° 6, noviembre 1981. Paris/Genève: Slatkine, 1981; pp. 29-36.
- . "Esquisse d'une chronologie des figures de l'orientalisme musical français au XIXème siècle". En : JAMBOU, Louis. *La musique entre la France et l'Espagne. Interactions stylistiques*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003; pp. 201-213.
- BENOIT, Marcelle (dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIème et XVIIIème siècles*. Paris : Fayard, 1992; 811 p.
- BORDES, Charles. "La musique populaire des Basques". En : *La tradition au Pays basque*, fac-similé 1ª ed. 1899. Saint-Sébastien/Bayonne: Elkar, 1982; pp. 295-354.
- CALVOCORESSI M. D. *Glinka*. Paris: Henri Laurens, s.d.; 127 p.
- CORRE, Christian. *Ecritures de la musique*. Paris: PUF, 1996; 207 p.
- COUPERIN, François. *Les goûts réunis*. Paris: Boivin, 1724 ; 76 p.
- FAUQUET, Joël-Marie (dir.). *Dictionnaire de la musique en France au XIXème siècle*. Paris: Fayard, 2003; 1406 p.
- FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations*. Paris: Hachette, 2004; 461 p.
- HORTON, John. *Edvard Grieg*. Paris: Fayard, 1989; 300 p.
- HUGO, Victor. *Odes et ballades. Les Orientales*, reedición. Paris : Garnier-Flammarion, 1968 ; 442 p.
- . *Oeuvres complètes. Critiques*. Paris : Robert Laffont, 1985 ; 761 p.
- LABORDE, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris : Imp. de Ph.- D. Pierres, 1780, livre IV ; 476 p.
- LAFITAU, Joseph-François. *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*. Paris : François Maspéro/La Découverte, 1983 ; 2 tomos 287 y 185 p.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*, facsímil 1ª ed. Paris : C.N.R.S., 1965 ; 3 volúmenes 228+36, 442 et 412+79+68+28 p.
- MOREL-BOROTRA, Natalie. "Le chant et l'identification culturelle des Basques". En : *Lapurdum*, n° V. Bordeaux/Bayonne : UMR 5478 du C.N.R.S./ Faculté pluridisciplinaire de Bayonne-Anglet-Biarritz, 2000 ; pp. 351-381.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*, facsímil 1ª ed. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1959.

- RINGER, A.L., "On the question of exoticism in 19th century music". En : *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomo 7, fasc. ¼. Budapest, 1965 ; pp. 115-123.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, nueva ed. 1987, 2171 p.
- ROMAGNAN, Jean-Marie. "La musique, un nouveau terrain pour les géographes". En : *Géographie et cultures*, n° 36, invierno 2000. Paris, L'Harmattan, 2000 ; pp. 107-126.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*, fac-similé nueva ed. Paris : Art et culture, 1977; 2 tomos 442 y 491 p.
- SALVADOR-DANIEL, Francisco. *Musique et instruments du Maghreb*, nueva ed. Paris: La boîte à documents, 1986 ; 176 p.
- TAIEB, Patrick. *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*. Paris : Société française de Musicologie, 2007 ; 494 p.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris: Seuil, 1999 ; 302 p.
- WARRACK, John. *Carl Maria von Weber*, traducción francesa. Paris: Fayard, 1987 ; 471 p.