

Música oral del Sur

+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

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 Educación, 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)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
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 (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, 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)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
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)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
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)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (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.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

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

EL RA'I Y SU TRANSMISIÓN: LA SEIJA REMITI RIZILANIYA (1923 – 2006)

Jesús Muñoz Zájara

Instrumentista.

Manuela Cortés García

Arabista e investigadora. Universidad de Granada

Resumen:

Este artículo está centrado en el género musical conocido como el *ra'i*, considerado entre los más representativos de la música popular argelina y cuya transmisión fue posible gracias a la labor de divulgación realizada por los *seij/seijas*¹ y el mensaje de compromiso con los cambios sociales, religiosos y culturales inmersos en los textos de las composiciones. No obstante, el carácter marginal que sufrió el *ra'i* durante décadas, unido a su difusión en Europa mediante los procesos migratorios y la posterior globalización, han contribuido a la incursión del género dentro de las músicas urbanas y a ser conocido, a nivel internacional, bajo la etiqueta de “World Music”. La popularidad de la que goza actualmente el *ra'i* al sintetizar y aunar diferentes tradiciones, lenguas, géneros poéticos e instrumentos tradicionales y occidentales, en general electrónicos, así como su divulgación en los medios de comunicación y la comercialización en la industria discográfica, no impide, sin embargo, que la esencia del *ra'i* siga vigente, así como su reivindicación y compromiso social con los más desfavorecidos.

Palabras claves: Argelia, fusión, globalización, hibridación, Magreb, música inmigrada, músicas urbanas, *ra'i*, Remiti, *sab/sebaba*, *seij/seija*.

Ra'i and its transmission: Cheikha Remitti Relizania (1923 – 2006)

Abstract:

This article focuses on the musical genre known as *raï*, one of the most emblematic sorts of Algerian popular music, whose local transmission was initially ensured by the message of social, religious and cultural change embedded in its lyrics and by the efforts of Algerian *cheikhs* and *cheikhas* to disseminate it. The marginalisation which *raï* suffered for decades, however, coupled with its diffusion in Europe via immigration and its subsequent

¹ Hemos adoptado estas terminologías tras la adaptación de los correspondientes términos árabes al sistema de transcripción español. En la transcripción francesa aparece como *cheikh* y *cheikha*. Vid. “*Shaykh*” FARUQI-AL. Louis Ibsen. *An annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Connecticut, 1981, p. 309.

globalisation, have contributed to its forays into urban music and to the fact that today, raï is internationally thought of as “World Music.” The popularity that raï currently enjoys thanks to its synthesis of different traditions, languages, poetic genres and traditional and western instruments (generally electronic), and thanks to its diffusion in the mass-media and its commercialisation in the record industry, does not mean, however, that the essence of raï is not alive and well along with its demands for change and commitment to the most disadvantaged sectors of society.

Keywords: Algeria, fusion, globalisation, hybridisation, immigrant music, Maghreb, raï, Cheikha Remitti, *cheb/chaba (shabb/shabba)*, *cheikh/cheikha (shaykh/shaykha)*, urban music.

Muñoz Zájara, Jesús y Córtes García, Manuela. “El Ra’i y su transmisión: La Seija Remiti Rizilaniya (1923 – 2006)”. *Música oral del Sur*, n. 11, pp. 57-84, 2014, ISSN 1138-8579.

1. Orígenes y teorías sobre el “Ra’i”.

Considerado entre las músicas más populares del Magreb, sus orígenes lo encontramos en la música tradicional del oeste argelino y, en concreto, en la región de Orán y las proximidades con la frontera marroquí, música de la tradición oral de clara impronta rural y conocida, en principio, como *ra’i badawi*. Más tarde, la influencia del medio urbano, tras su difusión en Argel, llevaría al género a ser catalogado por los investigadores como *ra’i citadino*, música que pasaría a Francia como resultado de los movimientos migratorios argelinos durante las etapas de recrudescimiento político y religioso.

Si nos remitimos al origen del término *ra’i*, existen dos teorías. La primera está basada en la raíz árabe –“*rawi*”–, que significa “contar” y hace referencia al papel desempeñado por los *seij* y *seijas*, conocidos como maestros expertos en la tradición oral que ejercían la función de poetas, improvisadores, recitadores y transmisores de las tradiciones locales. La segunda teoría se basa en la raíz –“*ra’i*”– que significa “opinión”, término que define la significación social de este género poético-musical y teoría que defienden gran parte de los investigadores del género². En nuestra opinión, ambos términos y teorías podrían sintetizar los orígenes y la esencia de un género que aglutina el legado atesorado por sus transmisores al ser los representantes de la cultura tradicional de la zona, y también ante el carácter reivindicativo que caracteriza al *ra’i* al configurarse en denuncia de las complejas estructuras socio-políticas, culturales y religiosas³.

² LANGLOIS, Tony: «Raï», en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan, 2001, vol. XX, pp. 761 – 763 (761).

³ LANGLOIS, Tony: «Algeria», en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan, 2001, vol. I, pp. 368 – 372 (370).

2. Nacimiento del género.

Aunque los estudiosos del *ra'i* ubican sus inicios entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, período marcado por la colonización francesa en Argelia (1830 – 1962), esta música tradicional surgiría como resultado del poso de culturas musicales anteriores y fruto de la transmisión oral árabe, bereber, andalusí y sefardí, a cargo de sus transmisores populares. Como género de marcado acento textual, las letras de las canciones formaban parte de géneros clásicos árabes como la *casida*, en sus variantes populares del *malhun*⁴ magrebí y la amalgama de lenguas locales que lo caracterizan, así como del *zéjel* andalusí que, en este contexto, presentaba las huellas de la lengua que le dio origen y de los dialectos locales.

Tony Langlois, investigador y profesor de la Universidad de Limerick (Irlanda), quien realizaría su tesis doctoral sobre el *ra'i*, en su estudio del género argumenta que:

*“Fue en los burdeles, cabarets y prostíbulos oraneses donde podía oírse la primera música con este nombre, interpretada por cantantes femeninas durante las décadas de los años 20 y 30”*⁵.

Nos encontramos, pues, ante las apodadas seijas, mujeres conocedoras y transmisoras de la música tradicional que solían acompañar sus cantos con instrumentos de viento como el *qasba* (dialectal: *gaspah*), más conocido como flauta de caña (*nai*), el *adufe* (*daff*), la *pandereta* (*tar*) y la *darbuka* (dialectal: *guellal*), aerófonos y membranófonos que, en los orígenes de la música árabe oriental, también utilizaban las mujeres beduinas para acompañar sus cantos y acompasar el ritmo de las *casidas* clásicas.

No obstante, seijs de la talla de los maestros del *malhun*⁶ que derivaría en el *ra'i* oranés, como el Seij Hamada (1889 – 1968), el Seij Abd el-Qadir El-Jaldi (1896 – 1964) y la Seija Remiti (1923 – 2006), serían los iniciadores y representantes principales de este género, al estar considerados los verdaderos pioneros de la cultura tradicional en la zona geográfica del oeste argelino, focalizada en la región de Orán y, en concreto, entre los pueblos Sidi Bel-Abbes⁷ y Ain Temouchent. No obstante, la existencia en los lugares públicos de Orán de orquestas egipcias, españolas, francesas, judías y sudanesas, en la primera mitad del siglo XX, llevarían a una ligera contaminación del género durante la época.

⁴ A propósito del género *malhun*, Ahmed Aydoun en *Musiques du Maroc*. Casablanca, 2001, p. 53, indica que “se trata de la forma de versificación más elaborada en árabe dialectal, género que está formado por un amplio *corpus* de poemas que perpetúan la tradición atesorada durante siglos sobre la historia de las tribus”.

⁵ LANGLOIS, Tony. «Raï», *op., cit.*, pp. 761 – 763 (761).

⁶ Conocido como uno de los géneros de la música popular argelina. Vid. «*Malhun*» en FARUQI-AL, *An annotated glossary of Arabic musical terms*. London, Greenwood Press, 1981, p. 167.

⁷ En Sidi Bel-Abbes se instalaron numerosas familias moriscas procedentes del sur de la península y la zona del levante durante los procesos migratorios de los moriscos y sefardíes. Así también, fue el lugar escogido durante la colonización francesa por numerosos trabajadores procedentes de la costa granadina, almeriense, alicantina y valenciana, dada la proximidad geográfica de las costas, junto a Orán y sus proximidades.

La temática inicial del ra'i estaba centrada en poemas líricos de corte amoroso, satírico y erótico interpretados en el contexto familiar de las bodas y fiestas de circuncisión; poemas religiosos de alabanza (madih) a Dios y el profeta Mahoma y panegíricos a maestros sufíes cantados en las sesiones conmemorativas del Mawilid donde se celebraba el nacimiento de Mahoma y los maestros sufíes locales y, también, en los rituales místicos (al-sama') en el marco de las cofradías. Más tarde, estas temáticas y cantos pasarían a tener como marco a los cafés cantantes, las tabernas y los cabarets de Orán y alrededores, época en la que proliferarían estos nuevos espacios como consecuencia de la colonización francesa en la zona y la importancia que cobraría Orán (Wahran) como puerto franco. Las actuaciones de los cantantes ambulantes y las seijas se centraría en cantos basados en el malhun popular, siendo acompañados en las danzas por mujeres utilizando en la rítmica instrumentos como el pandero (bandir) y la pandereta (tar), junto al laúd, el banjo, el acordeón y el piano, en ocasiones.

3. Importancia de los seijs y las seijas en la transmisión y evolución del ra'i.

La palabra seija presenta distintas connotaciones. En el sentido amplio del término significa “anciana sabia”, sin embargo, aplicado al contexto musical:

“designa a las mujeres cantoras portadoras de esta gran tradición popular musical –conocida como música saa'abi–, mezcla de distintas culturas y lenguas dialectales”⁸.

No obstante, la labor realizada por las seijas se remonta con anterioridad a la aparición del género ra'i ya que éstas fueron las auténticas trasmisoras de las tradiciones magrebíes, populares y religiosas, que darían lugar al nacimiento de éste y otros géneros populares.

Uno de los factores claves en la creación del ra'i es la carga moral y sexual de su temática. Adoptada por las seijas, como crítica a la sociedad de su época, los textos abordaban la pobreza, la sumisión de la mujer, los tabúes sobre la virginidad, la represión socio-política y religiosa y la inmigración⁹, mujeres que pasarían a convertirse en las denunciadoras de la sociedad ante las arraigadas costumbres que conllevaban las tradiciones islámicas. El rechazo por parte de los estamentos políticos y religiosos llevaría a que algunas de las seijas más representativas del género, creadoras y trasmisoras del ra'i, fueran rechazadas por la sociedad argelina al ser declaradas “mujeres impuras” por la interpretación de unos cantos

⁸ CORTÉS GARCÍA, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI–XIX)», en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.). *Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia, Rivera Mota, D. L., (2011), pp. 139 – 198 (190).

⁹ DAVIES, Eirlys E., BENTAHILA, Abdelal. «Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics», en KEELER, Lauren (ed.). *Language and Communication*. Tangier (Morocco), Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction, 2008, vol. XXVIII, n° 1, pp. 1 – 20.

considerados revolucionarios y, también, tildadas de dudosa reputación¹⁰. Entre ellas se encuentran las argelinas Remiti, al-Abasiyya, al-Jarba, Ouda, Yaniya y Zahuania.

Sin embargo, como bien señalan los investigadores Bouziane Daoudi y el Hayy Miliani en *L'aventure du raï: musique et société*, entre estas mujeres destacaría la Seija Remiti, considerada la “madre” y transmisora del ra'i por su labor como compositora e intérprete¹¹.

De acuerdo con la periodización sobre el ra'i realizada por Malika Mehdid en el artículo «For a Song – Censure in Algerian Rai Music», después de la primera etapa importante de consolidación del ra'i de principios del siglo XX, el género sufrió un periodo de modernización que duraría hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939)¹².

Bouziane Daoudi y el Hayy Miliani destacan el desarrollo adquirido por esta música en los inicios del siglo XX, así como el creciente número de grabaciones en gramófono, por parte de los músicos, como sistema de grabación y reproducción del sonido que utilizaba el disco plano¹³. Un hecho importante a destacar en la cultura argelina de la época fue la primera emisión de música árabe realizada en 1935 por Radio Argel, considerada la principal emisora del país¹⁴. A partir de entonces, según Malika Mehdid, comenzaría la “Etapa Anticolonial del Ra'i”, caracterizada por las numerosas protestas realizadas por los músicos en el mensaje textual de sus canciones y la represión impuesta por el gobierno francés al tener bajo control extremo a sus movimientos y acciones.

Estos acontecimientos darían lugar a una creciente agitación popular que llegaría a su punto álgido en la década de los 50 y desembocaría en la conocida Guerra de Independencia Argelina (1954–1962), marcada por el final de la etapa colonizadora. Sin duda, fue este acontecimiento político lo que llevaría a la sociedad argelina al despertar de la conciencia libertaria, además de ser uno de los factores determinantes de la apertura del ra'i al gran público y su posterior aceptación entre las masas¹⁵. Sería en 1954 cuando la Seija Remiti grababa “Charak Gataâ”, un polémico tema que hablaba sobre la marginalidad y donde animaba a las jóvenes a perder la virginidad, lo que movería la conciencia social y religiosa entre la juventud¹⁶.

Como argumenta Malika Mehdid, tras la liberación argelina los jóvenes adoptaron una ansiada postura liberal que les conduciría a interesarse por las músicas urbanas propias de los años 60, rock, jazz, rhythm and blues, funk, reggae y soul, músicas que serían el punto de mira de las primeras fusiones realizadas en el seno del ra'i¹⁷.

¹⁰ CORTÉS GARCÍA, Manuela. *Op. cit.*, pp. 139 – 198 (192).

¹¹ DAOUDI, Bouziane, MILIANI, Hadj. *L'aventure du raï: musique et société*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 183.

¹² MEHDID, Malika. «For a Song – Censure in Algerian Rai Music», en DREWETT, Michael, CLOONAN, Martin (eds.). *Popular Music Censorship in Africa*. Abingdon (Oxfordshire), Ashgate Publishing Ltd, 2006, pp. 199 – 214 (203).

¹³ DAOUDI, Bouziane, MILIANI, Hadj. *Op., cit.*, p. 47.

¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵ MEHDID, Malika. *Op., cit.*, pp. 199 – 214 (203).

¹⁶ DAOUDI, Bouziane, MILIANI, Hadj. *Op., cit.*, p. 152.

¹⁷ MEHDID, Malika. *Op., cit.*, pp. 199 – 214 (205).

No obstante, los deseos de libertad se verían mitigados en 1965, año en el que se instauraría en Argelia la dictadura socialista liderada por el Frente de Liberación Nacional (FLN) como único partido político, y donde los músicos de ra'i serían presionados para salir del país y obligados a emigrar a Europa. Sería el caso de la Seija Remiti y el Seij Abd al-Qader El-Jaled, mientras otros fueron encarcelados. Asimismo, Malika Mehdid afirma que algunas de las particularidades de la cultura musical argelina fueron prohibidas y afectando al trabajo de las seijas en los restaurantes y cabarets, circunstancia que derivaría en la adquisición de un mayor protagonismo por parte de los hombres. De hecho, la desigualdad latente entre ambos sexos se incrementaría de forma abismal durante este período¹⁸.

No obstante, sería durante esta época cuando nació el pop ra'i (1965 – 1978), tras la incorporación de algunos de los elementos procedentes de las músicas urbanas citadas. Así también, a los instrumentos tradicionales, el gasba, la darbuka, el tar y el bandir, se incorporaron occidentales como el acordeón, la trompeta y el saxofón, innovación que introduciría el maestro y cantante argelino Messaoud Bellemou, mientras que Mohammad Zargui impondría el uso de la guitarra eléctrica. Aunque los nuevos instrumentos quedaban fuera de contexto del ra'i inicial, con la evolución del género serían los que realmente llegarían a adoptar e incrementar la nueva generación de jóvenes maestros e intérpretes, hombres y mujeres, conocidos como los Seb/Seba (plural: sebab/sebaba)¹⁹.

A propósito de los nuevos términos integrados a la historia del ra'i, Langlois puntualiza: “los cantantes de pop ra'i adoptaron el título de Cheb, o Cheba en femenino, cuyo significado es “joven”²⁰.

Durante estas décadas, en la región de Orán aparecerían las primeras bandas de jóvenes intérpretes beréberes que fomentarían otro de los géneros populares de mayor repercusión en todo el Magreb, el saa'bi²¹, música popular basada en la tradición andalusí, de igual forma que el género 'arubi²² y el hawzi²³ propios de la región de Tremecén. Aunque en las primeras décadas del siglo XX el repertorio popular del saa'bi argelino se impondría en Argel y gozaría de gran popularidad con maestros reconocidos de la música clásica andalusí y el saa'bi argelino como el Seij, Hayy M'Hamed El Anka (1907–1978), entre otros, este género no tardaría en extenderse por todo el país. En la región de Oran, el género saa'bi se nutriría de los intérpretes del ra'i de la zona, fenómeno que daría paso a la creación de nuevas bandas formadas por jóvenes y destacando, en ellas, las orquestas de “Les Étudiants” y “Les Adam”.

Durante los años 60–70, las migraciones constantes a Francia, Bélgica y Alemania de cantantes argelinos de ra'i, supondría la creación de nuevas bandas de jóvenes donde, a los

¹⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹⁹ Hemos adaptado estos nuevos términos al sistema de transcripción española, frente a la transcripción francesa de *cheb*, *cheba* y *chebat*. Vid. MAZOUZI, Bezza: “La Musique Algérienne et la Question Rai” en *La Revue Musicale*, nº 418, 419 y 420 (1990), p. 93.

²⁰ LANGLOIS, Tony. «Rai», *op. cit.*, pp. 761 – 763 (762).

²¹ Vid. “saa'bi”, en FARUQI-AL. *Glossary*, p. 305.

²² Vid. “'arubi”, en FARUQI-AL, p. 19.

²³ Vid. «hawzi», en FARUQI-AL, p. 93.

instrumentos tradicionales se yuxtapondrían nuevos instrumentos occidentales, en su mayoría electrófonos, como la guitarra eléctrica y acústica, el bajo y el órgano eléctrico.

Asimismo, los avances producidos por parte de la industria musical, como resultado de los nuevos sistemas de grabación del sonido, generarían el desarrollo y la difusión del ra'i en los medios nacionales e internacionales. Como sostiene Malika Mehdid, es entonces cuando el género se transformaría radicalmente hasta el punto de reducir las letras de las canciones a una simple cita, fenómeno que desembocaría en el incremento de la venta de vinilos con el claro objetivo de comercializar el género²⁴. De esta forma, a partir de los años 80 el ra'i iniciaría una nueva andadura dirigida, ahora, hacia su comercialización bajo la etiqueta de "World Music", siendo el Seb Mami (n. 1966) uno de sus mayores representantes, cantante que retomaría la antorcha del Seb Abd al-Qader, quien en 1987 proponía el mestizaje de un género que se retroalimentaría con las incorporaciones de las músicas urbanas occidentales y africanas y logrando, así, elevar al ra'i a la categoría de género internacional.

Siguiendo con la periodización del género realizada por Malika Mehdid, con el derrocamiento del líder socialista Bumedian (1915–1978), en el año 1978 comenzaría un nuevo periodo para este género que pasaría a ser conocido como el "New Ra'i", ubicándolo entre los años 1979–1994. Una de las iniciadoras de esta nueva etapa sería la Seba Fadila Zemat (n. 1962), quien comenzó a cantar en cabarets y compuso el tema titulado "Keyti Ma H'lali Noum" (No puedo dormir más), canción que trataba sobre los deseos sexuales de una mujer en ausencia de su amante y rompería, de nuevo, los tabúes establecidos por el régimen argelino²⁵. De esta forma, Fadila Zemat abriría un nuevo camino al ra'i, saltando nuevas barreras en el contexto de un género que, en cierta medida, se había estancado en las últimas décadas.

En cuanto a la difusión del ra'i en Francia, en los años 80 entraría en una década evolutiva al causar un gran impacto en París donde el cantante argelino Muhammad Balhi haría escuchar esta música al periodista francés Jean Louis Hurst, autor de varios artículos en el periódico Libération. La nueva década aparejaría, además, la adopción de nuevos cambios marcados por las distintas fusiones con las músicas urbanas citadas y, también, por la proliferación del aparato eléctrico y los sintetizadores, cambios que reflejaría el Dúo formado por Rachid y Fethi y los prestigiosos cantantes y seba del ra'i de la década, Jaled, Qader, Rachid Taha, Mami, Fadel, Bilal, Fadila y Zahuania. Por otra parte, la fama conseguida por los maestros, cantantes y representantes del saa'bi argelino de su generación, el Hayy Dahmane El-Harrach (1926–1980) y Hachemi Gerruabi (1938–2006), este último autor heredero directo del legado de los maestros reflejado en "El chaa'bi de los maestros"²⁶, cuyo reconocimiento se produciría tras verse obligados a emigrar a Francia y donde popularizarían un género que goza de gran aceptación en todo el Magreb y el país vecino.

²⁴ MEHDID, Malika. *Op., cit.*, pp. 199 – 214 (207).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ CD que vería la luz en Francia, años 90, a cargo de Sonodisc.

En Argelia, sin embargo, la aceptación definitiva del ra'i se produciría con la creación del Primer Festival de Ra'i celebrado en Orán en el año 1985, evento que contaría con la participación de la Seija Remiti, el Seij Jaled y los sabab, Boutelja, Bellemou y Dahalal, entre otros. Un año después se celebraba en Francia el Festival de Música Ra'i de París²⁷.

La puesta en marcha de numerosos festivales de ra'i durante la década de los 80 contribuiría a su afianzamiento y a ser considerado como "música nacional argelina". Figura representativa de estos festivales y conciertos sería el Seij Jaled (Orán, n. 1960), un joven cantante que comenzaba por aquel entonces y se convertiría en uno de los representantes más significativos del nuevo ra'i²⁸. En julio de 1986, los cantantes oranenses, Seba Zahuania (n. 1959), discípula de Remiti e iniciada en la música tradicional a través de los cantantes ambulantes oranenses (maddah), y el Seij Hasni (1968 – 1994) conocido como "El Ruiseñor del Ra'i", grababan el tema titulado "Barraka" (La chabola), considerado "escandaloso" ya que relataba la atracción sexual entre dos jóvenes²⁹.

A nivel político, el hecho de convocar elecciones en Argelia en el año 1991 conllevaría la apertura del multipartidismo, entre otros factores, mientras que en el ámbito musical supondría la amplia difusión del ra'i en los medios de comunicación y el inicio de un proceso gradual de aceptación y apertura por parte del gran público.

Esta apertura no duraría mucho tiempo ya que la victoria lograda en 1993 por parte del FIS conllevaría a un retroceso en el campo de las libertades, de ahí que algunos de los cantantes del género fueron perseguidos y otros asesinados por la intolerancia del FIS y la marea integrista. Fue el caso del Seb Hasni (1968 – 1994), condenado por los islamistas ante el mensaje textual de sus composiciones, y un año después el productor musical Rachid Baba (1946 – 1995). Sin embargo, la música y los textos de las composiciones del reconocido maestro Seb Hasni, pasarían a convertirse en el símbolo de la cultura argelina y el portavoz de la desconfianza de sus jóvenes.

Como consecuencia de la represión integrista, se cerrarían algunos de los conservatorios e impediría que se llevaran a cabo los festivales centrados en este género. Entre ellos, l'Institut Supérieur de la Musique de Argel y el Conservatorio de Orán, así como el Festival de Ra'i de esta ciudad, al considerar que la música era nociva y atentaba contra las costumbres musulmanas. En consecuencia, hubo claros intentos por eliminar al ra'i del panorama musical ya que abordaba temas relacionados con el amor de las mujeres, la virginidad y cuanto era peligroso para los jóvenes.

A partir de mediados de la década de los 90, asistimos a otro de los cambios importantes en el seno del ra'i, calificado por Malika Mehdid de "post ra'i", contextualizándolo entre los años 1994 – 2000³⁰, período marcado por nuevos estilos que surgirían, en su opinión, tras la

²⁷ CREMADES ANDREU, Roberto. «Identidad cultural de los jóvenes magrebíes a través de la música Raï», en ORTIZ MOLINA, María Angustias (ed.). *Revista de Educação e Humanidades*, 5, marzo (2014), pp. 197 – 207 (203).

²⁸ MEHDID, Malika. *Op., cit.*, pp. 199 – 214 (209).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 211.

muerte del Seb Hasni en 1994. En este mismo año nos encontramos con una de las fusiones más interesantes de estos primeros intentos de mercantilización y universalización del ra'i, la realizada por la Seija Remiti Rizilaniya al grabar el tema "Sidi Mansour" (Señor Mansur), canción que reflejaba la vigencia del marabutismo y la veneración a los maestros sufíes locales y composición que contaría, como novedad, la participación y el acompañamiento del guitarrista de rock Robert Fripp y el bajista Michael Peter Balzary, apodado "Flea".

Tras las elecciones presidenciales realizadas en Argelia en noviembre de 1995 y la caída del FIS, según consta en los testimonios recogidos por parte de algunos etnomusicólogos en sus respectivos trabajos de campo, la victoria lograda conduciría a la apertura del género y la pérdida del miedo entre los jóvenes y los movimientos feministas al empezar a vislumbrar el primer paso hacia la democracia, frente al oscurantismo que había envuelto, hasta entonces, al país. Sin embargo, las oleadas migratorias a Europa continuarían por parte de la población argelina y, con ellas también, la búsqueda de identidad y reafirmación de la música y sus intérpretes en esta orilla.

Como podemos observar, entre finales de la década de los 50 a principios de los 70 los seijs y seijas tuvieron un papel fundamental en la creación de las bases y la configuración del ra'i. También, que el peso de sus conocimientos late en la evolución del género. Es obvio, sin embargo, que la política de represión y discriminación ejercida sobre las mujeres desencadenaría la desaparición de algunas de ellas de la esfera del ra'i, lo que no impidió que surgiera una nueva generación de jóvenes de ambos sexos, en su mayoría discípulos. Sin duda, las periódicas migraciones de jóvenes magrebíes en el exilio a Europa ha favorecido un proceso transcultural que derivaría en su evolución y regeneración ante el caudal de conocimientos adquiridos del mosaico de culturas con las que ha convivido y derivando en distintos procesos de fusión. Así también, las innovaciones realizadas durante las últimas décadas por las nuevas generaciones de intérpretes, hombres y mujeres, han llevado a revitalizar y reorientar el género e imprimir las señas de identidad que definen y caracterizarán al ra'i del siglo XXI.

4. Instrumentos y rasgos esenciales del ra'i.

En los inicios del género los instrumentos tradicionales eran el gasba, más conocido como flauta de caña, el guellal (darbuka), el bandir (pandero) y el tar (tipo pandereta con címbalos), aunque algunos investigadores indican que también utilizaban el rebab (rabel)³¹. Las seijas, por su parte, acompañaban sus danzas y cantos tradicionales con los instrumentos de membrana ya que su función era marcar el ritmo y hacer de soporte de la voz y, de esta forma, acentuar el contenido textual de unas canciones cuya intencionalidad era transmitir el mensaje de compromiso.

³¹ Solo se ha encontrado una fuente que atestigüe el uso del *rabel* en la interpretación tradicional del *ra'i*, por lo que es considerada dudosa.

El estilo de canto se caracterizaba por la uniformidad tímbrica, realizar repetidas frases musicales de forma lineal que alternaban con el ritmo repetitivo de los membranófonos, en un marcado obstinado, y donde, en una misma composición, se repetían las frases rítmicas y melódicas mediante la acentuación de los compases rítmicos, mientras que las melodías que servían de base del género lo conformaban algunos modos clásicos árabes y sus variantes locales.

Entre los instrumentos tradicionales citados, el gasba es un aerófono que aparece bajo las denominaciones de qosba, gaspah, qasaba o qassabba, dependiendo de los dialectos locales argelinos³². Se trata de un tipo de nai árabe o flauta oblicua donde el sonido se produce cuando se proyecta la columna del aire en dirección oblicua y apoyando la embocadura en uno de los laterales del borde superior del tubo. Este instrumento que suele estar construido en caña o hueso –la propia palabra persa nai significa “caña”–, suele tener siete orificios colocados a lo largo del tubo. En el ra’i tiene la función de doblar la melodía o, bien, de acompañarla.

El guellal, más conocido como darbuka o tambor de copa, generalmente está fabricado en cerámica y dotado de un solo parche de piel de animal. Se trata de uno de los instrumentos de percusión cuya función, en la interpretación del ra’i, está marcada por la realización de repetidos patrones rítmicos. En la música popular argelina, los músicos suelen colocarlo debajo del brazo izquierdo con el fin de poder percutir fácilmente el centro del parche con las yemas de los dedos, de ambas manos, y realizar sonidos más graves sobre el borde del instrumento, con la palma de la mano derecha.

El tar, más conocido como pandereta, es otro de los instrumentos de percusión. Como membranófono utilizado por las seijas, a veces nos lo encontramos dotado de un solo parche y, en otras, sin parches, de ahí que los címbalos sean los elementos fundamentales a la hora de marcar el ritmo. Dado que la profundidad de su marco es bastante reducida, también es usado por las seijas para acompañarse mientras cantan. Según Bezza Mazouzi, en principio este instrumento no tenía membrana, sin embargo, las seijas la adoptarían después ya que la percusión del parche y el sonido producido por el entrechocar de los címbalos permitían realizar el ritmo denominado chak chak³³.

Como ya hemos puntualizado, a partir de la década de los 70 la utilización de instrumentos occidentales de cuerda, como la guitarra acústica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado electrónico, etc., se generalizaría entre los músicos. No obstante, la incorporación de instrumentos eléctricos no impediría su convivencia con los tradicionales, sobre todo el laúd, el gembri³⁴ y los instrumentos de percusión citados.

³² Aunque Langlois, entre otros investigadores, lo llaman *gaspah*, en la siguiente fuente se especifican estos tres últimos términos utilizados para el *nai* en Argelia: Vid. HASSAN, Scheherazade Q., DURING, Jean. «Nāy», en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of musical instruments*. London, MacMillan Publishing Co., 1991, vol. II, pp. 751 – 752 (751).

³³ *Ibidem*, p. 110.

³⁴ Vid. “*gunbri*” en FARUQI-AL. *Glossary*, p. 87.

En cuanto a los textos de las composiciones, a la poética del ra'í rural interpretada en el marco religioso de los morabitos y las cofradías religiosas, muy apreciada por los devotos, las fiestas y ceremonias familiares, se incorporaría un ra'í eminentemente de carácter lírico interpretado en lugares públicos, con composiciones que cantaban al amor, la sexualidad y sus tabúes, el vino y los placeres. No obstante, la carga ideológica del nuevo ra'í se impondría en los intérpretes del género quienes adoptarían un claro matiz reivindicativo frente a las estructuras convencionales vigentes.

La carga ideológica, revolucionaria y transgresora del nuevo ra'í que rompía los moldes establecidos en la sociedad pasarían a convertirse, también, en las señas de identidad de un género que se renovaría hasta convertirse en clara denuncia de la marginalidad sufrida y la cotidianidad vivida por las capas más desfavorecidas de la sociedad rural y los barrios populares en las ciudades. Luego, nos encontramos frente a un género que, sobre la base tradicional que lo engendró, se ha ido regenerando y evolucionado en el transcurrir histórico, revitalización que veremos en el ra'í actual y su proyección en la música de la inmigración.

Las características lingüísticas de los textos podríamos definir las de amalgama de lenguas que es el resultado de la poética nacida entre la comunidad beréber, la lengua árabe popular urbana y los dialectos locales, a los que se sumaría la incorporación de vocablos tomados de la lengua francesa como resultado de la emigración. Frente al lenguaje depurado y la riqueza metafórica que acuñan géneros clásicos como la casida, la moaxaja y, en parte, el zéjel, como poética integrante de géneros cultos y ciudadanos integrantes de músicas de corte clásico como el garnati o el hawzi, la yuxtaposición de lenguas que caracteriza al ra'í derivan en la simplicidad de un lenguaje no depurado.

Música de vanguardias y abierta a las permanentes innovaciones, el estilo de canto, fundamentalmente recitativo, uniforme y rítmico, la sucesión y la acentuación de las palabras concatenadas en la frase constituyen los parámetros que conforman el lenguaje musical del género. El objetivo de este canto declamado, por parte del solista, donde prevalece el perfil monosilábico y bisilábico del fraseado con ligeros matices melismáticos, es transmitir el mensaje textual y donde cobra protagonismo la significación de la palabra. Otra de las características que definen las técnicas vocales del cantor, a menudo poeta, es la riqueza improvisatoria y ornamental con la que enriquece y completa un fraseado que combina con permanentes repeticiones. También, la rítmica vocal está marcada por los constantes legato-moderato en tono ascendente.

Por la estructura que presentan las composiciones mediante la alternancia fraseada: estrofa-estribillo, a cargo del solista y los coros, el resultado es un tipo de canto responsorial. No obstante, el diálogo que se establece entre las voces, los instrumentos y la participación del público con las palmas se configura en un todo que lleva a alcanzar el mayor grado de expresividad.

En cuanto a la melodía, Bezza Mazouzi destaca que dos son los modos de base del ra'i, el Kardada³⁵ y el Kazuri³⁶, modos que encontramos en el contexto de la música clásica oriental, aunque en las músicas populares magrebíes resultan ser variantes o variaciones sobre estos modos en origen. Otro de los modos que encontramos formando parte de este género es el Hiyaz, modo que cuenta con siete derivados, entre ellos el Hiyaz Kazuri³⁷. En el intrincado mundo modal de la música clásica árabe en sus orígenes, el modo Hiyaz está considerado entre los más antiguos, modo que también forma parte de la música popular oriental y magrebí, así como variantes del mismo.

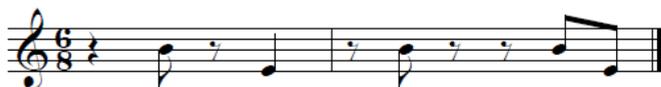
La fusión del ra'i con las músicas urbanas occidentales y sus instrumentos influiría notablemente en el desarrollo de la rítmica del género. Música heterofónica donde predominan las polirritmias, el percusionista se servirá de membranófonos como la darbuka para realizar los tiempos fuertes sobre el borde del parche (dum), y alternarlos con los tiempos débiles en el centro de la membrana (tak).

En opinión de Langlois, tres son los ritmos más utilizados por los músicos en la ejecución del pop ra'i. A continuación dejamos constancia de los tres ejemplos recogidos por el investigador basándose en los ritmos utilizados por el Seij Jaled, la Seija Zahuania y el Sab Hamid³⁸:

1er Ritmo:



2º Ritmo:



³⁵ Vid. MAZOUZI, Bezza. *Op., cit.*, p. 113. Según Mazouzi, este modo está formado por tres cuartos de tono. El teórico oriental Safi al-Din al-Hilli sitúa a este modo en duodécimo lugar de la escala modal, modo que relaciona con el planeta Júpiter, mientras que al-Safadi sitúa su correspondencia con Mercurio. Vid. SHILOAH, Amnon. *The theory of music in Arabic writings (c. 900-1900): descriptive catalogue of manuscripts in Libraries of Europe and the U. S. A.* Munich, G. Henle Verlag, 1979, p. 307 (ms. n° 220), p. 306 (ms. n° 219); WRIGHT, O. *The Modal Systems: "Transcription of the species and scales"*, p. 59 (nota n° 26).

³⁶ Según el investigador, está formado por: 2 tonos + ½ tono + 1 tono, precedido, a veces, de ½ tono. Vid. MAZOUZI, Bezza, *Op. cit.*, p.113.

³⁷ Vid. «Hiyaz», FARUQI-AL, *Glossary*, p. 96; TOUMA, Habib Hassan. *La Música de los Árabes*. Trad. y prólogo de R. Barce. Madrid: Alpuerto, 1998, pp. 53-54.

³⁸ LANGLOIS, Tony. «Raï», *op., cit.*, pp. 761 – 763 (762).

3er Ritmo:

Como podemos observar en los tres ejemplos, estos ritmos denotan los característicos contratiempos propios de este género, contratiempos que facilitan y dan paso a la realización y combinación de las diversas polirritmias. También, que la dificultad que presentan unos contratiempos que se aceleran progresivamente, desde el primer ritmo al último, permite que la aceleración rítmica “in crescendo” desemboque en el final de la canción y provocando momentos de gran tensión entre el público.

5. La Seija Remiti Rizilaniya (Tessala, 1923 – 2006, París): apuntes biográficos y artísticos.

Saadia al-Ghizania, más conocida como Seija Remiti, nacida en el pueblo de Tessala situado en las proximidades de Beni-I-Abbes, región al oeste de Argelia de donde procedía su familia,³⁹ ha pasado a la historia de la música popular y del ra'i argelino como una de las principales creadoras, compositoras, intérpretes y transmisoras del género (fig. 1).

Tras una infancia bastante dura al quedar huérfana a temprana edad, pronto se vería obligada a trabajar para poder subsistir. Según Kathleen Sheldon, una de sus principales biógrafas, en la voz «Cheikha Remitti» del Dictionary of African Biography, indica que quizá ésta fuera la causa que la llevó a componer canciones con



Fig. 1 Seija Remiti Rizilaniya

temáticas que giraban en torno a las dificultades de la pobreza, las duras experiencias por subsistir y la problemática sufrida por los más desfavorecidos⁴⁰.

En el año 1938, a la edad de quince años, Remiti comenzaría su andadura musical al unirse a una compañía de músicos argelinos itinerantes quienes le enseñaron el arte de cantar y bailar. Más tarde, en 1943 se trasladaría a Relizane, comuna (wilaya) en la provincia de

³⁹ Las comunas argelinas son equivalentes a nuestras provincias o distritos.

⁴⁰ SHELDON, Kathleen. «Cheikha Rimitti», en AKYEAMPONQ, Emmanuel, GATES, Henry Louis, NIVEN, Steven J. (eds.). *Dictionary of African Biography*. Oxford University Press, 2012, vol. V, p. 203.

Argel, donde empezó a componer bajo la influencia de canciones subidas de tono que cantaban las mujeres procedentes de los barrios bajos.

No obstante, su fama como cantante se incrementaría, de manera considerable, cuando conoció al Seij Mohammed Ould Ennems, reconocido músico de gasba durante la época. Con este maestro se trasladaría a Argel. Como argumenta Kathleen Sheldon, sería en la capital argelina donde adoptaría el nombre de Seija Remiti tras realizar su primera aparición en la radio⁴¹. La década de los 50 fue un periodo muy importante para Remiti. En el año 1952 llevaría a cabo su primera grabación en la que recogía tres temas⁴². Dos años más tarde, en 1954, graba una de las canciones más polémicas de la historia del ra'i, "Charrak Gataâ", donde animaba a las jóvenes a perder la virginidad y argumentando que no era algo necesariamente indigno para la mujer⁴³.

Tras la independencia de Argelia, 1962, las canciones de Remiti fueron prohibidas aunque pudo sobrevivir gracias a las actuaciones, de forma clandestina, en locales privados. Finalmente, en la década de los años 70 tuvo que exiliarse a Francia como consecuencia de las fuertes presiones por parte de los grupos más conservadores. Instalada en París, su popularidad se incrementaría gracias a las numerosas actuaciones realizadas en las bodas y los cafés para inmigrantes argelinos. En la década de los 70 volvería a su país de forma intermitente. Un año después sufriría un grave accidente de automóvil donde morirían tres de sus músicos y cayendo gravemente herida, accidente del que se recuperaría.

Sin duda, la vida personal de la Seija Remiti daría un gran giro tras el viaje de Peregrinación (al-Hayy) realizado a la Meca en el año 1976, experiencia que la llevaría a dejar la bebida y el tabaco. Es probable, también, que como resultado de esta experiencia sacara a la luz, en la década de los 90, algunos registros de temática religiosa, "Rassoul Allah", dedicado al profeta Mahoma, y otros de corte y místico, entre ellos, "Sidi Abed" y "Sidi Mansour" centrados en reconocidos seijs y maestros de cofradías sufíes de la región de Orán.

Esta circunstancia no impediría, sin embargo, el que sus canciones siguieran conservando la temática picaresca y la polémica abierta hacia su reconocida faceta de mujer rebelde y comprometida, factores determinantes e intrínsecos al espíritu de las canciones del ra'i que lo diferencian de otras músicas. Aunque sus biógrafos constatan que realizó varios viajes a su país, puntualizan, sin embargo, que no volvería a actuar en sus escenarios. Su residencia definitiva la establecería en París, en el año 1978⁴⁴.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Según el autor del siguiente enlace, los nombres de estos tres temas son: *Gasmou Tiaret*, *Trig Tmouchent* y *Erraï Arraï*. Vid. *Erraï Arraï* en el enlace de [www.youtube.es: http://www.youtube.com/watch?v=qT0bJd8aNpQ](http://www.youtube.com/watch?v=qT0bJd8aNpQ) [Consulta realizada el 5.06.2014]

⁴³ Aunque no es fácil encontrar grabaciones de esta época, en www.youtube.es podemos encontrar la grabación original de esta canción. Vid. enlace web: <http://www.youtube.com/watch?v=KhgUmnpvWTI> [Consulta realizada el 5.06.2014]

⁴⁴ SHELDON, Kathleen. *Op., cit.*, p. 203.

En la década de los 80 su música se hizo internacionalmente conocida, sentando las bases de lo que sería el nuevo ra'í e influenciando a los nuevos artistas del género. Ya en los años 90 comenzó a fusionar el ra'í con otras músicas e instrumentos electrónicos, según muestra el álbum “Sidi Mansour”, grabado en el año 1994⁴⁵. Para este álbum, Remiti contaría con las colaboraciones de Robert Fripp, guitarrista y miembro fundador del grupo King Crimson, considerado como la banda fundadora del rock progresivo, y también con Michael Peter Balzary, más conocido como “Flea”, bajista y miembro fundador del grupo de funk rock estadounidense Red Hot Chili Peppers, en 1983.

Este álbum marcaría un antes y un después en la historia del ra'í, convirtiéndose en el primer ejemplo de ra'í electrónico y abriendo paso al nuevo género, grabación con la que conseguiría ser conocida a nivel internacional. No obstante, Remiti no quedó satisfecha con el proceso de grabación ya que la voz se registraría en París mientras que la melodía y los instrumentos se grabarían en Los Ángeles (EE.UU.). Más tarde, confesaría que hubiera preferido grabar con los músicos en directo. En el año 2001 la Seija Remiti actuaría en el Central Park SummerStage de Nueva York, un concierto que contaría con un número elevado de público y llevaría a consolidar su prestigio a nivel internacional⁴⁶.

Entre la década de los 90 a principios de la nueva era nos encontramos con nuevos registros emblemáticos de Remiti, como “Les racines du ra'í” (1993); *Aux sources du ra'í* (1993); “L'Etoile du ra'í” (2000); “Nouar” (2000); “Le meilleur de Cheikha Remiti” (2003) y “Saida Baida” (2005).

No cabe duda de que los avances producidos en los medios de comunicación, el desarrollo de la industria discográfica en los años 80 y, sobre todo, la posterior labor de difusión realizada en internet en el área de divulgación de sus registros y la información video-gráfica son los factores que han contribuido a un mayor conocimiento de la vida artística de esta gran diva, comparada, por algunos críticos musicales con la egipcia Umm Kulzum, la francesa Edith Piaf o la portuguesa Amalia Rodríguez, mujeres que han marcado y revolucionado la música de su tiempo.

Puntualizar, además, que numerosas son las grabaciones y reediciones de la obra musical de la Seija Remiti llevadas a cabo durante las primeras décadas de este nuevo milenio, como resultado del proceso de divulgación y comercialización de la música ra'í. Claros ejemplos son, Nouar (2000), Live (2001), Le World Rai (2001), European Tour 2000 (2002), N'ta Goudami (2006), Rai Legends (2007) en colaboración con el Seij Jaled, maestro y representante del ra'í oranés, entre las numerosas reediciones⁴⁷.

⁴⁵ Véase el siguiente enlace de [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=fsAxnUuOhYo), audición del tema: <http://www.youtube.com/watch?v=fsAxnUuOhYo> [Consulta realizada el 5.06.2014]

⁴⁶ Véase el siguiente enlace web donde la emisora de radio “Afropop Worldwide” le dedica un programa a la música ra'í titulado “La Historia del Ra'í” y describe la actuación de la Seija Remiti en Nueva York: <http://www.afropop.org/wp/14239/cheikha-rimitti-2001/> [Consulta realizada el 5.06.2014]

⁴⁷ Véase la discografía del siglo XXI en la web: <http://www.allmusic.com/artist/cheikha-rimitti-mn0000089924/discography> [Consulta realizada el 5.06.2014]

Si evaluamos los 50 años de la carrera musical de la Seija Remiti, observaremos que nos han dejado un inmenso legado centrado en más 200 temas recogidos en discos de vinilo, casetes y compactos, producción a la que hoy se suma el registro en la red de muchos de sus conciertos y entrevistas.

Entre sus predecesoras, destacar a dos cantantes argelinas de reconocido prestigio en el mundo del ra'i. La primera, la Seija Djènia (Sidi Bel Abbés, 1954 – 2004), magnífica y prolífica cantante representante del canto campesino de la región de Orán, considerada la heredera de Remiti. Conocida como “La Diabla” (djènia, femenino de yinn: diablo), en los años 70 comenzaba su labor artística actuando en las fiestas matrimoniales y de circuncisión. Sin embargo, a partir de los 80 cambiaría su estilo y pasando a actuar en las grandes salas y los conciertos internacionales en Europa. La fama lograda no evitó ser censurada en su país, a nivel político y mediático⁴⁸. Así también, la oranesa Seba Zahuania (n.1959), quien tras realizar una gran trayectoria profesional en Argelia tuvo que exiliarse a Francia tras el asesinato en 1994 de su compañero y maestro, el Seb Hasni⁴⁹.

En el año 2006, la Seija Remiti nos abandonaría. La muerte le sobrevino cuando se encontraba de gira con su último álbum “N'ta Goudami” con el que había tenido un gran éxito en un concierto multitudinario presentado en la Plaza de la República de París. El último concierto lo había realizado en el Teatro Zenith de la capital francesa, dos días antes de morir, contando con la participación del Seij Jaled.

Su desaparición no impide, sin embargo, que la audición de las canciones de la Seija Remiti, con su voz rasgada y persuasiva, nos arrastre y sumerja en el torbellino de emociones y sensaciones regidas por la acentuación y la concatenación de sílabas, palabras, frases, curvas emocionales del lenguaje, cortes abruptos, silencios y repeticiones, canciones donde se combinan y contraponen la fluctuación de las alturas, las notas cromáticas, ascendentes y descendentes que marcan la intensidad de su canto mediante la alternancia de continuos crescendos y disminuidos que nos llevan a momentos de extensión y distensión, hasta envolvernos en el amplio abanico de registros sonoros y el carácter melodramático que Remiti imprime al proceso interpretativo.

En nuestras retinas permanecerá siempre la imagen viva de esta gran señora de la música popular y embajadora del ra'i argelino, mujer transgresora, rompedora de moldes, comprometida con su tiempo y fiel a sus tradiciones, cuyas apariciones en el escenario recordaremos con los trajes tradicionales de las campesinas de su región, acompañándose en su voz y marcando el ritmo con los emblemáticos bandir o tar. Figura inmortal de la música tradicional pero, también, transmisora e innovadora del ra'i, un género que aunque ha sido calificado por algunos críticos de “ra'i occidentalizado”, late en la esencia de los hombres y mujeres de su época y, día a día, se regenera en las jóvenes generaciones de músicos y cantantes.

- Descanse en paz, Seija.

⁴⁸ DAOUDI, Bouziane, *et. al. Op., cit.*, p. 179.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

6. Análisis musical de tres temas de la Seija Remiti.

Como argumenta Cortés García, “uno de los elementos más destacados de la Seija Remiti es su voz ronca y persuasiva”⁵⁰, característica que contribuye a poner de manifiesto el compromiso social de esta música y acuñado por Remiti mediante el carácter desgarrado de su voz y la enfatización del texto a transmitir.

En el ra'i, la función de los instrumentos de percusión (darbuka, tar, bandir) es servir de apoyatura a una voz que, a su vez, está íntimamente ligada a la melodía del aerófono (gasba) al conformar el sostén rítmico de la melodía mediante la repetición de marcados patrones rítmicos, en forma de obstinato.

Consciente de la dificultad que presenta el análisis de las cuatro canciones recogidas de la Seija Remiti, intentaremos aproximarnos al análisis musical y su estructura, las voces y la función de los instrumentos. Para ello, nos basaremos en dos de los temas tradicionales que sentaron las bases del ra'i y corresponden a la primera y segunda etapa de Remiti, “Errai Arrai” y “Charrak Gataâ”. A continuación, pasaremos al análisis del tema “Sidi Mansour”, el primero integrado en el ra'i electrónico, y continuando con “Nouar”, una de sus últimas composiciones consideradas entre las más representativas. De esta forma, el estudio comparativo entre el “primer ra'i” y el “nuevo ra'i electrónico”, permitirá aproximarnos a las características que ha conservado el “nuevo ra'i” a partir de las nuevas aportaciones de Remiti, con la finalidad de comprobar el proceso evolutivo realizado por la Seija en los últimos años de su ejercicio⁵¹.

1er Ejemplo: “Errai Arrai”⁵². Editado por Pathé, 1952.

Esta composición muestra las características propias del ra'i rural en sus inicios con los sonidos y las voces de las mujeres campesinas y su instrumentación tradicional: gasba y guellal, donde la voz y el aerófono realizan la melodía al unísono, en un continuo obstinato. En el transcurso de la interpretación, en ocasiones la voz de Remiti realiza variaciones, sobre todo a la hora de cadenciar (fig. 2). Este patrón rítmico-armónico se repite durante todo el tema y, aunque está transcrito en un compás cuaternario, muestra la polirritmia propia del género. No obstante, el patrón rítmico más destacado es el que realiza el membranófono (guellal), (fig. 3). Este redundante patrón con leves variaciones, permite estabilizar el tema sobre un compás cuaternario, definido por el comienzo anacrúsico que realiza el instrumento de percusión.

Aunque la melodía transcurre sobre cuatro notas: mi, fa, mi y do #, podemos argumentar que se desarrolla sobre el modo clásico Hiyaz. Como peculiaridades, cabe destacar los pequeños giros melódicos que realizan la voz y el aerófono en la nota más aguda del modo,

⁵⁰ CORTÉS GARCÍA, Manuela. *Op., cit.*, pp. 139 – 198 (190).

⁵¹ MUÑOZ ZAJARA, Jesús. Las transcripciones realizadas sobre las cuatro composiciones de la *Seija Remiti* son el resultado del análisis personal.

⁵² En este caso, hemos optado por no traducir el título de la composición ante el desconocimiento de la lengua bereber y, además, por las diferencias que presentan las traducciones encontradas.

nota: fa, y adornando la composición. No obstante, la simpleza melódica y rítmica denota la clara intención de destacar el texto, como característica fundamental del ra'i.

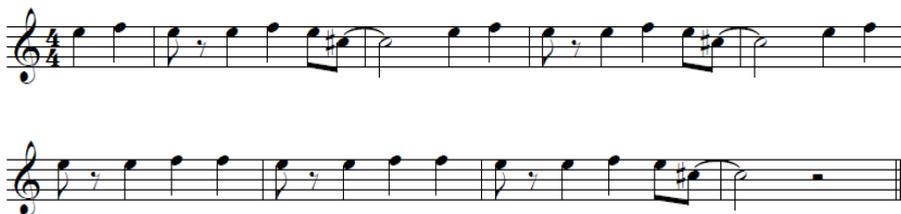


Fig. 2. Patrón melódico realizado por el aerófono y la voz, a modo de estribillo.

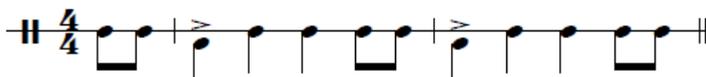


Fig. 3. Patrón rítmico realizado por el instrumento de membrana.

2º Ejemplo: “Charrak Gataa” (Desgarrado, roto): Editado por Pathé, 1954.

Esta composición presenta características similares a “Errai Arrai” respecto a los patrones rítmicos y melódicos y donde prevalecen los sonidos propios del ra'i rural. Los instrumentos musicales quedan subordinados a la voz de Remiti quien, a modo de estribillo, repite y enfatiza el título: “Charrak Gataa”, dejando claro el mensaje contra los tabúes religiosos en la evocación “velada” del desvirgamiento femenino.

El patrón rítmico-melódico realizado por el gasba es interpretado al unísono por la voz y desarrollándolo en algunas cadencias, como ocurre en el tema anterior (fig. 4). A lo largo de la composición el instrumento repite el patrón a forma de obstinato, mientras que la voz de Remiti se va alternando con el instrumento de viento. Este patrón articulador actúa de forma polirrítmica en el transcurso de la composición, al mismo tiempo que contrasta con el ritmo realizado por la darbuka (guellal).

En este caso, observamos que la base modal se establece sobre una variante del modo clásico Bayati, presentando similitudes con el modo eolio o menor⁵³. A lo largo de la pieza,

⁵³ Según la fuente consultada, el modo *Bayati* comenzaría en la nota: Re, aunque, en este caso, nos lo encontramos en la nota: Si. Vid. ACHAAB-AL, Mohamed. *Learning Arabic musical scales*. Casablanca, National School of Music, 2004, p. 24.

la darbuka realiza un patrón rítmico bastante sencillo, formado por corcheas, que se convierte en un constante obstinado, y donde el percusionista hace gala de su virtuosismo extrayendo los diferentes sonidos proporcionados por el instrumento (fig. 5). Como podemos observar, la darbuka va marcando el pulso utilizando corcheas y realizando diferentes variaciones, con el fin de dotar de mayor riqueza al acompañamiento de la pieza.



Fig. 4. Patrón melódico realizado por el *gaspah*.



Fig. 5. Patrón rítmico realizado por el *guellal*.

3º Ejemplo: “Sidi Mansour” (Señor Mansur). Editado por Absolute Record & Media 7, 1994.

Grabado por Remiti junto a Robert Fripp y Michael Peter Balzary, músicos de rock progresivo y funk rock, este tema está enraizado en la tradición religiosa del marabutismo integrada a la cultura popular de la zona y el culto a los grandes seijs locales. En este caso, está referido a Sidi Mansur cuyo morabito se encuentra próximo al mar en la región de Mostaganem cercano a Relizane, aldea donde nació Remiti. A partir de mediados de los años 90 proliferarían grupos de jóvenes marroquíes y argelinos que incorporarían a sus repertorios algunas canciones dedicadas a los santones locales. A nivel instrumental, presenta la novedad del fuerte aparato eléctrico y al que se suman instrumentos tradicionales como el bandir.

El tema está dividido en dos secciones, la primera con acompañamiento instrumental tradicional y la segunda con instrumentos electrónicos y un sintetizador.

En la primera sección, observamos que los instrumentos utilizan repetidos patrones rítmicos, melódicos y armónicos, similares a los ejemplos anteriores. No obstante, el timbre de los instrumentos electrónicos, guitarra eléctrica y bajo eléctrico, le otorgan un “color” nuevo a la composición.

Al comienzo de esta sección, la voz realiza una estrofa recitada a modo de introducción. Precediéndola, la voz interpreta el canto de pequeñas estrofas y versos donde evoca la figura de Sidi Mansur, repitiendo su nombre, estrofas que se alternan con la sección instrumental. En este caso, la melodía es más variada que en los ejemplos anteriores y, aunque está sujeta a patrones melódicos que se repiten, nos encontramos ante numerosos patrones que sólo son interpretados por el canto, al carecer del apoyo del aerófono. La guitarra eléctrica, por su parte, realiza un mismo patrón durante la primera sección basada en cuatro notas: do, si bemol, do y fa, notas que transcurren sobre un compás de 6/8 (fig. 6). Este obstinado es realmente una pequeña progresión armónica basada en los movimientos de la tónica, la dominante en el séptimo grado, la tónica –de nuevo– y la subdominante con el cuarto grado de la tonalidad en Do menor, como puede observarse en la transcripción.

El bajo eléctrico realiza un patrón rítmico-melódico que se repite, similar al que realizaban los instrumentos tradicionales, aerófono y membranófono, en las composiciones anteriores (fig. 7). Este patrón se realiza, en forma de arpeggio, sobre la tónica y la dominante de la escala en Do menor, además de mostrar los contratiempos propios de la música ra'i, como muestra la segunda nota de dicho patrón. En cuanto a la percusión, es importante destacar que realiza un patrón rítmico similar al del bajo eléctrico (fig. 8), aunque sólo en la segunda parte de mismo presenta contratiempos. De esta forma, permite ofrecer estabilidad rítmica en la primera parte, en oposición al patrón del bajo eléctrico.

En la segunda sección (a partir del minuto: 4:33), desaparecen los patrones rítmicos transcritos. La voz se acompaña de un sintetizador, instrumento que crea una amplia gama de sonidos con aires cósmicos sujetos a un mismo patrón, que parecen evocar los sonidos del universo y logrando dotar de color al canto. De esta forma, la voz adquiere todo el protagonismo a la hora de recitar los cuatro últimos versos de la composición con permanentes invocaciones a Dios (Allah).



Fig. 6. Patrón melódico realizado por la guitarra eléctrica.



Fig. 7. Patrón melódico realizado por el bajo eléctrico.



Fig. 8. Patrón melódico realizado por la percusión.

4º Ejemplo: “Nouar” (Flor). Editado por Sonodisc, 2000

Este tema, cuyo título da nombre al álbum al que pertenece, fue grabado por la Seija Remiti en el año 2000, tras unos años de inactividad después de haber grabado el tema anterior, “Sidi Mansour”. Esta composición fue condecorada con el Grand Prix du Disque, galardón que otorga la Academia francesa Charles Cros⁵⁴.

En esta ocasión, se trata de una composición de marcado carácter rítmico. El tema está estructurado en función de la voz solista de Remiti, mientras que las voces que le acompañan responden a modo de coro. El canto responde a la estructura: estrofa-estribillo, de ahí que el canto recitativo de la Seija se centre en la estrofa y alternándolo con el estribillo, a cargo de un dúo de cantantes, mediante constantes repeticiones. Luego, la interacción entre solista y coro imprimen un aire responsorial al canto.

Respecto a los instrumentos musicales, como novedad frente a los ejemplos anteriores, la melodía corre a cargo de dos guitarras acústicas e instrumentos electrónicos: un teclado eléctrico, un bajo eléctrico y una batería, como resultado de las innovaciones en el seno del ra'í.

La melodía del estribillo responde a una variante del modo Hiyaz, de ahí que la transcripción se haya realizado en el tono de Do, facilitando su comprensión, aunque la original se encuentra en el tono de Do # (fig. 9). A modo de introducción, la melodía es interpretada por el teclado y dando paso al canto solo de Remiti. A continuación, la guitarra acústica comienza a realizar un patrón armónico basado en acordes correspondientes al primer y séptimo grado del modo Hiyaz en Do #, transcrito como Do natural (fig. 10). A su vez, el bajo eléctrico interpreta el mismo patrón que la guitarra acústica, aunque simplificado y centrado en las tónicas de los dos acordes, de tal forma que la función de la guitarra se ve reforzada a nivel armónico. La batería, al igual que el bajo y la guitarra acústica, interpreta un patrón de idénticas características rítmicas, logrando empastar el sonido de los instrumentos (fig. 11).

Finalmente, destacar la labor efectuada por una segunda guitarra acústica mediante improvisaciones llevadas a cabo sobre el modo Hiyaz en algunas de las estrofas, lo que contribuye a adornar el canto. Estas improvisaciones, a modo responsorial y basadas en variaciones de la melodía principal, constituyen la novedad en esta composición.

⁵⁴ MORTAIGNE, Véronique. «Cheikha Rimitti, chanteuse algérienne». *Le Monde*. 16 de mayo de 2006.



Fig. 9. Melodía del estribillo interpretada por las distintas voces.



Fig. 10. Patrón armónico realizado por la guitarra acústica.



Fig. 11. Patrón rítmico realizado por la batería

Según podemos comprobar, la selección de las canciones de Remiti se ha hecho en función de una trayectoria que está marcada por las constantes renovaciones del género, siendo la Seija una de sus máximas representantes. Por otra parte, destacar los cambios surgidos a nivel instrumental en el desarrollo de su quehacer artístico y, también, de su adaptación vocal a los instrumentos occidentales, de ahí los aires más occidentales que imprime a las últimas canciones. Constatar, además, la importancia de la rítmica en el desarrollo interpretativo, mediante la alternancia de diferentes ritmos que se combinan y cruzan en patrones que se repiten.

Señalar también, que las improvisaciones instrumentales, rítmicas y vocales son los elementos definitorios de las músicas tradicionales de Oriente Medio y el Magreb y, en este caso, también de Remiti. Sin duda, la interacción entre los instrumentos tradicionales y occidentales ha favorecido el intercambio de experiencias en el proceso de fusión y mestizaje del ra'i con las distintas músicas urbanas e instrumentos, como podemos observar en la última de las composiciones.

7. La música popular argelina en la inmigración.

En el campo del ra'i y la diáspora magrebí Europa, el encuentro e interacción con las nuevas culturas llevaría a mantener viva sus costumbres y tradiciones, como señales de

identidad. En cuanto a los maestros e intérpretes, las actuaciones se polarizarían, en principio, en las fiestas profanas y religiosas de los barrios populares de residencia de la comunidad magrebí y oriental, así como los cafés donde se reunía la sociedad emigrada.

Ciudades francesas como París, Marsella y Lyon serían los centros de acogida más importantes de la diversidad cultural y artística que reunían estas comunidades. En estas ciudades, también, entre la década de los años 30 y 60, gran parte de los músicos desarrollarían sus trabajos, generalmente en fábricas, de ahí que la música pasara a un segundo plano al desarrollarse en las tertulias y los cafés de los barrios populares, generando, en el proceso transcultural, la llamada cultura del exilio. Como resultado de este proceso, surgiría la construcción de nuevas ideologías y simbolismos, fruto de una memoria colectiva forjada de grandes añoranzas a las patrias respectivas y las penurias sufridas en el proceso de readaptación al medio. Reconocidos artistas de esta etapa del exilio en Francia serían el Seij Hasnauí, el Seij Nurdine, Mohamed Jamussi y Bahía Farah, entre otros.

En el marco de la música en la emigración, entre los años 1940 – 1960 los grandes maestros del ra'í y el saa'bi argelino habían comenzado a difundir sus respectivas músicas en algunos de los cafés del Barrio Latino París, intérpretes y músicos que, procedentes de Orán, Argel y la región de Kabylia, incorporarían a sus repertorios los estilos e instrumentos propios del multiculturalismo parisino. Fue el caso del Seij El-Hasnauí (n. 1910), laudista de origen kabyl (beréber) que emigraría a Francia en el año 1936, buscando una nueva vida. Este poeta-cantor y voz de la emigración, no tardaría en introducir y adaptar a su repertorio, formado por canciones tradicionales que hablaban de las penurias sufridas en el exilio e invitaba a las mujeres a liberarse de las arraigadas tradiciones musulmanas, los ritmos de la rumba de la época e incorporar a músicos cubanos y franceses. Con El-Hasnauí, también, comenzaría el despertar del legado cultural y político a transmitir mediante el mensaje textual del repertorio de canciones de compromiso que irían conformando la llamada “música inmigrada”.

Otro de los reconocidos y emblemáticos cafés parisinos y foco de reunión de la inmigración que se convertiría en el centro de reunión y denuncia del racismo y el aislamiento social que envolvía a la comunidad emigrante, sería el Café Barbès, situado al norte de París. Además, pasaría a convertirse en cuna y santuario de una saga de músicos e intérpretes que no tardaría en ser el punto de lanza de nuevos cantantes del saa'abi argelino. Entre ellos, el ya citado maestro Dahmane El-Harrachi, quien emigraría a Francia en 1949, instalándose primero en Lyon, después en Marsella y, más tarde, en París, donde pasaría a formar parte de los músicos de El-Hasnauí como músico de mandolina y banyo, considerado el gran maestro y representante de este género en el proceso migratorio.

En los años 60 triunfarían grandes divas de la canción de la talla internacional de la egipcia Umm Kulzum, quien en 1967 actuaba con gran éxito en la Sala Olimpia de París. Este centro neurálgico de la música en la ciudad parisina que se convertiría en nuevo espacio europeo, también acogería a célebres cantantes argelinas como Yamila, Hanifa, Nora y Serifa.

No obstante, en los años 70 la música magrebí entraría a formar parte de un nuevo status y proceso de identidad como resultado del asentamiento en Francia de comunidades argelinas de origen kabyl y el impacto creado por sus poetas-cantantes y músicos que no tenían reparos en gritar el malestar social. Uno de estos compositores e intérpretes que caló en la sociedad magrebí y francesa fue Idir⁵⁵, popularizando su canción “A vava inouba”, considerado el primer éxito africano a nivel internacional que logró el segundo puesto en las listas de éxitos en Europa 1 y RTL. Luego, un proceso de concienciación y valoración de “otras músicas y culturas” se estaba gestando en una Europa claramente multicultural que empezaba a abrirse al acervo de las comunidades inmigradas.

En la década de los 70, el grupo de Casablanca, Nass el Giwan, recuperaba los ritmos africanos de la comunidad ginawa, mientras que en sus canciones, de marcados tintes políticos, se hacía eco del malestar social de la época y sirviéndose de la música mostraban su compromiso con los cambios incipientes en su país.

Entre finales de los años 70 a comienzos de los 80, el ra'i oranés se desplaza de su epicentro para expandirse a Europa en las figuras de la Seija Remiti y el Seij Jaled quien conseguiría un gran éxito con el tema “Didi”, con arreglos de Don Was en 1992, y después con “Aicsa” tema que conseguiría importantes puestos en el ámbito de los hit-parade internacionales, precedido del Seij Mami con “Desert rose”.

A principio de los años 80, los periódicos franceses, Le Monde y Libération sacaban a la luz en varios artículos que reflejaban algunas de las peculiaridades de los intérpretes y las letras de algunas composiciones magrebíes, escritos con mayor o menor acierto. Así también, las emisoras de radio francesas empezaban a emitir por las ondas las voces y sonidos del grito de liberación que clamaban sus emigrantes, mientras que el Institut du Monde Arabe en París ejercía una gran labor de reconocimiento y divulgación de la música árabe y magrebí.

En el área de la difusión radiofónica, claro ejemplo serían Radio Soleil y Radio Gazelle, emisoras que pasaron a liderar las huellas de la música magrebí en medio del multiculturalismo existente en el país. Así, el ra'i original y la canción franco-kabyle pronto tendrían su espacio en estas emisoras de radio al contar con las voces de la Seija Remiti, conocida en Francia entonces como “La mamie du Ra'i”, el Seij Jaled, Rania, Nass El Gorba y Rasid Taha, intérprete del naciente “Word Music”, junto a un largo etc. Traspasando las fronteras francesas, una parte de estos intérpretes lograban internacionalizar un género que llegaría a popularizarse en Italia, Alemania, Escandinavia, Estados Unidos y Japón,

Un nuevo fenómeno, por tanto, se estaba fraguando en medio de la mezcla de etnias, lenguas y religiones, al mismo tiempo que factor determinante que derivaría en un claro mestizaje de culturas que intentaban reafirmarse en su identidad cultural y, también, de unas sociedades que deseaban mostrar las condiciones sociales de sus vidas y la reivindicación de su dignidad en los países de acogida. Mestizaje cultural y artístico que, en el ámbito

⁵⁵ En los años 80 Idir daría un concierto en Madrid donde el tema indicado se había popularizado entre la comunidad argelina, concierto que contó con una gran afluencia de público.

musical, amalgamaba las músicas tradicionales de las distintas épocas, países, regiones, culturas, lenguas y estilos de los que surgirían las “New-music” de las que se harían eco las generaciones posteriores.

La rebeldía de una segunda generación de jóvenes nacidos en Europa llevaría también a un fenómeno de aculturación no exento de problemáticas diversas. Así, los debates internos sobre la identidad nacional, el aislamiento social, el racismo y la marginalidad conllevarían, por parte de los jóvenes, el sentir la nostalgia de la tierra de sus antepasados y a reivindicar, de alguna forma, su música y costumbres tradicionales. En el marco de estas reivindicaciones, en Francia surgirían algunos festivales y conciertos de homenaje a los grandes maestros.

Entre estos llamados “jóvenes de la inmigración” que se debaten entre el dilema de la identidad perdida, se encuentra el cantante Rachid Taha, uno de los grandes mitos del ra'í argelino en Francia, cantante que, junto al Seb Mami, Seb Bilal, Seb Qader y Muss Hakim, entre otros maestros y las nuevas generaciones de cantantes y músicos, han ido configurando, de forma progresiva, las nuevas líneas del género “Word-Music”.

Rachid Taha, pionero en desempolvar los tesoros patrimoniales de la memoria colectiva integrada en el acervo clásico y popular argelino, está considerado como el gran representante del Word-Music como nuevo giro existencial del ra'í actual mediante un estilo donde las provocaciones verbales y corporales son la tónica general de su puesta en escena. Autor e intérprete de “Carte de résidence”, donde plantea los problemas de la emigración, ha pasado a convertirse en tema matriz que ha llevado a cantantes como Raba Asma' a cantar en francés “Algérie mon beau pays”, una canción de claro matiz nostálgico y de amor a Argelia.

Portador de la palabra y de un mensaje donde música y política forman del tándem perfecto, la música de Rachid Taha ha marcado los grandes pilares del género en la actualidad y, también, de los nuevos estilos que acunán las nuevas generaciones magrebíes. Acreedor de profundos conocimientos musicales que beben en las fuentes de las tradiciones clásica y populares de Oriente Medio y el Magreb, Rachid Taha es uno de los símbolos del alma de la emigración con canciones que hacen referencia al legado musical de la canción argelina de los años cincuenta y sesenta y las canciones del exilio, además de sintetizador de estilos que beben del pop, reggae, soul-music, pop-rock y rock-techno, con sonidos donde los instrumentos tradicionales se mezclan con la música electrónica. En sus fuentes han bebido, también, una nueva oleada y generación de cantantes y jóvenes orquestas que, como herederas de sus derechos étnicos, lingüísticos y culturales, se mueven hoy en los espacios y escenarios de ambas orillas, difundiendo las tendencias, músicas y estilos de la nueva era, como el hard-rock, el folk, el new-jazz, el hip-hop, el rap...

En la nueva cultura del exilio, estas jóvenes voces de la emigración que, en su afán reivindicador e identitario se han hecho eco de la herencia cultural y política de sus antepasados, además de erigirse en los representantes y testigos fehacientes del homenaje a los grandes maestros, Remiti, Hasnauí, Jaled, Idir, Harrachi, Gerrouabi..., de la generación de sus padres, al atesorar las huellas de un pasado enriquecido con el mosaico de culturas,

lenguas y músicas acuñadas en ambas orillas, evidentemente se han convertido en portavoces de las nuevas generaciones de artistas que mantienen viva la llama de las tradiciones y perpetuando, así, la nueva cultura del exilio.

En Resumen

Desde nuestra perspectiva y como conclusiones generales a considerar, sobre lo aquí expuesto, destacar que cuatro son los factores esenciales a tener en cuenta en la música ra'i: a) su procedencia y enraizamiento en la tradición oral de la región de Orán y alrededores; b) el significado social; c) el proceso evolutivo y la fusión realizada con las músicas urbanas occidentales; d) la transculturación, pervivencia y progresión en Europa a través de los movimientos migratorios.

Como factores determinantes en sus orígenes, señalar que la tradición oral de la música magrebí de carácter culto, popular y sufi, en el marco de las cofradías, ha contribuido a sentar los pilares de una música forjada y transmitida mediante toda una generación de maestros y maestras del género (seijs y seijas), y su compromiso con la sociedad y la marginalidad sufrida durante décadas, por parte de los estamentos políticos y religiosos. Así también, que las aportaciones posteriores producidas en el proceso migratorio conllevarían su evolución mediante la fusión e hibridación con otras músicas, evolución y mestizaje que se han visto reforzados por las nuevas generaciones de jóvenes (sabab), precursores y representantes de los cambios generados en el tiempo.

Puntualizar, además, que esta fusión comenzaría a partir de los años 60 – 70, décadas donde la nueva generación de jóvenes cantantes y bandas del ra'i, tras adoptar la tradición de mano de las seijas, empezaría a interesarse por las músicas urbanas y, en el proceso de retroalimentación con las músicas tradicionales, integraría todo tipo de instrumentos electrónicos y nuevos estilos. No obstante, el pop ra'i sería el resultado del legado heredado, en gran parte, de la Seija Remiti, ya que la mayoría de estos jóvenes fueron sus discípulos. He aquí una de las características de su transmisión, su magisterio.

Luego, la emigración de Remiti a Francia, junto a los distintos seij y seijas, supondría la transmisión de sus conocimientos y la participación directa en el proceso de fusión del género, de ahí que la Seija Remiti y el Seij Jaled fueran considerados como sus principales representantes. Asimismo, sus participaciones en numerosos conciertos, las colaboraciones con prestigiosos músicos occidentales y la divulgación en los mass-media, contribuirían a la internalización y comercialización del ra'i, fenómeno que repercutiría en el reconocimiento de sus cantantes y músicos.

Respecto al análisis textual y musical de cuatro de las composiciones recogidas de la Seija Remiti, destacaríamos que sus temáticas responden y mantienen el compromiso social que caracterizaron su vida y obra, mientras que la música, a través de los diversos patrones rítmicos y las variantes modales intrínsecas al ra'i, a modo de obstinado, se configuran en el

acompañamiento idóneo de una música que otorga una especial preferencia al contenido textual ya que atesora un gran valor social, cultural y religioso.

Es obvio que el ra'í se ha visto afectado por el fenómeno de la globalización en el proceso transcultural a Europa. En esta nueva era donde las diferentes culturas y las músicas tradicionales se han visto privadas, en cierta medida, de sus características y particularidades en origen, el afán por subsistir y perpetuarse ha llevado a una clara evolución y revitalización en el proceso migratorio y transcultural, que es el resultado de la fusión y el mestizaje con las nuevas culturas musicales y las músicas urbanas de los lugares de asentamiento.

En medio de estas reflexiones finales, añadir que tradición, evolución, hibridación, modernización y pos-modernización son las características fundamentales de una música que, desde sus orígenes rurales y en su progresiva imbricación con los cambios políticos, sociales, religiosos y migratorios sufridos, es portadora de un mensaje ideológico forjado desde la clandestinidad y la marginalidad pero, ante todo, que se trata de una música viva y abierta a las innovaciones.

Estos factores son, sin duda, los que han llevado al ra'í de sus inicios a la evolución e internacionalización, sin privarle de su identidad. También, los que han determinado su desarrollo y enriquecimiento con las aportaciones adquiridas de otras culturas musicales, hasta convertirse en uno de los géneros que constantemente se renueva y goza de la mayor popularidad entre sus jóvenes

Bibliografía

- ACHHAB-AL, Mohamed. Learning Arabic musical scales. Casablanca, National School of Music, 2003.
- ALVES, William. Music of the people of the world. EE. UU., Cengage Learning, 2012.
- ASENSIO LLAMAS, Susana. «El raí o la conversión de un género en símbolo», en Revista de la Sociedad Española de Musicología, 21 (1998), pp. 215 – 230.
- AYDOUN, Ahmed. Musiques du Maroc. Casablanca, Eddif, 2001.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI–XIX)», en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.). Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas. Valencia, Rivera Mota, D. L., (2011), pp. 139 – 198.
- CREMADES ANDREU, Roberto. «Identidad cultural de los jóvenes magrebíes a través de la música Raï», en ORTIZ MOLINA, María Angustias (ed.). Dedic. Revista de Educação e Humanidades, 5, marzo (2014), pp. 197 – 207.
- DAOUDI, Bouziane, MILIANI, Hadj. L'aventure du raï: musique et société. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

DAVIES, Eirlys E., BENTAHILA, Abdelali. «Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics», en KEELER, Lauren (ed.). *Language and Communication*. Tangier (Morocco), Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction, 1 (2008), vol. XXVIII, pp. 1 – 20.

FARUQI-AL, Louis Ibsen. *An annotated Glossary of Arabic musical terms*. Connecticut-London, Greenwood Press, 1981.

HASSAN, Scheherazade Q., DURING, Jean. «Nay», en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of musical instruments*. London, MacMillan Publishing Co., 1991, vol. II, pp. 751 – 752.

LANGLOIS, Tony. «Algeria», en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan, 2001, vol. I, pp. 368 – 372.

_____. «Raï», en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan, 2001, vol. XX, pp. 761 – 763.

LARKIN, Colin (ed.). «Raï», en LARKIN, Colin (ed.). *The Encyclopedia of Popular Music*. London, MacMillan Publishing Co., 1998, vol. VI, pp. 4408 y 4409.

MAZOUZI, Bezza. «La Musique Algérienne et la Question Raï», en *La Revue Musicale*. París, 418, 419 y 420 (1990).

MEHDID, Malika. «For a Song – Censure in Algerian Rai Music», en DREWETT, Michael, CLOONAN, Martin (eds.). *Popular Music Censorship in Africa*. Abingdon (Oxfordshire), Ashgate Publishing Ltd, 2006, pp. 199 – 214.

NAIR, Parvati. «Voicing Risk: Migration, Transgression and Relocation in Spanish/Moroccan Raï», en BIDDLE, Ian, KNIGHTS, Vanessa (eds.). *Music, national identity and the politics of location: between the global and the local*. Aldershot, England, Ashgate, 2007, pp. 65 – 79.

SHELDON, Kathleen. «Rimitti, Cheikha», en AKYEAMPONQ, Emmanuel, GATES, Henry Louis, NIVEN, Steven J. (eds.). *Dictionary of African Biography*. Oxford University Press, 2012, vol. V, p. 203.

SHILOAH, Amnon. *The theory of music in Arabic writings (c. 900-1900): descriptive catalogue of manuscripts in Libraries of Europe and the U. S. A.* Munich, G. Henle Verlag, 1979.

STEINGRESS, Gerhard. «The politics of Hybridization in Rai Music», en STEINGRESS, Gerhard (ed.). *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Münster, LIT, 2002, pp. 51 – 82.

TOUMA, Habib Hassan. *La música de los árabes*. Trad. R. Barce. Madrid, Alpuerto, 1998.

VIGREAUX, Philippe. *La derbouka. Technique fondamentale et initiation aux rythmes árabes*. Aix-en-Provence, Édisud, 1985.