

mismos géneros musicales» (Ochoa, A.M^a., 1998: 262).

3 Diferenciem world music de músiques d'arrel (tradicional) en quant a que Cultura Tradicional és un terme que es limita a la producció cultural de l'occident europeu i per extensió a la resta d'occident (EE.UU).

4 «Lo nuevo se exige sobre todo siempre que los valores antiguos se archivan, quedando así protegidos del trabajo destructor del tiempo. Cuando no existen archivos o cuando están amenazados en su existencia física, se prefiere la transmisión de la tradición intacta a la innovación».(Groys, B., 1992: 23). Per a text original consulteu: GROYS, G. (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Múnich i Viena, p23.

5 «Neither societies nor cultures should be seen as givens, integrated by some inner essence, organizational mainspring, or master plan. Rather, cultural sets, and sets of sets, are continuously in construction, deconstruction, and reconstruction, under the impact of multiple processes operative over wide fields of social and cultural connections» (Wolf, E., 1984: 396).

***SPIRTU GĦANNEJ*: UNA REVISIÓN SOBRE FORMA, RITUAL, GÉNERO Y MODERNIDAD EN EL CANTO POPULAR MALTÉS**

**Comunicació presentada en el V Seminari d' etnomusicologia /
Comunicación presentada en el V Seminario de etnomusicología**

Marcos Sapró Babiloni

RESUM

L'expressió a través del cant és un atribut profundament arrelat en la cultura popular de Malta. El rang de manifestacions musicals de l'arxipèlag, no obstant, es mostra limitat a un reduït grup de formes i estils la pràctica de la qual queda agrupada en la denominació particular de *ghana*. El recorregut a través de les escasses dades conegudes sobre la seua història actua com a significatiu precedent de l'estudi de les seues característiques, on sobresurten no només els necessaris atributs musicals, sinó també els valors que transmeten un significat a la raó de la seua funció social. A través d'aquesta intervenció, el cant maltés crea importants identitats, tant jeràrquiques com nacionals i de gènere, emfatitzades al seu torn per l'adopció d'un ritual en la interpretació. Finalment, serà necessari realitzar una èmfasi en la transformació que aquesta pràctica popular ha experimentat en la seva convivència amb un procés paral·lel de modernització polític-cultural al país. Un procés que ha afectat fins i tot a la pròpia perspectiva que el *ghannej* té de si mateix i ha alterat inevitablement amb això els components de la seva interpretació.

ABSTRACT

Expression through singing is a deeply rooted attribute in the popular culture of Malta. The range of musical manifestations of the archipelago, however, shows itself limited to a tight group of forms and styles, the practice of which is grouped under the particular denomination of *ghana*. Travel through the scarce known data about its history acts as a significant precedent to the study of its characteristics, where it stands out not only the necessary musical attributes, but also the values that transmit a meaning to the reason of its social function. Through this intervention, Maltese singing creates important identities, both hierarchical and gender national, emphasized at the same time by the adoption of a ritual in interpretation. Finally, it will be necessary to put an emphasis on the transformation that this popular practice has gone through in its coexistence with a parallel process of political and cultural modernization in the country. A process which has even affected the own perspective that the *ghannej* has of himself and has inevitably altered with it the components of his interpretation.

RESUMEN

La expresión a través del canto es un atributo profundamente enraizado en la cultura popular de Malta. El rango de manifestaciones musicales del archipiélago, no obstante, se muestra limitado a un ceñido grupo de formas y estilos cuya práctica queda agrupada en la denominación particular de *ghana*. El recorrido a través de los escasos datos conocidos sobre su historia actúa como significativo precedente al estudio de sus características, donde sobresalen no sólo los necesarios atributos musicales, sino

también los valores que transmiten un significado a la razón de su función social. A través de esta intervención, el canto maltés crea importantes identidades, tanto jerárquicas como nacionales y de género, enfatizadas a su vez por la adopción de un ritual en la interpretación. Por último, será necesario realizar un énfasis en la transformación que esta práctica popular ha experimentado en su convivencia con un proceso paralelo de modernización político-cultural en el país. Un proceso que ha afectado incluso a la propia perspectiva que el *ghannej* tiene de sí mismo y ha alterado inevitablemente con ello los componentes de su interpretación.

La amplia región bañada por el Mediterráneo Occidental acoge en su seno una variada muestra de nacionalidades y una más variada aún recolección de realidades culturales. Siendo una de las áreas geográficas históricamente más transitadas y disputadas, no es de extrañar que muchas de estas culturas, aun sin renunciar a una identidad fieramente afirmada, presenten interacciones prácticas entre sí que permiten identificar la influencia externa experimentada en algún momento de su tránsito temporal. Así se encargan de señalarlo puntualmente los distintos estudios que folkloristas, antropólogos y, por supuesto, etnomusicólogos han llevado a cabo sucesivamente y durante un extenso periodo de tiempo para conformar su camino hacia la progresiva comprensión de la riqueza inherente de esta zona.

Malta, sin embargo, presenta cierta particularidad que se escapa del escenario común de estas interacciones y que resalta su trascendencia tanto más cuando consideramos los condicionantes políticos de su propia historia y localización. El archipiélago que conforma actualmente esta república se encuentra situado a medio camino entre la isla de Sicilia y la costa norte de Túnez, dejando además ambos extremos del Mediterráneo a una longitud equidistante. Como localización táctica, a lo largo de su existencia se ha visto ocupada por un nutrido muestrario de naciones, incluyendo griegos, romanos, árabes, italianos, franceses o, en su capítulo más reciente, ingleses, sin contar con la presencia multicultural representada por las Ocho Lenguas durante su épico periodo como dominio de los Caballeros de San Juan (1530-1798). Aún así, situándonos en la perspectiva de su tradición musical, Malta se ha mostrado en buena medida apenas permeable a la fácil influencia que podría haber ejercido su proximidad a dos continentes de valores tan variados como son África y Europa, así como los sucesivos periodos de gobierno 'extranjero'. Esto no significa que los malteses desarrollaran en todos los sentidos un estilo propio y exclusivo en la ordenación de sus interpretaciones musicales. La adopción del estilo tonal occidental es un elemento significativo dentro de este dominio y en la conformación de sus letras puede atisbarse algo de la influencia literaria italiana. No obstante, sí dispone de elementos muy particulares que difícilmente se encuentran más allá del límite de las islas, parcialmente en su instrumentación, más reveladoramente en su estilo, ritual y la adopción de un aire oriental en sus melodías cuya singularización no ha podido nunca ser identificada por los estudiosos y que se encuentra lamentablemente condenada a perderse en el tiempo a la espera de la aparición de nuevas fuentes.

Esta singularidad es también posible porque, comparativamente, Malta no posee una tradición musical tan variada como la mayor parte de sus vecinos. Dicha tradición queda circunscrita a una forma característica de canto con acompañamiento instrumental recogido con la denominación común de *ghana* y que reúne en su seno tres modalidades principales de interpretación, las cuales trataremos de exponer más adelante. Sí comparte al menos otras características que se muestran comunes a lo que se ha dado a entender a grandes rasgos como la cultura mediterránea, tales como el reparto de roles, sobre todo de género, o la defensa del honor, así como otras circunstancias más extensivas al recurso global del canto tradicional, como su interpretación durante el trabajo, la narración de historias o la adopción de una representación ritualística. Queda, sin embargo, una importante cuestión que en su pertinencia recurrente en sucesivos estudios se ha hecho igualmente extensiva a la evaluación de otros tantos modelos de musicalización folklórica. Tal como se afianza la tradición musical dentro de un contexto cultural, ésta, al igual que otros aspectos unidos a su representación, se encuentra naturalmente sujeta al propio carácter dinámico de la cultura y a la supeditación a un posible proceso de innovación, aceptación, eliminación selectiva e integración, susceptible de transformar esta herencia con el tiempo.² La tradición del canto maltés no representará una excepción a esta norma y las diferencias existentes entre la práctica recogida por las primeras fuentes y la presente hoy en día así lo atestiguan, aun que sí será necesario destacar un aspecto de este proceso que ha resultado significativo en su evolución moderna. Si, tal como afirma Merriam, el cambio y la receptividad a este cambio es más frecuente en las culturas que prestan mayor atención al compositor individual frente a aquellas que perciben su material musical como un contenido común recibido desde una fuente suprahumana (Merriam, 2000: 305), el caso expuesto por el canto maltés constituye un interesante caso del reverso de su paradigma. Al concurrir diversos significantes de naturaleza sociopolítica en la transición desde una interpretación grupal hacia la individualización de sus participantes, esta práctica musical ha experimentado una serie de cambios cuyo carácter substancial y su corto periodo de desarrollo no sólo implican una intervención drástica desde el exterior, haciendo valer intereses alejados del sentido cultural de la propia música, sino también la aparición en su evaluación histórica del cuestionamiento mismo de su tradición. Este asunto, que puede conformar un territorio común de interés hacia otras tradiciones del Mediterráneo Occidental, ha acelerado el cambio natural de su acción en un sentido percibido por muchos como alejamiento de sus valores fundamentales y ha proporcionado al mismo tiempo una práctica subyacente susceptible de ser continuamente 'redescubierta'.

Los siguientes apartados tratan de exponer una perspectiva actual sobre el estudio de lo que se conoce hoy en día como *ghana*. Su seguimiento histórico a partir de las fuentes conocidas será un conveniente punto de partida para sumergirnos en las características formales y estéticas que traducen su interpretación en una notable muestra de la variedad que forma la expresión musical del Mediterráneo. A estas características habremos de sumarle otras categorías sociales que abren aún más su particularidad dentro del entorno cultural de las islas, implicando importantes nociones en la construcción de identidades, tanto jerárquicas como de género. Por último, deberemos atender a los condicionantes expresados anteriormente exponiendo los cambios experimentados por esta tradición en su necesaria convivencia con el proceso de modernización que se ha experimentado a su alrededor, evidenciando igualmente cómo estos cambios han afectado notablemente a la visión tanto interna como externa de su naturaleza.

CONSIDERACIONES HISTÓRICAS SOBRE EL CANTO POPULAR EN MALTA

Los malteses poseen una habilidad y una predisposición innata para el canto y la poesía, o al menos tal afirmación ha sido siempre la visión más tradicional tanto de los nativos como de los observadores externos. Las fuentes tempranas no sólo se encargan de recoger de forma generalizada esta impresión, sino que en sus tratados se encuentra siempre un espacio dedicado a la descripción del contexto donde la huella del canto popular quedó grabada en sus voluntades.³ Así, el panorama relatado nos muestra un escenario común donde el canto quedaba asociado a distintas ocupaciones laborales como medio para hacer el trabajo más llevadero. No tan habitual resulta por el contrario el amplio rango de labores que ofrecían la oportunidad de la expresión a través del canto, existiendo canciones para «las lavanderas, el soldado, el hombre del mar, el lechero, el granjero, el vendedor de pescado, el conductor de carruaje, el lacero, la sirvienta... [...]» (Calabritto, 1930: 4).⁴ Dentro de esta variedad, se menciona especialmente la función que estas canciones ejercían en el oficio de vendedor callejero, no sólo en su faceta práctica de loar las virtudes del producto que ofrecían sobre el de sus competidores, sino que a menudo la mayor calidad de registro de la voz pesaba en la decisión del comprador y proporcionaba al vendedor un mayor número de clientes (Casha, 1994). Es más, la asimilación del canto en la cotidianeidad de la interacción diaria podía llegar a establecer un auténtico medio de comunicación entre los distintos habitantes. El canto de un individuo, sobre todo si su excelencia era reconocida y validada por su entorno inmediato, podía elevarse por encima del de los demás y convertirse en un elemento susceptible de alcanzar en algún momento el oído de alguien que se consideraba a la misma altura interpretativa, ya estuviera dentro del mismo grupo de trabajo, en la vecindad o en algún lugar más alejado. Éste entonces decidía contestar en los mismos términos formales que el primero, iniciándose así una conversación o discusión cantada que podía alargarse durante decenas de estrofas e incluso admitir la participación de nuevos individuos (Cassar Pullicino, 1998: 18).

Cantar durante el trabajo no era la única forma en que los malteses se comunicaban a través de la música. Existían también canciones de amor que el aspirante confesaba abiertamente a sus conciudadanos o bien cantaba directamente bajo la ventana de su enamorada. Aquí, lo más llamativo resulta que el estilo elegido por el intérprete podía llegar a variar entre dos extremos distantes. O bien elegía un estilo de canto moderado, donde las características de la melodía le permitieran mostrarse valedor más por la calidad de su voz que por el significado de la letra, o bien optaba por un estilo más activo donde la burla o incluso el insulto directo era paradójicamente el principal objetivo. Este último caso era la preferencia de quienes, más que su voz o el halago de las virtudes de su amor, preferían exhibir su hombría (*bravura*) como lo que creían era parte esencial de su identidad masculina en este tipo de asuntos (Psaila, 1961: 2-10; Fsadni, 1993: 339).

Independientemente del ámbito en el que se producían, las canciones gozaban siempre de un carácter primordialmente improvisado en su letra, tratando temas que podían versar sobre casi cualquier aspecto de la vida social, desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por todo un rango de escenarios comunes como las celebraciones, el sufrimiento, la providencia o los dictados de la naturaleza. A pesar de la libertad con que eran tratadas, en lo formal debían supeditarse a unas normas fijas, las cuales se estudiarán más adelante, e incluso algunas fuentes nos hablan de casos en que estas tonadas eran aprendidas de memoria, con la confianza puesta en que su flexibilidad les permitiría más tarde ser utilizadas en distintas situaciones (Fsadni, 1993: 337). La manera en que estas canciones eran transmitidas se supone principalmente por vía oral, bien en base a escucharlas reiteradamente a lo largo del tiempo o bien, en el caso de un interés más implicado, sometiéndose a un tutor para el aprendizaje. En este último caso primaban las relaciones de tipo familiar, aunque curiosamente la transmisión de padres a hijos era infrecuente. Por encima de esta relación directa solía situarse la figura del tío, el padrino o incluso algún primo, ya que a menudo el lugar donde el discípulo debía desarrollar principalmente su aprendizaje era el bar, en el cual la figura más autoritaria del padre era susceptible de ceder su iniciativa a otras figuras familiares cuya relación pudiera suscitar un trato más igualitario entre maestro y alumno. Así, en el contenido de muchas canciones es posible encontrar referencias a este tipo de aprendizaje y a cómo la relación familiar entre ambas figuras se mezclaba de forma natural con este proceso de enseñanza.

Dados los ámbitos en que estas canciones eran presentadas y los temas asociados a las mismas, la perspectiva subyacente desde las primeras recolecciones históricas fue la de un canto popular relacionado con el ambiente rural, representativo además de un estilo de vida tranquilo y equilibrado, idealizado de esta manera desde el origen urbanita del investigador, quien a su vez estaba adoptando instintivamente una postura de superioridad parcial, casi paternalista, frente al 'pueblo' y la necesaria defensa y salvaguarda de un legado del cual posiblemente no era consciente. El canto registrado se convertía de esta manera en la voz del pueblo y de la tradición que representaba su forma de vida, adoptando en su transición hacia el entorno urbano y académico una envoltura de folklore que afectaría tanto a su estudio externo como a su propia regulación interna. Al producirse este paso, se estaba creando el núcleo para la generación a largo plazo de identidades y oposiciones culturales que quedarían asociadas a esta práctica musical hasta el presente y proporcionarían un reparto de privilegios y perjuicios no siempre equitativo. Una de las primeras consecuencias sería el progresivo cambio de percepción que los cantantes tenían de sí mismos. Al encontrarse con la atención ofrecida desde el academicismo y su incorporación al legado cultural del país, el individuo sentía la necesidad de actuar de alguna manera en consecuencia a la nueva imagen de portador de una tradición ancestral que se había vertido sobre él. Los participantes en el canto popular pronto comenzaron a verse a sí mismos como defensores de esta tradición, lo cual se sumaba a una percepción anterior que observaba la habilidad para el canto como una manifestación de la Gracia Divina, un don que se obtenía de forma innata y que el músico tenía el deber de dar forma. Ahora la práctica que había formado parte acostumbrada de sus vidas disponía del reconocimiento externo, actuando como una validación superior que alentaba hacia el uso de ese don en la consecución de objetivos más elevados.

Uno de estos objetivos queda sin duda reflejado en la actitud de testimonio social adoptado progresivamente en las letras, tratando así de evidenciar algunas contradicciones presentes habitualmente en la sociedad maltesa. El músico de esta tradición, por ejemplo, era admirado por su

habilidad y dominio en este arte, del mismo modo que se complacía una deferencia hacia la perspectiva de su origen rural como representativa de un mundo idealizado en su integridad o inocencia. Sin embargo, al mismo tiempo este origen rural era menospreciado por las clases medias y altas y las representaciones de este entorno eran puestas en duda amparándose en criterios que iban de lo cultural a lo político. La sutilidad con que estas incongruencias eran expuestas en las letras tenía como objetivo evidenciar su paradoja y tender a reducir las diferencias entre los distintos ámbitos sociales, de forma que incluso el propio músico era capaz de escapar momentáneamente de su estatus a través de la acreditación de su canto. El contenido político tampoco era extraño a su uso en esta práctica musical como parte del activismo del que cada vez se iba siendo más consciente a través de las letras. En este punto es necesario recordar que Malta había ganado en 1964 su independencia del Gobierno Británico, el cual había ejercido su dominio sobre el archipiélago desde 1814. Este acontecimiento y la posterior conversión en República contribuirían a aumentar la consciencia de una identidad nacional al mismo tiempo que enfatizaba las diferencias y contradicciones que se habían ido formando inevitablemente en un país que había vivido bajo dominio extranjero durante la práctica totalidad de su historia. El canto popular maltés, con su envoltura de tradición nacional y folklore, parecía un vehículo idóneo para introducir nociones de lo que, en opinión de algunos, significaba la esencia de la auténtica pertenencia al país, contraponiendo sus valores a otros que representaran el dominio externo, el extraño entre ellos. No obstante, muchas de las intervenciones en este sentido se llevan a cabo de nuevo desde la sutilidad más que desde una postura abierta, destacando sobre todo el sentido que se le da durante la interpretación a la transición entre los dos idiomas oficiales del país, el maltés y el inglés. De este modo, hacer una alusión a alguien en este segundo idioma puede tener connotaciones que van desde la simple burla hasta el más diáfano insulto, implicando una alusión directa a la traición consciente de su auténtica culturalidad (Fsadni, 1993: 336, 350).

Gran parte de la infravaloración del canto popular tuvo mucho que ver con algunos de los valores expuestos anteriormente. En un entorno que tendía progresivamente a un estado de reafirmación nacional y con la mirada puesta en un proceso de modernización e integración de acuerdo con el modelo europeo, la asimilación del origen y las características de su tradición musical quedaba en varios sentidos en una posición desfavorecida. En un principio encontramos de nuevo las reticencias ante su origen rural, una ascendencia que desde las clases sociales 'superiores' era entendida como una alusión a su vulgaridad y su valor cultural depreciativo. Desde este punto de vista, el canto popular representaba a su vez una visión de sociedad primitiva, ruda y alejada de los ideales de modernización en el que se situaban las aspiraciones locales oficiales. Era, tal como formula Sant Cassia, «"the savage within", a symbol of aboriginality that threaten official presentations of national culture and identity» (Sant Cassia, 2000: 285). De hecho, durante largo tiempo una de las modalidades de canto, de carácter competitivo entre dos o más participantes, estuvo incluso perseguida por la policía debido a las peleas en las que a menudo degeneraba (Fsadni, 1993: 340). El uso principal del maltés en las letras remitía igualmente a la idea de bajo estatus desde la perspectiva dominante de unas jerarquías para las que el inglés representaba su enlace con una sociedad moderna y de mayor prestigio. Esto se combinaba con el hecho de que el maltés era observado como una lengua poco accesible desde un punto de vista de exportación cultural. Mientras otras expresiones festivas populares como las danzas y los fuegos artificiales eran capaces de atraer la atención externa sobre la cultura indígena, conformando un atractivo explotable hacia el turismo, el canto limitaba el interés utilizable en este sentido debido al supuesto uso restrictivo del maltés.

En conexión directa con este ideal de modernidad desde una perspectiva europeizante, una parte importante de la displicencia con que el canto popular era observado provenía igualmente de su aire oriental. La visión local sobre la adopción ocasional de recursos musicales orientales remitía a un pasado distante del cual la sociedad moderna deseaba distanciarse a toda costa. Se trataba de un pasado primitivo durante el cual el país había cedido sucesivamente a la dominación y que no correspondía en absoluto con la sofisticación cosmopolita con la que ahora los malteses se observaban a sí mismos (Sant Cassia, 1989: 81-91). De este modo, el canto popular llevaba consigo el estigma de su enlace con Oriente, que amenazaba no sólo la idea de nación que se iba materializando a medida que transcurría el siglo XX, sino también los lazos alusivos a la religión católica dominante en las islas, para la cual cualquier remitencia a un nexo musulmán era perturbadora (Casha, 1994).

En una época tan relativamente cercana como la mitad de la década de 1990 muchas de las reticencias recién expuestas continuaban activas en la valoración cultural de esta expresión musical. Sin embargo, a medida que se aproximaba el cambio de siglo se reconoce la transición progresiva de perspectiva de la sociedad maltesa a través de una conciliación con los valores representados por el *ghana* (Fsadni, 1993: 349; Sant Cassia, 2000: 291). Si bien a este cambio ha contribuido indudablemente una conciencia global en el seno de la cultura occidental hacia la introspección en las características de su propia historia y la revaloración de otras culturas, también han existido acontecimientos determinados que han alejado esta práctica del riesgo de desvanecimiento al que durante mucho tiempo se estuvo aproximando. Su incorporación desde 1953 a fiestas locales oficiales, la importancia dada a la realización de grabaciones o la distribución de una imagen renovada a través de los medios de comunicación fueron invocando nueva atención sobre esta práctica. De esta forma, los *ghannejja*⁵ fueron acumulando paulatinamente una fama desconocida hasta entonces. Sobre todo en los últimos años, tanto el *ghannej* como el instrumentista que le acompaña han experimentado una expansión de su territorio natural, viendo cómo su intervención era requerida en ámbitos desde el teatro hasta la música clásica o el jazz,⁶ los cuales a su vez han incentivado el cambio de perspectiva hacia la consideración cultural del *ghana*. Esta nueva percepción ha sido si cabe más notable desde los órganos de gobierno y desde las clases que inicialmente desestimaban su práctica. Aunque en ningún caso se han perdido completamente las reticencias de antaño, se han otorgando nuevas posibilidades a esta práctica musical y una clara opción de supervivencia, aunque reclamando a lo largo de este amplio proceso el sacrificio de una parte importante de las características particulares de su interpretación, tal como se verá más adelante.

ESTILO, RITUALIZACIÓN Y PARTICIPACIÓN DE GÉNERO

El término *ghana* actúa para los malteses como una denominación general que recoge en su seno una variedad limitada de interpretaciones vocales cuyos aspectos representativos permiten hablar de estilos

característicos y con un sentido diferenciable. A pesar de los contrastes ofrecidos por los distintos géneros que se reúnen bajo esta nomenclatura, es posible trazar una serie de particularidades comunes compartidas a grandes rasgos por todos ellos. El canto es de naturaleza primordialmente improvisada, si bien no debemos olvidar que se han referido casos en los que las canciones eran aprendidas de manera literal. En la interpretación se favorece el registro de tenor alto, siempre ideado para voz masculina salvo en raras excepciones, y se suele llevar a cabo en una cadencia sobre ritmo lento denominada localmente como *kantaliēna*. La letra suele dividirse en estrofas (*stanza*), las cuales se van sucediendo con la posibilidad de alguna pausa entre ellas. Normalmente el canto se realiza con el acompañamiento de uno o varios instrumentistas.⁷ Éstos realizan ornamentaciones ocasionales de las letras, al igual que éstas con abundante síncopa, ya sea durante el propio canto en forma de rápidos movimientos sobre el bajo (*burdun*) o bien en los momentos de pausa entre estrofas (*qalba*). A veces estas intervenciones resultan muy elaboradas y en la mayoría de los casos son las encargadas de transmitir el aire oriental que caracteriza muchas de estas expresiones musicales.⁸ Uno de los aspectos extramusicales más significativos en la conformación de un estilo ritualístico en la interpretación viene dado por la adopción de sobrenombres por parte de los *ghannejja*. La importancia dada a este aspecto se basa no sólo en la creación de una identidad distintiva susceptible de convertirse en un signo diferenciador y jerárquico, indicando a menudo quién puede intervenir en algunas representaciones y quién no, sino que también es utilizado para separar dentro de este microcosmos a los miembros copartícipes de su comunidad de los asistentes externos.

Superados los aspectos comunes, dentro del *ghana* existen tres géneros predominantes, fáciles de diferenciar gracias a sus características particulares. El primero de ellos recibe el nombre de *la bormliža*, derivado de la ciudad de Bormla de donde se supone es originario este estilo, aunque si atendemos preferentemente a sus rasgos interpretativos es más habitual la denominación de *fil-gholi* (tono agudo) o *bil-ksur* (canto con inflexiones). Se trata de un canto que debe ser desarrollado en un registro muy agudo, casi femenino, sin incurrir nunca en falsete. Su contorno melódico resulta muy melismático y expresivo, lo cual, unido a los requisitos de la voz, dificulta considerablemente su interpretación y la comprensión de la letra. Ésta se agrupa en *stanzas* de cuatro versos a los que se añade un doblete final, cuya rima suele ajustarse al modelo a-b-a-b-c-d o bien a-a-a-a-b-c. La canción está pensada idealmente para dos cantantes, los cuales irían alternando cada uno de los versos, aunque hoy en día puede escucharse también interpretada a solo. La narración suele hacer referencia a las labores diarias o bien combinando éstas con temas más frívolos. Dadas las exigencias de la voz, algunas fuentes consideran probable la hipótesis de que estas canciones fueran originalmente interpretadas por las mujeres durante algunas de sus labores habituales. Con el paso del tiempo y la desaparición progresiva de muchos de los contextos donde se cantaban, como los lavaderos comunitarios (en Malta, *ghajn tal-hasselin* o fuente de las lavanderas), muy importantes en la vida social de muchas comunidades, este estilo fue perdiéndose. Eventualmente habría sido recuperado por los intérpretes masculinos, que habrían tratado de imitar las cualidades originales de este canto (Fsadni, 1993: 339-40; Ciantar, 2000).

El *tal-fatt*, por su parte, pierde este requisito vocal extremo y se aproxima más al modelo de balada. En este canto se relatan acontecimientos supuestamente verídicos acaecidos a personas reconocidas en la comunidad o bien a un nivel más amplio en la sociedad maltesa. *Fatt* significa “hecho” o “suceso”, mientras que la propia nomenclatura *tal-fatt* podría entenderse como “sucesido de esta manera” o “así sucedido”. En la práctica, sin embargo, estos sucesos o *fattijiet* podían presentar un componente completamente ficticio, narrando hechos inventados ocurridos a personas poco conocidas o imaginarias. La posibilidad de este recurso era admitida teniendo en cuenta que uno de los propósitos del relato, además de entretener a la audiencia, era ofrecer a menudo una lectura de tipo moral sobre el suceso narrado. Esta moraleja, que podía ser presentada en forma de refrán y solía tener la intención de reforzar los valores tradicionales, era expuesta por el *ghannej* en la última *stanza* de la letra, aunque hoy en día también es posible observar cómo se delega ocasionalmente esta responsabilidad en los instrumentistas. La interpretación del *tal-fatt* solía reservarse para las celebraciones especiales o las fiestas locales a modo de espectáculo de entretenimiento. Su carácter podía transitar desde lo trágico a lo cómico, siendo en este último caso un tema recurrente las relaciones familiares, sobre todo implicando los difíciles lazos con la familia política. En este género del *ghana* es donde resulta más sencillo observar un alejamiento en la tendencia improvisada de la letra, ya que la narración de estos sucesos podía aprenderse como una historia extrapolable a distintas épocas y situaciones.

Por último, encontramos el estilo de *botta u risposta*, más conocido como *spirtu pront*. Puede considerarse hoy en día como el género más popular del canto tradicional maltés, de tal forma que con frecuencia cuando se habla de *ghana* se hace con la intención expresa de referirse a este estilo concreto de canto. La denominación de *botta u risposta* puede entenderse literalmente como “réplica y contrarréplica” y hace directa referencia a la forma de intervención de los *ghannejja* dentro de esta modalidad. Se trata de un combate dialéctico donde el propósito último combina la mera demostración de cuál de los cantantes posee mayores conocimientos sobre un tema, la ridiculización del oponente mediante la burla y el insulto sutil o bien la exhibición de las habilidades en el canto y el dominio de la lengua. Cada *ghannej* dispone de una *stanza* para exponer sus argumentos, tras la cual el siguiente participante debe ofrecerle la réplica a su intervención. Así, de modo sucesivo, los cantantes van elaborando una discusión alrededor de un tema elegido. En este sentido, es importante la alerta sobre la habilidad de improvisación y la capacidad de adaptación a la intervención del oponente, de donde se extrae además la mejor comprensión de la segunda nomenclatura. *Spirtu pront*, literalmente “espíritu rápido” o “espíritu alerta”, hace alusión a la necesaria presteza de ingenio indispensable para salir airoso de este tipo de enfrentamientos.

En varios sentidos, este estilo es el que mejor representa la adopción de un sentido ritual asimilado por esta expresión musical popular. El tema puede elegirse de antemano o establecerse durante las primeras intervenciones, aunque una vez determinado no puede abandonarse sin que el *ghannej* pierda gran parte de su credibilidad. La duración de una sesión de *spirtu pront* queda establecida en una hora, siendo lo habitual que los participantes permanezcan de pie, y una vez comenzada ningún cantante puede dejar la disputa sin dañar seriamente su reputación. Del mismo modo, intervenir en una sesión ya comenzada o a la cual no se ha sido invitado se considera una seria ofensa al resto de participantes. En este sentido incluso, la reputación ganada a lo largo del tiempo por cada *ghannejja* a través de las cualidades exhibidas establece una cierta jerarquía que puede llegar a determinar hasta cierto punto si éste es ‘digno’ de competir contra otros *ghannejja* en una sesión. La primera *stanza* de cada intervención suele dedicarse a la presentación de los participantes, los motivos que les llevan a intervenir en la sesión o la indicación del

lugar y la fecha donde se celebra. También puede hablarse sobre la audiencia o indicar si se trata de alguna ocasión especial. Esta práctica, inicialmente con la intención de suavizar el ambiente de la pugna, transmite en ocasiones cierto aire de solemnidad, al tiempo que actúa como indicador visible para trazar conexiones entre distintas sesiones o entre los propios *ghannejja*. Este aspecto, como bien se ha observado, puede conferir a la celebración del *spirtu pront* una 'dimensión cósmica', en el sentido de situar la sesión en el flujo de la historia (Fsadni, 1993: 343). Por último, una vez finalizadas las intervenciones, los *ghannejja* deben estrecharse la mano con el propósito de indicar que la discusión, aunque haya podido adoptar en algunos momentos tintes ofensivos, era de carácter amistoso y no debe ser tomada en serio. No obstante, el carácter agresivo que este estilo podía tener originalmente no se ha perdido completamente hoy en día, ni mucho menos, con una nomenclatura específica desde la práctica local, *sfiga*.⁹

En el aspecto formal, en el *spirtu pront* intervienen habitualmente de dos a cuatro *ghannejja*, si bien en ocasiones se ha observado la participación de hasta seis cantantes (Ciantar, 2000). Estos se encuentran acompañados instrumentalmente por hasta tres guitarristas (*kitarristi*), donde el principal recibe el nombre de *prim*. La sesión comienza con el *prejem*, un pasaje introductorio a cargo del *prim*. Habitualmente está basado en melodías locales conocidas y su objetivo es establecer tanto la tonalidad principal como el tempo de la sesión. Tras la introducción, cada *ghannej* realiza su intervención, utilizando *stanzas* de cuatro versos octosílabos (aunque idealmente 8-7-8-7) de rima a-b-c-b, también conocidas como *ghannja*. Después de cada *stanza*, el *prim* realiza un nuevo pasaje musical, denominado en esta ocasión *qalba*, también con una extensión de cuatro frases melódicas. De esta forma, antes de ofrecer su réplica, cada *ghannej* debe esperar a que el instrumentista finalice su intervención. Ocasionalmente, el cantante da su respuesta sin dejar al *prim* la oportunidad de intervenir. Esto puede suceder en los casos en que la discusión ha alcanzado un carácter muy vivo o bien sirve para identificar una actitud más agresiva. El preludeo al cierre de la sesión viene dado por la *kadenza*, donde cada *ghannej* debe ofrecer una conclusión de sus argumentos. Esta intervención final, que puede también incluir alusiones al carácter amistoso de su testimonio, puede extenderse de dos a seis *stanzas*, dependiendo del propio cantante. Sin embargo, una *kadenza* demasiado larga puede ser interpretada por la audiencia como una mera exhibición de cualidades y penalizar en la consideración de su actuación. El *prim* es quien establece el cierre definitivo de la sesión mediante una coda instrumental, momento que los *ghannejja* aprovechan para estrecharse la mano.

La audiencia es, hasta cierto punto, la encargada de adjudicar mediante su respuesta un vencedor de la sesión, aunque en el contexto ritualizado del *spirtu pront*, sólo está bien vista la expresión partidista del público al final de la actuación. En este sentido, no sólo se valoran las cualidades vocales del *ghannej*, sino también su dominio de la lengua, desde el uso de la metáfora, el doble sentido o los arcaísmos, hasta su conocimiento de los proverbios populares y de la sociedad maltesa. La defensa de la integridad del *ghannej* a través de su exhibición artística, sus conocimientos sociales y el ingenio con el que combina estos aspectos forma parte sólida de la construcción de su identidad masculina. La defensa del honor y la creación de la comunidad por agresión son a menudo un componente importante en las expresiones culturales del Mediterráneo (Bourdieu, 1979: 95-132) y, en este sentido, el *spirtu pront* es una buena muestra de su representatividad en el *ghana*. Esto da también mayor luz sobre la ausencia de las mujeres en el canto popular maltés, si bien esta tendencia ha cambiado notablemente en los últimos años. A la referida distancia de una razón social que justificara la permanencia de los ámbitos donde la mujer ejercía el canto, ahora debemos añadir su exclusión de una práctica donde a menudo primaba la exaltación de la hombría y la exhibición de *bravura*. Es más, el ámbito donde estos duelos vocales tenían lugar, principalmente los bares locales, actuaban a su vez como límite de exclusión, un entorno percibido como retiro masculino donde los hombres a menudo aireaban sus quejas y disputas. Los duelos de honor, lejos de ser tradicionalmente una de las preocupaciones inmediatas de la expresión femenina en la cultura maltesa, alejaban a las mujeres de este entorno y de la práctica del *ghana*.¹⁰ Sin embargo, en este punto es necesario añadir una observación más que enlaza con la práctica actual. En las construcciones jerárquicas asociadas al *ghana*, es comúnmente aceptado que un *ghannej* sólo puede ser 'retado' por un oponente considerado de igual categoría. En una edificación social donde la valoración de las mujeres estaba todavía lejos de ser igualitaria, independientemente de las cualidades mostradas, la participación femenina en prácticas como el *spirtu pront* era poco menos que impensable. No obstante, el evidente cambio actual en esta perspectiva, con las mujeres retornando progresivamente a la práctica del *ghana*, puede estar justificado en un doble sentido. A la inevitable inserción dentro de un amplio proceso de modernización global, donde la mujer reclama su papel en las construcciones culturales, hay que sumar un cambio de ángulo en la valoración del canto popular maltés. Un cambio próximo a la perspectiva de exportación cultural alentada por los órganos de gobierno y su inclusión en la industria que genera a su alrededor en forma de grabaciones, festivales o competiciones. Cada vez más, la valoración del *ghana* se ha acercado progresivamente hacia el dominio y calidad de la voz, ocultando en ocasiones la habilidad del lenguaje que primaba en su evaluación habitual. Esto desvía la atención de los valores de identidad y reafirmación masculina tradicionales que se encuentran más presentes en las letras, eliminando a su vez las diferencias de estatus que alejaban a la mujer del *ghana*. Este giro en la observación no significa que la *ghannej* no pueda ser también valorada por el uso del lenguaje. De esto se encarga igualmente el cambio de paradigma al que contribuye el cuestionamiento de los valores tradicionales masculinos y la selección temática en las letras, ofreciendo un panorama donde las diferencias de género se van allanando lentamente.

EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN POLÍTICO - CULTURAL

Las observaciones precedentes son de nuevo un comprensivo nexo de unión con el amplio proceso de renovación cultural del que el *ghana*, al igual que muchas otras expresiones musicales populares del Mediterráneo, no ha podido abstraerse. En una tendencia natural hacia la rentabilización de sus recursos, no es extraño que el Estado haga uso de las propias tradiciones del país en base a un beneficio que se presenta preferente ante otros intereses.¹¹ Desde esta perspectiva, la misma tradición que se pretende representar puede llegar a ser cuestionada dada la dificultad de distinguir entre un testimonio cultural con una historia contrastada y la simple folklorización de una práctica.¹² La incorporación consciente de estos recursos a la imagen externa que se desea ofrecer transforma a menudo muchas de estas expresiones culturales de acuerdo con unas reglas ajenas al entorno natural donde tienen su significado.

Un punto de vista que frecuentemente emana de un ámbito social completamente foráneo, forzando inconscientemente a estas experiencias a adaptarse a la visión que las élites tienen de ellas. Así, al proceso natural referido por Murdock habríamos de añadir una serie de factores más instantáneos en la transformación de la cultura. Factores que en el caso del *ghana* han resultado comparativamente evidentes.

El progreso de aceptación social experimentado por el *ghana* a partir de la segunda mitad de la década de 1940, al mismo tiempo que le confería nueva vida e invocaba mayor atención sobre su práctica, lo iba extrayendo poco a poco de su entorno habitual. Este camino tiene su culminación en un momento concreto de su historia, la celebración nacional del Día de San Pedro y San Pablo (*L-Imnarja*) de 1953, en la cual se incluyó por primera vez dentro de la programación una competición de *spirtu pront*. Dada la intención de esta fiesta como muestrario de la actividad agrícola del país, su organización a cargo de un reconocido grupo de folkloristas y su patrocinio estatal desde el Departamento de Agricultura, contribuyó de forma definitiva a la identificación del *ghana* como representante del mundo rural y a su incorporación a los mecanismos de identidad nacional como tradición. Más importante aún, sin embargo, sería el hecho de que esta competición consolidaría muchas de las normas no escritas que a partir de ese momento serían habituales en el *spirtu pront*.

Acotar la duración de una sesión hasta una hora parecía un requisito imprescindible para poder trasladar la práctica del *spirtu pront* al escenario y darle un formato que pudiera presentarse al público general en forma de espectáculo lúdico. También resultaba una duración asimilable para los procesos de grabación que a partir de entonces comenzaron a hacerse más populares, incluso en ocasiones acortando las sesiones hasta los treinta minutos si se pretendía su emisión por radio o televisión. Tanto la exhibición pública del evento como la creciente demanda de estas grabaciones introdujeron el elemento de presentación en las primeras *stanzas*. El propósito de esta práctica era la clasificación de estas grabaciones, su situación en el tiempo y la mencionada guía historial de las actuaciones de los *ghannejja*. Así, un *ghannej* tenía más fácil separar sus intervenciones de las de sus oponentes, identificar un estilo característico e ir construyendo una reputación que en ese momento podía reportarle unos beneficios impensables en otra época. La representación del *ghana* como tradición no sólo permitió su práctica en lugares públicos, sino que su incorporación a los mecanismos de promoción estatal provocó igualmente la creciente demanda de los *ghannejja* en hoteles, restaurantes o incluso festivales internacionales. De este modo, los cantantes de mayor reputación podían obtener unos significativos ingresos y, lo que es más importante, el reconocimiento de la sociedad.

Este reconocimiento influyó directamente en la visión que el *ghannej* tenía de sí mismo, pasando no sólo a ser un representante de un mundo ancestral idealizado y el defensor de su tradición, sino también el responsable de evidenciar las diferencias y contradicciones de la sociedad maltesa actual. En este sentido, el *ghana* era su forma de subversión, obteniendo el reconocimiento de unas élites que tradicionalmente les habían despreciado, elevándose durante el canto por encima del estatus que les relegaba a una clase social minoritaria. Se veían como artistas, poetas e incluso elegidos por la Gracia de Dios para desarrollar su función social (Fsadni, 1993: 343), transformando inevitablemente el contenido y la forma de interpretar sus canciones. Sin embargo, la celebración del *Imnarja* de 1953 también introdujo la costumbre de extraer el tema de las canciones al azar de una serie escrita sobre trozos de papel. Con esta práctica se forzaba inconscientemente a los *ghannejja* a adoptar los temas desde el punto de vista idealizado por los estratos organizadores, añadiendo una nueva transformación. Pero además se intentaba suavizar el contenido de las letras y evitar las indiscreciones que pesaban sobre la reputación del *ghana*, obligando también a los *ghannejja* a estrechar las manos para demostrar que todo el asunto era inocuo.

No obstante, lejos de esta práctica amistosa, la perspectiva de recompensa social y de labrar una imagen que podían rentabilizar económicamente incitó a los cantantes a defender sus intereses y tratar de ganar sus duelos a toda costa, creando una imagen paralela del *ghana* como un muestrario de insultos y malas artes que depreciaban de nuevo su valoración. La *sfida* y la transformación del *ghana* mediante unos cambios que habían llevado a su ritualización condujeron a muchos cantantes a abandonar los lugares públicos y recuperar el escenario del bar. En este contexto, sin embargo, el *ghana* puede transmitir la impresión de separarse de la exhibición pública mayoritaria y ser entendido como la práctica 'auténtica', haciendo que el canto popular maltés sea continuamente redescubierto por los investigadores, exotizado por su permanencia en el ideario de una sociedad rural y consolidado en su representatividad de una tradición manufacturada.

BIBLIOGRAFIA

- AQUILINA, G. (1931): "Il-Ghana f' Halq il-Malti", *Lehen il-Malti*, 1, pp. 8-12.
- BADGER, G. P. (2005): *Historical Guide to Malta and Gozo*. Nueva York, Elibron.
- BOISSEVAIN, J. (ed.) (1992): *Revitalizing European Rituals*. Londres, Routledge.
- BOURDIEU, P. (1979): *Algeria, 1960: The Disenchantment of the World. The Sense of Honour. The Kabyle House or the World Reversed. Essays*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CALABRITTO, M. E. (1930): "Canti Popolari Maltesi", *Lehen il-Malti*, 5, p. 4.
- CASHA, M. (1994): "History of Ghana", en www.allmalta.com/ghana/history [consulta: 29 de Septiembre de 2010].
- CASSAR, G. (1961): "Song and Dance in Malta and Gozo", *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, pp. 63-71.
- CASSAR, G. y M. GALLEY (1981): *Femmes de Malte dans les chants traditionels*. París, Editions du Centre

National de Recherche Scientifique.

CASSAR, Guzé y C. CAMILLERI (1998): *Maltese Oral Poetry and Folk Music*. Malta, Malta University Publishers.

CIANTAR, P. (2000): "From the Bar to the Stage: Socio-cultural Processes in the Maltese Spirtu Pront", *Music and Anthropology in the Mediterranean* (revista on line: http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number5/ciantar/cia_0.htm) [consulta: 29 de Septiembre de 2010].

FSADNI, R. (1993): "The Wounding Song: Honour, Politics and Rethoric in Maltese Ghana", *Journal of Mediterranean Studies*, 3 (2), pp. 335-53.

HERNDON, M. (1987): "Towards Evaluating Musical Change through Musical Potential", *Ethnomusicology*, 31 (3), pp. 455-68.

HOBSBAWM, E. y T. RANGER (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.

MANNING, Frank E. (ed.) (1983): *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performances*. Bowling Green, Bowling Green University Press.

MCLEOD, N. y M. HERNDON (1975): "The *Bormliža*: Maltese Folksong Style and Women", *Journal of American Folklore*, 88 (1), pp. 81-100.

MERRIAM, A. P. (2000): *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.

MURDOCK, G. (1956): "How Culture Changes", en Harry L. Shapiro (ed.) *Man, Culture and Society*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 247-60.

PSAILA, K. (1961): "Tahdita fuq il-Poezija Maltija", *Lehen il-Malti*, 1, pp. 2-10.

SANT, P (1989): "I-Ghana: Bejn il-Folklor u l-Ħabi", en T. Cortis (ed.) *L'Identità Culturali ta' Malta*. Malta, Department of Information/Government Press, pp. 81-91.

SANT, P. (2000): "Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences. 'Traditional' Music, Modernity and Nostalgia in Malta and other Mediterranean Societies", *Ethnomusicology*, 44 (2), pp. 281-301.

NOTAS

1 Pronunciado *a:na*, ya que la combinación gh es muda en la lengua maltesa. Se puede traducir literalmente como *riqueza*, aunque en el ámbito de la música popular se entiende como *canción*. En el presente artículo se le adjudicará preferentemente un sentido masculino como referente general al *canto popular maltés*.

2 Al respecto es todavía representativo el artículo de 1956 de George Peter Murdock "How Culture Changes", en Harry L. Shapiro (ed.) *Man, Culture and Society*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 247-60.

3 Cassar Pullicino establece el primer registro sobre el canto popular maltés en 1792, coincidiendo con los últimos años del periodo de los Caballeros, en "Song and Dance in Malta and Gozo", *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, 1961, pp. 63-71. Sin embargo, sin contar con las colecciones recogidas acerca de su contenido textual, el siguiente recuento disponible sobre la música en Malta no aparece hasta la obra de George Percy Badger *Description of Malta and Gozo*, publicada en 1838 y disponible aún hoy en día en forma de *facsimil*. A partir de ahí, habrá que esperar hasta entrado el siglo XX para observar el interés académico en su estudio, como la breve incursión de Guzé Aquilina en "Il-Ghana f' Halq il-Malti", *Lehen il-Malti*, 1931, 1, pp. 8-12. Más recientemente, músicos malteses han expresado sus propios recuerdos de niñez y conformado un testimonio de primera mano en un sentido similar al de estas obras primeras. Como ejemplo tenemos la conferencia realizada por Manuel Casha en Octubre de 1994 en el seno de la *Maltese Historical Association* de Australia, disponible en la red (www.allmalta.com/ghana/history).

4 La adaptación es nuestra.

5 Pronunciado *a:neiya*, traducido como *cantantes*, hace referencia a los intérpretes vocales del *ghana*. El correspondiente singular es *ghannej* [a:ne], *cantante*.

6 La incorporación del *ghana* al teatro se considera una parte crucial de su amplia aceptación durante la última década del siglo XX, haciendo especial mención a la labor realizada al respecto por el *ghannej* Frans Baldacchino, más conocido como *Il-Budaj*. En la música clásica, destacan nombres como el del compositor Charles Camilleri, quien incorporó elementos de la música tradicional a sus obras además de ser el autor de la primera ópera en maltés, *Il-Weghda* (1984), y el primer oratorio, *Pawlu ta' Malta* (1985). En el jazz, cabe mencionar conjuntos como *Etnika*, que incorporan melodías típicas del *ghana* a través de instrumentos tradicionales.

7 Los instrumentistas reciben el nombre general de *daqqaqa*. Existen varios instrumentos locales que se emplean en el acompañamiento del *ghana*, como el *iz-zaqq*, de la familia de la gaita, el *iz-zavzava* o el *it-tambur*, dos tipos de tambor percutido manualmente, e incluso el *l-argunett*, un arpa bucal, aunque hoy en día el instrumento más utilizado es la guitarra, siempre con cuerdas metálicas.

8 Philip Ciantar ofrece varias transcripciones de esta práctica en su artículo de 2000 "From the Bar to the Stage: Socio-cultural Processes in the Maltese Spirtu Pront", *Music and Anthropology in the Mediterranean* (revista on line: http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number5/ciantar/cia_0.htm). Una de las afinaciones más utilizadas para el acompañamiento con la guitarra, el acompañamiento en La (*akkumpanjament fuq il-La*), establece las siguientes notas en las cuerdas: mi-la-re-sol-si-mi. Si hay una segunda guitarra, ésta se afina una tercera menor por debajo de la principal (mi-fa#-si-mi-sol#-do#).

9 Literalmente, *desafío*, aunque con una connotación muy negativa.

10 Para encontrar una aproximación a la mujer en el canto tradicional maltés se puede consultar McLEOD, Norma y Marcia Herndon (1975): "The *Bormliža*: Maltese Folksong Style and Women", *Journal of American Folklore*, 88 (1), pp. 81-100;

CASSAR PULLICINO, Guzé y Michelin Galley (1981): *Femmes de Malte dans les chants traditionels*. París, Editions du Centre National de Recherche Scientifique; HERNDON, Marcia (1987): "Towards Evaluating Musical Change through Musical Potential", *Ethnomusicology*, 31 (3), pp. 455-68.

11 Este aspecto ha sido ampliamente estudiado en MANNING, Frank E. (ed.) (1983): *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performances*. Bowling Green, Bowling Green University Press, HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press y BOISSEVAIN, Jeremy (ed.) (1992): *Revitalising European Rituals*. Londres, Routledge.

12 Tal es el caso del *ghana* según FSADNI, 1993: 335 y SANT CASSIA, 2000: 285-86.
