



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»
Transculturaciones Musicales Mediterráneas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ANGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí.

Fethi Salab

Universidad de Barcelona

Introducción.

Cuando un oyente escucha por primera vez una música que pertenece a su propia cultura, las preguntas o las impresiones que puede plantear de manera intuitiva sobre esta música no son iguales a las que plantea cuando escucha por primera vez una música producida en otra cultura. Esto es aún más interesante cuando se trata de oyentes que viajan fuera de su propio país o de su propia cultura, o sea de los oyentes-viajeros que experimentan la transculturalidad y la alteridad fuera de su propio entorno originario. Ahora bien, el viajero curioso o científico que emprende buscar y escuchar otras músicas así como los etnomusicólogos y antropólogos de la música que realizan trabajos de campo fuera de su país, a menudo se plantean cuestiones o ideas sobre estas músicas antes de escucharlas por primera vez o que las escuchan con una aptitud auditiva inadecuada. A pesar de la sofisticación de los medios y soportes de grabación y de difusión de la música, está claro que la audición de la música en su entorno originario y su contexto cultural es irremplazable. Por otra parte, el aspecto cultural de la audición musical adquiere también más relevancia en el ámbito de la pedagogía y el aprendizaje musical intercultural, ya que cada vez más se nota, a la hora de aprender la Otra música, la necesidad de cambiar su propia manera de escucharla, o en otras palabras adaptar su oído a dicha música. Admitimos, entonces, que la audición musical raramente funciona de manera virgen o neutra; y esto se pone de manifiesto aún más, y sobre todo en la experiencia transcultural.

Como lo han relatado en sus escritos sobre esta experiencia como oyentes inmersos en un ambiente sonoro y musical diferente del que provienen, y para llegar a aceptar y asimilar desde el punto de vista perceptivo e incluso estético la música que escuchaban por primera vez *in situ*, los oyentes-viajeros parecen enfrentarse a un dilema cuyos elementos, al fin y al cabo, coexisten: o bien lograr enriquecer su manera de oír la Otra música a través de un proceso más o menos largo de “reaprendizaje auditivo”, superando asimismo los prejuicios, las ideas preconcebidas, los juicios de valores, etc.; o bien procurar adaptar la Otra música al oído, lo que implica transformar, denaturalizar y, en cierta medida, recrear a su favor dicha música. Sin embargo, la experiencia del “reaprendizaje auditivo” *in situ*, como proceso de ensanchamiento de la capacidad de apreciar y de oír otros fenómenos sonoros y musicales parece ser la alternativa más inteligente, más rica heurísticamente, y la más eficaz en cuanto al enriquecimiento de la sensibilidad musical.



Al leer sus escritos, los oyentes-viajeros europeos —que viajaron al Magreb— parecen girar en torno a los cuatro puntos siguientes; puntos que directa o indirectamente están relacionados con la problemática de la audición y percepción sensible de la música en cuestión:

1. Una de las primeras tareas que se intentaban llevar a cabo al oír la música de los autóctonos magrebíes era la transcripción musical. Ahora bien, dichos autores acaban pronto por darse cuenta que la transcripción, mediante la notación que conocían entonces, y salvo en algunos casos, no era tan fácil como lo habían previsto. Los obstáculos a que se enfrentaban les llevaron a cuestionar tanto los límites de la notación utilizada como al grado de complejidad y la naturaleza de la música que escuchaban; ambos hechos están relacionados, ya que cuanto más compleja es la música, más difícil resulta su transcripción.

2. La naturaleza y la estructura de los intervalos musicales utilizados por los músicos autóctonos y sobre todo su variabilidad acústica llaman la atención de los oyentes-viajeros. Éstos, pese al rechazo que pudo haber ocurrido a menudo tras oír sonidos que no pertenecían al sistema acústico adoptado y adaptado al oído occidental —o sea al sistema temperado—, descubren al fin y al cabo que la variabilidad acústica en cuestión no es el resultado de una desafinación de los instrumentos tocados por Maestros de fama y reconocidos por los autóctonos como músicos competentes, sino que se trata de una de las características inherentes a la naturaleza de la música, y que tiene para los autóctonos, quizá entre tantos otros valores, un valor estilístico y estético pertinentes. Por otra parte, la percepción de los ritmos, que a priori parecían para el oído occidental anárquicos y desordenados, acaban a posteriori por revelar su organización interna y sus armoniosas relaciones con las melodías correspondientes.

3. Uno de los puntos que parecen haber impulsado a los oyentes-viajeros a emitir juicios críticos acerca del desarrollo de la música autóctona es la tendencia a la “europeización” —entendida por parte de los autóctonos como una tendencia a la modernización— de la orquesta tradicional. Dicha europeización se manifiesta sobre todo en el hecho de introducir instrumentos que no pertenecían originalmente a la orquesta tradicional, como por ejemplo el violín, la viola e incluso el piano. Por otra parte, se observa también el hecho de “tradicionalizar” en cierta medida la manera de tocar algunos instrumentos europeos utilizados en la interpretación de la música autóctona como es el caso del violín o de la viola.

4. Pero lo que, a nuestro entender, emocionó y ayudó más a los oyentes-viajeros a superar y a cambiar sus prejuicios acerca de la Otra música es sobre todo la observación de los comportamientos y reacciones sensibles de los autóctonos con respecto a su propia música. A pesar de las variaciones contextuales y situacionales, ¿cómo una música tan “desagradable” para el “oído occidental” podía cautivar la atención y ejercer tanta influencia sobre los sentimientos y emociones de los oyentes autóctonos magrebíes? ¿Qué encierra tal música que, a priori, parece para el oyente occidental, a la vez tan anárquica y pobre estructuralmente, pero capaz de engendrar estados de ánimo que, a veces, conducen al trance en los oyentes

autóctonos? Ahora bien, parece que el problema reside menos en la música en sí que en la sensibilidad que la aprehende.

Escuchando la música magrebí de origen andalusí: la experiencia transcultural hispano-marroquí.

Veamos ahora las impresiones de algunos autores españoles acerca de la audición y percepción in situ de la música marroquí de origen andalusí; autores que, hace ya casi un siglo, y a través de su experiencia magrebí, tomaron conciencia de que «*in transcultural hearing, the ears begin to open themselves to a new way*»¹. Pero antes de abordar el caso peculiar del repertorio marroquí, sería interesante hacer un breve recorrido por la experiencia realizada por Francisco Salvador Daniel en Argelia y sus consecuencias sobre la evolución de su percepción y su aprehensión del repertorio magrebí.

En efecto, es interesante saber que el primer “explorador” de la alteridad musical magrebí in situ y autor de un estudio de índole etnomusicográfica fue de origen español². Francisco Salvador Daniel permaneció durante doce años (de 1853 a 1865) en el Magreb y sobre todo en Argelia. Aunque su estudio «*n'était pas officiellement reconnu pour son apport à la Science, en raison de ses idées et de sa participation au mouvement communard de Paris*»³, su trabajo tiene un interés etnográfico innegable ya que el autor constituye un testigo de una época interesante de la vida musical y artística de Argelia, además de ser una de las raras fuentes documentales acerca de las músicas de la Argelia decimonónica colonizada y una fuente de inspiración para algunos de sus sucesores, puesto que «*ses qualités ont permis une production en avance sur son temps à tel enseigne que des éléments de sa substance réapparaissent in extenso (Blanc) ou en filigrane (Rouanet) dans les écrits français de ce premier tiers de siècle à l'insu de l'opinion scientifique contemporaine. Les principes de sa démarche, son expérience le désignent comme l'un des pionniers de la recherche ethnomusicologique*»⁴. Al leer su trabajo titulado *La Musique Arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Salvador Daniel utiliza varias veces la expresión *l'habitude d'entendre*, o la de *l'éducation de l'oreille* como si fuera para él la condición más importante para entender y comprender la música de los autóctonos magrebíes. Privilegiar la actividad auditiva sobre la escritura, la transcripción y la lectura musicales parece ser para Salvador Daniel la metodología más pertinente a la hora de estudiar sistemáticamente una música de tradición oral.

Ahora bien, esta vía didáctica y metodológica no fue posible sin cierta mutación de su propio oír en el seno de un mundo sonoro y musical nuevo que quería explorar. Asimismo, dicha vía no fue posible sin poner en tela de juicio sus propios juicios formados en una cultura ajena a la de los autóctonos magrebíes. Tal *reaprendizaje auditivo* fue el fruto de

1. Baumann, 1997:7.

2. Recordemos que, a su vez, Salvador Daniel fue adelantado por el viajero inglés Thomas Shaw, quien vivió en Argel durante las primeras décadas del siglo XVIII. Shaw publicó sus observaciones el año 1738 en su *Travels or observations relating to several parts of Barbary and the Levant*(Oxford).

3. Ould-Braham, 1986: 5.

4. Bouzar-Kasbadji, 1993: 2008-2012.

una especie de acomodación al nuevo mundo sonoro y musical: «*Dès l'abord —dice Salvador Daniel— je n'y reconnus, comme tout le monde, qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par habitude ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de l'oreille, il vint un jour où je distinguai quelque chose qui ressemblait à un air*»⁵. Debía, por consecuencia, no solamente renunciar a ciertos principios musicales: «*il faut s'habituer à leurs gammes —sigue Salvador Daniel— ou plutôt à leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tonalité*»⁶; pero también participar en la vida musical de los autóctonos: «*Pour cela, je me liai avec les musiciens indigènes, j'étudiai avec eux, afin d'arriver à me rendre compte d'une sensation que d'autres éprouvaient et qui ne me touchait en rien*»⁷. Nadya Bouzar-Kasbadji hace notar justamente que «*une telle attitude n'est pas sans annoncer le fameux principe ethnologique de l'observation participante préconisée dans les années vingt-trente par le Pape du fonctionnalisme, B. Malinowsky. Elle anticipe également sur la théorie de la bi-musicalité à laquelle est parvenu dans les années cinquante, soit un siècle plus tard, l'américain Mantle Hood qui prône l'imprégnation active du chercheur par l'apprentissage de la musique du groupe observé*»⁸. La intuición de Salvador Daniel en este camino metodológico es sin duda muy adelantada en su época. Por otra parte, Salvador Daniel presenta algunas propuestas que consideramos interesantes: «*En musique, l'habitude d'entendre a force de loi, et en vertu de cette loi l'exception de la veille devient souvent la règle du lendemain*»⁹. Desde un principio didáctico e incluso metodológico, *l'habitude d'entendre* vuelve a ser uno de los postulados epistemológicos fundamentales a la hora de emprender la exploración de la realidad musical del Magreb; postulado que parece considerar a la música no solamente como “el arte del sonido” sino también y sobre todo como “el arte de oír”. A partir de algunos ejemplos, Salvador Daniel pone de manifiesto la relatividad de las aproximaciones y la importancia de los contextos históricos y culturales en el estudio de los fenómenos musicales:

*«si on examine ces chansons au point de vue de nos connaissances actuelles, on admire sans doute leur simplicité, mais on les trouve trop simples pour qu'elles puissent nous offrir des ressources de quelque utilité! Si, au contraire, on les examine en se reportant à l'époque où on les considérait comme le résultat complet des connaissances musicales généralement acceptées, on se demande si c'était bien là la musique qui charmait nos pères. La distance qui sépare cette musique de la nôtre est si grande, les bases qui régissent les deux systèmes sont si différentes, qu'ils semblent n'avoir jamais eu aucun lien qui les rattache»*¹⁰.

Dicho de otra manera, la contextualización histórica y cultural de la simplicidad transforma dicha simplicidad en una complejidad rica en enseñanzas. A la luz de estas constataciones

5. Salvador Daniel, 1986: 29.

6. Ibid: 30.

7. Ibid: 29.

8. Bouzar-Kasbadji, 1993: 2014.

9. Salvador Daniel, 1986: 32.

10. Ibid.: 34.

vemos, a través de la experiencia transcultural de Salvador Daniel, un ejemplo del poder de la música de influir sobre las ideas preconcebidas e incluso superar -de manera definitiva- algunos prejuicios, y sobre todo que las ideas pueden representar un obstáculo para asimilar la sensibilidad de los Otros.

Rafael Mitjana¹¹, uno de los primeros españoles en haber realizado *in situ* observaciones sobre el repertorio marroquí de origen andalusí denominado *âla*, destaca, desde el inicio de su investigación, la dificultad que tuvo para realizar transcripciones de las melodías marroquíes: «*Quoique très simples en apparence -dice Mitjana- les chansons marocaines que j'ai eu occasion d'entendre sont extrêmement compliquées, et il est presque impossible de les transcrire avec notre notation*»¹². Tras haber constatado la complejidad de la realidad musical que quería entender, procura analizarla presentando algunos elementos estructurales que parecen compartir ciertos géneros y rasgos pertenecientes al folklore musical andaluz:

*«Sur un rythme déterminé et persistant, dont le mouvement s'accroît de plus en plus, la même période mélodique se répète sans cesse, mais sans se reproduire d'identique façon, car chaque répétition engendre de nouvelles variantes qui modifient et transforment les lignes primordiales. On peut observer quelque chose de semblable dans les chansons purement andalouses -comme la caña et ses innombrables dérivations- ce qui permet de leur assigner une origine commune»*¹³.

Aun más interesantes son sus observaciones acerca de los comportamientos y reacciones de los autóctonos al escuchar su propia música: «*Pendant de longues heures -sigue Mitjana- ils restent sous un charme, qui pour nous autres Européens est bien loin de produire le même effet, car cette musique nous semble tout autre chose qu'agréable au premier abord*»¹⁴. Proporcionando algunos elementos relativos a su propia audición, casi llega Mitjana a las mismas conclusiones perceptivas que su predecesor Salvador Daniel:

«Les étranges successions de tons, demi-tons et tiers de ton, qui se suivent pour former les divers modes d'un système musical aussi bizarre, produisent des désinences mélodiques peu supportables pour nos oreilles gâtées en certaine façon par le tempérament et incapables de définir et de percevoir les comas. Tout de même ces résolutions imprévues et inespérées éveillent l'attention et piquent la curiosité de l'auditeur attentif. Au premier abord tous les morceaux semblent les mêmes, et comme leur développement consiste dans la continuelle répétition d'un seul motif, souvent très bref, sans autre variation que les ornements capricieux introduits par l'exécutant et l'accélération du rythme, ils finissent par causer une véritable fatigue. Après quelque temps, on finit par être ennuyé de cette musique plaintive et gémissante, qui agace notre sensibilité, mais

11. Sus observaciones eran insuficientes según él ya que «*n'ayant pu étudier l'âla que pendant les cérémonies officielles, il m'a été impossible de pousser plus loin mes observations*» (Mitjana, 1906:216).

12. Mitjana, 1906:214.

13. Ibid.:214-215.

14. Ibid.:215.

ceci n'arrivera certainement pas à celui qui prête l'oreille aux subtilités tant de la mélodie que du rythme, et spécialement de ce dernier, car leurs innombrables variétés constituent une des plus grandes richesses de la musique arabe»¹⁵.

En la cita anterior, Mitjana comenta algo de lo que ocurre frecuentemente cuando el oyente occidental escucha por primera vez la música marroquí o no presta atención a las sutilidades de ésta. Todo parece igual, ya que tras un análisis intuitivo y simplista, el oyente concluye que la música en cuestión se basa sobre la casi infinita repetición de *un motif* que acabará por aburrir e incluso fatigar a dicho oyente. Pero al final, los propósitos de Mitjana sugieren que la repetición nunca es estrictamente la misma puesto que el músico no es una máquina, y que la inteligencia del oyente paciente y atento reside en apreciar las micro-variedades y micro-variaciones que siempre ocurren de una repetición a otra. El aburrimiento y la eventual fatiga no son sino el resultado tanto de la impaciencia de escuchar los macro-cambios como de la incapacidad de percibir los micro-cambios.

Más extenso y más detallado es el trabajo del Padre Patrocinio García Barriuso en lo que se refiere al análisis y las observaciones de orden perceptivo del género *âla*. García Barriuso asistió y participó al Primer Congreso de Música Marroquí celebrado en Fez en 1939. Su libro titulado *Ecos del Magrib* representa una reseña¹⁶ de dicho congreso en la cual resume todos los trabajos de los congresistas y presenta sus impresiones sobre algunos temas problemáticos como el de la transcripción mediante la notación europea, la evolución de la orquestación tradicional y también la recepción que tienen los autóctonos de la interpretación musical gracias a la transcripción en cuestión:

«Mi impresión personal directa es que la transcripción monódica de las melodías andaluzas, pura y simplemente ejecutadas por orquestas europeas, resulta de un efecto artificial y carente del colorido típico que esas mismas melodías ofrecen cuando son ejecutadas por las orquestas árabes. Y ello debido sencillamente al timbre sonoro peculiar de la “kuitra”, laúd y rebab que son los instrumentos indígenas que imprimen a las melodías marroquíes esas características inconfundibles e insustituibles. El tácito fallo de los que escuchaban el concierto lo testifica claramente. Pudo advertirse cómo los musulmanes entendidos seguían el desarrollo del concierto como espectadores de una cosa extraña, sin la placidez y el calor entusiasta que expresan cuando de su auténtico arte se trata; el público selecto, únicamente curioso, permanecía indiferente; en fin, los técnicos europeos francamente advertidos de que no era ese el camino a seguir en la composición de obras inspiradas en el folklore marroquí. Nada dicen en contra, los aplausos finales, pues no suelen ser más que la expresión obligada y ritual con que las personas finas muestran su educación, o su estupidez los que siempre aplauden sin saber nunca por qué»¹⁷.

15. Ibid.:215-216.

16. Dicha reseña será añadida como capítulo adicional en su libro publicado en Larache (Marruecos) el año 1941 cuyo título es *La Música Hispano-musulmana en Marruecos*.

17. García Barriuso, 1939:30.

Por otra parte, García Barriuso no duda en emitir sus opiniones críticas acerca de la armonización de las melodías de las nubas marroquíes para adaptarla al oído europeo. Sin embargo opina positivamente en relación a la utilización de dichas melodías en las obras musicales orientalistas.

«Las melodías marroquíes como tema de inspiración son magníficamente utilizables, mas no en la forma ensayada aquí, sino como lo han sabido hacer los grandes maestros españoles Albéniz, Granados y Falla, por no citar otros. Utilícense como “leitmotiv” esas preciosas melodías de las nubas, pero para el éxito compositivo es menester lanzarse sin trabas al desarrollo contrapuntístico y orquestal de las mismas. Sólo así, es mi modesta opinión, puede conseguirse satisfacer el gusto europeo, bastante más exigente y amplio que el marroquí»¹⁸.

Y siguiendo en la línea crítica, hace notar por otro lado que no solamente el repertorio musical marroquí iba perdiendo cada vez más su contenido, sino también el gusto que tenían los marroquíes por su propia música:

«Mi impresión directa, al presenciar su actuación, es que los aplausos ruidosos de que se la hacía objeto eran debidos a su marcada semejanza con las orquestas NO árabes, lo cual, desgraciadamente, es un síntoma de que los mismos marroquíes van perdiendo sus exclusivas preferencias por su música tradicional»¹⁹.

En lo que se refiere por ejemplo a la percepción de los intervalos musicales, y si bien precisa García Barriuso que: «en la práctica [la música marroquí] revela una afición a un cromatismo de intervalos mínimos, a través de unos grados que a nosotros parecen falsos, inconsistentes e inseguros, pero que indudablemente están basados en relaciones acústicas fijas y precisas»²⁰, sigue su observación afirmando que «en la música hispano-musulmana, o sea la actual marroquí, la mayoría de las escalas se inspiran en un sistema en el que doctrinalmente no se admiten otros sonidos que los de nuestra gama temperada»²¹. Y el autor no duda en fundamentar esta observación en el hecho de que es «La influencia del arte musical hispánico [que] hizo cambiar radicalmente la concepción técnica de la gama árabe que Ziriab²² y otros músicos orientales habían importado de sus respectivos países originarios»²³.

El hecho de admitir indiscutiblemente la idea de que era la música árabe medieval la que, en Al-Ándalus, recibió principalmente las influencias de la hispano-cristiana, y que la música hispano-musulmana medieval era idéntica a la que practican los marroquíes contemporáneos, diferente de la árabe-oriental, llevó a García Barriuso a afirmar que su traba-

18. Ibid.:30-32.

19. Ibid.:44.

20. García Barriuso, 1950:15.

21. Ibid:15.

22. Esta cita nos revela que García Barriuso admitía que el “arte musical hispánico” —sin jamás proporcionar detalles sobre dicho arte en sus escritos— se basaba siempre sobre el sistema acústico temperado, e incluso desde la época de Ziriab (siglo IX), o sea, incluso antes de su verdadera utilización en la práctica musical en Europa (siglo XVIII)...

23. García Barriuso, 1950:15-16.

jo de transcripción musical era totalmente objetivo, y que su audición neutra de la música marroquí -sin prejuicios como lo pretendía en sus escritos- confirmaba lo que afirmó acerca del origen y de la naturaleza intrínseca de la misma:

«Para llegar a la feliz conclusión de ver comprobada esa identidad de música marroquí y española en lo que a la gama se refiere, hemos seguido el método más lógico y práctico: oír y transcribir directamente y sin prejuicios las melodías ejecutadas actualmente por los herederos de la cultura artística de al-Andalus. El estudio ponderado y sereno nos ha aclarado definitivamente muchas cuestiones importantes, discutidas antes sin sólido fundamento. Por de pronto, no se designará nunca más como música *árabe* a la melopea de los marroquíes y demás musulmanes influenciados por la histórica cultura peninsular. Con propiedad sólo podrá hablarse de una música hispano-musulmana occidental, esencialmente distinta de la música de los pueblos árabes de Oriente»²⁴.

Los ritmos practicados por los marroquíes tampoco escaparon a la idea de la influencia de aquellos pertenecientes a la música hispano-cristiana:

«Esas fórmulas rítmicas [de las Nubas] caben fácilmente dentro de la medida o compás de nuestra música»²⁵.

«La existencia de un número tan reducido y fijo de fórmulas rítmicas en la música hispano-musulmana, en comparación con la inagotable cantidad de ritmos en la música árabe de Oriente, nos induce a buscar una explicación, y ella no es otra que la influencia persistente de la música popular y religiosa de los hispano-cristianos»²⁶.

Tales datos e impresiones nos muestran de manera clara que las observaciones de orden perceptivo del autor eran a menudo orientadas por la idea de que no solamente la música marroquí de origen andalusí no ha cambiado desde su advenimiento en Al-Ándalus, sino también que la música en cuestión recibió la influencia casi total de la música popular y religiosa de los hispano-cristianos; música que también parece -para el autor- no haber cambiado desde antaño. Por otro lado, y a pesar de las críticas que había dirigido hacia algunos autores que le precedieron, como, entre otros, Salvador Daniel, García Barriuso seguía creiendo en la hipótesis de que las gamas utilizadas por los músicos marroquíes fueran influenciadas por las gregorianas: «La simple audición -dice García- de melodías del repertorio tradicional de los marroquíes y argelinos²⁷ produce la impresión de estar oyendo imitaciones del repertorio gregoriano»²⁸.

24. Ibid.:16.

25. Ibid.:19.

26. Ibid.:21.

27. En el I Congreso de música marroquí de 1939, en el cual también participó García Barriuso, se ofreció una muestra del repertorio argelino. Cabe destacar que era sobre todo una muestra de la escuela de Tlemcén encabezada por el Maestro Larbi Bensari. No tenemos datos sobre un eventual viaje de García Barriuso en Argelia, lo que nos lleva a suponer que, en esta cuestión de la hipótesis sobre el origen gregoriano de los modos magrebíes, admitía García Barriuso las conclusiones de Salvador Daniel.

28. García Barriuso, 1950:16.

García Barriuso estaba tan persuadido de la similitud que tenía la música hispano-musulmana de Marruecos con la española medieval, que incluso se podía admitir, según él, aquella similitud solamente a partir de la audición:

«La clásica melopea hispano-marroquí -concluye García Barriuso- ofrece las mismas características técnicas que la música española medieval. Para que los extraños a la ciencia musical lleguen a persuadirse de que esa coincidencia de músicas no es una mera disquisición, bastaría escuchar algunos ejemplos típicos del repertorio marroquí»²⁹.

El autor escuchó, pues, lo que deseaba escuchar, como si su oído estuviera totalmente envuelto por sus ideas preconcebidas y admitidas una vez por todas, siquiera antes de escuchar por primera vez la música en cuestión. El ejemplo de García Barriuso demuestra muy bien -al inverso del ejemplo de Salvador Daniel- el peso de las ideas sobre la audición musical. Otro autor que destaca la importancia de la audición directa de los músicos marroquíes es Larrea Palacín. Conocido como uno de los “misioneros” activos encargados por el Instituto Español de Musicología para la recopilación y transcripción de las canciones populares de varias regiones de España³⁰, se orientó luego hacia un trabajo similar a través de las misiones en Marruecos. Estando al corriente de la escasez de literatura escrita sobre la música “hispano-árabe”³¹, y ya acostumbrado a los trabajos de campo mediante la recopilación y la transcripción musical, otorgó, pues, mucha importancia a la entrada en contacto con los músicos autóctonos y a la audición y transcripción directa de sus músicas:

«El único conocimiento posible de esta música [hispano-árabe], nos llegará, pues, en principio, por la audición directa, luego por nuestra propia investigación sobre ella; mas, como la audición nos ha de ser ofrecida por los músicos, debemos comenzar por inquirir acerca de ellos»³².

Larrea Palacín cronologiza pues las fases más importantes del trabajo de campo, privilegiando aparentemente la audición directa de los autóctonos, y otorgando más importancia al contacto y a la familiarización con los mismos. Parece, sin embargo, seguir el razonamiento de su predecesor García Barriuso al ceñirse a la idea de la diferencia entre la música árabe oriental y la marroquí de origen andalusí cuando, hablando de la “nauba” hace notar que:

«La audición de las canciones que componen una *nauba* hispano-árabe está ordenada según la sucesión de tiempos, que comienzan por el más lento para

29. Ibid:23.

30. Misiones llevadas a cabo hacia los finales de los años 50 en Zaragoza, Huelva, Huesca, Cádiz y Sevilla; ver Calvo, 1989:189-190.

31. En las dos primeras páginas de su artículo “Acerca de la música hispano-árabe” (1962), Larrea Palacín menciona muy brevemente todos los autores españoles conocidos en el ámbito del estudio de la música árabe e hispano-árabe.

32. Larrea Palacín, 1962:62(274).

terminar en el más rápido. En esto difiere de la oriental, donde la sucesión de las canciones es libre»³³.

Al igual que García Barriuso, Larrea Palacín tenía una visión y percepción muy uniforme y simplista, casi imaginaria, de la música árabe-oriental, mostrando así su total ignorancia de formas poético-musicales árabe-orientales³⁴ cuyas estructuras se parecen a la de la "nauba"; ignorancia que le lleva incluso a infravalorar la oriental con respecto a la marroquí:

«la concepción de las *naubas* mogrebíes representa un progreso artístico indudable sobre la de las orientales»³⁵.

Por otro parte, su percepción e impresiones acerca tanto de los intervalos musicales como de la temporalidad de los ritmos parecen ser condicionadas por sus ideas sobre la diferencia entre la música marroquí y la árabe oriental:

«a gama mogrebí desconoce de hecho los intervalos extraños a los oídos occidentales, en los cuales entra el tan traído y llevado cuarto de tono, fundamental en la música de Oriente, que los ha introducido en las *naubas* tunecinas»³⁶.

«al observar cómo se desenvuelven los conciertos o *naubas* orientales, advertimos que entre éstas y las hispano-árabes existe una notable diferencia: las segundas se atienen a una sucesión orgánica de movimientos -más señalada la marroquí, por la inclusión del *darch* entre el *btayhi* lento y el rápido-, en tanto las primeras gozan de mucha mayor libertad y los ritmos se suceden según la fantasía del momento»³⁷.

No acabaremos esta parte de este artículo sin mencionar algunas impresiones de autores quienes, habiendo realizado sus trabajos de campo en Marruecos, estudiaron el legado marroquí desde un punto de vista filológico, y por consiguiente sobre la parte poética de dicho legado. Sin embargo, sus escritos no carecen totalmente de datos sobre sus modos de acercamiento a la parte musical, y especialmente sobre su percepción de la música en cuestión.

Fernando Valderrama Martínez fue el primer filólogo arabista español en realizar un trabajo sistemático y analítico de la parte poética del repertorio de la *âla* en Marruecos y llevar a cabo una traducción y edición parcial del *Kunnâsh*³⁸ al-Hâyek. En su tesis leída en Madrid el año 1951, y publicada en Tetuán el año 1954, Valderrama Martínez aborda muy brevemente la cuestión de la audición y la percepción de la música árabe tras haber asistido a algunas interpretaciones del repertorio de la *âla*, declarando que:

33. Ibid.:65(277).

34. Como por ejemplo la "Wasla" alepina (Siria) o el "Maqâm" irakí.

35. Ibid.:69(281).

36. Ibid.:70(282).

37. Ibid.:73(285).

38. Cuaderno o libreta de apuntes, notas, poemas, etc.

«En realidad, la primera impresión que el oído europeo recibe al oír la música árabe es, en general, desagradable. Le produce el efecto de un conjunto incoherente de sonidos sin ningún lazo melódico, y ello es debido a que, mientras en la música occidental la melodía tiene por elemento esencial la octava, la célula fundamental de la melodía árabe es la cuarta, como lo era en la antigua música griega»³⁹.

A este ingenuo y simplista motivo de la reacción del oído occidental al escuchar la música árabe -no sin la presencia de la idea de la influencia de la música griega sobre la árabe-, añade el autor otro de orden técnico y que contrasta e incluso se opone a la opinión de su predecesor García Barriuso acerca de la estructura de la gama marroquí:

«También se debe esta impresión a que, además de los semitonos, hay en la música árabe tercios de tono, cuyo empleo hace que esta música resulte extraña a nuestro oído y, según la mayoría de los musicólogos, carente de armonía»⁴⁰.

Aquí no entendemos si Valderrama Martínez está hablando de la música marroquí como música árabe o bien generaliza a toda la música árabe las impresiones y reflexiones procedentes de su experiencia marroquí. Recordemos que Larrea Palacín negó radicalmente la existencia en la música marroquí de origen andalusí de los tercios o cuartos de tono. Sin reprocharle a Valderrama Martínez la falta de conocimientos técnicos en música que le hubiesen permitido otorgar más interés e importancia a la música que acompaña a los textos poéticos, y proporcionarnos, pues, más datos y detalles sobre su percepción de la música de la *âla* como testigo de las actuaciones marroquíes in situ de aquella época, sus breves impresiones, mencionados anteriormente, nos revelan, sin embargo, algunas ideas que sustentan su manera de oír y percibir la música en cuestión.

Manuela Cortés García, otra filóloga arabista, se dedicó al estudio de la parte poética del repertorio de la *âla*, e incluso a hacer trabajos de campo en Marruecos llevando a cabo entrevistas con músicos, y buscando documentos y manuscritos acerca de dicho repertorio. También en sus escritos hace referencia a la problemática del oír occidental frente a la música árabe en general y marroquí en particular. Pero destaca sobre todo el hecho de ver a algunos músicos marroquíes procurando adaptar su música al oído occidental para que -según las opiniones de dichos músicos- sea más fácilmente aceptada y considerada:

«el fesí Muhammad Berewel ha seleccionado una serie de ritmos, a los que ha imprimido nueva ligereza y vivacidad, unido a una cierta innovación en el elemento instrumental. Ha eliminado el elemento vocal que conlleva esta música tradicional, pero sin alejarse demasiado de los cánones a los que debe ajustarse, consiguiendo así, que esta grabación sea especialmente agradable al oído occidental»⁴¹.

Dado que se trata de una música cantada en su mayor parte, y que el idioma no es fácil de comprender siquiera, a veces, para los marroquíes mismos, lo que hizo Muhammad Berewel

39. Valderrama Martínez, 1954:32.

40. Ibid.:32.

41. Cortés García, 1993:260.

era pues, elaborar una “versión instrumental” de las partes cantadas, eliminando no solamente el elemento vocal -como lo precisa la autora en la cita anterior- sino también toda una dimensión irreductible de la significación poético-musical total. Esta intención marroquí de separar dos dimensiones (poética y musical) complementarias y hasta eliminar una de ellas para seducir y adaptar la dimensión conservada al oído occidental, parece tener motivos no tan diferentes de los de aquellos autores y compositores españoles que utilizaron en sus composiciones fragmentos de la música de la âla por ejemplo, eliminando lo incomprensible para el oído occidental, y conservando lo que, para ellos, era más adecuado a la sensibilidad occidental. La “mutilación” de la unidad poético-musical parece ser, pues, una solución para adherir a la idea de adaptar la música al oído y no lo inverso.

Parece claro que los motivos subyacentes a la intención de adaptar la música marroquí al oído occidental y no lo inverso no resultan de preocupaciones estrictamente estéticas. La recuperación del legado poético-musical marroquí participa de este intento de adaptarlo al oído, y por consiguiente, a la sensibilidad occidental y sobre todo, en este caso, a la sensibilidad de los oyentes potenciales de la música en cuestión particularmente en España.

La audición musical: una vía para el desarrollo de una sensibilidad transcultural.

Antes de acabar este artículo quisiera presentar un ejemplo sobre el intento de “reinventar” o “recrear” la música de al-Ándalus a partir de la imaginación que, a su vez, se inspira y se nutre de la audición de la música magrebí de origen andalusí.

En efecto, si bien tenemos una literatura (tanto antigua como contemporánea) sobre la vida musical de al-Ándalus así como una iconografía y unos vestigios de los instrumentos que existían entonces, nunca podremos escuchar la música tal como se interpretaba y se escuchaba en aquella época; o sea la música de al-Ándalus propiamente dicha. No queda más remedio, pues, que imaginarla antes de recrearla. Hablar de la música de al-Ándalus o andalusí es hablar entonces de una música imaginada. Y también escucharla es escuchar una música recreada a partir de la imaginación. La recuperación de la música andalusí es, en definitiva, la de una música imaginada y recreada. Ahora bien, la inexistencia de la notación musical relativa a dicha música hace que la imaginación no puede basarse sobre notaciones y manuscritos musicales, como en el caso de la música medieval europea. La música que existe en el Magreb, y cuyos intérpretes afirman que es la heredera de aquella época, puede, en cambio, ayudar y orientar dicha imaginación a través del único medio que tenemos todos a nuestro alcance: la audición.

Propongo a continuación compartir con Ustedes una experiencia sencilla pero que puede ilustrar mejor lo que acabamos de decir: vamos a seguir el camino de los músicos tradicionales magrebíes que se basan en su aprendizaje de manera exclusiva sobre la audición y la memorización oral repetitiva. Escucharemos a continuación dos ejemplos musicales:

1/ el primer ejemplo es un extracto de la grabación en CD que acompaña al libro *Música y poesía del sur de al-Ándalus* (publicado en 1995, Granada-Sevilla: El legado Andalusí-Lunwerg Editores); la grabación fue llevada a cabo con motivo de la exposición que tuvo lugar en Sevilla en 1995. Se trata de un fragmento de una nuba grabada en 1994

por el grupo marroquí “al-Brihi” de Fez dirigido entonces por *Hayy Abd-l-krim Rais*. 2/ el segundo ejemplo es un extracto del CD *Musique arabo-andalouse* [Harmonia mundi, 1977; HMC 90389]. Se trata de una versión instrumental de una serie de fragmentos de varias nubat (pl. de nuba) del repertorio marroquí; dicha serie fue grabada en 1976 (casi veinte años antes del primer ejemplo) por el grupo madrileño Atrium Musicae dirigido entonces por D. Gregorio Paniagua.

Aunque nunca han escuchado Ustedes esta música y para poder comparar e identificar la semejanza y la diferencia entre ambos ejemplos, escucharemos dos veces el primer ejemplo, una vez el segundo y una última vez ambos ejemplos simultáneamente -la simultaneidad nos permitirá percibir mejor la semejanza y la diferencia-. Advierto, sin embargo, que no es mi propósito hacer una “crítica musical” de ambas interpretaciones, sino presentar un ejemplo de la recreación de la música marroquí de origen andalusí por músicos españoles gracias sobre todo a su manera de escuchar, imaginar y representarse mentalmente o interiormente dicha música. Considero la interpretación de los músicos de Atrium como un medio para acceder a su propia escucha de la música andalusí. Así pues, escucharemos su escucha. Nuestra escucha del CD de Atrium sería, entonces, una “metaescucha” de la desconocida versión original. Y Superponer ambos ejemplos -como en la última audición de la experiencia siguiente- es superponer dos audiciones diferentes de lo que podemos considerar como la misma música o, lo que vuelve a ser lo mismo, poner de manifiesto una audición resultante de un oído variable que puede ser considerado, en definitiva, como un oído transcultural.

Al escuchar los dos ejemplos⁴², como oyente melómano acostumbrado a dicha música -y sin tener en cuenta el hecho de que ambas interpretaciones difieren en cuanto a la orquestación o instrumentación, ya que la versión de Atrium es exclusivamente instrumental-, percibo claramente la semejanza y la diferencia entre *Musique arabo-andalouse* de Atrium y la practicada por los músicos marroquíes, y personalmente como oyente magrebí prefiero la versión marroquí; pero como “oyente ecléctico” aprecio y me interesa también la interpretación original de dicha música por Atrium, sobre todo en cuanto a la utilización y la manera de tocar los varios instrumentos, el timbre del conjunto, la ornamentación, así como la idea de utilizar instrumentos antiguos (“de la época”); idea que parece expresar la intención de otorgar cierta “autenticidad” a la interpretación. Más allá del resultado sonoro y musical, lo que considero más importante son la representación mental y la imaginación de los músicos de Atrium a partir de la audición de la versión original; versión a partir de la que se llevó a cabo la transcripción, y luego la recreación de la música en cuestión. Pero lo que considero aún más importante es sobre todo la “sensibilidad musical” y la “inspiración” de dichos músicos para interpretar o recrear la *Musique arabo-andalouse*. Introducir la sensibilidad, las emociones y los sentimientos en la recreación de la música andalusí parece, justamente, el principal objetivo del grupo Atrium, como lo sugieren las palabras siguientes extraídas del folleto que acompaña al CD:

42. Los lectores interesados por dicha experiencia pueden contactar con el autor de este artículo para conseguir más detalles sobre la misma.

«En recréant cette musique, nous nous sommes imprégnés de l'atmosphère qui règne encore dans les Alcazars de Séville, l'Alhambra de Grenade, la mosquée de Cordoue et dans les ruines du palais de Madinat-az-Zahara. Cette atmosphère est encore vivante dans les rues des villes andalouses et évoque pour nous l'amour de la vie, le goût de la beauté qui remplissait la vie quotidienne arabo-andalouse, plus profondément que celle de tout autre peuple».

El interés de la interpretación de Atrium reside, justamente, en la intención de no imitar a los marroquíes, sino de interpretar musicalmente su propia sensibilidad e imaginación de al-Ándalus, inspirándose de la audición de las interpretaciones marroquíes. La interpretación en España -o en otro país- de la música andalusí resulta, al fin y al cabo, una recreación que, si no quiere caer en una empresa imitativa y caricatural de la música magrebí de origen andalusí, no tiene otro remedio que crear una “nueva” música andalusí, inspirándose de la practicada en el Magreb. Y la inspiración no es sino una exploración profunda y un enriquecimiento de la sensibilidad. Cada vez más la audición musical transcultural nos parece, pues, la vía más eficaz para desarrollar una “sensibilidad transcultural”.

Bibliografía citada

- BAUMANN Max Peter, 1997. “Preface: Hearing and Listening in Cultural Contexte”, en *The World of Music* 39(2), pp:3-8.
- BOUZAR-KASBADJI Nadya, 1993. “Francisco Salvador-Daniel. Pélerin des musiques méditerranéennes anciennes”, en *Revista de Musicología* 16(4), pp:1998-2016.
- CALVO Luis, 1989. “La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”, en *Anuario Musical* 44, pp: 167-197.
- CORTÉS GARCÍA Manuela, 1993. “Algunas Notas sobre la Música Andalusí hoy en Marruecos”, en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 29, pp:247-262.
- GARCÍA BARRIUSO Patrocinio, 1939. *Ecos del Magrib*, Tanger: Publicaciones del Instituto Franco.
- GARCÍA BARRIUSO Patrocinio, 1950. *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- LARREA PALACÍN Arcadio De, 1962. “Acerca de la música hispano-árabe”, en *Arbor* 53, pp:60 (272)-77 (289).
- MITJANA Rafael, 1906. “L'Orientalisme musical et la Musique Arabe”, en *Le Monde Oriental* 1, pp:184-221.
- OULD-BRAHAM Ouahmi, 1986. “Note de présentation”, en Francisco Salvador-Daniel, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris: La Boîte à Documents, pp: 5-7.
- SALVADOR DANIEL Francisco, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris: La Boîte à Documents, ed. 1986.
- VALDERRAMA MARTÍNEZ Fernando, 1954. *El Cancionero de al-Hà'ik*, Tetuan: Editora Marroquí.