

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

LA MÚSICA DE LOS “ARMAS”, ANDALUSÍ, DE LA CURVA DEL NIGER.

Reynaldo Fernández Manzano

Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía y del Festival de música española de Cádiz, musicólogo.

Ismail Diadie Haidara

Director del Archivo y Biblioteca "Fondo Ka'ti" (Tombictú), historiador y escritor.

Azucena Fernández Manzano

Directora de orquesta, pianista e investigadora.

Resumen:

La música “Arma” en la Curva del Níger es como su pueblo, un crisol de formas norteafricanas, árabes, beréberes, moriscas y del África negra. Sin duda con esos elementos ha sido posible crear una cultura propia que se manifiesta en repertorios, fiestas y ceremonias. Las relaciones entre al-Ándalus y la Curva del Níger han sido frecuentes a lo largo de la Edad Media y de los inicios de la Edad Moderna. Su música y fiestas presentan interesantes paisajes sonoros. Junto al análisis de algunas canciones se ofrece la transcripción de las partituras.

Palabras clave: Música en la Curva del Níger, Tombuctú, transcripción musical, *Tandina*, *Bahaddu*, *Ay Máma*, Fondo Kā'tī, Es-Saheli, Yuder Pachá, al-Fazzāzī de Córdoba, Cadi Iyad de Ceuta, Ahmad Baba, al-Sa`di, al-Tuṭīla, al-Fāsī, León el Africano, Felipe II, fábrica de libros, música religiosa, música militar, música de la corte, música festiva y popular, música en la Curva del Níger, música de los moriscos, música andalusí, música de al-Andalus, música “arma”.

Andalusian Echoes in the Music of the Arma People of the Middle Niger River Valley (Mali)

Abstract:

The music of the Arma people of the great bend of the Niger River is, like its people, a melting pot of North African, Arab, Berber, Morisco and Black African forms. These gave rise to a unique culture with characteristic repertoires, festivals and ceremonies. Relations between *al-Andalus* (Moorish Spain) and the middle Niger River valley were frequent throughout the Middle Ages and early Modern era. Interesting sonorous landscapes thus appear in the music and festivals of this area. Together with an analysis of several songs, this article provides transcriptions of their musical scores.

Keywords: Music in the great bend of the Niger River, Timbuktu, musical transcription, *Tandina*, *Bahaddu*, *ay Máma*, Fondo Kā'tī, Es-Saheli, Yuder Pachá, al-Fazzāzī de Córdoba, Cadi Iyad de Ceuta, Ahmad Baba, al-Sa`di, al-Tuṭīla, al-Fāsī, Leo Africanus, Philip II,

book factory, religious music, military music, court music, popular and festival music, Moorish music, medieval Andalusian music, music of al-Andalus, music of the Arma people.

Fernández Manzano, Reynaldo; Diadie Haidara, Ismaïl; Fernández Manzano, Azucena “La música de los 'Armas', Andalusí, de la Curva del Níger.”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 322-338, 2011, ISSN 1138-8579.

El tema de los andaluces en la Curva del Níger llamó la atención de historiadores¹⁴² e intelectuales como: Julio Caro Baroja¹⁴³, Antonio Domínguez Ortíz, Bernard Vincent¹⁴⁴, José Ortega y Gasset¹⁴⁵, Emilio García Gómez¹⁴⁶, Michel Arbitbol¹⁴⁷ y Zakari Dramani-Issfou¹⁴⁸, entre otros.

La primera “Expedición Científica y Cultural de la Universidad de Granada a la Curva del Níger” se realizó de diciembre de 1984 a enero de 1985 y la segunda expedición de marzo a abril de 1988¹⁴⁹. Personalmente no pudimos participar en estas expediciones, pero ya en la primera le pedimos a nuestro profesor de árabe y querido amigo Dr. Amador Díaz García que nos grabara la música andalusí de la Curva del Níger, para lo que le dimos un radio-cassette con varias cintas y juegos de pilas. El aparato llegó inservible lleno de arena del desierto pero las cintas contenían un material de gran interés. También conocimos a Ismaïl Diadie Haidara, con el que trabajamos en diversos temas¹⁵⁰ estableciendo una estrecha relación de amistad. Tuvimos la ocasión de colaborar y entablar diversas reuniones tanto con la Junta de Andalucía como con el Ministerio de Cultura para la microfilmación, restauración y difusión del importante fondo de manuscritos Kati de Tombuctú, que Ismaïl había conseguido reunir y comprar a diversos familiares, y que cristalizó en el actual archivo-biblioteca del fondo Kati en Tombuctu.

Las relaciones entre al-Andalus y la Curva del Níger fueron frecuentes. La coronación de los Reyes de Gao se hacía bajo los auspicios del Califa de Córdoba. La epigrafía nos muestra que las tumbas de estos reyes incluían epitafios traídos de Córdoba y Almería,

¹⁴² John O. HUNWICK and Alida Jay BOYE: *The Hidden Treasures of Timbuktu. Rediscovering Africa's Literary Culture*, Londres, Published by Thames & Hudson, 2008.

¹⁴³ Julio CARO BAROJA: *Ciclo y tema de la historia de la historia de España: Los Moriscos del Reino de Granada, Ensayo de Historia social*, Madrid, ed. Istmo, colección Fundamentos, 50, 1975, 50 y notas 8, 9.

¹⁴⁴ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ y B. VINCENT: *Historia de los moriscos*, Madrid, 1989, 232.

¹⁴⁵ J. ORTEGA y GASSET: “*Las ideas de León Frobenius*”, *El Sol*, 12 y 26 de Marzo de 1924.

¹⁴⁶ E. GARCÍA GÓMEZ: “*Españoles en el Sudán*”, *Revista de Occidente*, Madrid (1935), nº 148, octubre, L, 93-117.

¹⁴⁷ M. ABITBOL: *Tombouctou et les Arma. De la conquête marocaine du Soudan Nigérien en 1591 à l'égémonie de l'empire Peul du Macina en 1833*, París, 1979, 295.

¹⁴⁸ Z. DRAMANI-ISSFU: *L'Afrique noire dans les relation internationale XVIe siecle. Analyse de la crise entre le Maroc et le Sonrháï*, París, Khartala, 1982.

sobre todo en el s. XI y XII. De Córdoba venía la obra poética de al-Fazzāzī al-Qurtūbī (Córdoba 1229, Marrakech 1290), vigente desde el s. XIII en la cultura de la Curva del Níger.

En ese mismo siglo XIV, un andaluz de Granada, Es-Saheli (Granada 1290-Tombuctú 1346), crea la llamada "arquitectura sudanesa", con magníficas mezquitas de adobe y troncos de madera¹⁵¹.

En el siglo XV llega a la región Sidī Yaḥyà al-Tuṭīla, uno de los poetas místicos andalusíes más importantes, natural de Tudela. También en este siglo llegará `Alī ben Ziyāb al Qūṭī al-Andalusí ("el godo", después se transformo en al-Kāṭī). El hijo de éste, Maḥmūd Kāṭī será el fundador de un gran archivo de manuscritos árabes denominado fondo Ka' ṭī.¹⁵²

A principios del XVI vemos aparecer en el Níger al granadino Ḥassan ben Moḥammad al-Wazzān al-Fāsī, más conocido como Juan León de Médecis o "León el Africano"¹⁵³ (Granada 1488, Túnez 1552). Tras visitar Tombuctú, en 1506, éste andaluz dejaría escrito "*...se venden muchos libros traídos de la Berbería y se saca más beneficio de estas ventas que del resto de la mercancía. Y es que en Tombuctú hay numerosos cadíes, imanes y alfaquíes, todos bien pagados por el rey, que honra mucho a los hombres de letras*".

A finales del XVI irrumpe en escena Yuder Pachá (Cuevas de Almanzora, Almería, Marrakech, 1605), que conquista la Curva del Níger con un ejército de moriscos y renegados cristianos en nombre del Sultán de Marrakech, tras haber participado en la rebelión de los moriscos de la Alpujarra del reino de Granada. Querían hacerce con las

¹⁴⁹ Amador DÍAZ GARCÍA [et alii.]: *Andalucía en la Curva del Níger*, Universidad de Granada, 1987; José BIGORRA [et alii.]: *Españoles en la Curva del Níger*, Universidad de Granada, 1991.

¹⁵⁰ Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, M. MAIZADA e Ismaïl DIADIE HAIDARA: "Introduction à la tradition musicale des Arma de la boucle du Níger", *Le Maroc et l'Áfrique subsaharienne aux débuts des temps modernes: les Sa`diens et l'Empire Songhay. Actes du colloque International...* Marrakech, 23-25 octubre 1992. Institut des Etudes Africaines, Rabat, 1995, 325-361. (Desgraciadamente se publico con diversos errores y sin las transcripciones musicales de las que solo se publico una página al ser las actas de un congreso muy numero en las que no pudimos corregir pruebas).

¹⁵¹ Rafael LÓPEZ GUZMÁN y José BIGORRA: "Arquitectura y urbanismo de Tombuctú", *Españoles en la Curva del rio Níger*, Universidad-Diputación de Granada, 1991, 47-60.

¹⁵² Ismaël DIADIÉ HAIDARA: *Los últimos visigodos. La biblioteca de Tombuctú*, Sevilla, 2005; - y Manuel PIMENTEL: *Los otros españoles. Los manuscritos de Tombuctú: andalusíes en el Níger*, Madrid, 2005.

¹⁵³ León el AFRICANO.: *Descripción General de África y de las cosas notables que en ella se encuentran*, trad. y ed. Crítica: Luciano Rubio, Madrid, 1999. Juan León AFRICANO: *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay*, trad., introducción, notas e índices, Serafin FANJUL, con la colaboración de Nadia CONSOLANI, Granada, El Legado Andalusí, 2004. Amin MAALOUF: *León el africano*, trad. Del francés: María Teresa GALLEGO URRUTÍA y María Isabel REVERTE CEJUDO, Madrid, 2010.

minas de oro del Sudán para, entre Marruecos e Inglaterra, hacer una pinza a Felipe II, Marruecos se quedaría con al-Andalus e Inglaterra con las colonias de Hispanoamérica, en sus planes. Nunca llegarán a conquistar las minas de oro pero sí la importante ruta comercial de la Curva del Níger¹⁵⁴.

Descendientes de todos ellos viven hoy en día en la curva del Níger bajo el nombre de "Armas", así denominados por ser la primera vez que se escucharon armas de fuego en aquellos desiertos.

Tombuctú fue una auténtica "fabrica de libros"¹⁵⁵ llamada Ould Elhaj, instalada en una casa grande y organizada en seis talleres. En el primero se agrupaban los manuscritos, en el segundo estaban los copistas, en el tercero los correctores, en el cuarto los encuadernadores (espertos zapateros), en el quinto recortaban y daban hechura al libro, y en el sexto, los sabios, que buscaban personal y aconsejaban sobre los nuevos manuscritos a buscar.

La música "Arma" en la Curva del Níger es como su pueblo, un crisol de formas norteafricanas, árabes, beréberes, moriscas¹⁵⁶ y del Africa negra. Sin duda con esos elementos ha sido posible crear una cultura propia que se manifiesta en repertorios, fiestas y ceremonias.

MÚSICA RELIGIOSA EN LA CURVA DEL NÍGER.

La música religiosa en la Curva del Níger es esencialmente vocal y panegírica. Dos textos andalusíes son todavía cantados: el *Qasā'id al-ishrīniyyat fī madh Sayyidina Muhammad*, de `Abd al-Rahmān b. Yahlaftān b. Aḥmad al-Fazzāzī de Córdoba, y el *Šifa* del Cadi Iyad de Ceuta. El director introduce el tema que lo retoma el coro, a lo largo del canto las mujeres, en tono agudo, hacen una vibración de la lengua.

La fuente fundamental es Al-Sa'dī¹⁵⁷, que profundiza y amplía la obra de su maestro Ahmad Baba: *Kifāyat*¹⁵⁸ (1596). Al-Sa'dī, en concreto en los capítulos IX, X, XI y en los obituarios de los capítulos XXX, XXXIV y XXVI, nos suministra interesantes noticias sobre los estudiantes de Ahmad Baba y sobre los estudios de los diferentes ulemas e imanes. Complementa y amplía la obra de Ahmad Baba con los personajes de la tradición mālakita.

¹⁵⁴ Leocadio MARTÍN MINGORANCE: "La conquista del Sudán en el marco de las relaciones entre Marruecos, España e Inglaterra", *Andalucía en la Curva del Níger*, Granada, 1987, 35-56.

¹⁵⁵ Francisco VIDAL CASTRO: "Cultura y Patrimonio islámico en el África Subsahariana. Los manuscritos de Tombuctú", *Andalucía en África Subsahariana. Bibliotecas y manuscritos andalusíes en Tombuctú*, Sevilla, 2003, 17-56 (30-31 la cita). Dupuis YAKOUBA: *Industries et principales professions des habitants de la région de Tombouctou*, París, 1921.

¹⁵⁶ Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO: *De las melodías del reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas. La transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la Península Ibérica*, Granada, 1985.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo>

Cita los *Ishriniyyat*¹⁵⁹ del poeta al-Fazzāzī de Córdoba. Brockelmann cita el poema panegórico de al-Fazzāzī al Profeta del Islam: *Achriniyāt al-fazāziya*. Poema muy famoso en el mundo Subsahariano y en los programas de estudios de la Universidad de Tombuctú.

Esta práctica de la lectura del poema de al-Fazzāzī en Kanem (Kaenoem) estuvo muy extendida en la Curva del Níger, según al-Sa'dī. Se realizaba una lectura en las mezquitas el viernes y otras en cada una de las fiestas de la natividad del Profeta. Cuarenta y dos días antes de la natividad del Profeta, es decir la primera noche del mes de Safar y el treinta del mismo mes, este poema es leído dos veces en todas las mezquitas de Tombuctú. Dividido en dos partes se lee una vez por quincena. De la primera noche de *Rabi an-nabawi* a la décima, se lee el texto en su totalidad. Esta vez se divide en diez partes. La doceava noche en la primera oración de la mañana se lee el texto íntegro. La catorceava noche (que es la diecisieteava noche de la natividad) a las dieciocho horas y a las dos horas de la madrugada, se lee el texto en su totalidad.

Este recitado se practica en muchas mezquitas de la localidad. La gran mezquita construida por al-Saheli al-Garnati, se reúnen los Tuat de Ghadames y los Peuls. En la mezquita del poeta y asceta Sidi Yahya al-Andalusi, se reúnen los Wangara; en Sankoré los Sanhaja y otros de Biru (Walata). En la mezquita del Sheikh Sidi Ali se concentran formando un grupo los Ahl-Arawan y formando otro grupo los Ahl Sidi Ahmad Nur. En el barrio de Jingarey-Ber, puerta comercial marroquí Morabbi, se reúnen los Tajakanet y el resto de magrebíes de al-Aqça; en Bajindé, al sur de Sidi Yahya, se dan cita los Kunta, descendientes de Sheikh Sidi Mohammad al-Bakkay, y en Sankoré (Taka-Bundu) los Kunta Regegda.

El relato de al-Sa'dī llega hasta el 12 de marzo de 1656, fecha final de la redacción de su *Ta'rij al-Sudān*. Esta obra que sigue en este apartado la *Kifayat* de Ahmad Baba, nos aporta un dato nuevo, y es incorporar la obra de Kadi Iyad de Ceuta a la tradición de Tombuctú. Esta obra: *as-Šifa* celebra los méritos del Profeta y está dividida en treinta partes, conservada íntegra en los manuscritos de Tombuctú. Este poema se ejecutaba en el mes de Ramadan, entre otras, en la mezquita de Sankoré.

¹⁵⁷ `Abd al-Rahmān al-SA'DĪ: *Ta'riḫ al-Sudan*, [1653] texte arabe édit. et trad. par O. HOUDAS, París, réimpr.. 1964.

¹⁵⁸ Ahmad BABA: *Nayl al-ibtihay* (repertorio bio-bibliográfico, contiene información sobre la vida y la cultura del Sudán y del reino de Granada), 1596. Mahmud A. ZOUBER: "Kifayāt al-muhtāj li ma'rifat man laysa fī l-Dībāj" (documento suficiente para conocer los personajes que no son mencionados en el Dībāj), *Revue Sankoré*, Tombuctú, 1985, 42-47. Ahmad BABA.

AL-TINBUKTI.: *Kifayat al-muhtaj li-ma'rifat man laysa fi 'l-Dibaj*, ed. Muhammad Muti'. 2 vols., Rabat, 2000; - *Nayl al-ibtihaj bi-tatriz al-Dibaj*, on marg. of IBN FARHUN: *al-Dibaj al-mudhahhab fi ma'rifat a'yan'ulama' al-madhab*, Cairo, 1932-3.

Abdeljelil TEMIMI: "L'ouvrage "Nayl al-ibtihadj" d'Ahmad Baba de Tombouctou: une encyclopédie de biographies maghrébines", *Revue Maghrébine de Documentation*, III, mars 1985, 143-6.

¹⁵⁹ Carl BROCKELMANN: *Geschite der Arabischen litteratur*, Leiden, 1943, T. I. p. 322, noticias 13 y los suplementos, Leiden, 1937, 482-483.

MÚSICA CIVIL CEREMONIAL Y MILITAR DE LA CURVA DEL NÍGER.

Pocos elementos nos han dejado las fuentes históricas sobre la música de la corte. El anónimo *Tadzkiret an-Nisyan*¹⁶⁰ cita diversos instrumentos musicales relacionados con el pachalik de Tombuctú: “*Cuando las tropas llegaron, Ahmad al-Qalīfā los distribuyó a su alrededor y a cada uno de los soldados le dió una parte del botín que habían obtenido. “La orden de Dios será transmitida por vuestra orden, exclamaron los soldados, desde hoy eres nuestro pacha” - “Entiendo, respondió él, que yo soy vuestro pacha, pero ¿donde están los atributos y las insignias del poder soberano? ¿donde están las chirimías, atabales, rabeles, atambores y dulzáinas? ¿donde están el tambor de Zeïdien, los grandes tambores de los askien y todos los demás instrumentos de música que son atributos del pachalik?”.*

Este lugar singular de los instrumentos musicales¹⁶¹ en el pachalik es igualmente señalado por el Ka'ti en la corte del renegado Mahmud b. `Alī b. Zarqun que reemplazará a Jawdar Pacha a la cabeza del pachalik en 1591, y donde cita los instrumentos: “*tañedores de qitārā, de nezoua y de chirimías, se situaban sentados en la tienda del pacha y pasada la entrada*”, en las ceremonias organizadas para la recepción de la llegada del Askia Mohammad Gao. Recibimientos que se repiten en épocas posteriores.

MÚSICA POPULAR EN LA CURVA DEL NÍGER.

La música popular esta relacionada con los ciclos productivos (siembra, recogida de la cosecha, etc) y de los ciclos vitales: nacimiento, esponsales, así como en las festividades religiosas.

Cantantes, instrumentistas y compositores populares mantienen esta tradición, los mas conocidos son: Aïssa Alamiréjé, Diadié Allou du Binga, Sidali Turé o Hayra.

Analizaremos, a continuación, algunos ejemplos que nos muestran la variedad y riqueza de la música Arma, siendo conscientes de que estas líneas son unas pinceladas sobre un tema del que queda mucho por investigar.

Tandina

¹⁶⁰ *Tadhkirat al-nisyan fi akhbar muluk al-Sudan* [anónimo], ed. & trans. O. Houdas. Paris 1890, 150.

¹⁶¹ Dupuis YAKOUBA: *Industries et principales professions des habitants de la région de Tombouctou*, París, 1921, 152-154. Mamadou DIALLO: *Essai sur la Musique Traditionnelle au Mali*, París, Agence de Cooperation Culturelle et Technique, [1980]. Capítulo “Lórganologie Malienne”, 33-40.

Binga, que fue una región del Pachalik, desde 1591 conoció a grandes panegiristas. De Diadié Allou y de la única interpretación que hemos podido rescatar, está la patética obra que llama a al-Mansur (al-Mansur 1719) para que regrese a su ciudad de Tombuctú. En efecto, después de haber perdido el poder ante Bâ-Haddu Ad-Der'i, abandona Tombuctú y se instala en Shebi que le es fiel.

El texto en su totalidad nos presenta una estrofa desigual, que se distribuye así:

Nº de estrofas	Nº de versos
1	5
2	5
3	4
4	8
5	8
6	7
7	4
8	7
9	7
10	2

Los versos varían entre 11 y 18 sílabas, el ritmo de las rimas de este poema se articula en dos niveles. Un nivel interior que está marcado por las cesuras de los hemistiquios y la repetición a cada cesura de una u otra parte de la rima final que se reitera a partir del segundo verso; y el ritmo de la rima general de la totalidad del poema. Podemos observar el orden siguiente a partir de las cesuras:

a	b
c	d
c	d
c	d
c	d
c	d
c	d

Esta forma general se mantiene con algunas excepciones (4,5,7).

Nos recuerda a las letanías con las monótonas repeticiones de palabras. Esta composición puede encuadrarse en un tiempo binario de 2/4. El $\grave{u}d$ con la percusión realiza una introducción no mesurada. Hemos transcrito la primera estrofa, dado que el resto se realiza con la misma música, aunque con letras diferentes. En algunas estrofas encontramos gran número de versos pero todas se cantan con la misma melodía. La voz se mueve en el ámbito de una cuarta, con una estructura de recitativo que desciende por grados conjuntos en su conclusión. La nota *mi* es la más grave, es también el punto de reposo (cadencia) y el referente de la canción. Estructuralmente presenta dos periodos recitativos, el introductorio en *la* con descenso a *mi* y el *sol sostenido*. Los otros con referencia en *sol natural* y descenso a *mi* con el *fa sostenido*. El $\grave{u}d$ juega cuatro notas en el ámbito de una quinta, realizando terceras, cuartas y quintas (para resolver en cuartas o como nota de paso para hacer las cuartas), con una referencia rítmica a la nota *La* que actúa como *ostinato*. El ritmo

forma un ciclo, con un comienzo sincopado, dentro del esquema de ciclos rítmicos africanos:

Notas para la transcripción

SonghayCastellano

c	ch
j	y
k	c
y	y

Título: *Tandina*

Cantante: Diadié Allou

Instrumento de cuerda: `ūd (laúd).

Transcripción:

Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan

Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan

Yuwar-me jenniferi / saney di salamun n´da ni

Shebi-me jenniferi / saney di salamun n´da ni

Ankaba-me jenniferi / saney di salamun n´da ni

Hawlakata me jenniferi / saney di salamun n´da ni

Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan

Sama mâ di ci wura /Alfa Cissé Mamadan

Sama mâ di ci badila / Alfa Cissé Mamadan

Sama mâ di ci al-lulu / Alfa Cissé Mamadan

Sama mâ di ci al-marzan / Alfa Cissé Mamadan

Tandina heyfo / Arma ijé ni si bey gabi mé

Faji di Marrakasin / Arma´jé ni si bey gabi mé

Ulad Marrakasin / Arma´jé ni si bey gabi mé

Sharati Marrakasin / Arma´jé ni si bey gabi mé

Tandina hey / kokoy ver ma boyrey mana

Sarey-Keyna al-basa / saney di salamun´da ni

Jingarey-ber al-basé´jé / saney di salamun´da ni

Sidi-Yahya al-basé´jé / saney di salamun´da ni

Hey Bâ-jindé al-bassé´jé / saney di salamun´da ni

Koy Sonkoré-mé al-bassé´je / saney di salamun´da ni

Al-Kamsu al-bassé´jé / saney di salamun´da ni

Sababu al-bassé´jé / saney di salamun´da ni

Tandina heyfo / kokoy ver ma hâma n´di ni

Mow yéné Tandina hey / Larow´oyo n´ga kamkam´di ni

Mawlad Idrisi / Larow di yo n´ga kamkam mana

Mawlad Sulayman / Larow di yo n´ga kamkam mana

Mawlad Nasibey / Larow di yo n´ga kamkam mana

Ay mow Bujubeyha / Larow di yo n´ga kamkam di ni

Ay mow Taudenna / Larow di yo n'ga kamkam di ni
 Ay mow Yarawan-ganda / Larow di yo n'ga kamkam di ni

Tandina heyfo / Arma'jé ni si bey gabi mé
 Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu
 Fajidi Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu
 Ulad Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu
 Sharati Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu
 Sidi b. Sidi / Sidi ni n'ga hôy né héré mé
 Kabitan al-jinshi / Daraa di yo n'ga hôy né héré mé

Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu
 Tandina hey / lâjaw koy ma lajaw mana
 Sharati Marrakasin / lâjaw koy ma lajaw mana
 Ulad Marrakasin / lâjaw koy ma lajaw mana

Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu
 Surgu-sarey zari zeyban / zeyban wo yo n'ga wélé n'ga no
 Bon-fendu zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé
 Cenga-bomo zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé
 N'gorfu-hondu zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé
 Takuti zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé
 Gungu-bomo zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé

Tandina hey / boro di yo go sallam ni ga
 Tandina heyfo / surgo yo n'ga hamney mana
 Yer mow Kel jurgu / surgo yo n'ga hamney mana
 Yer mow Tenjerejef / surgo yo n'ga hamney mana
 Yer mow Kel Ta-boriti / surgo yo n'ga hamney mana

Tandina hey / Alfa Cissé Mam adan
 Sama mâ di ci wura / Alfa Cissé Mamadan

Tandina

Voz

úd

Percusión

7

Tan-di - na hey, al - fa Ci - ssé Ma-ma -

13

dam Yu - war - me jen-ne - ri, sa - ney di sa-la-mu -

19

n'da-ni She - bi - me, jen-ne - ri, sa - ney di, sa-la-mun -

25 n'da-ni An-ka - ba - me jen-ne - ri sa - ney - di sa la-mun

31 n'da-ni Haw-la - ka - ba-me jen-ne - ri sa - ney di sa-la-mun

37 n'da - ni

BAHADDU

Aïsa Alamiréjé ha sido la figura más influyente en la música Arma de la primera mitad del siglo XX. La antología de la que disponemos nos da una idea de la variedad de los temas tratados, tanto religiosos como profanos y de la vida cotidiana de Tombuctú. Ella misma tocaba el rabāb (violín), sobre un fondo epicúreo de “carpe diem” que insiste en el placer cantar:

*Aïssa Assarci ma ñin di yer yer minini
 Minini ñin go hallal
 Alfa diyo n'ga har ga
 Tabey hau diyo n'ga har ga
 Al-alim diyo n'ga har ga
 A si jen'di al Risala cow di
 A si jen'di al Yimmu cow di
 A si jen'di al Yimmu cow di
 A si jen'di Lahdari cow di
 A si jen'di al-Bukhari cow di.*

Su repertorio hace referencia a la consolación o evoca un largo panegírico la genealogía del destinatario de su poema cantado:

Ay cin ma dengay Saney di Belle ma dengay
Ya saney di Belle
Ka ci kulli yawmin koy
Ya saney di Belle ya
Ma dengay koda al Hashim ijé
Koda Haïdara
Al hasen ben al hasen beyni
Siraj al Munir

Ella recoge temas enteramente asentados en la tradición Arma, como la canción que transcribimos, dedicada a Fâsi Ba Haddu b. Yahya b. Ali El-Mobarek de Der'i, Caïd y enseguida nombrado pacha, en sustitución de Mansur b. Mas'ud b. Mansur Ez-Za'ri en febrero del año 1714. Será nombrado tres veces pacha hasta su muerte (29 de junio de 1720)¹⁶².

El poema evoca la forma carnavalesca de los Armas, en un periodo de desintegración del Pachalik, donde se nombraban y cesaban con frecuencia los pacha. Recordemos que de 1591 a 1833, ciento sesenta y siete pacha reinaron en la Curva del Níger.

Wa lawkana boro go bun
Bara yer ma to ka dam boro
Wala yer ma to ka kow boro

(Aunque si muere alguien
 necesitamos que llegue otro para nombrarlo
 o que llegue alguien para cesarlo).

Bahaddu comienza con una introducción instrumental con el n'diarka (de la familia de cuerda frotada) y la percusión; los versos de la canción alternan con solos instrumentales que realizan variaciones melódicas del tema principal, esta alternancia es libre y el lugar para las improvisaciones, que no responden a un plan ni a unas reglas fijas a una estricta periodicidad. Cada verso termina en una especie de *glisando* para retomar el tema principal. La voz se mueve en el ámbito de una octava, realizando un recitativo o salmodia en *do*, con giros descendentes y adornos que concluyen en esa nota. El n'diarka realiza un recitativo en *do* y un movimiento descendente hasta el *do*, similar a lo que realiza la voz. El ritmo puede transcribirse como binario 2/4, forma un ciclo rítmico con el comienzo sincopado. La afinación es muy diferente de la occidental y presenta grandes oscilaciones.

Título: *Bahaddu*

Cantante: Aissa Alamiriye

Instrumentos:

Instrumento de cuerda: n'diarka (de la familia de cuerda frotada).

Instrumento de percusión: Calabaza golpeada con bastoncillos.

¹⁶² *Tedzkiret*, op. cit. 236.

Transcripción:*Bahaddu ijé ni mâ ci ma**Bahaddu Yahya ijé ni mâ ci ma**Jur go mêt**Jur go mêt**Jur go mêt**Arma ijé ga**Mami'jé ni mâ ci ma**Arcia Mami'jé ni mâ ci ma**Mami'jé ni mâ ci ma**Saggaydu b. Haman ni mâ ci ma**Mamijé ni mâ ci ma**Amul Kalidi bin Ahaman ni mâ ci ma**Manijé ni mâ ci ma**Cín Tafa bin Sidijé ni mâ ci ma**A cín mamijé ni mâ ci ma**Jarruku bin Sidijé ni mâ ci ma**Yá Hafiju Ya salám**Yássalam ta guattagaya**Yá hafiju ya salám**Yá hafiju yá salám**Baridi má ci Addu Salám**Gáridi má ci Abdul Wahau**Akoy di má ci Abdul Karím**A cín bahadijé ni má ci ma**Mulfu sibi linji sara**Takuba taci algauda fo**Ya hafiju yá salám**Yur go mêt Armajé ga**Wa lawkana borro go bun**Bara yer ma tó ka dam boro**Wala yer ma tó ka kow boro**Mamijé ni má ci ma**Tawo amírijé ci ni céré ya**Mamijé ni má ci ma**Alkaydi Yahyajé ci ni céré ya**Mamijé ni má ci ma**Buya baba Adarawi ni má ci ma**Koci mamir har ni má ci ma**Bannáti lamir har ni má ci ma**Basígoronte lamir har ni má ci ma**Kabudi lamir har ni má ci ma**Baba al-hayta lamir har ni má ci ma**Mamijé ni má ci ma**Arcía Mamijé céré go bún*

BAHADOU

Musical score for the first system, measures 1-8. It includes staves for Voice (Voz), Violin, and Percussion (Percusión). The key signature is 2/4. The Violin part features eighth-note patterns with triplet markings (3).

Musical score for the second system, measures 9-14. It includes staves for Voice (Voz), Violin, and Percussion (Percusión). The lyrics are: "Ba ja-dou jé ma-ci-ma ba-ja - dou yar-ya jé ni". The Violin part continues with eighth-note patterns and triplet markings (3).

Musical score for the third system, measures 15-20. It includes staves for Voice (Voz), Violin, and Percussion (Percusión). The lyrics are: "ma-ci-ma Jur-go mer Jur-go-mer Jur-go - mer ar-ma-jé-ga". The Violin part continues with eighth-note patterns and triplet markings (3).

The image shows a musical score for the piece 'AY MAMA'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 21. It features a series of rests followed by a melodic phrase with a wavy line indicating a vibrato or 'gliss' effect. The middle staff is an instrumental line in treble clef, showing a chromatic scale starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a rhythmic line in a common time signature, represented by vertical stems and horizontal lines indicating the timing of the notes.

AY MAMA

Este panegírico es una especie de himno de los Armas y en Tombuctú todos se reconocen en el mismo. Lo canta Aïsa Alamiréjé. El texto, que en su globalidad se refleja en la letra de la canción, cita a los Armas como los últimos descendientes de al-Mansur al-Zar'i (1719) con el apelativo de *Jarruku* (estrofa 6ª). El texto guarda por el efecto de la repetición un cierto ritmo pero no respeta la reglas fijas de la rima como sí lo hacía el ejemplo primero de *Tandina*.

El n'diarka (instrumento de cuerda frotada y sonido similar al violín) comienza con una gama cromática, para dar paso a la voz que canta al unísono con el instrumento, realizando diversos solos en estilo cromático. La voz tiene un ámbito preferente de una quinta, en una continua oscilación en torno a *mi bemol*, dando unos fragmentos cromáticos que alternan con los recitativos. El n'diarka realiza una función rítmica, de continua excitación y gran rapidez que alternan el arco por la punta y por el talón, creando un efecto de zumbido.

Título: *Ay Mama*

Cantante: Aïssa Alamiréjé

Instrumento: n'diarka (instrumento de cuerda frotada agudo).

Transcripción:

Yé dón Sankoré borodiyosé ka wirira gara n'da'l barka ka donise Ay Máma.

*Bisimilahi gó ay máma gamé
Ha wangay, ha wangay máma gamé*

*Arisala dón di koy di ci Máma
Anna habī yay ci Máma
Anna habī kalamullahi ci Máma
Anna habī kalamul Rasul ci Máma*

*Alkáli Yahyajé ci Máma
Alkáli hay Alkáli ci Máma*

Alkáli bilal háma ci Mára
Alkáli Abakar hára ci Mára
Adul Mulku Baba yé háma ci Mára
Sabayda Tuttul Humal háma ci Mára
Adaga Mahaman Al-Kabir háma ci Mára
Sidi Mahamudu Idal hamar háma ci Mára
Idamar Aidal hamar háma ci Mára

Cilabana Banjugu bana ma móm
Cilabana Banjugu bana Abul Barakati

Hammu bin Arasul háma ci Mára
Alfa Móra Tamasikur háma ci Mára

Tuntun ka bari lamtun ma móm
Asilihijé bani lamtun ma móm
Mahaman ijé Bani lamtun ma móm
Jarruku ijé Bani lamtun ma móm
Lamtun tun ka bari lamtun ma móm

Koy guna arrisalara hay kan bá ma cow
koy guna allimunra hay kan bá ma cow
Ma koy guna lahadarira hay kan bá ma cow

AY MÁMA

[Hablado] Yé dón Sankoré borodiyosé ka wirira gara n'da'l barka ka donise Ay Mâma

Voz

Violín

14

17

Bi - si - mi-lâhi Go A-y-Mâ - ma ga-mé ha wan-gay ha wan - gay

20

Mâ - ma ga - mé a - ri - sa - la don di koy dí ci Má - ma