

ESTAMBUL

Dimitrie Cantemir

“*El libro de la ciencia de la música*”

y las tradiciones musicales sefardíes y armenias

En la encrucijada de dos continentes, el europeo y el asiático, ESTAMBUL para los otomanos, CONSTANTINOPLA para los bizantinos, es ya en la época de Dimitrie Cantemir (1673-1723) un verdadero hito de la historia; a pesar del recuerdo y la presencia muy evidente de la antigua Bizancio, se había convertido en el auténtico corazón del mundo religioso y cultural musulmán. Extraordinaria mezcla de pueblos y religiones, no deja de atraer a viajeros y artistas europeos; Cantemir desembarcó en la ciudad en 1693, a la edad de 20 años, primero como rehén y luego como representante diplomático de su padre, que gobernaba Moldavia. Se convirtió en un famoso intérprete de *tanbur*, una especie de laúd de mástil largo, y fue también un compositor muy apreciado por su obra *Kitâb-ül ilm-il mûsikî (El libro de la ciencia de la música)*, que dedicó a sultán Ahmed III (1703-1730).

Tal es el contexto histórico ante el que adquiere forma nuestro proyecto “Estambul, La música del imperio otomano en diálogo con las tradiciones armenias, griegas y sefardís”. Queremos presentar las músicas instrumentales “cultas” de la corte otomana del siglo XVII procedentes de la obra de Cantemir, en diálogo y alternancia con las músicas “tradicionales” del pueblo, representadas aquí por las tradiciones orales de los músicos armenios y de las comunidades sefardíes acogidas, tras su expulsión del reino de España, en ciudades del Imperio otomano como Estambul o Esmirna.

En Europa occidental, la imagen cultural otomana nos ha llegado muy deformada por la larga lucha de ese Imperio por avanzar hacia Occidente, lo cual nos ha hecho olvidar la riqueza cultural y, sobre todo, el ambiente de tolerancia y diversidad que existía en el Imperio en esa época. Nos lo señala Stefan Lemny en su interesante ensayo *Les Cantemir* al recordar «que, en realidad, Mehmed II perdonó la vida de los habitantes cristianos tras la toma de Constantinopla; y, no sólo eso, ya que algunos años más tarde, alentó el regreso de las antiguas familias aristocráticas griegas en el barrio llamado Fanar o Fener, vestigio de la época bizantina». Más tarde, bajo el reino de Solimán —época dorada del Imperio—, los contactos con Europa se intensificaron, al tiempo que se desarrollaron las relaciones diplomáticas y comerciales. Como recuerda Amnon Shiloah en su excelente obra *La musique dans le monde de l’islam*: «Aunque Venecia poseía una misión diplomática en Estambul, durante el siglo XVI, el Imperio se volvió hacia Francia. El tratado concluido en 1536 entre Solimán y el “rey de los cristianos”, Francisco I, fue el factor decisivo de acercamiento que favoreció los encuentros. En esa ocasión, Francisco I envió a Solimán una orquesta en señal de amistad. El concierto dado por ese conjunto parece haber inspirado la creación de dos nuevos ritmos (compases), introducidos desde entonces en la música turca: el *frenkcin* (12/4) y el *frenji* (14/4)».

A partir de 1601, el Patriarcado de la Iglesia ortodoxa, punto de encuentro de la aristocracia griega venida de todos los rincones del Imperio, de las islas del mar Egeo, el Peloponeso, las regiones europeas o Asia Menor, se instala definitivamente en el barrio denominado Fanar, donde se habían instalado ya las antiguas familias aristocráticas griegas tras la caída de Constantinopla.

Así, mediante la existencia de ese núcleo de población, la antigua capital bizantina siguió representando el corazón de la ortodoxia de todo el Imperio. Por esta razón, la Academia (o Gran escuela) del Patriarcado ejerció una auténtica hegemonía cultural. Basándose en la lectura de Cantemir, Voltaire evoca las disciplinas que allí podían estudiarse: el griego antiguo y moderno, la filosofía de Aristóteles, la teología y la medicina: «Admito –escribe– que Demetrius Cantemir ha recogido muchas fábulas antiguas; pero no puede haberse equivocado respecto a los monumentos modernos que vio con sus propios ojos ni respecto a la academia en la que se educó».

El libro de la ciencia de la música de Dimitrie Cantemir, que nos ha servido de base como fuente histórica para nuestro proyecto, es un documento excepcional en muchos aspectos; ante todo, como fuente fundamental de conocimiento de la teoría, el estilo y las formas musicales del siglo XVII, pero también como uno de los testimonios más interesantes sobre la vida musical de uno de los países orientales más importantes. Esa antología de 355 composiciones (de las cuales 9 pertenecen al propio Cantemir), escritas en un sistema de notación musical inventado por su autor, representa la más importante colección de música instrumental otomana de los siglos XVI y XVII que ha llegado hasta nuestros días. Empecé a descubrir ese repertorio en 1999 durante la preparación del proyecto sobre Isabel I de Castilla, cuando nuestro colaborador y amigo Dimitri Psonis, especialista en músicas orientales, nos propuso una antigua marcha guerrera de esa colección como ilustración musical de la fecha de la conquista de Constantinopla por parte de las tropas otomanas de Mehmed II.

Un año más tarde, durante nuestra primera visita a Estambul con ocasión de un concierto con Montserrat Figueras y Hespèrion XX y de un encuentro en el Centro Cultural *Yapı Kredi*, tuvimos la suerte de recibir como regalo de nuestros amigos estambulíes Aksel Tibet, Mine Haydaroglu y Emrah Efe Çakmak la primera edición moderna de las composiciones contenidas en *El libro de la ciencia de la música* de Dimitrie Cantemir. Enseguida quedé fascinado por las piezas de esa antología y la historia de ese hombre, y me dediqué a estudiarlos con el fin de conocer mejor esta cultura a la vez tan cercana a nosotros, pero que nos parece muy lejana por puro desconocimiento. Me propuse investigar el contexto histórico y estético que permitiría la realización de un proyecto interesante. Seis años más tarde, durante la preparación del proyecto *ORIENT-OCCIDENT*, pude seleccionar cuatro magníficos *makams* que dieron a dicho proyecto una dimensión nueva por ser la única música oriental que no provenía de una tradición oral, sino de una fuente escrita de la época. Y, por último, en el 2008 y como continuación natural de ese primer proyecto de diálogo entre Oriente y Occidente, hemos podido reunir un magnífico grupo de músicos de Turquía (*kanun* y *oud*) junto con músicos de Armenia (*ney* “*Beloul*” y *duduk*), Marruecos (*oud*) y Grecia (*santur*) y con los principales solistas especialistas habituales de Hespèrion XXI, con los que hemos preparado y realizado este programa. Aprovecho para expresar a todos ellos mi sincera gratitud, muy consciente de que sin su talento y sus conocimientos este proyecto no habría podido realizarse.

De entrada, el trabajo más delicado fue hacer la selección de una decena de piezas, entre un conjunto 355 composiciones, eligiendo las más representativas y las más variadas de entre los *makams* más hermosos, sabedores de que la elección se hacía desde nuestra sensibilidad occidental. Después de esa decisión tan difícil, hubo que completar las partes elegidas para la parte otomana con la realización de los correspondientes *taskims*, auténticos preludios interpretados de forma improvisada antes de cada *makam*. Paralelamente, abordamos la selección de las piezas sefardíes y armenias.

Para el repertorio sefardí elegimos músicas procedentes del repertorio ladino conservado en las comunidades de Esmirna, Estambul y otras regiones del antiguo Imperio otomano. Para el repertorio armenio hemos seleccionado algunas de las piezas más bellas recopiladas en el “*Voskeporik*”, o *Thesaurus of Armenian Melodies*, publicado en 1982 en Ereván, el musicólogo Nigoghos Tahmizian emite un deseo muy modesto: que esa recopilación de simples melodías, que considera como un tesoro de la cultura de su pueblo –y a la que da una forma manuscrita original para que recuerde un pequeño carnet de notas personales tomadas por un músico-, pueda ser una base de trabajo para logros futuros. Deseo cumplido... puesto que hemos encontrado en ese florilegio la materia del presente programa.

La música de tradición oral de un pueblo que ha carecido de Estado durante siglos no puede tener un carácter homogéneo. Sin embargo, cuando a finales del siglo XIX Komitas decidió estudiarla en profundidad llevando a cabo clasificaciones rigurosas según criterios de género, región, circunstancia de ejecución, acabó por sacar a la luz elementos comunes de carácter intemporal.

Es evidente que todos esos cantos acompañan una historia: se han integrado en rituales, marcado momentos importantes de la vida rural o urbana, mostrado evoluciones en el pensamiento o el juicio estético... Ahora bien, en los ecos heroicos como en el lamento del exiliado o en el homenaje rendido a la belleza de la tierra como en el juego amoroso, el oído atento reconocerá algunas constantes. Las escuchamos aquí como otros tantos elementos de una identidad musical fuerte: toda melodía parece acordarse de la simbología vigente en los modos medievales codificados por la Iglesia, que sin duda los tomó en parte del repertorio profano preexistente; cada ritmo es un vínculo con el esquema métrico propio de la versificación del texto.

La música popular acompaña la vida cotidiana de un mundo esencialmente rural. Canta la naturaleza, siempre asociada a símbolos, se interpela a las montañas para confiarles una desesperación o un pesar profundo, como en « *Hov arek* », y también son mencionadas en la evocación serena de la vida cotidiana, “*Alagyeaz*”. El amor, fuente tan a menudo de melancolía en el repertorio lírico, también puede ser ligero y amable, como en « *Al aylukhs* ».

Beste es un nombre que se da a obras largas en las que se utilizan varios ritmos y que normalmente comienzan con un *terennüm* (*canturreo* o refrán vocal) en la que los compositores de periodos anteriores mostraban su maestría y los aspectos a los que daban importancia. La *ağir semâî* (*semâî* grave) se interpreta en el Fasil clásico después de la segunda *beste*. Se parece a la *beste* desde todos los puntos de vista. La única diferencia es la condición de que las *agir semâî* se tienen que medir con uno de los siguientes ritmos: 6/4 *sengin semâî*, 6/2 *ağir sengin semâî*, 10/8 *aksak semâî* y 10/4 *ağir aksak semâî*. El diagrama de estructura melódica es el mismo que la forma del *beste*. Al igual que en la *beste*, en las *ağir semâî* existe el tipo *nakiş ağir semâî*.

Seguramente, todas esas composiciones son hoy interpretadas de modos muy diferentes a las que corresponden a la época de Cantemir, así que para conocer otras posibilidades de interpretación hubo que recurrir a relatos diversos, realizados a menudo por viajeros europeos, que nos hablan de los particularismos de la música otomana en esas épocas antiguas y nos aportan una serie de consideraciones interesantes sobre la ejecución, la práctica, los instrumentos, las orquestas de corte o militares y las ceremonias de las cofradías místicas.

Como, por ejemplo, las observaciones de Pierre Belon en 1553, quien nos habla de la extraordinaria habilidad de los turcos para fabricar con intestinos cuerdas para [instrumentos de cuerdas] arcos y laúdes, «que son más comunes aquí que en Europa»; Belon añade que «numerosos pueblos saben tocar uno o varios tipos [de instrumentos], cosa que no ocurre en Francia o Italia». También menciona la existencia de una gran variedad de flautas y nos habla de la maravillosa dulzura de la sonoridad del *miskal* (flauta de Pan). Por su parte, el viajero italiano Pietro Della Valle describe en 1614 que la dulzura de ese instrumento «no alcanza la de la flauta larga (*ney*) de los derviches». Hacia 1700 el propio Cantemir nos explica: «Quizá se encuentre extraño en Europa lo que cuento aquí –reconoce en su *Historia del Imperio otomano*– sobre el gusto por la música en una nación con reputación de bárbara entre los cristianos». Cantemir admite que la barbarie pudo reinar en la época de la cruzada del Imperio; pero, con el final de las grandes conquistas militares, las artes «frutos comunes de la paz, han acabado por encontrar su lugar en esos espíritus». Y concluye con estas líneas, que debieron de interpelar a sus lectores europeos: «Me atrevo incluso a avanzar que la música de los turcos es mucho más perfecta que la de Europa en lo que respecta al compás y la proporción de las palabras, pero también que es tan difícil de comprender que apenas encontraremos tres o cuatro personas que conozcan a fondo los principios y delicadezas de ese arte» (*Historia*, II, p. 178).

Deseamos subrayar esta observación sobre la complejidad de una música que «es mucho más perfecta que la de Europa en lo que respecta al compás», porque la hemos experimentado realmente; en los nueve *makams* seleccionados, encontramos los siguientes compases (o ritmos): 14/4, 16/4, 10/8, 6/4, 12/4, 48/4 y 2/. De esos siete compases únicamente los ritmos de 6/4 y 2/4 son habituales en el mundo occidental. El compás determina el ritmo y el *tempo*, pero el *tempo* se establece sobre bases más subjetivas o incluso vinculadas a las circunstancias, al contexto social y también a unas situaciones siempre dependientes de la evolución de las costumbres. Al igual que en el mundo occidental, donde la mayoría de danzas originalmente muy vivas desarrolladas a partir de tradiciones populares (como la *folia*, la chacona, la zarabanda o el minueto) se volvieron bastante moderadas o incluso lentas tras varios años de influencia de la pompa y el carácter ceremonioso de la corte, parecería evidente que un fenómeno parecido se hubiera producido también en la música de la corte otomana. En efecto, las danzas y músicas instrumentales creadas por los músicos de la corte, inspirados en músicas populares, experimentan progresivamente y, de modo especial, durante el siglo XX un notable enlentecimiento motivado por las influencias formales de la propia corte y también por la idea religiosa de que toda música de cierta nobleza debe ser controlada y moderada. Creemos que en la época de Cantemir esa evolución todavía no había comenzado; la síntesis de una música clásica y popular es muy evidente en las composiciones de ese período; en especial, en las obras reunidas en la antología de Cantemir o en las composiciones de Eyyûbi Bdekir Agha (fallecido en 1730). Fué durante 1718 y 1730 –años muy florecientes para todas las artes–, la época conocida como “Lâle Devri” o de los Tulipanes Negros –cuyo nombre proviene de los jardines de tulipanes cultivados a orillas del Bósforo–, cuando los músicos de la corte descubrieron en los jardines imperiales el arte de los bardos populares (*âsik*). Por ello, nuestra elección interpretativa de los *tempi* es mucho más animada que la que suele escucharse en las interpretaciones actuales de esas músicas del repertorio otomano.

Otra diferencia importante es la instrumentación. Al contrario de los conjuntos contemporáneos que interpretan casi siempre las piezas con todos los instrumentos, hemos procedido a una variada dosificación de la instrumentación, de tal manera que podemos utilizar todos los instrumentos en las secciones equivalentes a nuestro “rondó” o ritornelo, mientras que en las otras secciones del *makam* los diferentes instrumentos alternan sus intervenciones o están presentes según el carácter de la sección o en función del desarrollo de la pieza. Subrayemos, por último, que, aunque la primera notación utilizada por los músicos turcos fue una notación cercana a la alfabética, la inventada por Dimitrie Cantemir es de gran ingenio y precisión; permite diferenciar con claridad las diversas formas de afinar los bemoles o los sostenidos en función de los modos utilizados.

No se trata sólo de mostrar que el imaginario diálogo musical entablado con ocasión de la presente grabación es posible, sino sobre todo de recordar que corresponde a una auténtica realidad histórica. Al margen de la gran diversidad y riqueza cultural de ese Estambul del tiempo de Cantemir, no hay que olvidar la presencia en la corte imperial de músicos griegos, armenios y judíos confirmada en diferentes fuentes. El conde de Saint-Priest, embajador francés en Estambul, observa los prejuicios de los otomanos ante las artes en general, lo cual los condujo a ceder la profesión de músico a los no musulmanes. En efecto, «la mayor parte de los servidores músicos del gran señor, considerados como los Orfeos del Imperio turco [como será el caso del propio Cantemir], son de origen griego, judío o armenio». Más tarde, hacia los años finales del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX, algunos de los nombres más ilustres son el armenio Nikiğos y el intérprete judío de *tanbur* Tamburî Ishaq (fallecido hacia 1815).

En ese contexto de excelencia musical, Dimitrie es particularmente reputado por su virtuosismo con el *tanbur*. El cronista Ion Neculce expresa una admiración superlativa: «Ningún constantinopolitano podía tocar mejor que él». Ese instrumento, afirma, «es el más completo y perfecto de todos los conocidos o que hemos visto» y el que «reproduce con precisión y sin fallos el canto y la voz que surge del aliento humano». Esta opinión puede parecer exagerada si no tenemos en cuenta que en esa época el instrumento se tocaba pulsándolo como un laúd y también con un arco y sostenido como una viola da gamba; y, coincidencia significativa, precisamente la viola da gamba era considerada en la misma época en Francia como el instrumento que mejor podía imitar todos los matices propios de la voz humana.

JORDI SAVALL

Edimburgo, agosto del 2009

Traducción: Juan Gabriel López Guix

Deseo agradecer a Amnon Shiloah, Stefan Lemny, Ursula y Kurt Reinhard sus trabajos de investigación y análisis sobre la historia y la música de la época, que me han servido para documentar ciertas fuentes de mi comentario.