

REPÚBLICA ARGELINA DEMOCRÁTICA Y POPULAR

MINISTERIO DE LA ENSEÑANZA SUPERIOR Y DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

UNIVERSIDAD ABOU BAKR BELKAID – TLEMCEM

FACULTAD DE LETRAS Y LENGUAS

DEPARTAMENTO DE LENGUAS EXTRANJERAS

SECCIÓN DE ESPAÑOL



TESINA PARA LA OBTENCIÓN DEL MASTER EN LENGUA Y COMUNICACIÓN

El impacto de la música andalusí de Granada en la escuela de Tlemcen

Presentada por :

BENSALEM Mohamed

Dirigida por :

Dra BENDIMERAD Nacira

Composición del tribunal:

- | | | | |
|---------------------------------|------------|-------------------|-------------------------------|
| 1. Sr BENMAAMAR Fouad | MAB | Presidente | Universidad de Tlemcen |
| 2. Sra BENDIMERAD Nacira | MCB | Directora | Universidad de Tlemcen |
| 3. Sra ZIANE Haféda | MCB | Vocal | Universidad de Tlemcen |

Curso Académico :

2013-2014

A mi difunta madre

Agradecimientos

Primeramente me gustaría agradecerle a ti “ya Allah” por bendecirme para llegar hasta donde he llegado, porque hiciste realidad este sueño anhelado.

A mi directora de tesis, la Doctora Bendimerad por su esfuerzo y dedicación, quien con sus conocimientos, su experiencia, su paciencia y su motivación ha logrado en mí que pueda terminar mis estudios con éxito.

De igual manera agradeceré a mi profesora y vocal, la Doctora Ziane Haféda, por haber dado de su tiempo y haber aceptado evaluar mi modesto trabajo.

Me gustaría agradecer también a mis profesores que me ayudaron durante toda mi carrera académica, porque todos han aportado un granito de arena a mi formación.

Por fin quiero decir que son muchas las personas que han formado parte de mi vida a las que me encantaría agradecer su amistad, consejos, apoyo, ánimo y compañía en los momentos más difíciles. Algunas están aquí conmigo y otras en mis recuerdos y en mi corazón; sin importar en donde estén, quiero darles las gracias por formar parte de mí, por todo lo que me han ofrecido.

Índice

Introducción

Capítulo I: La historia de la música andalusí

- 1.1. El origen de la música andalusí
- 1.2. Aproximación histórica y geográfica a la herencia Andalusí
 - 1.2.1. Definición del canto según los Tratados Arabes
 - 1.2.2. La música es el canto
 - 1.2.3. El Tarab
 - 1.2.4. La última escuela de música de Al Andalus: Granada
- 1.3. Diáspora de la música andalusí en el Magreb
- 1.4. Ziryab y su gran papel en Al-Andalus
 - 1.4.1. Ziryab y la orientalización
 - 1.4.2. Ziryab: el músico
 - 1.4.3. Ziryab: el gran maestro de la etiqueta

Capítulo II: La creatividad en la música andalusí

- 2.1. La música andalusí en el reino de Granada
 - 2.1.1. La música en la Granada Zirí (1010-1025)
 - 2.1.2. Período almorávide (1086-1147)
 - 2.1.3. Período almohade (1147-1232)
 - 2.1.4. Reino Nazarí de Granada (1232-1492)
- 2.2. La estructura de la música andalusí: “La Nuba”
- 2.3. Las diferentes Nubas del canto Gharnati en Tlemcen

Capítulo III: El canto gharnatí

- 3.1. Los instrumentos del canto Gharnatí
 - 3.1.1. La cítara y el rabel
 - 3.1.2. El laúd y el violín
 - 3.1.3. El derbake y la pandereta
- 3.2. Las grandes figuras del canto Gharnatí en la historia de Tlemcen
 - 3.2.1. Ahmed Bentríki y Mohamed Benmsayeb
 - 3.2.2. Boumadien Bensahla y Larbi Bensari
 - 3.2.3. Omar Bekhchi y Abdelkrim Dali

Conclusión

Bibliografía

Anexos

Introducción

Sabemos que existían dos escuelas de música y canto en Granada en épocas diferentes: la primera, en el siglo XII, rivalizaba con los estilos de las ciudades principales: Córdoba, Sevilla y Valencia; la segunda se constituyó en el siglo XV cuando los árabes, a la defensiva, se retiraron a la última capital del reino musulmán, Granada, la cual hereda el repertorio musical de las otras urbes y sintetiza así todo este patrimonio artístico en esta nueva escuela granadina.

La música andalusí ya no es sólo privilegio de la Corte sino llega a ser popular. Los contactos entre las dos orillas del Occidente musulmán – la España musulmana y el Magreb - durante largo tiempo fueron intensificándose durante los últimos siglos de Al Andalus. Las oleadas de inmigración van a instalar particularmente en Marruecos, Argelia y Túnez, a familias plenamente orgullosas de esta tan importante herencia plurisecular. Este rico legado que va conociendo a través de los tiempos añadidos y adaptaciones locales se suele llamar Música Andalusí, siendo uno de sus componentes fundamentales “el Tarab el Gharnati”, en homenaje al último bastión árabe en España: el reino nazarí de Granada.

Hemos elegido trabajar en este tema, porque consideramos que es nuestro deber investigar en la herencia de nuestro país y su patrimonio, conservarlo y ser orgulloso de ello, primero por ser argelino y segundo Tlemcení, porque una nación o una civilización guarda su identidad y rivaliza con las demás naciones, con la conservación de su herencia y el recuerdo de su pasado, y como decimos en Argelia « El auténtico no olvida su origen ».

En el primer capítulo de nuestra investigación, veremos la historia y el origen de la música andalusí con sus generalidades, su aproximación geográfica y su diáspora en el Magreb, sin olvidar el gran papel de Ziryab en Al Andalus. En el segundo capítulo, trataremos la creatividad de la música andalusí en el reino de Granada con sus diferentes períodos, y estudiaremos la estructura de la música andalusí, en este caso la “nuba” y mostraremos los diferentes tipos de esta última en el canto Gharnatí Tlemcení. En cuanto al tercer capítulo, tratará los instrumentos del canto Gharnatí, para acabar con cortas biografías de las grandes figuras de este canto en la historia de Tlemcen.

Capítulo I
La historia
de la
música andalusí

La música de Al Andalus es el producto de la fusión de al menos tres grandes tradiciones culturales. La música resultante conocida como música andalusí se irá conformando a lo largo de unos ochocientos años con diversas influencias que amalgaman el sustrato de esta música :

-La música autóctona : hispano-romana y visigótica, con influencias bizantinas.

-La música judía : música tradicional o incluso de ciertos cantos religiosos.

-Música arábigo-persa : que es la de cultura dominante en la zona oriental y la más influyente en el mundo musulmán.

-Música amazigh del Magreb y esclavos africanos, en menor medida.¹

1.1. El origen de la música andalusí

Como características generales, hallamos dos bloques principales de músicas. Por un lado, las **canciones populares**, difíciles de rastrear o de saber cómo eran, pero de las que tenemos conocimientos por algunos tratados y escritos, tanto directamente de músicos como a través de la literatura. Sabemos de cantos de tipo recitado como el *anexir*, que solían preceder a las canciones. Es conocido el papel de las esclavas cantoras y, por supuesto, los cantos de circuncisión, bodas, cantos de trabajo, nanas, recitados de conjuros, ect., nos han llegado canciones populares sobre todo a través de los judíos sefarditas, pero están muy contaminadas con rasgos castellanos y las propias características del pueblo judío. Existirá un constante fluir entre la música de corte popular con las músicas de corte palaciego o cortesano, que explica en parte las formas líricas populares de los *zéjeles* y *jarchas*. Reflejo de estas músicas populares son también una serie de instrumentos que eran muy utilizados en el mundo doméstico.

Por otro lado, en las capas más refinadas de la sociedad tenemos la **música cortesana o culta** : cuya expresión formal más importante de esta música es la « nuba ». Esta es una forma musical estructurada en partes vocales e instrumentales, esta última supeditada al papel de introducciones o interludios de la vocal. Aunque su concepción es monódica, se produciría una textura heterofónica, o sea, la formación de acordes y polifonías accidentales, producidas por el movimiento de los instrumentos y las voces.²

¹ **RABADAN BUJALANCE, Julio**, *Música andalusí*, editorial club universitario, España, 2012, p.13

² *Idem*, p.14

Existía un sistema de notación mensural para la enseñanza de la música, pero no se tiene conocimiento de que se escribiera la música de las canciones, la cual se transmitía directamente de maestro a discípulo por vía oral³. Es evidente que la música escrita que ya es de plena práctica en los territorios cristianos no fue en absoluto, seguida por los andalusíes, pensando en parte que la música escrita produce un coste importante de la espontaneidad, de la inspiración.

En definitiva, no era muy adecuada para la improvisación que como veremos era uno de los elementos más apreciados por los músicos y el público en general. Utilizan una gran variedad de escalas, todas de tipo modal, ascendentes y descendentes frente a los griegos, que eran siempre descendentes. Se usa el “maqam” para la improvisación, pues no posee sonidos fijos sino una serie de fórmulas melódicas improvisadoras.

Más tarde, sustituidas en la práctica por las notas silábicas “dal, ra, mim, fa, sad y lam”, de Durri-i-Mufassal⁴ que ha dado origen a pensar a algunos autores la posibilidad de que la solmisación⁵ y origen de las notas “do, re, mi, fa, sol” y la de la época medieval estén basados en las árabes.

Hay un gran uso de melodías sincopadas. La melodía avanza sin grandes saltos, por grados conjuntos, y no suele exceder el intervalo de una cuarta. Todas ellas poseen una estrecha relación entre texto y música. En cuanto al ritmo, es uno de los factores más importantes de la música andalusí. Éste, en las grandes formas, está determinado de antemano. Se usan los llamados “ritmos colotónicos”, acentuaciones por frases y no por número de compases. Se practica la polirritmia entre los diferentes instrumentos, voces y percusión.

En cuanto a lo concerniente a los textos de los cantos, estos están en árabe clásico, en dialecto andaluz partes mezcladas con lenguas romances⁶. Su temática es variada y supone una de sus novedades; el tratamiento del amor cortésano, la añoranza de la amada o amado, gran profusión de tropos o figuras literarias, canto al vino y al amor, cantos amorosos, alegría de vivir, sobre la naturaleza, aunque existen otras melodías de tipo satíricas, etc. Y en las canciones de función religiosa, se desarrollan temáticas místicas y de exaltación de Dios, caso de las nubes místicas de los sufíes, cantos de recitación del Corán, etc.

³ En los instrumentos de cuerda se da una posible tabulación

⁴ RABADAN BUJALANCE, Julio, op.cit, pp.15-16

⁵ Designación de las notas de las escalas musicales por medio de sílabas

⁶ Mezcla de árabe y lengua románica: mozárabe/castellano

1.2. Aproximación histórica y geográfica a la herencia Andalusí

Hoy día, el repertorio de la música andalusí se interpreta mayoritariamente en los países del Magreb, siendo éstos, geográficamente hablando, sus depositarios directos. También en Oriente Medio, como es el caso de Siria y Egipto, vieron surgir en el s. XVIII una corriente de recuperación de la lírica andalusí que, guardando el principio del canto coral, la incorpora a un estilo musical diferente de aquél del que parte.

Generalmente, el patrimonio musical andalusí está considerado en África del Norte y Oriente Medio como el legado de una época de esplendor de la civilización árabo-musulmana: Al Andalus. Por esta razón, sigue manteniendo esta denominación de identidad con connotaciones nostálgicas. Al Andalus simboliza una fecunda simbiosis entre Oriente y Occidente que tuvo lugar en la Península ibérica⁷. Una civilización espléndida cuyo arte ha llegado al paroxismo, reflejo vivo de una civilización en pleno apogeo. Un arte asimismo testigo de siglos de convivencia, de mestizaje y de emulación artística de todas las comunidades que componían el tejido social, cultural y religioso de aquella época, las cuales contribuyeron a su desarrollo y auge.⁸

Esta simbiosis de talento cultural y científico fue posible gracias a la política tolerante instaurada en España desde el siglo VIII por los Califas Omeyas y mantenida a continuación por algunos de los reyes musulmanes que les sucedieron, política que, por otra parte, también inspira reyes cristianos como Alfonso X el Sabio y su contemporáneo el Emperador Federico de Hohenstaufen II. Puede entenderse, entonces, las resonancias míticas que el término Al-Andalus adquiere para la conciencia árabe y también, el interés que despertó en el movimiento orientalista europeo de finales del s. XIX o en el de tantos musicólogos de ambas orillas del Mediterráneo.⁹

Estamos hablando de más de siete siglos de desarrollo de una civilización, la árabo-musulmana de España, a lo largo de los cuales florecieron las artes del mundo islámico que, en sí, ya eran una síntesis de otras influencias musicales y filosóficas del antiguo Oriente¹⁰ y que fueron incorporadas y asimiladas por una parte a la tradición musical autóctona, popular y

⁷ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, *Papeles del festival de música española de cádiz*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Centro de documentación musical de andalucía, 2006, pp.285-286

⁸ Idem, pp.286-287

⁹ Ibídem

¹⁰ Mesopotamia, Persia, Grecia, Bizancio, India, China, Arabia, etc...

litúrgica de base ibérica, romana y visigoda a la que se le añaden además influencias moras -beréber- del Magreb.

Es una música la andalusí, culta, compleja, refinada, rigurosamente estructurada y codificada, un hito de la civilización musical árabe con la cual entronca de manera principal y de la que se distingue por las peculiaridades del entorno geográfico en el que se desarrolló: la Península ibérica.¹¹

1.2.1. Definición del canto según los Tratados Árabes

Para entender mejor el canto andalusí, tendremos que detenernos en el devenir histórico de esta cultura musical ya que, si bien se trata de un acervo musical de transmisión oral, sin embargo hay que tener en cuenta la concepción del canto que emana de los tratados árabes del siglo IX.

Con independencia de la alegoría de carácter religioso, podemos ver como esta leyenda incide en la esencia divina de la música y “a fortiori” en la prioridad dada al canto, pero, no se limita a ello, sino que en un espléndido homenaje a ambas artes; le concede un papel protagonista en la creación del hombre, sellando la estrecha vinculación entre canto, música y alma, en conexión directa con el mundo celestial. Podemos extraer también de este relato, tres conceptos fundamentales del canto y la música árabe¹²:

* A la hora de la génesis, el canto se basa en una concepción musical modal definida por “el maqam Izal”. Por otra parte, el canto y la música son indisociables para animar y mantener el alma alerta en el cuerpo.

* El concepto de éxtasis del alma al oír la música lo llaman los Arabes « tarab », en español, se traduce por el « duende ».

* La relación de la música con el mundo celestial no hace más que apoyar la teoría filosófica griega del éthos¹³, es decir la relación de la música con la Armonía Universal y el Cosmos.¹⁴

¹¹ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, pp.287-288

¹² Idem, pp.288-289

¹³ Ethos en griego significa carácter

¹⁴ FERNÁNDEZ MANZANO, Ibídem

1.2.2. La música es el canto

El término árabe « musiqa » es de origen griego y, según **Al Farabi**¹⁵, significa « melodía ». El mismo autor nos dice :

”la melodía es un conjunto de notas compuestas de una manera determinada, a las cuales se asociaron letras que componen palabras, ordenadas según las normas habituales, expresando ideas”.¹⁶

En esa misma línea va la aportación de Ali Ibn Abi Taleb cuando afirma: “*el poema es la medida del canto* ” o en palabras de Yacoub **Al Kindi**¹⁷: “*la melodía es la composición de un canto*”.

Según la escuela Platónica árabe, “*la melodía (el canto) más perfecta desde el punto de vista de la composición musical (al tamm al musiqa) es la que reúne tres elementos: la poesía, la armonía y el ritmo*”¹⁸. En este sentido, **Ijwan Assafa**¹⁹, filósofos irakíes del siglo IX, han analizado la cuestión:

“La música es el canto. Y el canto es un aire compuesto. Este aire es una melodía, combinación de sonidos (notas) tensos y medidos (según el grado y la altura del tono). La voz es un sonido que se produce del choque y de la fricción de dos cuerdas vocales, generado al pasar el soplo de aire por la garganta. El canto es un componente de la composición musical, la melodía es parte de la composición, la melodía está formada por ritmos vinculados a la musicalidad del lenguaje del poema. Si la acción del poema con sus sílabas está formada por causa, eje e intermedio, entonces el canon del canto se basa en tres principios fundamentales que son al mismo tiempo las

¹⁵ Conocido en Occidente con el nombre de Farabius, Al-Farabi, Farabi, Abunaser o Alfarabi, fue un filósofo medieval y polímata centroasiático turco.

¹⁶ **GONZÁLEZ, Palencia**, *El catálogo de las ciencias*, Trotta ed, Madrid, Granada, 1953, p.84

¹⁷ Al-Kindī es el primero de los grandes filósofos árabes, uno de los filósofos con mayor simpatía hacia la religión

¹⁸ **FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo**, op.cit, pp.290-291

¹⁹ Hermanos de la pureza

*reglas del 'Arud (prosodia): tiempo fuerte y débil, síncopa y eje o punto de apoyo que son las tónicas y las dominantes”.*²⁰

El poema es una construcción semántica y silábica que obedece a reglas predeterminadas en cuanto a los versos, la métrica (sílabas largas y breves) y la rima. La poesía destinada al canto conlleva una musicalidad que inspira una cadencia por el reparto de las sílabas y de las rimas. Por último, la estructura global del poema, relativa a construcciones poéticas como la qasida, la muwashaha o el zéjel, constituye la trama sobre la cual la composición musical va a formarse. Al mismo tiempo, va a obedecer a reglas métricas y rítmicas cuyos cánones fueron establecidos por Ai Jalil Ibn Ahmad Al Faráhidí²¹. Este canon llamado “Fan al 'arüd” es el arte de la prosodia.

Sería mejor decir que el canto es la unión alquímica del sonido con el verbo. Si canto y poesía son indisolubles de manera general, el caso de la música árabe, su relación con el canto es de absoluta fusión. De hecho, los árabes consideran la voz como el rey absoluto de todos los instrumentos musicales, puesto que el canto añade a la dimensión musical abstracta un alcance semántico concreto de forma armoniosa. Cuando la palabra y el pensamiento del poeta se unen a la voz del cantante, entonces el canto transmite el sentido, la sensibilidad y por último crea una emoción, con el respaldo de la música, sublimando el mensaje poético. De ahí que, en la tradición árabe, cuando se reconoce talento a un cantante, se dice de él que es un « *mutrib* », es decir un intérprete cabal capaz de provocar el « *tarab* ».²²

1.2.3. El Tarab

Describir el “tarab” no es tarea fácil, por sí sólo necesita una conferencia propia. Hasan Al Kátib, músico y musicólogo sirio de mediados del siglo XI, desarrolla detenidamente y de manera científica este tema, en su manuscrito titulado: “*Perfeccionamiento de los conocimientos musicales*”²³. No obstante, se puede definir el « tarab » a través de la amplia gama de reacciones emocionales que puede provocar la audición de la música, desde el deleite, el placer, el encantamiento, el despertar de la conciencia, las lágrimas o la exaltación hasta el límite del éxtasis. Este éxtasis puede ser de dos clases: un deleite espiritual o una alegría intelectual al oír una proeza técnica exitosa, una

²⁰ In FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, p.292

²¹ M. 792

²² FERNÁNDEZ MANZANO, idem, p.293

²³ Adab al ghina

expresión armoniosa del canto especialmente conmovedoras o un pasaje musical que provoca un sentimiento de ternura causando en el auditor la empatía²⁴, el afecto hasta las lágrimas. En momentos semejantes, es cuando el público árabe exclama: “ Alíalo” (Dios) como expresión del goce causado por el « tarab ».²⁵

No se puede encontrar mejor embajador para describir el « tarab » de una manera tan sensible como lo hace **Federico García Lorca**, en su prosa titulada, *Teoría y juego del Duende*²⁶:

“Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende.. .Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un tóxico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos... La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensación de frescura totalmente inédita, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso... En toda la música árabe, danza, canción o elegía la llegada del duende es saludada con enérgicos “Alá, Alá”, “Dios, Dios”, tan cerca del Ole!” de los toros, que quién sabe si será lo mismo; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de “Viva Dios!”, profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo... Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y

²⁴ Participación afectiva de una persona en una realidad ajena a ella, generalmente en los sentimientos de otra persona, www.googletraduccion.com, consultado el 12/06/2014

²⁵ In **FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo**, op.cit, pp.293-294

²⁶ 1928

*en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo de interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto*²⁷.

1.2.4. La última escuela de música de Al Andalus: Granada

Entre los numerosos discípulos de **Ibn Baya**²⁸, los pocos nombres que nos llegaron, debido al número de manuscritos árabes quemados durante la Reconquista, y que marcaron la historia de la música andalusí de los últimos siglos de la España musulmana, fueron: Ibn üdi de Valencia, Ibn Al Himmara de Granada e Ibn Al Hasib de Murcia. A este respecto, Ahmad Tifáchi notifica que **Ibn Al Hasib de Murcia**²⁹ :

*“acabó el arte de la música en teoría y en la práctica. Legó una amplia obra de música de varios volúmenes, y músico poemas de autores contemporáneos, que todavía se escuchan hoy día en Al Andalus y en el Magreb”*³⁰.

Bajo el reino de Mohamed Ibn Yusuf Al Ahmar en el siglo XIII, según *“Al Mughrib fi huía Al Magreb”* de Ali Ibn Saíd, poeta y cronista de Granada³¹, Ibn AL Himmara Al Gharnati:

*« era un apasionado experto de la música. Sobresalía en la composición musical y en la ciencia de la música. Fabricaba con sus propias manos el laúd que le servía para acompañar el canto. Componía poemas con sus músicas y los cantaba. Conmovía a su audiencia. Científicos dicen él: “es el último filósofo de Al Andalus” »*³².

Añade que Ibn Al Himmara se exilió al final de su vida en la ciudad de Sala, en Marruecos.

²⁷ GARCIA LORCA, Federico, Obras completas, edición Aguilar, Madrid, 1955, p.36

²⁸ Ibn Bayyah (ابن باجة) de nombre completo Abu Bakr Muhammad ibn Yahya ibn al-Sa'ig ibn Bayyah (أبو بكر (محمد بن يحيى بن الصايغ), más conocido como Avempace, fue un filósofo de Al-Ándalus, nacido en Zaragoza, capital de la Taifa de Saraqusta, hacia 1080 y muerto en Fez en 1139, que cultivó además la medicina, la poesía, la física la botánica, la música y la astronomía, www.googlewikipédia.com, consultado el 17/08/2014

²⁹ 1200

³⁰ In FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, p.294

³¹ 1286

³² FERNÁNDEZ MANZANO, idem, pp.296-297

Desde los primeros avances de la Reconquista cristiana, la extensión del territorio de Al Andalus se reducía poco a poco. A partir del siglo XII, fueron tomadas sucesivamente: Zaragoza, Valencia, Córdoba, Algarbe, Sevilla... Permaneció el Reino de Granada, como último bastión de la resistencia musulmana bajo el reino Nazarí. La mayoría de los musulmanes andalusíes de ciudades vecinas conquistadas se refugiaron en la ciudad de Granada, mientras que otros eligieron el exilio y se instalaron en el norte de África: Fes, Rabat, Ceuta, Tlemcen, Argel, Túnez... Según los cronistas de Al Andalus, principalmente Al Maqqari³³, sabemos de la existencia de la última e importante escuela de música en Granada, del siglo XIII hasta finales del siglo XV.

Si nos referimos a la cita de Ibn Said, sería probablemente Ibn Al Himmara la figura representativa de la última escuela de Al Andalus. Sabemos también que ésta heredó y sintetizó el repertorio musical de las otras escuelas, la de Ziryab e Ibn Baya, entre otras... formando así: la nueva escuela de Granada. Paradójicamente, la escuela de Ziryab no fue eclipsada completamente por Ibn Baya sino que seguía teniendo a sus aficionados y seguidores. No puede desaparecer de repente un estilo musical secular que constituye la memoria de un pueblo. Para dar un ejemplo concreto, en este mismísimo siglo XXI que vivimos, se asiste aún a conciertos donde músicos europeos interpretan obras musicales antiguas que datan de los siglos XVII y XVIII como las de Monteverdi y Vivaldi. ¿Por qué sería distinto para la obra de Ziryab? Se sabe también que las reformas de fondo impulsadas por Ibn Baya federaban a la población de Al Andalus en torno a un nuevo estilo musical que reflejaba mejor la realidad socio-cultural de aquel entonces. Por otra parte, para disociar los estilos, la escuela de Ziryab guardó el nombre « triq al qdim » es decir « la vía antigua ». Y tiene todavía sus seguidores.³⁴

A este respecto, Henri Péres declara:

“Entonces, la España musulmana sigue siendo aún tributaria de Oriente... en este ámbito, parece obedecer a tendencias propiamente nacionales: su música se vuelve más personal, adquiere caracteres propios más conforme a sus gustos particulares; al cortar los puentes con Bagdad, evoluciona en círculo cerrado, pero se enriquece de

³³ Ahmad ibn Muhammad al-Maqqari o, simplemente, Al Maqqari (Tlemcen, 1578 - El Cairo, 1632), de nombre completo Shihab al-Din Abul Abbas Ahmad ben Muhammad ben Ahmadben Yahya al Khurashi fue historiador, hispanista y escritor argelino, www.googlewikipédia.com, consultado el 17/08/2014

³⁴ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, p.298

nuevas formas más flexibles, más vivas que las que se le había legado; da un paso cada vez más amplio a la inspiración popular acogiendo estas cantinelas y canciones que son especialmente españolas, el muwashaha y el zajal. Es precisamente en el siglo XI cuando la música andalusí toma la fisonomía que debía guardar más tarde; esa que, a su vez, se extenderá a los cristianos españoles e irradiará sobre Marruecos y Túnez para guardar hasta nuestros días el nombre bien característico de “cante andalusí” (al ghiná al andalusi) o de “palabras de Granada” (Kalám Gharnata) ”³⁵.

1.3. Diáspora de la música andalusí en el Magreb

A través de los siglos, a medida que avanzaba la Reconquista, las familias andalusíes emprendieron el éxodo hacia el norte de África, trasladando a las grandes urbes del Magreb, el estilo musical de las ciudades que dejaban atrás. La caída de Granada en 1492 señala el exilio casi definitivo de la música andalusí hacia las orillas del Magreb y del Mediterráneo, a excepción de los Moriscos que permanecieron en la Península, perpetuando este patrimonio musical como podían, según las circunstancias y el grado de aceptación en la nueva sociedad católica de España.

En las ciudades de Fes, Rabat, Tetuán, Tlemcen, Argel... las familias andalusíes siguieron cultivando su noble música, enriquecieron su repertorio y difundieron estos « taraíq » o « triq » que los definían por sus respectivas regiones de origen. El estilo musical de la « nüba » viene determinado por cuatro grandes escuelas cuyos centros existen:

*En Marruecos en las ciudades de Fes, Tetuán, Rabat.

*En Argelia, en las ciudades de Tlemcen, Argel y Constantina.

*En Túnez, ciudad de Túnez.

*En Libia y por último, la escuela más tardía de Siria de Alepo y la del Cairo.³⁶

Hasta aquí, hemos esbozado el recorrido histórico de la música andalusí y del legado andalusí que es común y compartido entre España y el mundo árabe. Sería necesario señalar que si la música árabe influyó de forma directa sobre la música española, el arte nacional

³⁵ In FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, pp.298-299

³⁶ BENSNUSI, Kamel, *Al-tarab gharnati bi madinat tilimsen*, ENAG edicion, Argel, 2011, p.21

ibérico influyó a su vez sobre el arte árabe establecido en la Península ibérica. Ya que el trasplante en tierra extranjera de este patrimonio musical árabe, le cambió hasta cierto punto, el tono y el color musical, al igual que pudo modificarle la estructura. Este fenómeno de influencias recíprocas, propio de todo arte en el exilio, se convierte en Al Andalus en fértil interacción, gracias al respaldo de una política de tolerancia y de una aceptación popular mutua.³⁷

Los Reinos y Emiratos andalusíes han caído como las hojas de los árboles en otoño, todo lo que se ha contruido en ocho siglos de civilización islámica colapsó y se evaporó bajo los golpes cristianos españoles. Se quedará como "Un sueño andalusí" en los corazones y mentes de las generaciones futuras. Las consecuencias de este colapso fueron el exilio de millones de musulmanes y judíos, escapando de los Reinos cristianos y dirigiéndose hacia el Norte de África.

En cuanto a los judíos, el grupo más prominente era en 1236 con la caída de Córdoba, luego en 1391 después de la caída de Castilla y Baleares, y por último Granada en 1492 cuando Isabel la Católica con su esposo Fernando han decidido expulsar a todos los judíos, en una decisión política. Sigue el destierro con la salida de Granada de "Abdullah Ibnu Al Ahmar" acompañado de su familia, con gran dolor, tristeza y lágrimas.³⁸

Los judíos de Granada se propagan en el Norte de África, también se instalaron ahí las familias andalusíes musulmanas, en Fez, Tetuan, Tlemcen, Argel, Blida, Constantina, Bujía, Annaba, Túnez, Tripoli y otras ciudades magrebíes. La vida judía en el Magreb no era diferente de la vida de los musulmanes andalusíes, excepto en cuanto a la religión; los dos pueblos tenían las mismas tradiciones y costumbres, las mismas artes y música, los mismos tonos también y la misma comida. Todos tenían "El paraíso perdido" en sus corazones con una pena que hemos heredado hasta hoy en Argelia en sus diferentes escuelas: Tlemcen « Gharnatí », Argel « San'a », Constantina « Malúf ». No es una coincidencia que haya una estrofa famosa andalusí en Argelia, del más influyente místico Andalusí-Tlemcení "Abi Madyan-Chuaib Al Ghuti" que dice:

متى يا عريب الحي عيني تراكم و اسمع من تلك الديار نداكم
و يجمعنا الدهر اللذي حال بيننا و يحضى بكم قلبي و عيني تراكم

³⁷ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, pp.303-304

³⁸ Idem, p.307

امر على الابواب من غير حاجة لعلي اراكم او ارى من يراكم³⁹

En español sería el equivalente de:

« Cuando mis ojos podrán ver a los árabes del barrio

Y oigo de esas casas vuestra llamada

Y el tiempo nos reunirá

Con mi corazón me alegro y mis ojos os verán

Yo paso al lado de las puertas sin objetivo

Quizás pueda veros o ver al que os ve. »

El maestro Larbi Bensari y su orquesta Tlemcení han elegido esta estrofa de ‘Ibn Khafaja’ en la Conferencia de la música árabe en el Cairo en 1932. Tlemcen conoció un flujo de comunidades, de Córdoba, estimado a 5000 migrantes después de la caída de esta ciudad en 1236, pero las comunidades de Granada han afectado más a Tlemcen en el canto.

Un nuevo arte emanó de la música andalusí en Tlemcen, ‘Al Hawzi’⁴⁰; este arte se caracteriza por su independencia de la identidad de la música andalusí árabe clásica, se caracteriza también por sus perfumes fuertes de los jardines y huertos de Tlemcen y los sueños de sus hombres y mujeres, alegrías y penas de sus jóvenes, y las historias de amor y pasión de sus habitantes. Este canto utiliza el habla popular de la gente de Tlemcen. Probablemente, el mejor período de la historia del ‘Hawzi’ era en la estancia de los Otomanos con los poetas musicales como Mohamed Benmsayeb, Ahmed Bentríki, Bumédien Bensahla, que dejaron huellas en otros cantantes argelinos populares y siguen existiendo hasta hoy día. Entre estas canciones ‘Yum el khmis ech deni’, la mejor canción que compuso Bumédien Bensahla cuando vio a la bella de la tribu ‘Bni jemla’, a la cual elogia con las palabras siguientes ‘Fatma el hemmia’⁴¹ y de la cual se enamoró hasta su muerte.

³⁹ SAADALLAH, Fauzi, *Safahat Majhula Min Tarikh El Ghina’e El Andalusí Bi Tilmcen Wa Mudun Ojra*, Dar Cortoba, Argelia, 2011, p.77

⁴⁰ Idem, pp.78-79

⁴¹ la elegante

1.4. Ziryab y su gran papel en Al-Andalus

El gobierno de Abd ar-Rahman II, cuarto Emir de al-Andalus, que reinó desde 822 hasta 852, fue el primer período verdaderamente importante en lo que respecta a la orientalización de al-Andalus omeya. De hecho, el Emir temprano se inicia en las humanidades y ciencias de su época. Ibn Hayyan⁴² hace referencia en su « *Muqtabis II* » que este Emir tenía carácter científico propio a través de la lectura de obras de los “antiguos”⁴³. Asimismo, el Emir ‘Abd ar-Rahman II contrata para su Corte, letrados, poetas, filósofos, astrónomos y cantantes, inscribiéndose en este punto Ziryab. Todavía antes de que ascendiera al trono, el Emir envía una misión a Iraq, zona abasí por excelencia, con el objetivo de adquirir libros raros y copiar otros antiguos, obras ya introducidas en la Corte de Bagdad, y que Abd ar-Rahman II⁴⁴ presenta por primera vez en al-Andalus.

1.4.1. Ziryab y la orientalización

La historiografía de al-Andalus se ha detenido desde temprano en el tópico de la orientalización, como se expone en la obra de Lévi-Provençal, que habla de este proceso como una “imitación” de los Califas abasíes de Bagdad, demostrado a través de los modelos de administración de la Corte, comercio de libros y de artículos de lujo, o la etiqueta. De acuerdo con Lévi-Provençal, Bagdad desempeña un papel central en la “reorientalización”⁴⁵ de España en la segunda mitad del siglo IX, añadiendo el historiador que la llegada a al-Andalus de Ziryab fue el factor que más contribuyó para dicha “reorientalización”.

José Ramírez⁴⁶ define la orientalización como un proceso de primera orden en la constitución de al-Andalus, identidad política y cultural que fue el resultado del proceso de aculturación de los hispanos para adaptarse a una cultura que procedía de Oriente. Según Hugh Kennedy⁴⁷, la

⁴² Abu Marwán Hayyán Ibn Jalaf Ibn Hayyan, Ibn Hayyan o Ibn Haiyan (Córdoba, 987- 1075), historiador hispanomusulmán, fue funcionario de la dinastía amirí e hijo de un importante burócrata de Almanzor. Redactó diversas obras de temática histórica que se han conservado de forma parcial y que constituyen una de las principales fuentes para el estudio del final de la dinastía amirí, las revueltas de Córdoba y el comienzo de los reinos de taifas, www.googlewikipédia.com, consultado el 18/08/2014

⁴³ **IBN HAYYAN**, *Crónica de los Emires al-Hakam I y Abd ar-Rahman II entre los años 796 y 847 (Al muqtabis II)*, traducción, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza, 2001, p.169

⁴⁴ Idem, p.170

⁴⁵ **LEVI – PROVENÇAL, Évariste**, “*España Musulmana, hasta la caída del Califato de Córdoba (711 – 1031 de J.C.)*” en Historia de España, Tomo IV, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Espasa Calpe, Madrid, 1982, pp. 170-171

⁴⁶ José Ramírez (Valencia, 1624 – 1692), fue un sacerdote de la Congregación del Oratorio, teólogo, escritor piadoso y pintor español del Reino de Valencia, autor de una biografía de san Felipe Neri compuesta como centón de frases tomadas de la Biblia, www.googlewikipédia.com, consultado el 18/08/2014

⁴⁷ Hugh Kennedy, autor de las grandes conquistas árabes,

orientalización permitió la evolución de la Corte formal a través de modelos orientales, principalmente en la administración y en la burocracia. Para Kennedy⁴⁸, la crisis política del mundo abasí, tras la muerte de Harun ar-Rashid, fue fundamental para la orientalización de Córdoba. Una de las consecuencias de la crisis fue el hecho de que muchos poetas de la Corte abasí se quedan en la calle, como es el caso de Ziryab, figura central que vive durante aquello a que el historiador llama “la primera época de la cultura de al-Andalus”, marcada por las cambiantes fortunas de Bagdad e Córdoba.

Según Ibn Hayyan⁴⁹, Ziryab, cantante, poeta y astrónomo, simboliza todo lo que llega desde el Oriente abasí, desde los perfumes hasta los hábitos de alimentación y de higiene, introduciendo también nuevas costumbres de vestimentas, adecuadas a las estaciones del año. Se le atribuye además, y más importante en lo que respecta a este ensayo, la práctica de la etiqueta, rasgo relevante en el ceremonial de Corte y estrechamente vinculado a la burocracia, pompa y administración de la Corte, principalmente en lo que importa a la producción textual administrativa.

Ibn Hayyan describe a Ziryab como tan allegado al Emir, como si de un familiar se tratara, razón por la cual circulaban anécdotas. Tras haber sufrido amenazas de su envidioso maestro, a quién Ziryab sobrepasa en talento, y que fuerzan su partida de la Corte de Bagdad, el cantante toma refugio en la Ifriqyyia. Ahí, entra en tratos con el Emir de al Andalus al-Hakam I, padre de Abd ar-Rahman II, que le invita a su Corte. Mediante este relato, se comprueba que la orientalización de la Corte de Córdoba estaba ya en marcha con el Emir al-Hakam I. Es posible además percibir que el Emir de al-Andalus, aunque lejos de sus dominios, poseería agentes que le reportaran la situación de Ziryab, trofeo abasí que el Emir pretende adquirir de inmediato para su Corte.⁵⁰

Sin embargo, en este proceso muere el emir al Hakam I. Ziryab toma noticia de su fallecimiento tras haber atravesado el Estrecho, proponiéndose a desistir de su traslado a la Corte de Córdoba. A pesar de ello, Mansur, cantante de la Corte omeya y delegado del poder emiral, lo incita a seguir con sus planes, hablándole gloriosamente del sucesor de al Hakam I como aún más talentoso que su padre.⁵¹

⁴⁸ **KENNEDY, Hugh**, *Muslim Spain and Portugal: a Political History of al-Andalus*, Longman, Nueva York, 1996, pp. 45-46

⁴⁹ **IBN HAYYAN**, op.cit, p.197

⁵⁰ Idem, pp.198-200

⁵¹ Ibídem

Abd ar-Rahman II lo prefirió e hizo de él su más íntimo cortesano . En consecuencia, esta intimidad resultaba en el despertar de sentimientos de envidia entre los más allegados miembros de la Corte. Se comprueba que estuviera por encima de muchos personajes políticos y que por eso ejercería ciertamente influencia política sobre el Emir. Por otra parte, el hecho de que Ibn Hayyan le dedique un largo capítulo, exclusivo al cantante, hace patente también su superioridad frente a otros cortesanos con cargos políticos. Aún más evidente es el hecho de que este Emir haya ordenado construir una puerta, exclusiva para la entrada de Ziryab, compañía de la cual no podía prescindir. Una política creciente de desalojar del alcázar emiral todos los familiares que pudieron reivindicar el trono, principalmente los hijos cuando llegaban a la pubertad, apartándoles asimismo del centro del poder formaba parte de aquel período.⁵²

Parece que Ziryab gozaba de la más alta confianza del Emir, tal vez más que sus mismos familiares o de sus visires. Aunque el poder le estuviera vedado, porque no pertenecía a la familia directa del Emir Abd ar-Rahman II, sí que podría existir la posibilidad de conspiración en contra del Emir, como pasó con los otros dos personajes de la Corte que gozaban de la misma confianza del monarca, el eunuco Nasr y una de sus preferidas, Tarub, que urdieron una conspiración para que el hijo de Tarub, Abdallah, sucediera a su padre Abd ar-Rahman II. Esta conspiración termina con la muerte de Nasr y con el apartamiento de Tarub.⁵³

Otra información importante que atesta una vez más la preeminencia de Ziryab es la enunciación de los pagos que se le hicieron. El emir ordena que se incluyera una orden de pago mensual de 200 dinares al cantante, que excedía en mucho el pago de otros cantantes de su época que solamente cobraban 10 dinares mensuales. Además, su nombre aparece en la lista de pagos inmediatamente después de los nombres de los visires y el Emir le hace concesiones, así como le atribuye pagos por sus “espectáculos”. Aunque estas cifras puedan parecer demasiado excesivas, Eduardo Manzano no cree que sean pagos fantásticos y exagerados, porque aunque ultrapasaran en mucho las pensiones atribuidas a otros personajes de la Corte, pueden encontrarse pagos semejantes a otros cortesanos, ya en época del Califa al-Hakam II.⁵⁴ Sin embargo, sean estas cifras reales o imaginarias, exageradas por los cronistas, con el objetivo de testificar la opulencia e riqueza de la Corte, lo que sí es cierto es

⁵² **IBN HAYYAN**, Op. cit., p.187

⁵³ Idem, p. 188

⁵⁴ **MANZANO, Eduardo**, *Conquistadores, Emires y Califas : Los Omeyas y La Formación de Al Andalus*, Crítica, Barcelona, 2006, pp.307-308

el hecho de que revelan eso mismo: una Corte en la verdadera acepción de la palabra y que no lo habría sido hasta entonces.

1.4.2. Ziryab: el músico

Se conoce la actividad de Ziryab, todavía en la Corte abasí, por haber inventado un nuevo tipo de laúd, más ligero, que sublimaba la música, haciéndola única, lo que se habría revelado como uno de los motivos de la envidia de su maestro, Ishaq. El loor⁵⁵ a Ziryab es sobre todo debido a la música, arte muy apreciado en al-Andalus y que el cantante revolucionó. Tras su muerte dejó como legado sus esclavas, llamadas “las registradoras” porque tomaban nota de sus composiciones musicales, que el cantante olvidaba por encontrarse en estado de ebriedad. Estas esclavas formarían una escuela para las concubinas del Emir, transmitiéndoles el estilo en el cual eran peritas⁵⁶.

Otra de las características, en lo que respecta a la música, cuyo modelo será el de Bagdad, es el hecho de que se siguiera la escuela medinesa. En un pasaje que da noticias de las mujeres de la Corte, se dice que la esclava Fadl era conocida como la “medinesa”, no porque fuera esa su ciudad, sino que ahí se había educado, ciudad por excelencia dedicada en la época a la educación musical. Su valor se debía a que había pertenecido, supuestamente, a una de las hijas del Califa abasí, Harun ar-Rashid. Bagdadí de origen, fue enviada a Medina, donde fue comprada para el Emir Abd ar-Rahman II. Los omeyas de Córdoba pasan a tomar esta costumbre de enviar a sus esclavas para Medina, para que perfeccionaran el arte de cantar. Asimismo nos encontramos una vez más con que la cultura de consumo de los omeyas era la misma que la de la Corte abasí. El Emir cordobés poseía agentes tan lejos, como en Medina, que adquirían para él los productos que llegaban también a la Corte de Bagdad.⁵⁷

1.4.3. Ziryab: el gran maestro de la etiqueta

A pesar de que la función más relevante de Ziryab fuese la de músico, Ibn Hayyan pone de manifiesto otras innovaciones que se le atribuyen. Se dice que era el gran maestro de la etiqueta y de la buena conversación, instrumentos esenciales para la diplomacia de la Corte y de los príncipes, práctica ya en uso en la Corte abasí. La etiqueta empieza a tomar en esta

⁵⁵ Significa alabanza, elogio o enaltecimiento. Es un elogio público, alguien que recibe algún mérito, www.googletraduction.com, consultado el 20/08/2014

⁵⁶ En España, persona que tiene el título de técnico de grado medio en ingeniería. www.googledefiniciones.com, consultado el 20/08/2014

⁵⁷ KENNEDY, Hugh, Op. cit., p.41

época un plan central en lo que respecta al ceremonial y a la burocracia de Corte. De hecho, Hugh Kennedy sostiene que fue bajo el reinado de Abd ar-Rahman II que la Corte cordobesa se transformó verdaderamente en una Corte formal, cuyo monarca raramente se exponía a la vista de sus súbditos⁵⁸, semejante a lo que pasaba en la Corte abasí. Sin embargo, Ibn Hayyan refiere que a través de esta ocultación en el protocolo real, el Emir no tomaba esta costumbre de los Califas abasíes, sino que de sus ancestros, Califas omeyas de Damasco⁵⁹, ciertamente porque no sería legítimo asociarlas al Oriente abasí, enemigos máximos del clan omeya y que usurparon su poder.

Mohamed Meouak⁶⁰ asocia estas prácticas de ceremonial protocolar a una necesidad de establecimiento de las reglas básicas de la dirección del estado. De esta manera, más que un simple objetivo de imitación o de fascino despertado por la Corte abasí, estas normas de etiqueta resultaban de una necesidad de organización de los servicios administrativos y del funcionalismo público, o al menos una combinación de los dos factores, lo que resultaría a su vez en una jerarquización a la que la administración debería obedecer para que funcionara. Con su evolución, el sistema jerárquico de la administración se compleja, al igual que el protocolo y el ceremonial.⁶¹

Sin embargo, el cronista solamente hace referencia a las normas de comportamiento relacionadas con la higiene, ropa o etiqueta, sin ninguna referencia a las normas, por ejemplo, de la formalidad exigida en las cartas que salían de la Cancelería. Pero, sabemos que es bajo el signo del emir Abd ar-Rahman II, que se organiza “la jerarquía de los magistrados del gobierno”, como Lévi-Provençal o Mohamed Meouak colocan de manifiesto⁶². Esta élite, la « jassa », se especializaba en determinadas funciones administrativas, dando lugar a la constitución de linajes familiares en el ejercicio de un determinado cargo de la administración⁶³. Hay que añadir que estos linajes habían formado verdaderas dinastías dentro de la propia monarquía omeya, lo que resulta en una evidente patrimonialización del poder y en disputas que muchas veces, debido a sus intereses, amenazan a los Emires. Este peligro ya lo sufría la Corte abasí, donde los burócratas, o « kuttab », empiezan a ganar importancia, lo

⁵⁸ KENNEDY, Hugh, Op. cit., p.45

⁵⁹ IBN HAYYAN, Op. cit., p.172

⁶⁰ Investigador: Historia social del Occidente islámico medieval; historia y poblamiento en Argelia medieval; Jergas, argots y lenguas en contacto; instituciones del Islam medieval.

⁶¹ MEOUAK, Mohamed, *Pouvoir souverain, administration centrale et élites politiques dans l'Espagne ummayyade (II-IV/VIII-X)*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1999, p.27

⁶² LEVI-PROVENÇAL, Op.cit., p.165

⁶³ MEOUAK, Mohamed, idem., p.70

que a su vez resulta en la creación de linajes, asociados a su función. En al-Andalus, vemos también una cifra estable de familias que se mantenían en el poder, lo que realza la continuidad e identidad de la Corte⁶⁴.

Esta noción es contraria a la que sostiene Lévi-Provençal, donde se afirma que la minoría que estaba al servicio de la Corte del Emir era muy inestable y dependiente, porque estaba subordinada a los caprichos del soberano.

Esta tesis de Lévi-Provençal se espeja en su propia creencia en relación con los monarcas orientales, tan apreciada por la Europa etnocentrista de la época, la idea del “déspota oriental”, poco inteligente, mimado y cuyas decisiones, sean un importante asunto de estado sean personales, dependían por entero de su humor, lo que podría decretar el fin de un súbdito. Lévi-Provençal afirma incluso que el suceso de Abd ar-Rahman II se debía a su actitud liberal, que contrastaba con la actitud de déspota de su padre. Asocia las prácticas de etiqueta a innovaciones en el campo de los productos químicos, a la moda del corte de cabello, ropa adecuada y alimentación, asociando estos hábitos a un ceremonial de Corte estudiado y aún más complejo, que el cronista registra como normas. En este sentido, los diferentes estilos de ropa, más allá de distinguirse de acuerdo con la estación del año, deberían adecuarse igualmente a las normas y distintas ceremonias de la Corte, diferenciando los miembros y funcionarios de la Corte, así como su clase.⁶⁵

Ziryab introduce en la Corte también una cocina más refinada, así como la disposición de la comida en la mesa, costumbres propias de una Corte más requintada. Se podría argumentar que estos cambios que se confirman en la Corte no resultarían en un cambio significativo de los hábitos de los súbditos de al-Andalus. Pero, es precisamente desde la Corte que se dictan las innovaciones para el resto de las clases.

En el capítulo de la higiene, las costumbres de la Corte refuerzan la costumbre de los baños, parte de la cultura mediterránea. Ziryab ordena la construcción de un baño público que ostenta su nombre, lo que evidencia en este campo la orientalización de la Península⁶⁶.

Asimismo puede que resulte extraño que no se le haya atribuido nada a Ziryab desde el punto de vista de las reformas administrativas que el Emir Abd ar-Rahman II protagoniza. Sin embargo, esta cuestión puede ser explicada por el hecho de que represente, desde el punto de

⁶⁴ MANZANO, Eduardo, op.cit, p.225

⁶⁵ LEVI- PROVENÇAL, Op.cit., pp.168-169

⁶⁶ IBN HAYYAN, Op. cit., p.198

vista de su origen, la corte enemiga de los Omeyas. Ibn Hayyan transmite la noticia de que Ziryab no fue el primer cantante de Oriente que entrara en la Corte omeya de Córdoba, ya que otros habían ahí entrado bajo el reinado de al-Hakam I, pero cuyo arte musical habría sido eclipsado por el talento de Ziryab. De esta forma, el proceso de orientalización de la Corte omeya hace mucho que estaba en marcha, pero es precisamente con la entrada de Ziryab en la Corte que llega a su máximo aparato, por la mano del Emir Abd ar- Rahman II, verdadero hombre de las letras de su época.⁶⁷

Aunque no se mencione en el « *Muqtabis II* » su influencia en el cuadro político-administrativo, a excepción de la etiqueta, la llegada de Ziryab a Córdoba coincide con la introducción de innovaciones con respecto a la administración. El intercambio cultural y político atingió un plano tan avanzado, que ésta fue una época privilegiada, en la cual la Corte de Córdoba absorbe mucho de lo que con frecuencia llega desde Oriente. Pero este intercambio no privilegia solamente las relaciones indirectas e informales con la Corte abasí, sino que se hacen también con Bizancio, como ya ha quedado de manifiesto. Una prueba más de la influencia de Bizancio es la introducción en al- Andalus del tiraz⁶⁸, institución de origen bizantina. Estas instituciones se introducen en al- Andalus, adaptándolas el Emir Abd ar- Rahman II a los territorios que administraba.

En este contexto, Lévi-Provençal afirma que nos encontramos frente a una réplica reducida del Califato abasí, declarando que el Emir adopta estas reformas a expensas de su “amor propio de omeya”, a través de los relatos de los comerciantes que viajaban hacia las zonas abasíes. Pese a la retórica en contra de los abasíes, los omeyas estaban en estrecho contacto con ellos, aunque de forma indirecta. Teniendo en cuenta de que Ziryab venía directamente de la Corte abasí, sería natural que procurara al Emir sus testimonios en relación al modo como se administraba la Corte de Bagdad. Incluso después de la muerte de Ziryab, su nombre sigue siendo de destaque en la Corte. Sus hijas, por ejemplo, se casan con importantes actores políticos de la Corte. Otros descendientes suyos siguen la profesión de cantante.⁶⁹

No obstante la retórica de menosprecio en relación a los Abasíes, Ibn Hayyan no logra esconder la admiración que le provoca esta corte Califal. Ejemplo ya citado anteriormente es aquel de la esclava Fadl. Otro caso aún más revelador es aquel de la compra por el emir Abd

⁶⁷ IBN HAYYAN, Op. cit., p.193

⁶⁸ Idem, p.179

⁶⁹ LEVI- PROVENÇAL, Op.cit., p.164

ar-Rahman II del collar conocido como collar de « ash-Shifa ». Este Emir permite la apertura del mercado de al-Andalus a comerciantes marítimos que llegaban desde Oriente. Esta apertura había coincidido con el conflicto que enfrentaba los hijos de Harun ar-Rashid, resultando en el saqueo de los tesoros del palacio de Bagdad⁷⁰. Asimismo, el Emir adquiere este collar, que se llamaría “el Dragón”, para su preferida de entonces, “ash-Shifa” y que perteneciera a la esposa de Harun ar-Rashid. Es bastante revelador el encanto que estas piezas de Oriente provocan en al-Andalus: “*Abd ar-Rahman II pudo conseguir de lo más fino de aquello algunas piezas de inigualable prestancia*”⁷¹. De Oriente, provenían las más finas mercancías, asociadas claramente a los abasíes, ya que provenían directamente de su palacio.

⁷⁰ LEVI- PROVENÇAL, op.cit, pp.180-181

⁷¹ IBN HAYYAN, op.cit., p.153

Capítulo II
La creatividad
en la
música andalusí

Los avances realizados durante las últimas décadas en el campo de la investigación multidisciplinar nos van permitiendo reconstruir la historiografía de la música hispano-musulmana desarrollada en la Península Ibérica, así como las distintas vías que presenta su estudio e investigación.

2.1. La música andalusí en el Reino de Granada

En esta evolución producida en el campo de la Musicología andalusí, se debe tener en cuenta dos factores fundamentales:

* Por una parte, el hecho de que en el contexto árabe-oriental y andalusí, la música haya sido considerada como una disciplina humanística y científica, llevaría a que un número destacado de autores andalusíes incluyeran en sus obras algún tratadito u obra dedicada a la ciencia musical, de ahí que el descubrimiento de las mismas nos permita contar con un mayor número de datos que han facilitado su reconstrucción.

* Por otra, el incremento de las catalogaciones sobre las fuentes manuscritas de índole diversa realizadas durante las últimas décadas y precedidas, a veces, de las ediciones, traducciones y estudios, ha contribuido a ampliar los conocimientos y a desarrollar nuevos campos de investigación sobre este patrimonio y disciplina.⁷²

Esta realidad nos ha obligado a transformar los cánones clásicos de la investigación musicológica iniciada por arabistas y musicólogos en el siglo XIX y centrada en la historiografía y las fuentes literarias, para pasar en las últimas décadas a replantear nuevas vías de estudio interdisciplinar. En consecuencia, la investigación sobre la música andalusí actual conlleva nuevos retos teniendo en cuenta los diferentes enfoques desde los que puede ser abordada.⁷³

En el ámbito de los avances realizados por la Musicología del siglo XXI respecto al conocimiento de nuevas fuentes, autores, obras y contenidos, resulta imprescindible constatar la contribución por parte de la Enciclopedia de la Cultura Andalusí a cargo de la Fundación Ibn Tufail de Almería, « *Obra Magna* » publicada en varios volúmenes. El caudal de datos aportados por investigadores y especialistas en el campo de las humanidades y las ciencias, sin duda, ha contribuido a una apertura de conocimientos y a plantear nuevos enfoques a propósito de la interacción de la música con otras disciplinas.

En el desarrollo de la Música en el Reino de Granada, se puede observar que los avances en la

⁷² CORTES GARCIA, Manuela, Seminario, Centro de estudios andaluces, Universidad de Granada, 2012, p.6

⁷³ Idem., p.7

investigación, junto a la ampliación y puesta a punto de los datos de este período histórico permitirán posicionarse sobre la importancia de la música en al-Andalus y, en concreto, en la Granada islámica. La caída del Reino Nazarí de Granada supondría el principio de una agonía lenta en el ámbito de una vasta cultura atesorada durante ocho siglos, frente a la transmisión y contribución de los moriscos en el Norte de África a lo largo de las distintas olas migratorias por el Mediterráneo. Este proceso histórico, duro de asimilar en el marco de la cultura andalusí, nos lleva a mostrar nuestro reconocimiento por la contribución morisca en el campo de la transmisión oral y escrita de la música andalusí en la otra orilla, como eslabón fundamental de la cadena de transmisión, reconocimiento extensible a las escuelas magrebíes como receptoras en el proceso de conservación, difusión y evolución desarrollado hasta nuestros días.⁷⁴

2.1.1.La música en la Granada Zirí (1010-1025)

La forma más veraz de aproximarse a la realidad de la música en el contexto de la sociedad es hacer un viaje en el tiempo por el Reino de Granada, guiados por sus personajes más relevantes, como verdaderos testigos de su época.

A nivel histórico, señalar que el inicio de las Taifas estuvo marcado por la toma de conciencia por parte de los andalusíes del acervo cultural acumulado hasta entonces, valoración que arrancarían desde el momento en el que los andalusíes empezaron a liberarse del "mito oriental", producido por una dependencia socio-política y cultural, prácticamente ya asimilada. No obstante, el hecho de que se forjara una identidad andalusí no impidió el que la influencia oriental estuviera hasta las últimas décadas del islam andalusí.⁷⁵

Aunque la existencia de Medina Elvira aparece atestiguada en las fuentes documentales en el marco del Emirato y Califato omeya en Córdoba, sería, en gran medida, a partir del período histórico de las taifas y con ellas, la dinastía zirí a cargo de los bereberes Sinhaya, cuando las artes literarias y musicales en la Garnata musulmana empezarían a cobrar un cierto protagonismo, e incentivadas por el mecenazgo de sus gobernantes, y teniendo como protagonistas a los poetas y músicos que se formaron o vivieron en esta área geográfica.

⁷⁴ CORTES GARCIA, op.cit, pp.3-5

⁷⁵ Idem, p.6

La relación de personajes relacionados con el arte musical que vieron la luz o bien se formaron durante la etapa zirí aparece en fuentes textuales diversas.⁷⁶

En el campo de la música y su relación con las ciencias, “*Las Memorias del Rey Abd Allah*”⁷⁷, traducidas por García Gómez, nos informan que durante el reinado de Habus⁷⁸, el geómetra Ibn al-Samh⁷⁹ era discípulo del matemático y astrónomo Maslama al Mayriti⁸⁰, más conocido como "el Madrileño", quien acude a Granada para proseguir con sus trabajos sobre aritmética, geometría, tablas astronómicas y astrología.

Gozando del mecenazgo de los ziríes, quienes mostraban un gran interés por las disciplinas humanística y científicas, “El Madrileño” llevaría a cabo la copia de la obra de los Hermanos de la Pureza (s. X) que incluía la « *Risalat al-musiqa* »⁸¹ que plantea la teoría musical basada en el laúd y la correspondencia entre las cuerdas, los humores corporales y los elementos de la naturaleza. La epístola que está basada en el conocimiento de los clásicos griegos y el pensamiento humanístico y científico del filósofo y teórico oriental al-Kindi⁸², se proyectaría sobre la Escuela de Laudistas andalusíes y el pensamiento de filósofos, poetas, teóricos y músicos posteriores. Algunos de estos autores dejan constancia del carácter científico de la Música como integrante de las Ciencias Matemáticas y del quadrivium pitagórico, junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía.⁸³

Durante los numerosos viajes realizados a Oriente por parte de los sabios andalusíes con el fin de hacer la Peregrinación, gran parte de los mismos aprovechaban para visitar a sus maestros y ampliar conocimientos. Entre ellos se encuentra el médico, historiador, astrónomo, poeta y músico Abu Salt de Denia⁸⁴, quien pasó un tiempo en Granada bajo el dominio de los ziríes para emigrar después, en busca de fortuna, a tierras de Oriente y el Magreb. A Egipto llegó en el año de 1096 durante el gobierno de los fatimíes y viviendo bajo su mecenazgo en El Cairo y Alejandría, para caer después en desgracia y regresar a la Corte de los ziríes tunecinos. Virtuoso tañedor de laúd y compositor de “moaxajas”, enseñó a orientales y magrebíes este género poético-musical siendo autor del tratado, « *Risalat al-musiqa* ». Fruto de sus vastos conocimientos sobre los clásicos griegos y árabes, Abu l-Salt de Denia en la introducción sitúa a la Música como ciencia integrante del quadrivium, y precedida de

⁷⁶ CORTES GARCIA, op.cit, p.7

⁷⁷ 1073- 1090

⁷⁸ 1019-38

⁷⁹ Córdoba en 974, Granada en 1035

⁸⁰ Murió en 1007

⁸¹ Epístola sobre la música

⁸² 790-870

⁸³ CORTES GARCIA, idem, pp.8-9

⁸⁴ Denia en 1068, Bugía en 1134

distintos apartados centrados en la teoría, la práctica musical y las características de los instrumentos. Esta obra que debió gozar de gran popularidad en al-Andalus, aunque no se ha conservado, existe una copia hebrea en la Biblioteca Nacional de París realizada por un judío-sefardí de la familia granadina de los Ibn Tibbon, emigrado a la zona de Provenza en el siglo XIII, familia que contó con grandes sabios en las distintas ramas y reconocidos como prestigiosos traductores.⁸⁵

De igual forma, durante el período almorávide, uno de los filósofos, médico, poeta, músico, compositor y teórico andalusí más destacados y relacionado con Granada, el zaragozano Abu Bakr Ibn Bayya, al-Andalusí, al-Saraqustí, al-Garnatí, Avempace⁸⁶, a quien Ibn Jaqan de Alcalá la Real define como “*el sumo entre los filósofos*”, mientras que el antólogo argelino⁸⁷ al-Maqqarí cuenta que se jactaba en Granada de dominar a la perfección doce ciencias. De hecho, Avempace en su tratado la « *Epístola* » sobre las melodías deja constancia de la relación Música-Medicina a la hora de posicionarse sobre el poder terapéutico que ejercen las melodías sobre el oyente, dependiendo de la cuerda del laúd que pulse y su correspondencia con los modos musicales, los humores del cuerpo y los temperamentos humanos.⁸⁸

No cabe duda de que el desarrollo y la evolución adquiridas por la música en Granada llevaría a Ibn al-Jatib, en calidad de teórico, a presentar también la relación Música-Aritmética como ciencia de los números. Basándose en las obras de los tratados orientales, Ibn al-Jatib establece los parámetros matemáticos que le llevarían a presentar la teoría musical andalusí centrada basándose en el sistema de las proporciones de los intervalos y las distancias entre las cuerdas del laúd.

En su tratado « *Jardín del conocimiento del amor divino* », Ibn al-Jatib se pronuncia también sobre el concepto de Armonía, al señalar que es el resultado del sentido armónico que debe existir mediante la correspondencia y la analogía que se producen entre una voz (al-sawt) y otra, entre una y otra cuerda (al-watar), o entre una y otra percusión (al-naqarat), al emitir los sonidos grave (al-thaql) o agudo (al-haddat), así como la distancia entre las cuerdas y los trastes (al- dasatin), cuando estas analogías se plasman en las voces placenteras (al-aswat al-maldudat) y la correspondencia que debe existir entre sus intervalos (‘ab‘adi-ha’).

⁸⁵ CORTES GARCIA, op.cit, p.10

⁸⁶ Zaragoza en 1070, Fez en 1138

⁸⁷ Siglo XVI

⁸⁸ CORTES GARCIA, idem, p.11

En este sentido, los “Ijwan al-Safa” establecían un paralelismo entre la armonía producida entre la sustancia del alma, de naturaleza armoniosa, y la relación que establece el músico en la interpretación, entre el sistema de las percusiones medidas que marcan los ritmos y la correspondencia que debe existir entre percusiones y silencios.⁸⁹

Ibn al-Jatib además de legarnos en su obra « *al-Ihata* » una de las biografías de personajes granadinos más destacadas, sus vastos conocimientos médicos, botánicos, matemáticos y astronómicos atesorados le llevaron a escribir un poema didáctico sobre los modos, basado en la Teoría del Ethos “Teoría sobre los Afectos” ; titulado: « *Fi l-taba’i wa-l-tubu’ wa-usulu-hum* »⁹⁰. Así, basándose en la teoría humoral y cósmica sobre la Armonía de las Esferas aplicada a la música, de clara tendencia neo-pitagórica, neo-platónica y pasada por el tamiz de la escuela filosófica de Harrán, el poema de Ibn al-Jatib pone de manifiesto las relaciones entre los cuatro humores del cuerpo, los elementos de la naturaleza, las cuerdas del laúd y los cuatro modos principales.⁹¹

La relación con las estaciones del año, el duodenario zodiacal, los 24 modos melódicos y las 24 horas del día en la que debían interpretarse los modos en el marco de las “nawbas”, como la música de la tradición clásica andalusí. Relacionada con la ciencia musical durante el período zirí, resulta fundamental la aportación a la cultura andalusí realizada por la comunidad sefardí a través de sus poetas, músicos y teóricos más representativos. A propósito de esta comunidad, la arabista e historiadora M^a Jesús Viguera Molins señala:

“los judíos de al-Andalus estaban culturalmente arabizados, y muchos de sus grandes literatos escribieron en árabe, siguiendo las pautas de la literatura árabe, y eran políglotas”⁹².

Entre los sefardíes granadinos relacionados con la música, se destaca :

***Ibn Hasday**⁹³ que pertenecía a una familia noble judía descendientes del profeta Moisés y establecidas en Jaén, aunque emigraron a la taifa de Zaragoza durante el gobierno de los Banu Hud.

⁸⁹ CORTES GARCIA, op.cit, p.12

⁹⁰ Sobre los humores, los modos y sus orígenes

⁹¹ CORTES GARCIA, idem, p.13

⁹² Idem, p.74

⁹³ Granada-Zaragoza, s. XI

***Moseh Ibn ‘Ezra**⁹⁴ que formaba parte de una familia aristocrática granadina que vivió durante el gobierno de los emires ziríes, Habús y Badis.

***Ibn Gabirol**⁹⁵, considerado como uno de los poetas más brillantes de su época y el primer filósofo, quien se instalaría en Granada bajo el mecenazgo del visir judío de los ziríes.

***Ibn Negrella**⁹⁶, destacado personaje en la Corte zirí.⁹⁷

Los conocimientos en árabe y hebreo de Ibn Hasday y su vasta formación con sabios y maestros de ambas comunidades le llevaron a escribir varias obras y una docena de composiciones poéticas sobre instrumentos. Respecto al poeta sefardí Ibn Ezra, quien pasaría un tiempo en Lucena formándose en las ciencias religiosas con el maestro Ibn Gayyat⁹⁸, fue autor del « *Kitab al-Zuhd* »⁹⁹, basado en el Eclesiastés, que incluye una lista de instrumentos como la flauta de caña (al-nai), la dulzaina (al-mizmar), el laúd (al-‘ud), la bandola (al-tunbur) y el arpa (al-yank), instrumentos que entraron procedentes de Oriente y se utilizaban en el Reino de Granada.

Salomón Ibn Gabirol fue autor de « *La Corrección de los Caracteres* »¹⁰⁰, junto a una obra poética impregnada de la poesía lírica cantada de carácter místico, además de ser el introductor de la “moaxaja” en la poesía litúrgica sefardí cantada. Las composiciones de esta saga de poetas sefardíes constituyen hasta hoy lo más granado del canto místico en el marco de los distintos repertorios de la comunidad sefardí en la diáspora.¹⁰¹

Como podemos observar, el desarrollo de la música, los instrumentos, la elaboración de destacados tratados y la concepción de la Música como disciplina humanística y científica por parte de la comunidad andalusí y sefardí era toda una realidad en este período.

2.1.2. Período almorávide (1086-1147)

La poesía como modo de expresión socio-política y cultural y disciplina implícita en la música andalusí constituye el elemento indispensable en el canto que acompañaba a la música, de ahí que las referencias musicales por parte de los poetas nos permitan conocer su importancia y evaluar el papel desarrollado por sus intérpretes. Resulta inabarcable recoger el

⁹⁴ Granada, 1055-1135

⁹⁵ Avicibrón, 1020-1058

⁹⁶ Siglo XII

⁹⁷ **CORTES GARCIA**, op.cit, p.14

⁹⁸ Lucena, 1038-Córdoba, 1089

⁹⁹ Libro de la abstinencia

¹⁰⁰ Málaga-Zaragoza, 1045

¹⁰¹ **CORTES GARCIA**, idem, p.15

índice de poetas que reflejan en sus obras referencias sobre la música, el canto, los estilos, las melodías y los instrumentos. A modo referencial, señalaremos a los más destacados en el ámbito de la música culta, popular y sufí.

A caballo entre el período zirí y almorávide, pertenece el poeta de Guadix **Ibn Haddad**¹⁰², quien poseía vastos conocimientos en filosofía, matemática, astronomía, gramática, prosodia y música. Además de ser un excelente tañedor de laúd y compositor de versos en distintos ritmos musicales e integrados en un “Diwan” que incluía varias “moaxajas” cantadas, Ibn Haddad escribió dos obras musicales que no se han conservado.

El poeta cordobés **Abu Bakr Ben Quzmán**¹⁰³, padre del “zéjel” y juglar del pueblo que nace en los albores de los almorávides procedentes del Magreb¹⁰⁴, viajaría desde su Córdoba natal a Sevilla, Málaga, Jaén, Granada y Fez. Sus biógrafos narran su paso y estancia en Granada, ciudad a la que historiadores y geógrafos elogian y enfatizan al describirla junto a la belleza y fertilidad de su Vega. A Granada Ben Quzman dedicó varios panegíricos a granadinos notables como el alfaquí Sa’id Ibn Adha, los visires Ibn Sa’ada y Abu Abd Allah, y el cadí Abu l-Hasan Ibn Hani’. Las crónicas recogen algunas anécdotas y enfrentamientos que sostuvo con la poetisa granadina Nazhun b. al-Qila’i en la almunia¹⁰⁵ que los Banu Sa’id poseían en la Zubia¹⁰⁶.

Como auténtico juglar, Ben Guzmán no perdía ocasión de mezclarse con el pueblo y cantar por mercados y plazas los incontables zéjeles que nos ha legado en su Cancionero, traducido por el arabista Federico Corrientes Córdoba, haciendo las delicias de cuantos le seguían a su paso. Con el gracejo¹⁰⁷ que caracteriza a sus poemas escritos en árabe coloquial y rescatando a la poesía para las letras andalusíes en la etapa almorávide, este zejelero nos transmite como ningún otro la vida y el sentir del pueblo. Con motivo de una visita a Granada para alabar a su protector el visir Ben Sa’ada, compone el zéjel nº 144 “*La Alameda de Granada*”, inspirado en tres jóvenes mozárabes que ve paseando por la Alameda, lugar preferente de recreo de los granadinos. Esta Alameda que aparece en las fuentes árabes como “Haur Mu’ammal” (Alameda de Mu’ammal), eunuco al servicio del emir zirí Badis¹⁰⁸ que

¹⁰² 1087-1165

¹⁰³ Córdoba, 1086-1160

¹⁰⁴ 1086-1147

¹⁰⁵ Nombre de origen árabe para designar al huerto o la granja. www.wordreference.com, consultado el 21/08/2014

¹⁰⁶ **CORTES GARCIA**, op.cit, p.16

¹⁰⁷ Gracia y simpatía que tiene una persona al hablar o escribir. www.wordreference.com, consultado el 21/08/2014

¹⁰⁸ 1038-73

dotaría de esplendor a Granada, estaba situada en la orilla derecha del Genil.¹⁰⁹

Envuelto en los encantos de dos jóvenes mozárabes granadinas; Mariam y Lifa, de la tribu de los Beni Leila, las muchachas clavan sus flechas en el corazón enamorado de Ben Guzmán, quien inicia el zéjel así:

*”La guapa olvido / la que es más guapa.
No sé a quién elegir / en Háur Mu’ámmal.
De fuera del Islam / había mozas
que me han dejado sin / saber qué hacerme.
Por verlas me senté / bajo los olmos,
y me hizo arder mirar/ desde esa umbría.
Mi pecho partirán /Mariam y Lifa,
porque una azúcar es /canela, la otra,
no hay prenda como ser / de Beni Leila:
ponerles no podrás / delante a nadie.”¹¹⁰*

Absorto ante la belleza de una tercera, Ben Quzmán prosigue:

*”Sin habla me dejó / verla en Granada.
Perla entre aljófara es / por cómo brilla.
¡Florón de al-Andalus / y Berbería.”¹¹¹*

Amante de los placeres y el vino, este juglar inserta en su Cancionero un zéjel báquico, *"Prisión del vino"* que comienza anunciando el comienzo del mes de Ramadán y, con él, su prohibición. También, los instrumentos de viento y membrana están presentes en este poema estrófico que se cierra con una referencia a Abul-Hasan ben Hani, personaje del que García Gómez señalaba: *"probablemente granadino"* e identificaría con el cadí de Granada Ibn Hani:

*”¡Ya llegó, ay del huésped! / ¿Dónde andáis, amigos?
Ramadán se acerca: / la noticia vino.
¡Ramadán se acerca! / Ve al sobrado, baja,
trae los colchones, / tiende tú arambeles,*

¹⁰⁹ CORTES GARCIA, op.cit, p.17

¹¹⁰ MERI JOSEF, W., *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*, Routledge, 2005, p.365

¹¹¹ Trad. F. Corrientes, Córdoba, in MERI JOSEF, idem, p.369

*Tú, ay Ailul, haz palmas, / tú albórbolas, MÁYO.
Míralo que llega: / ¡picardías fuera!
¡Vaya nohecita! / Cierto, fue un dislate.
Flautas y atabales / por demás sonaron.
Vino, ten vergüenza / que MAGUER seas necio,
como te respeto, / tú has de respetarme. ”¹¹²*

El poemario rezuma¹¹³ alusiones constantes a la música y sus intérpretes con títulos como: “*Los Juglares*”¹¹⁴, “*Seguidillas*”, y referencias a los instrumentos, los cantores, los danzarines y las danzas. Todos estos elementos aparecen imbricados en la interpretación de la poesía estrófica y, con ella, los ritmos y las melodías que extraen de adufes, tambores, castañuelas, panderos, flautas, flautines, guitarras y laúdes árabes tañidos con el plectro. Similares referencias se encontrarán, dos siglos después, en otro poeta y juglar popular, el Arcipreste de Hita en « *El Libro del Buen Amor* », configurándose ambos en los juglares del arte poético y musical de su época.¹¹⁵

El Patrimonio de la Alhambra conserva una pequeña colección de atafiores orientales del período fatimí en Egipto¹¹⁶ que recogen imágenes de distintas tañedoras de instrumentos de membrana, cuerda y viento:

“La mujer en Granada logró alcanzar un nivel cultural bastante elevado, quizá como una simple consecuencia de la libertad que gozaba. Se sabe que asistían con frecuencia a tertulias literarias, discutiendo libremente sobre los más variados asuntos con los más encumbrados hombres de letras ”¹¹⁷.

Esta pléyade de mujeres difusoras de la poesía y la música que durante siglos dieron esplendor a al-Andalus fueron, también, testigos de honor de sus cambios políticos, sociales, religiosos y culturales y, en definitiva, del vivir y el sentir de sus gentes, pasando así a formar parte de la historia y el patrimonio cultural andalusí.

Los repertorios marroquíes recogen algunas de las composiciones de Nazhun b. al-

¹¹² **ANDÚ RESANO, Fernando**, *El esplendor de la poesía en la Taifa de Zaragoza*, Zaragoza, Mira, 2007, pp.178-179

¹¹³ Dejar pasar un cuerpo gotitas de algún líquido a través de sus poros. www.wordreference.com, consultado el 22/08/2014

¹¹⁴ zéjel nº 12

¹¹⁵ **CORTES GARCIA**, op.cit, p.18

¹¹⁶ Siglos XI-XII

¹¹⁷ In **CORTES GARCIA**, idem, p.19

Qila'i extraídas de una "moaxaja" acéfala (aqra') y cuyos versos debieron cantarse en al-Andalus ya que en el proceso de la transmisión oral a la escrita con los moriscos, al-Ha'ik, recopilador tetuaní, de origen andalusí y morisco, las recoge en su "*Kunnas o Cancionero*"¹¹⁸ composiciones que se interpretan en los repertorios de música de la tradición clásica andalusí-magrebí. Entre ellas, esta composición que se canta en la "Nawba Ramal al-Maya":

*"Pasó junto a mí, con un grupo de amigos
iba recogiendo rosas.*

*Recitaba una aleya de sus propias azoras
buscando recompensa.*

*Me hizo recordar su amor hacia mí
como la única amada
otra de sus aleyas falsas.*

*Quién si hubiera querido no me habría recordado
por temor a olvidarme.*

*Dejó atrás el corazón sobre la brasa de fuego
mientras él se ocupa de mis asuntos.*"¹¹⁹

2.1.3. Período almohade (1147-1232)

En tierras granadinas y bajo el dominio de los Banu Abd al-Mumin s. XII nacieron o vivieron reconocidos poetas y músicos que alumbraron este período histórico. Entre el elenco de poetas granadinos, se encuentran **al-Kutandi**¹²⁰ gran poeta de la Corte del Emir Abd al-Mu'min, además de ser secretario de su hijo Abu Said. Figura relevante fue Abu Amír Ibn Hammara/Himara, visir que vivió en Mequinez¹²¹ y Granada, donde estaba considerado como poeta y músico destacado. Discípulo del filósofo, teórico y compositor Avempace, Ibn Hammara fue teórico de la ciencia musical, virtuoso laudista al que se le atribuye la invención de un tipo especial de laúd y prestigioso compositor. De hecho, el enciclopedista tunecino Ahmad Tifasi, además de destacar sus cualidades como excelente compositor de melodías, recoge algunas de sus composiciones poéticas más cantadas en las Cortes andalusíes.¹²²

¹¹⁸ Siglo XVIII

¹¹⁹ In **CORTES GARCIA** op.cit, , p.20

¹²⁰ Murió en 1188

¹²¹ Actual Meknes en Marruecos

¹²² **CORTES GARCIA**, idem, pp.21-22

Al período almohade pertenece, también, el teórico **Ibn Hassan al-Quda'i**¹²³. Algunos de sus biógrafos le llaman “al Mursi” (El Murciano), mientras que otros le dicen “al-Garnati”¹²⁴. Ibn Hassan fue autor de un tratado musical: “*Ijtisar Kitab Abi Nasr al-Farabi fi l-musiqà*”¹²⁵.

Encontramos por otro lado al murciano **Abu Bakr al-Raquti**¹²⁶, erudito en las ciencias matemáticas, medicina, teórico y practicante de la música, quien creó una escuela musical en Murcia. Cuando los cristianos tomaron su ciudad, huyó a Granada donde fundó una segunda escuela de música en un Carmen del Albaicín, regalo del Emir granadino. Reconocido laudista y compositor, fue autor de un tratado musical perdido.¹²⁷

A Ceuta pertenecía el jurista, teórico y amante de la música **Ibn al-Darray**¹²⁸ quien procedía de una familia sevillana que se trasladó a Ceuta, ciudad donde residió aunque alterándola con ciudades marroquíes. Autor de una obra musical, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que incluye un capítulo importante dedicado a los instrumentos entre ellos, una gran variedad de cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos, superando la treintena, lo que revela la amplia variedad organológica existente en al-Andalus. Ibn al-Darray, en su calidad de jurista, aporta una amplia información sobre los músicos, cantores y esclavas-cantoras y sus remuneraciones, además de los cánticos de las mujeres en las bodas.¹²⁹

En este sentido, se manifestaba también el gramático **Abu l-‘Abbas Ibn al-Hayy**¹³⁰, abuelo del granadino Abu Umar Ibn al-Hayy, considerado como uno de los teóricos más importantes de al-Andalus y autor de un tratado musical, el “*Kitab al-samawa-ahkamuhu*”¹³¹, que codificaba las reglas de interpretación de la música sufi.

Los avances durante los últimos años respecto a los estudios centrados en el sufismo y las cofradías andalusíes nos permiten posicionarnos sobre la vigencia de las tradiciones religiosas y musicales implícita en las conmemoraciones sufíes. A pesar del rechazo y la dureza que los alfaquíes y los ulemas profesaban hacia los movimientos sufíes, las fuentes históricas, literarias y musicales muestran la existencia de prestigiosos sufíes que pertenecían

¹²³ Murcia o Granada, 1155- Marrakech, 1201 ó 1203

¹²⁴ El Granadino

¹²⁵ Compendio de la obra musical de al- Farabi

¹²⁶ Siglo XIII

¹²⁷ **CORTES GARCIA**, op.cit, pp.23-24

¹²⁸ Siglo XIII

¹²⁹ **CORTES GARCIA**, ibídem

¹³⁰ Constantina, 1250-1254

¹³¹ Libro sobre al-sama' y sus preceptos

a la Escuela de Pechina, situada en la provincia de Almería, y otra en la costa malagueña. El endurecimiento hacia los movimientos heterodoxos debió suavizarse con la dinastía nazarí, ya que Ibn al-Jatíb deja entrever la existencia de la corriente sufí en Granada durante su época. Diferentes son las fuentes textuales que nos informan sobre la proliferación de reconocidos maestros del sufismo andalusí que se reunían en las cofradías granadinas, los morabitos y “zawiya-s” para conmemorar el nacimiento de los personajes venerados en las fiestas del “Mawlid” de nuestra tradición.¹³²

En el marco de los instrumentos utilizados por las cofradías, destacaban los membranófonos tipo adufes, darbukas y todo tipo de tamborcillos. La contribución al campo de la instrumentación por parte de los arqueólogos y el descubrimiento de nuevas piezas procedentes de excavaciones arqueológicas, algunas expuestas en museos y otras en estudio, llevan a señalar la localización en una excavación de la zona de los Guájares (Granada) de un tamborcillo que cuenta con varios grafitis y donde aparece gravado el nombre de Allah, lo que deja pensar que se trata de un instrumento utilizado por el miembro de alguna cofradía granadina.¹³³

Si tuviéramos que elegir al poeta andalusí más reconocido en el contexto de las conmemoraciones sufíes, no dudaríamos en señalar a **Sustari** como el más recordado entre el abanico de cofradías que caracteriza a la tradición cofrade magrebí y oriental. Autor de obras sobre el sufismo, la popularidad de la que gozaron sus “zéjeles” y/o “moaxajas” llevó a su incorporación en los repertorios de las distintas cofradías orientales de Egipto, Siria, Irak y el Magreb, composiciones que debían interpretarse al estilo susturí, especialmente en las cofradías de sus maestros sadilíes¹³⁴, como recogen las fuentes.¹³⁵

Durante las últimas décadas, las orquestas magrebíes han llevado a cabo en varios registros los poemas más destacados del sufí granadino. Veamos, a modo de ejemplo, esta “moaxaja” que se canta entre las cofradías sadiliyya y zayaliyya de Oriente y en Marruecos en la “Nawba IV”: Rasd al-Dayl, ritmo bitayhi :

¹³² CORTES GARCIA, op.cit., pp.25-26

¹³³ Ibídem

¹³⁴ Sadili m. 1258

¹³⁵ CORTES GARCIA, idem, p.27

*” En el corazón hay un lugar para el Amado
tanto si está ausente como presente.
Los otros se sentirán en parte atraídos por Él
pero no existe un enamorado como yo.
Aunque prolongues la ausencia
dé jame guardar el amor como ordenó.
Cómo no ser un esclavo su miso
si mi corazón ha quedado atrapa do por Él.
Déjale que te libere o te venda
Aquél que prohíbe lo que posee. ”¹³⁶*

El avance cristiano en el siglo XIII, como consecuencia de la conquista de Valencia, Córdoba, Sevilla y Granada, obligó a los andalusíes a refugiarse en Granada. Como frontera territorial y marítima entre Castilla y el Magreb, la Granada musulmana contaba también con las fiestas cristianas de Navidad y San Juan, comunidad formada, en gran parte, por mozárabes, quienes participaban también en las festividades religiosas y profanas de la comunidad sefardí y andalusí.

El académico y arabista Fernando de la Granja publicaba en la revista “al-Andalus” dos magníficos artículos sobre las fiestas cristianas, algunas de ellas adoptadas por la comunidad musulmana de ahí que se celebraran de forma conjunta. Destacaban la festividad de la Epifanía de Jesús, el primer día del año, y el nacimiento de San Juan que tenía lugar el 24 de junio, así como la noche de fin de año, entre otras.

Sin duda, el mes de Ramadán y las fiestas religiosas que precedían al final del ayuno estaban considerados como las conmemoraciones más representativas de la comunidad musulmana. Sobre la conocida Laylat al-qadr¹³⁷ celebrada en el Occidente musulmán, De la Granja señala basándose en textos de al-Turtusi -“El de Tortosa”-¹³⁸ y dictámenes¹³⁹ del Cadi Iyad¹⁴⁰ y al-Wansarísi¹⁴¹:

¹³⁶ CORTES GARCIA, idem, p.28

¹³⁷ 27 de Ramadán

¹³⁸ Murió en 1126

¹³⁹ Fatwa-s

¹⁴⁰ Ceuta, m. 1149

¹⁴¹ 1430-1508

*“Otra innovación es que en tierras de al-Andalus (...) acostumbran las gentes a comprar dulces para la noche del 27 de Ramadán y a celebrar (iqama) yannayr, comprando frutas, como hacen los cristianos (al-‘ayam), y celebrar la ‘ansara y el jueves de abril, comprando almojábanas (al-muyabbant) y buñuelos (al-isfany), que son manjares innovados”.*¹⁴²

2.1.4. Reino Nazarí de Granada (1232-1492)

El desarrollo de las artes musicales durante los períodos zirí, almorávide y almohade llevarían a la configuración de un rico patrimonio que se consolidaría durante la etapa Nazarí. Como último bastión del Islam andalusí, las duras circunstancias políticas sufridas tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos¹⁴³ conllevó el proceso de transculturación a la otra orilla. Así, en el proceso transmisor oral y escrito con los moriscos en las distintas olas migratorias al Magreb se forjaría, definitivamente, el eslabón fundamental de una cadena de transmisión, formada por maestros y músicos, que favorecería la conservación de una parte importante del legado clásico.¹⁴⁴

En este sentido, los poetas-compositores del Reino Nazarí pasarán a ser los grandes protagonistas y testimonios del legado poético y musical atesorado en afamadas composiciones, que aún hoy se cantan en los repertorios conservados sobre la música de la tradición andalusí en las escuelas magrebíes¹⁴⁵. El abanico temático que acuñan estas composiciones y abarcan desde el tema amoroso, descriptivo de la naturaleza, el panegírico o la sátira, permitía su adaptación a los distintos tipos de celebraciones y momentos del día. Por otra parte, estas composiciones confirman la existencia y puesta en valor de la música profana y, también, sufí.¹⁴⁶

Entre los poetas-compositores de este período, se encuentra el polígrafo **Abu Hayyan al-Garnatí al-Andalusí**¹⁴⁷, reconocido lingüista, lexicógrafo, conocedor de varias ciencias y lenguas que ejerció su saber en la Mezquita Mayor de la Alcaicería de Granada. Con el objetivo de realizar la peregrinación, viajó a Oriente y estableció su residencia en El Cairo, ciudad donde murió y estaba considerado como “Califa de la Gramática”. Autor de una prolija

¹⁴² In **CORTES GARCIA**, op.cit, p.28

¹⁴³ 1492

¹⁴⁴ **CORTES GARCIA**, ídem, pp.28-29

¹⁴⁵ Marruecos, Argelia, Túnez y Libia

¹⁴⁶ **CORTES GARCIA**, ídem, p.29

¹⁴⁷ Granada, 1256-El Cairo, 1344

obra, Abu Hayyan fue autor de un Diwan que atesora 249 composiciones; algunas de ellas cantadas hasta hoy en los repertorios del Magreb.¹⁴⁸

La copia del Kunnas al-Ha'ik¹⁴⁹ que forma parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca de Muhammad Dawud de Tetuán recoge un total de tres sana'at de Abu Hayyan extraídas de la moaxaja: “El vino y la gacela”, lo que induce a pensar que gozaba de gran popularidad durante su época y posteriores. Estas composiciones que están dedicadas a Abu l-Qasim y forman parte de la “nawba” Hiyaz al-Kabir pertenecen al tema amoroso –gazal- aunque mezclado con el báquico - jamriyya-, dejando entrever la seducción que ejerce Abu l-Qasim sobre el poeta, seducción que no resultaba ajena a sus contemporáneos. En este sentido :

“El mismo autor reconoce que, pese a las continuas referencias hechas en su poesía a su esposa Zumurruda, madre de su hijo Hayyan, algunas de las fuentes que hablan sobre él se refieren a su “amor apasionado” por los gilman”¹⁵⁰.

Sin duda, las composiciones de los granadinos Ibn al-Jatib y Sustari son las más cantadas en los actuales repertorios, poemas que debieron gozar de gran prestigio durante su época. Algunas composiciones de Ibn al-Jatib corresponden a géneros estróficos andalusíes como la moaxaja y el zéjel, mientras otras pertenecen al género clásico oriental de la qasida.

Ante el volumen de composiciones de Ibn al-Jatib registradas en los cancioneros magrebíes, veremos la moaxaja “ ruba layla thafirtu bi-l-badr”, todo un clásico en esta música, que forma parte de su obra poética “*al-Sayyib wa-l-yaham wa-l-madi wa-l-kaham*”¹⁵¹, compuesta a finales del año de 1348 y completada entre 1370-1371, obra que salía a la luz como Diwan en la edición de Argel¹⁵² llevada a cabo por Sarif Qahir y de Casablanca¹⁵³ por Muhammad Miftah. Resulta curioso que esta moaxaja aparezca como la segunda de las composiciones con las que **al-Ha'ik** inicia su Cancionero, que se interpreta en la “Nawba” I, Ramal al-Maya y ritmo al-basit, como primer movimiento que caracteriza a esta suite de corte clásico. Esta “sana'a” fue seleccionada entre los cinco primeros versos de la moaxaja nº 1 del Diwan:

¹⁴⁸ CORTES GARCIA, op.cit, p.29-30

¹⁴⁹ Cancionero de al-Ha'ik

¹⁵⁰ GARCIA GOMEZ, Emilio, *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Said al-Maghribi*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p.172

¹⁵¹ Las nubes con lluvia y sin lluvia, las de paso rápido y las de paso lento

¹⁵² 1973

¹⁵³ 1989

*“Cuantas noches vencí a la luna y las estrellas
del cielo lo ignoraron.*

*Dios guarde y vigile nuestra noche
¡ay! qué unión la nuestra al encontrarnos,
olvidados del tiempo y el espía.
Ojala el río de los días se detenga
¡ que Dios nos proteja al alba! “¹⁵⁴*

Algunas de las composiciones de Ibn al-Jatib pertenecen al género laudatorio¹⁵⁵, como este poema breve dedicado al Profeta Muhammad y formado por los dos versos de la qasida nº 645: “*ya Mustafâ min qabli*”, san‘a que recoge el tetuaní al-Ha’ik en la “Nawba al-Huseyn”, mientras que el cancionero del visir fesí y mecenas de la música, Muhammad al-Yami‘i¹⁵⁶ la integra en la Nawba Ramal al-Maya. Ambas composiciones forman parte del registro “*La nuba de los poetas de al-Andalus*” :

*“¡Oh tú, el Elegido antes de la creación de Adán!
Antes de que se abrieran las puertas del universo
el Creador había alabado tu naturaleza,
luego, cómo no ensalzarlo las criaturas. “¹⁵⁷*

Otro de los poetas nazaríes recogido en los cancioneros magrebíes es **Ibn Zamrak**¹⁵⁸, discípulo de Ibn al-Jatib aunque llegó a convertirse en uno de sus mayores enemigos. Algunos de los poemas epigráficos de Ibn Zamrak, junto a los del también granadino Ibn al-Yayyab, aparecen en los muros del Patio de los Arrayanes, la Sala de las Dos Hermanas y el tazón de la fuente del Patio de los Leones. Ibn Zamrak compuso varias moaxajas dedicadas a la celebración de la fiesta de Circuncisión de tres nietos del emir Muhammad I, fiestas que formaban parte de la comunidad andalusí y sefardí.¹⁵⁹

El Cancionero de al-Ha’ik¹⁶⁰ recoge un zéjel de este poeta granadino. Según el historiador Ibn Jaldun¹⁶¹ en su visita a Granada durante el reinado de Muhammad V, el zéjel era el género

¹⁵⁴ In **CORTES GARCIA**, op.cit, p.31

¹⁵⁵ Madih

¹⁵⁶ Siglo XIX

¹⁵⁷ In **CORTES GARCIA**, idem, p.32

¹⁵⁸ Granada, 1333-1395

¹⁵⁹ **GARCIA GOMEZ, Emilio**, *Ibn Zamrak el poeta de la Alhambra*, Patronato de la Alhambra, Granada, 1975, p.158

¹⁶⁰ Siglo XVIII

¹⁶¹ Túnez, 1332-El Cairo, 1406

más popular y escuchado en esta ciudad. Entre las composiciones de Ibn Zamrak recogidas en el Cancionero de al-Ha'ik, se encuentra esta "qasida" de la que los músicos seleccionaron siete versos. Esta composición que está integrada a la nawba VIII, Hiyaz al-kabir, dice así:

*“Que tu vida sea feliz / y se multiplique tu alegría
y en cuanto deseas, / que se renueve el gozo cada día.
¡Señor de todos los señores / aquél que nos hizo esclavos!
la luna llena disminuye cada noche/ pero tu belleza aumenta.
¿Para qué sirve esta huída?/ dime qué quieres.
La gente es perla enfilada/ y tú el verso de mi casida. “¹⁶²*

Nacido durante el reinado del emir nazarí Muhammad III, encontramos al poeta de Corte **Ibn Jatima**¹⁶³ que pertenecía a la noble familia oriental de los Ansari. Conceptuado por los distintos biógrafos como sabio de prestigio y conocedor de todas las ramas del saber, Ibn Jatima era un reconocido poeta, prosista, historiador, gramático, médico y “katib”, cuya vida transcurriría durante los gobiernos de al-Nasr¹⁶⁴, Isma`il I¹⁶⁵, Muhammad IV¹⁶⁶ y Muhammad V¹⁶⁷. Según Ibn al-Jatib, Ibn al-Jatima era uno de los poetas que frecuentaba la Corte granadina y estaba considerado entre los mejores literatos que florecieron en al-Andalus. Autor de un Diwan con abundantes referencias sobre las cantoras y bailarinas, escribió una serie de “casidas mawlidiyyat”, algunas de ellas fueron recitadas en los palacios nazaríes durante las fiestas del “Mawlid” que conmemoraban la Natividad del profeta Muhammad (qessse). En opinión de la arabista Soledad Gibert, traductora de la obra, las “moaxajas” constituyen lo más depurado de su obra poética: “*por su musicalidad extraordinaria, su espontaneidad y dulzura*”.¹⁶⁸

El conocido como “al-Mawlid al-Nabawi” que celebraba el nacimiento del profeta Muhammad y que vendría a suplantar a la Fiesta de la Navidad en el ámbito de la tradición cristiana estaba considerado entre las fiestas religiosas más representativas del Reino de Granada, y pasando a ser una tradición para los granadinos. Fernando de la Granja, editor y traductor de la obra del cadí ceutí al-Azáfi, “*Kitab al-durr al-munazzam fí mawlid al-nabí al-mu‘azzam*” puntualiza que :

¹⁶² GARCIA GOMEZ, op.cit, p.160

¹⁶³ Almería, 1300-1369

¹⁶⁴ 1309-1314

¹⁶⁵ 1314-1325

¹⁶⁶ 1325-1333

¹⁶⁷ 1354-1391

¹⁶⁸ CORTES GARCIA, op.cit , p.33

*“Esta fiesta fue compuesta para exaltar las virtudes del profeta del Islam y justificar la entronización en Occidente de la fiesta de su nacimiento, aunque a comienzos del siglo XIII ya se celebraba con todo esplendor en Oriente”.*¹⁶⁹

García Gómez señala: *“Las primeras referencias al Mawlid oficial granadino que poseo se refieren al reinado de Yusuf I”*¹⁷⁰. En su obra, dedica un amplio capítulo a ponernos en antecedentes del Mawlid granadino de 1362 durante el reinado de Muhammad V, así como los invitados y el protocolo de la fiesta celebrada en la Puerta de la Alhambra. A continuación, aporta una amplia información sobre la emoción que suscitaban las fiestas del Mawlid de Granada, el fervor de los sufíes y las danzas que provocaban un verdadero clamor ante la recitación de las largas casidas versificadas de alabanza al Profeta Muhammad ensalzando su nacimiento, y precedidas de versos en elogio al sultán y sus virtudes, y de agradecimiento por la invitación al Mawlid.¹⁷¹

Sin duda, las fuertes relaciones entre los Meriníes y los Nazaríes a través de las Cortes de Fez, Tremecén y Granada debieron fomentar la aceptación de este género laudatorio cantado en el Reino de Granada. A partir de entonces, los poetas deberían competir en el nuevo género poético musical, de tal forma que, en opinión de Fernando de la Granja: *“los mawlidíyyat serían los villancicos para el profeta del Islam”.*¹⁷²

Encontramos varias “casidas mawlidíyya-s” en poetas granadinos durante el reinado de los Emires Yusuf I, su hijo Muhammad V y Yusuf III. Entre ellos, **Abu l-Qásim al-Baryí**¹⁷³, alfaquí, cadí, poeta y secretario de varios sultanes meriníes que vivió entre al-Andalus y el Magreb; **Ibn al-Hayy al-Numayrí**, **Abu Isaac**¹⁷⁴, alfaquí, imán tradicionalista y viajero que compuso varias casidas en honor de Muhammad I; **Ibn Furkun**¹⁷⁵ de los Banu Furkún al-Qurasí, poeta, calígrafo y secretario de Yúsuf III.

Algunos Emires nazaríes, además de proteger la poesía y la música fueron grandes poetas. Destaca el Emir Yusuf III, autor de un Diwan que reúne varias “moaxajas”. *“El Kunnas al-Ha'ik”* recoge cinco composiciones que debían cantarse durante su época y se

¹⁶⁹ CORTES GARCIA, op.cit , p.33

¹⁷⁰ 1332-1354

¹⁷¹ GARCIA GOMEZ, op.cit, pp.163-165

¹⁷² Idem, p.167

¹⁷³ Beja o Granada, 1310-Fez, 1384

¹⁷⁴ Granada, 1312 o 13-1383

¹⁷⁵ Granada, 1374-1417

interpretan en las “nawbas” magrebíes e integradas a este patrimonio que ha resistido el paso del tiempo y su azarosa existencia.¹⁷⁶

Como ilustración, veamos dos moaxajas de Yusuf III recogidas en los cancioneros de al-Ha'ik y al-Yami`i :

*“¡Oh gentes! Informad a propósito de mi sufrimiento y paciencia
antes de unirte al amado, tras mi alejamiento y huída.
Ojala supiera siendo el destino un cúmulo de desgracias
si tengo en mi soledad y locura un amigo íntimo o un médico.
Qué lejos está para alguien como yo conseguir en su unión una parte.
Si tuviera misericordia de un esclavo de mi riqueza y mi pobreza
o si se contentara con lo que hay en mí, entonces valdría la pena mi mal.”¹⁷⁷*

La importancia de Granada y la belleza de su entorno se ponen de manifiesto también en este ramillete de zéjeles anónimos cantados en el contexto de las “nawbas” de la tradición musical andalusí y que debieron cantarse en el Reino de Granada, ya que hacen referencia a la ciudad y sus lugares más emblemáticos, composiciones que recogen los cancioneros magrebíes. A la vista del contenido, todo induce a pensar que sus autores pertenecían a esta escuela musical, o bien vivieron en Granada bajo el mecenazgo de sus gobernantes.¹⁷⁸

La primera composición es un zéjel descriptivo, floral y báquico escrito por un “posible morisco” que, en la nostálgica lejanía de Granada, la Alhambra, sus jardines y ríos, debió escribir esta conocida composición que se cantaba en la Nawba I, Ramal al-maya y ritmo “qa'im wa-nisf”:

*“Granada seduce a la humanidad toda ella es una flor,
su azahar invita, ¡ven pronto junto a mí!
No podrás olvidar su Alhambra desde los Alixares,
ni sus ríos que aparecen ataviados hasta la eternidad.
La variedad de sus flores, blancas y violetas adornan sus frutos.
Los pájaros entre las ramas entonan melodías,
La frasca está llena y la hermosa ebria,
¡qué agradable mi bebida entre los árboles!*

¹⁷⁶ CORTES GARCIA, op.cit, p.35

¹⁷⁷ In CORTES GARCIA, idem, p.36, Nawba III Al Maya

¹⁷⁸ GARCIA GOMEZ, op.cit, p.169

*Alejados de las miradas.
Llena el vaso y dámelo que quiero
disfrutar a solas de las alegrías.* ¹⁷⁹

Dedicado a la Vega granadina, “*el Kunnas al-Ha’ik*” recoge también este segundo zéjel anónimo que se interpreta en la Nawba VI, al-Rasd, ritmo al-basit:

*“El sol palidece y la Vega de Granada
aparece teñida de verde. El sol camina hacia el ocaso
mientras la Vega engalanada esparce su aroma.
¿Qué debe hacer el que está enamorado?
Debe tener paciencia
si quiere conseguir lo que desea* ¹⁸⁰

El tercer zéjel anónimo sobre Granada y su entorno, lo encontramos en los cancioneros de al-Ha’ik y al-Yami’i, nawba V, “al-Istihlal”, ritmo al-basit, poema dedicado a un mancebo tañedor de un cordófono:

*“Tu belleza sin par es famosa en Granada
levántate al alba y ofrece a las hermosas copas de licor.
Cuando pulsas las cuerdas/tus mejillas compiten
con el sol del mediodía.
Mi amante está cerca ¡qué dulce es mi vida!
Deja al espía que se fastidie ¡que se aleje de mi vista!* ¹⁸¹

En este recorrido por el Reino de Granada a través de la música y sus grandes representantes, resulta obvio el grado de formación y el papel desempeñado en la sociedad por poetas, músicos y teóricos, verdaderos humanistas y científicos de su tiempo. No obstante, aunque algunos gozaron del mecenazgo de sus Emires, los conflictos e intrigas políticas y religiosas obligaron a otros a emigrar fuera del territorio andalusí para establecerse en tierras orientales y magrebíes donde, a menudo, gozaron de reconocido prestigio. El viaje de Peregrinación y el afán por conocer a los maestros orientales y sus obras fueron también las motivaciones y objetivos que les llevaron a viajar fuera de al-Andalus y, con ellos, a adquirir copias de las

¹⁷⁹ In CORTES GARCIA, op.cit, p.37

¹⁸⁰ Idem, p.38

¹⁸¹ Idem, p.39

obras de los grandes maestros orientales y, también, a difundir las propias.¹⁸²

Sin duda, el exilio obligado de los moriscos y sefardíes por el Mediterráneo y, con ellos, el proceso de transculturación a tierras del Norte de África, contribuyó al trasvase del bagaje cultural. Dos fueron las principales vías de transmisión realizadas por los moriscos a la otra orilla. En lo que respecta a la teoría musical aplicada al laúd, los moriscos nos legaron dos trataditos, centrados en los sistemas de digitación, pulsación y notación musical alfabético-numérica, así como la relación de modos principales y derivados.

Por lo tanto, es en la otra orilla donde aún hoy podemos imaginar la belleza y la cotidianidad que se vivía en los palacios, jardines, calles, plazas y zocos del Reino de Granada, marco donde podemos gozar del duende que encerraban unas composiciones, voces e instrumentos que fueron creados para el deleite de sus gentes y transmitidas a la audiencia por parte de sus intérpretes.¹⁸³

2.2. La estructura de la música andalusí: la nuba

El patrimonio musical andalusí consta de un conjunto de obras musicales reunidas en grandes composiciones, cada una de ellas se denomina «nawba» y coloquialmente, «nūba». Hoy día, la nūba se define como: «*un conjunto de partes vocales e instrumentales que giran en torno a un modo principal y que pasan por cinco fases rítmicas*»¹⁸⁴.

En primer lugar, este término fue utilizado durante el primer período de la dinastía Abasí y a continuación adoptado en Al Andalus. La Nawba conoció numerosas modificaciones semánticas y declinaciones estructurales en su historia, antes de tomar su significado actual. Significaba al principio «el turno» en un programa de actividades musicales o como orden de paso delante del rey. Luego, tomó el significado de “sawt”, una «suite» de cantos según la práctica oriental. Al final fue restablecida y reformada por Ziryab. A continuación, Ibn Baya reestructura la nawba con una concepción filosófica, para reflejar la constitución del universo.¹⁸⁵

¹⁸² CORTES GARCIA, op.cit, p.40

¹⁸³ Idem, p.42

¹⁸⁴ Extracto de “*la música marroquí*” de Ahmed Aydoun, Eddif, Casablanca, 1995, p.41

¹⁸⁵ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, pp.305-309

El orientalista español Fernando Valderrama Martínez define la nūba como:

«Una obra musical completa, compuesta de varios aires y melodías. Por eso parece como un conjunto de canciones independientes, aunque se rejieren todas al mismo tema. Canciones que han sido compiladas con el paso del tiempo para llegar en forma de una composición anónima, al ejemplo de las grandes catedrales, monumentos que requirieron los esfuerzos de varias generaciones, patrimonio legado por grandes genios desconocidos hasta ahora»¹⁸⁶.

El término “nūba” se aplica hoy a tres grandes escuelas de la música andalusí en el Magreb: Al-Ala en Marruecos - Al Tarab Al Gharnati o Sanáa en Argelia - Al Maluf en Túnez y Libia. En Oriente, el término nūba fue sustituido por el “Dawr”¹⁸⁷ que también significa turno o “Wasla” que significa una « suite musical ».

En cuanto a su estructura, la nuba se compone de:

- Daira: preludeo vocal como la bughia, en el que simplemente se vocaliza con los taratin la melodía. La daira desapareció prácticamente y fue substituida por el “Inqilab”: es una composición cadenciada y alegre que se canta sobre un poema muznim.
- Tuchia: pieza instrumental que recoge los diferentes temas que aparecen en la nūba.
- Istijbar al sanáa: preludeo vocal sobre un poema corto¹⁸⁸ con respuesta instrumental libre, arrítmica, que desarrolla las características y el temperamento del “Tab”¹⁸⁹. Los “Mizan”: cada movimiento va precedido de un corto interludio instrumental llamado: “kursi”¹⁹⁰.
- Msaddar: parte instrumental y vocal que integra una “sanáa”, cuyo ritmo es lento sobre una cadencia de 8/8. La respuesta instrumental a cada estrofa cantada está dinamizada por otro ritmo secundario más rápido llamado “bachraf”.
- Btaihi: parte instrumental y vocal de cadencia moderada, más resaltada que la anterior, sobre un compás de 4/8.

¹⁸⁶ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, pp.311-313

¹⁸⁷ Plur: adwar

¹⁸⁸ De 2 a 4 versos

¹⁸⁹ Escala modal

¹⁹⁰ La silla

- Dar : parte instrumental y vocal sobre un compás ternario de 6/8. Este movimiento tiene una función de transición entre los ritmos binarios anteriores con los ritmos complejos de movimientos ulteriores.
- Insiraf: pieza musical y vocal cantada sobre un compás de 5/8 durante el canto y 10/8 en la respuesta instrumental, aquí se suceden dos o tres “sanáat” alegres.
- Khlass: palabra que significa “clausura”, conlleva una serie de dos o tres cantos sobre un ritmo ternario 3/8 vivo presto que va en acelerado al prestísimo.¹⁹¹

2.3. Las diferentes nubas del canto Gharnatí en Tlemcen

En el canto Gharnatí hay 24 nubas ; cada una dura una hora siguiendo las horas de todo el día. Hay nubas de la noche y del día, de la mañana y de la tarde. Pero muchas han desaparecido, y nos quedan sólo 12 nubas completas y algunas incompletas.¹⁹²

* Nuba Al-Raml

Esta nuba se canta por la tarde, por eso Tlemcen la llama « Raml Al Achiya » ; esta nuba describe la situación de espíritu desde la nebulosidad hasta el consuelo. No hay « Tuchiya » de nuba Al-Raml en Argel. Tlemcen conservó algunos fragmentos perdidos, gracias a su contacto con Marruecos.

* Nuba Al-Máya

Esta nuba se canta por la mañana, en el momento de la aurora; es una de las primeras nubas que los árabes extraron de la música Bizantina. Esta nuba nos recuerda la época de la prosperidad de la civilización islámica, especialmente en Granada ; sus canciones se caracterizan por la fuerza y la vivacidad.

* Nuba Raml Al-Máya

Esta nuba se canta en el mediodía ; es la primera nuba que entró en el mundo árabe, con el contacto de los musulmanes con el canto Romano y Bizantino. Esta nuba tiene una historia antigua con el canto Romaní, después ha sido desarrollada por los árabes y se propagó con sus buenas melodías, y se caracteriza por la tristeza y la reverencia.

¹⁹¹ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, op.cit, pp.315-317

¹⁹² BENSUSI, Kamel, *Tarab gharnati bi madinat tilimsen*, ENAG edition, Argel, 2011, pp.47-50

*** Nuba Al-Díl**

Esta nuba se canta en la última parte de la noche, antes del alba; es una de las primeras nubas clásicas ; se caracteriza por la felicidad y la melancolía, y por la duda y la certeza. Tlemcen conserva esta nuba con la apelación « El Mchaliya ».

*** Nuba Rasd Al-Díl**

Esta nuba estaba cantada en las fiestas árabes en el viejo tiempo, en el momento de la aurora. Sus canciones son creados especialmente para las fiestas antes del amanecer, articulando la belleza de los primeros rayos que brillan sobre los jardines.¹⁹³

*** Nuba Al-Hsín**

Esta nuba se canta al mediodía, especialmente en las ocasiones de festines. « Tuchia Al-Hsín » es una de las nubas andalusíes que conservó Tlemcen con Marruecos también ; esta nuba tiene características tomadas de las dos escuelas.

***Nuba Al-Mjenba**

Esta nuba perdió su “Tuchia”, pero es una nuba que da placer al que escucha. Se canta en el comienzo del día antes de levantarse el sol. Nuba Al-Mjenba expresa la alegría de la primavera con su movimiento y destello y la fuerza de su vida.

***Nuba Al-Ghrib**

Esta nuba como lo muestra su nombre en árabe, se canta en el momento del anochecer; es una nuba de veladas y matrimonios; fue creada en la época Abasí después del colapso del Reino Omeya. Gracias a los Abasíes, las artes han florecido; el canto árabe llegó a su alteza en esta época; sus figuras: Ibrahim Al Mawsili y su hijo Is'hak.

*** Nuba Sika**

Es una palabra de origen Persa, la nuba Sika es uno de los tipógrafos musicales andalusíes; nos recuerda Granada con sus jardines y sus poesías. La nuba de Sika expresa el amor y la pasión, y las fiestas nocturnas. Los cantantes de Argel, Constantina y Tlemcen la perfeccionaron.

*** Nuba Al-Zidán**

Esta nuba describe una noche primaveral, y Al-Zidán es el nombre de una familia famosa del canto en Bagdad ; sus cantantes eran talentuosos, especialmente en esta nuba.

¹⁹³ **BENSNUSSI, Kamel**, op.cit, pp.51-54

Los cantantes Argelinos eligen esta nuba después de la nuba de Raml Al-Máya, para celebrar las fiestas y las bodas a causa de su ritmo rápido. En ella, se utilizan instrumentos de aire como la “Zarna” o “Al-Ghayta” para empezar la celebración.¹⁹⁴

*** Nuba Al-Mazmúm**

Expresa la separación y el desamparo y la consecuencia de eso, la tristeza y la melancolía. Su canto reconta la desgracia de los esclavos del amor. Esta nuba viene a expresar la situación del hombre en estos momentos ; en este caso citamos a Ziryab y su abandono a la capital abasí de Bagdad, donde ha vivido con su familia y su pueblo, y su ida a Al-Andalus con un grito traducido en melodías tristes con las cuerdas de su Laúd.

***Nuba Al-Rasd**

Es de origen Persa, significa el directo, y en el arte de la música corresponde a la voz natural que viene directa de la garganta del hombre. Está considerada como una de las nubas andalusíes que se canta en todos los momentos.¹⁹⁵

¹⁹⁴ **BENSNUSI, Kamel**, op.cit., pp.56-59

¹⁹⁵ Idem, pp.60-62

Capítulo III

El Canto Gharnatí

Las orquestas de música clásica andalusí usan instrumentos como el laúd (oud), el rabel (rabab), la darbuka , la pandereta (tar), la cítara (qanún) y el violín (kamenjah). Aunq recientemente, se han ido añadiendo otros instrumentos.

3.1. Los instrumentos del canto gharnatí

Los instrumentos de la música andalusí son numerosos, y las distintas épocas han traído distintas formaciones orquestales. En la actualidad las orquestas son grandes, superando con frecuencia la quincena de músicos, pero no sería desacertado pensar que en los orígenes de esta música, los conjuntos fueran más reducidos para poder acomodarse discretamente en las salas palaciegas donde amenizaban veladas y recepciones reales. Probablemente cada maestro adaptaba las instrumentaciones a las necesidades de cada ocasión.

3.1.1. La cítara y el rabel

La **Cítara**¹⁹⁶ es un instrumento de cuerda perteneciente a la familia de los instrumentos de cuerda pulsada. También se denomina así a un antiguo instrumento de cuerdas metálicas punteadas, afinadas de a pares como el laúd, pero con la parte posterior plana como la guitarra; de hecho, el nombre guitarra proviene de cítara. Un nombre más antiguo es el italiano “cítale”, a pesar de que el poeta británico Dante Gabriel Rossetti en su poema "*La Doncella Bienaventurada*" infiere que son instrumentos diferentes. Otra designación inglesa como “gittern” aparentemente no se refiere a la cítara, sino que es un antiguo nombre inglés de la guitarra u otro instrumento muy parecido.¹⁹⁷

La cítara también es un instrumento de cuerda que se sostiene sobre las rodillas, en una mesa y que se puntea. Algunas cuerdas pueden ser pisadas como en la guitarra actual y otras tienen altura fija y son usadas para acompañamiento. Es un instrumento folclórico de la Europa Central. El nombre de este instrumento no se debe confundir con el del “sitâr”, con un largo mástil y un número variable de cuerdas que pertenece a un grupo diferente, el de los laúdes.

Modernamente, tiene forma trapezoidal y el número de sus cuerdas varía de 20 a 30 ; se ejecuta con púa o plectro. Es de un tamaño superior al violín, aunque existen diversos tamaños. Como dato curioso, cabe apuntar que este instrumento fue dado a conocer en

¹⁹⁶ Cf Anexos

¹⁹⁷ BENSNUSSI, Kamel, *Tarab gharnati bi madinat tilimsen*, ENAG edition, Argel, 2011, p.97

Venezuela por distintos fabricantes, sólo como instrumento de aprendizaje musical, recibiendo el nombre comercial de “Arpa Viajera”, término atribuido al músico y compositor venezolano Hugo Blanco quien la comercializó con ese nombre.¹⁹⁸

Hablando del **Rabel**¹⁹⁹, diremos que es un instrumento musical de cuerda frotada, similar al violín, de uso popular en la Península ibérica, traído probablemente por los árabes a España y extendido especialmente por la Cordillera Cantábrica sobre todo en Cantabria, Palencia, Asturias y León, y en un ámbito más disperso en Ávila, Cáceres, Zamora, Burgos, La Rioja y Toledo. En América Latina, se encuentra en Panamá y en el sur de Chile, específicamente en la Isla Grande de Chiloé.

En algunos territorios de la Península ibérica, se le conoce así mismo como “arrabel”, aunque este nombre designa también a un instrumento totalmente diferente, de los clasificados como idiófonos. Es el caso de la carrañaca, ginebra o huesera, en Castilla, o la bandurria d’ossos, en Cataluña. En estos casos, su denominación afirma la raíz etimológica grecolatina de “rabel”, ya que, “arrabilar”, es mover algo, como las manos, simulando el movimiento de un rabo. En lengua asturiana, “rabil” se aplica a aquellos objetos que, como las manivelas, accionan algún movimiento mecánico.²⁰⁰

El parecido con el vocablo persa rbb con el que se denomina a otra tipología de instrumentos cordófonos diferentes y usados en varios países de cultura islámica, ha generado confusión para su estudio. También se le llama rebec, rebab, rebecca, rabebe, rubeba.

Otros instrumentos utilizados en ese tiempo, que aunque son también de cuerda frotada, tienen características distintas, son: vihuela²⁰¹, viola o viola de arco, también llamada fiddle o fídula, giga, lira bizantina, etc.

En Cantabria, Asturias, Montañas de León y Montaña Palentina, también es un instrumento muy arraigado, donde diferencian la manera de tocarlo: si es sentado y sobre las piernas lo denominan “bandurria” o “rabel purriegu”, si es apoyado en el pecho “rabel” o “rabel campurrianu”.

¹⁹⁸ BENSUSI, Kamel, op.cit., p.98

¹⁹⁹ Cf Anexos

²⁰⁰ BENSUSI, Kamel, ídem, p.99

²⁰¹ Escrito también viuela, vigüela e incluso vivuela esta última forma documentada en el Poema de Alfonso Onceno: «el laúd iban tañiendo / estromento falaguero, / la vivuela entremetiendo / el rabé con el salterio»: www.google.com, consultado el 17/08/2014

La designación “rabel” convive indistintamente con el término bandurria en ciertas comarcas de la Montaña Oriental de León y Fuentes Carrionas, si bien en estos lugares se ha perdido la técnica de sentado, aunque hubo testimonios de ello hasta los años 20 del siglo XX.²⁰²

En Panamá, el Rabel es conocido como “rabo de michu”, cuya traducción al español sería “rabo de gato”. Hasta el momento, la teoría más aceptada sobre el origen de aquel nombre, es que las cuerdas del Rabel al ser frotadas emiten sonidos similares a los maullidos de los gatos al copular. Este nombre podría estar ligado al nombre “Rabo”, denominación arcaica con que se le conoció al instrumento en España antes de evolucionar a la denominación Rabel.

Se conocen grabados, ilustraciones y referencias al rabel desde la Edad Media, aunque es evidente que su origen es más remoto. Tradicionalmente se suele asociar este tipo de instrumentos de cuerda frotada con el legado árabe, y, si bien hay muchas similitudes y coincidencias, también existe una discusión llena de matices sobre este hecho -la forma de tañerlo sobre las piernas o sobre el pecho, su construcción. Lo cierto es que el “rabāb” o “rebab”, el instrumento de cuerda frotada del mundo islámico, fue introducido en Occidente merced a la conquista de la Península ibérica, en tanto que la evolución del “kamanche” islámico dio origen a la lyra bizantina y de ahí a la fidula. La fidula tiene más cuerdas y una tesitura más grave que el rabel.²⁰³

El rabel es producto evolutivo de la tradición y cultura populares. De sus orígenes exactos no hay certeza alguna, aunque todo apunta a aquellos primitivos instrumentos anteriores incluso a la Edad Media y de uso, lógicamente, más universal.

En la construcción, se usa un trozo de madera ahuecado que puede tomar distintas formas. Lo más importante de su construcción es que no existe un patrón único. Existen en la tradición instrumentos hechos con más de una pieza. Actualmente, sobre todo en Cantabria, su tipología se ha multiplicado y en ocasiones nada tienen ya que ver con los modelos tradicionales. Modernamente, aproximadamente en los últimos 30 años, se han producido cambios en los instrumentos buscando sonoridades distintas a las conocidas.

En algunos casos, se trata de un instrumento similar a un violín, aunque los modelos más arcaizantes conservan elementos anteriores a la aparición del violín con el formato que conocemos hoy día, y que surge a mediados del siglo XVI. El uso popular y la tradición han

²⁰² BENSNUSSI, Kamel, op.cit., p.100

²⁰³ Idem, p101

conservado instrumentos de variadas tipologías, que suelen reflejar, solamente, el uso musical de una o dos cuerdas, a pesar de poseer, a veces, un número mayor.

En Panamá, el rabel se construye de la siguiente manera: la tapa suele fabricarse de balsa y todo el resto del instrumento de árbol de cedro o de jamaico. Para fabricar el arco, al cual se le da forma curva y tendida análoga se usa el matillo. Las cuerdas salen de la crin del caballo.²⁰⁴

3.1.2. El laúd y el violín

El **Laúd**²⁰⁵ es un instrumento de cuerda pulsada, cuyo origen se remonta a la Edad Media y cuya introducción en Europa se dio por medio de la España musulmana, Al Ándalus. Por extensión, laúd puede designar cualquier instrumento en el que las cuerdas se sitúan en un plano paralelo a la caja, a lo largo de un mástil saliente. Fue muy utilizado entre los siglos XIV y XVIII, y también resurgió en el siglo XX.²⁰⁶

Los laúdes que se encuentran en Oriente y los laúdes medievales, renacentistas y barrocos poseen una caja de resonancia abombada, fabricada con duelas o costillas longitudinales, o bien tallados a partir de un bloque de madera. El instrumento, llamado laúd español, tiene fondo plano y aros laterales, y pese a su nombre, no está emparentado con los laúdes antiguos, sino más bien con la bandurria. Consta de las siguientes partes:

- Clavijas: son piezas de madera alargadas, con una ligera conicidad, en las cuales se enrolla la cuerda para tensarla.
- Trastes: son cuerdas de tripa anudadas alrededor del mástil. Acortan la cuerda a la longitud deseada cuando el intérprete las pisa entre dos de estos trastes.
- Mástil: es el mango alargado que surge del cuerpo del instrumento sobre el cual se tienden las cuerdas y se ejecutan las posiciones de la mano que se use.
- Diapasón: es la lámina que cubre el mástil para protegerlo del desgaste y darle rigidez, pues sobre ella se apoyan los dedos del ejecutante al pisar las cuerdas. Suele ser de ébano.
- Caja de resonancia: abombada, construida a partir de costillas longitudinales, con forma de media pera.
- Boca: en los laúdes antiguos ostenta un rosetón decorativo finamente tallado.

²⁰⁴ BENSNUSSI, Kamel, op.cit., p.101

²⁰⁵ Cf anexos, del árabe العود al-`ūd

²⁰⁶ BENSNUSSI, Kamel, idem., pp.86-88

- Cuerdas: son de tripa las agudas, y de núcleo de tripa y entorchado de metal, las graves; son seis dobles cuerdas afinadas al unísono por pares, como las de la bandurria.
- Puente: llamado también barra-cordal, en él las cuerdas vibran directamente desde el nudo, sin apoyarse en ninguna lámina, como las guitarras actuales.
- Cordal: sólo algunos laúdes medievales poseían una pieza aparte para anudar las cuerdas, pues a partir de ahí y hasta el XVIII el puente y el cordal coincidían en una única pieza, la barra-cordal.²⁰⁷



Los componentes del Laúd ²⁰⁸

El intérprete coge el instrumento de una manera semejante a la guitarra. Con la mano con la que escribe, en el caso de los instrumentos orientales, medievales y en el del laúd español, tañe las cuerdas mediante una púa o plectro. A partir de la época medieval se abandonó el uso de la púa, y el intérprete tocaba con las yemas de los dedos o las propias uñas. Esta técnica proporcionaba mayor libertad expresiva y de ahí viene la técnica de la mano hábil de la

²⁰⁷ BENSUSI, Kamel, op.cit., pp.89-90

²⁰⁸ www.googleimage.com, consultado el 22/08/2014

guitarra actual; los recursos de la púa son más reducidos que los de los dedos. Con la mano contraria pisa las cuerdas permitiendo la formación de acordes y la ejecución de melodías. En el caso de la tiorba, el archilaúd, el laúd barroco, etc., también existen unas cuerdas de bajo, llamadas bordones, que no se pisan, pues no pasan por encima del diapasón, pero que sí se tocan con la mano hábil para producir notas de bajo en determinado momento de una pieza solista, o bien para acompañar instrumentos más agudos.²⁰⁹

El **Violín**²¹⁰, en cuanto a él, es un instrumento de cuerda frotada que tiene cuatro cuerdas. Es el más pequeño y agudo de la familia de los instrumentos de cuerda clásicos, que incluye la viola, el violonchelo y el contrabajo, los cuales, salvo el contrabajo, son derivados todos de las violas medievales, en especial de la fídula.

En los violines antiguos, las cuerdas eran de tripa. Hoy pueden ser también de metal o de tripa entorchada con aluminio, plata o acero; la cuerda en mi, la más aguda llamada “cantino”, es directamente un hilo de acero, y, ocasionalmente, de oro. En la actualidad, se están fabricando cuerdas de materiales sintéticos que tienden a reunir la sonoridad lograda por la flexibilidad de la tripa y la resistencia de los metales.²¹¹

Además del efecto logrado por el arco, se pueden conseguir otros efectos: pizzicato²¹², trémolo²¹³, vibrato²¹⁴, glissando²¹⁵, col legno²¹⁶, y sul ponticello²¹⁷.

Las partituras de música para violín usan casi siempre la clave de sol, llamada antiguamente «clave de violín». Las cuerdas se afinan por intervalos de quintas: sol 3- re 4- la 4- mi 5.²¹⁸

La cuerda de sonoridad más grave es la de sol 3, y luego le siguen, en orden creciente, el re 4, la 4 y mi 5. En el violín, la primera cuerda en ser afinada es la del la; ésta se afina comúnmente a una frecuencia de 440 Hz, utilizando como referencia un diapasón clásico de metal ahorquillado o, desde finales del siglo XX, un diapasón electrónico. El diapasón ha

²⁰⁹ **BENSNUSSI, Kamel**, op.cit., pp.91-92

²¹⁰ Cf anexos, etimología: del italiano violino, diminutivo de viola o viella

²¹¹ **BENSNUSSI, Kamel**, ídem, p.93

²¹² Pellizcando las cuerdas como si se tratase de una guitarra, pero no con la misma posición

²¹³ Moviendo el arco arriba y abajo muy rápido

²¹⁴ Haciendo vibrar los dedos sobre las cuerdas(haciendo vibrar los dedos sobre las cuerdas)

²¹⁵ Moviendo la mano izquierda arriba y abajo sobre las cuerdas

²¹⁶ Tocando con la parte de madera del arco

²¹⁷ Tocando prácticamente sobre el puente

²¹⁸ El número está indicado de acuerdo con el índice acústico internacional, que se utiliza en todo el mundo excepto Francia y Bélgica. Según este índice el do central del piano es un do 4

tendido a subir en los últimos años y se sitúa más comúnmente en los 442 Hz en la actualidad, e incluso más arriba en las orquestas norteamericanas.²¹⁹

El cuerpo del violín posee una forma abombada, con silueta estilizada determinada por una curvatura superior e inferior con un estrechamiento a la cintura en forma de C. Las tapas del violín se modelan con suaves curvas que proporcionan la característica de abovedado. Los aros, que van alrededor del violín dando la silueta, son de poca altura; el mástil posee cierto ángulo de inclinación hacia atrás respecto al eje vertical, longitudinal y se remata por un caracol llamado voluta. La estructura interna del violín la constituyen dos elementos fundamentales en la producción sonora del instrumento dados por la barra armónica y el alma:

- La barra armónica corre a lo largo de la tapa justo debajo de las cuerdas graves,
- El alma está ubicada justo debajo del pie derecho del puente donde se ubican las cuerdas agudas.²²⁰

En cuanto al arco, es una vara estrecha, de curva suave y construida idóneamente en la dura madera del palo Brasil o «de Pernambuco», de unos 77 cm de largo, con una cinta de 70 cm constituida por entre 100 y 120²²¹ crines de cola de caballo, siendo las de mejor calidad las llamadas "Mongolia", que provienen de climas fríos donde el pelo es más fino y resistente. Tal cinta va desde una punta a la otra del arco. Para que las cuerdas vibren y suenen de un modo eficiente, la cinta de cola de caballo del arco debe ser frotada adecuada y regularmente con una resina llamada colofonia²²².

El violín consta principalmente de una caja de resonancia que posee elegantes y hermosas formas ergonómicas. Tal caja de resonancia está constituida por dos tablas: la tabla armónica y la tabla del fondo, tradicionalmente hecha con madera de arce, las cubiertas laterales o aros y la tabla superior o tapa armónica, tradicionalmente de madera de abeto blanco o rojo; la tapa se encuentra horadada simétricamente y casi en el centro por dos aberturas de resonancia llamadas "oídos" o "eses", ya que en el tiempo de su diseño se usaba aún en la escritura o imprenta la S larga, semejante a una "efe" cursiva pero sin el travesaño horizontal, y en desuso a partir del siglo XVIII. Por la misma razón, actualmente se tienden a llamar "efes".²²³

²¹⁹ BENSUSI, Kamel, op.cit, p.94

²²⁰ Idem., p.95

²²¹ Con un peso de unos 60 gramos según longitud y calibre

²²² En España se llama "perrubia", de "pez-rubia"

²²³ BENSUSI, Kamel, idem, p.96

En el interior de la caja, se encuentra el poste sonoro o alma del violín, que es una pequeña barra cilíndrica de madera dispuesta perpendicularmente entre la tapa y la tabla armónica del lado derecho del eje de simetría de la caja. Del lado contrario al alma, a lo largo de la cara interna de la tapa, se encuentra adherido con cola un listón llamado “barra armónica”. Tanto el alma como la barra armónica cumplen dos funciones: ser soportes estructurales porque el violín sufre mucha tensión estructural, y transmitir mejor los sonidos dentro de la caja de resonancia.

3.1.3. El derbake y la pandereta

En cuanto al **Derbake**²²⁴, llamado también “darbuka” o “doubek”, es un instrumento de percusión de origen árabe usado en todo el Medio Oriente. Pertenece al grupo de los tambores de copa. También suele ser llamado “tobale”, se pronuncia /tob bale/ o /tubale/, especialmente en Palestina. Tiene un aspecto parecido al del tabal o atabal. En Egipto se llama tabla²²⁵, una palabra genérica para designar instrumentos de percusión. Los redobles en árabe se llaman “harakat” y se los nombra como “tákatak”. En Irán hay una variación de este tambor, conocido como “zarb” o “tombak”, con el cuello superior con superficie lisa y con una técnica de ejecución particular.²²⁶

El darbuka es un tambor de un solo parche con forma de copa. Originalmente se usaba greda²²⁷ para armar la caja de resonancia y cuero de cabra o de pescado para el parche, pero también se suele utilizar madera o metal para su fabricación. En la actualidad, es común el uso de fundición de aluminio o en algunos casos fibra de vidrio para la caja de resonancia o cuerpo y plástico²²⁸ para el parche. Este último material es el más utilizado hoy en día por los músicos profesionales ya que no lo afectan las condiciones climáticas como la humedad, la cual genera en el parche de cuero natural la pérdida de su tensión, causando que éste se desafine, obligando al músico a calentar el cuero a fin de secarlo para poder ejecutar el instrumento.²²⁹

Para ejecutar el derbake, se lo suele colocar sobre ambas piernas o entre los muslos; para tocarlo se utilizan los dedos y la palma de la mano. Tiene una gama tonal muy limitada.

²²⁴ En árabe دربكة

²²⁵ En árabe: لطيلة

²²⁶ BENSUSI, Kamel, op.cit., pp.102-103

²²⁷ Arcilla

²²⁸ Acetato

²²⁹ BENSUSI, Kamel, ídem, p.104

En países como Egipto, Líbano, Siria o Turquía se ha llegado a muy altos niveles de virtuosismo.

El origen del derbake se remonta a la antigua Babilonia, pero se ha extendido ampliamente, llegando incluso hasta los Balcanes y el Norte de África. En la música árabe es uno de los instrumentos más utilizados.

El derbake se empezó a incluir en las orquestas árabes clásicas a mediados de 1960; hasta ese momento el encargado de llevar el ritmo y realizar los juegos era el “riq”. El mismo comenzó a tomar protagonismo en 1966 donde se le dio un papel importante en la pieza clásica “*Fakarouny*” de la cantante Um Kalzum. Otra de las artistas que lo hizo destacar sobre los demás instrumentos fue la cantante Samira Tawfiq, los encargados de ejecutar el derbake en su orquesta eran los reconocidos percusionistas libaneses Setrak Sarkissian y Mhammad El Beryewe; luego de esto fue cobrando más relevancia hasta nuestros días donde es prácticamente indispensable en la música moderna árabe. También al popularizarse la danza del vientre, se lo comenzó a utilizar para realizar los conocidos "solos de derbake". Además suele acompañar junto con el tabl los pasos en la danza folclórica árabe llamada “dabke”.²³⁰

En la actualidad, el derbake pasó de ser un rústico instrumento de barro y parche de cuero a un instrumento fabricado con técnicas modernas y adornados con lujosos dibujos e incrustaciones de nácar. Los fabricantes más reconocidos en el mundo árabe son: Gawharet El-Fan (Egipto), Alexandría (Egipto), Emin (Turquía) y Kevork (Líbano). En Occidente la firma de percusión Remo incursionó en la fabricación de estos instrumentos hace algunos años obteniendo buenos resultados. El derbake actualmente se fabrica en tres tamaños: el clásico, el "sombati" que es de tamaño intermedio, de sonido más grave que el derbake clásico y el "dohola" que es el de mayor tamaño y el de sonido más grave.

La **Pandereta**²³¹ es un instrumento de percusión con tono indeterminado membranófono perteneciente al grupo de los tambores de marco. Este instrumento está formado por uno o dos aros superpuestos, de un centímetro o menos de espesor, provistos de ferreñas de latón, hierro o acero templado, y cuyo vano está cubierto por uno de sus cantos con piel muy lisa y estirada²³² y puede ser piel de oveja sin lana o panza de burro.²³³

²³⁰ BENSNUSSI, Kamel, op.cit., p.105

²³¹ Cf Anexos

²³² Pergamino

²³³ BENSNUSSI, Kamel, idem, p.100

La pandereta se originó en Mesopotamia, Medio Oriente, India, Grecia y Roma, y fue usada especialmente en contextos religiosos. Se toca haciendo resbalar uno o más dedos por ella, o bien golpeándola con ellos o con toda la mano. En ocasiones se golpea con otras partes del cuerpo, como en la Fantasía de Pandereta, típica de la tuna: mientras el que maneja la pandereta baila, va tocando con ella, golpeándola con distintas partes de su cuerpo, manteniendo el ritmo de la canción, dando muestra de gran sentido del ritmo musical así como de su destreza en la ejecución.

No hay que confundir pandereta con pandero. El pandero no posee sonajas y suele ser de mayor tamaño, aunque en algunos países se le dice pandero a la pandereta y viceversa -pandero jarocho, pandero cuquero, pandereta plenera-. Los tamaños son muy variables, siendo más grave el instrumento cuanto mayor es el diámetro de su aro.²³⁴

3.2. Las grandes figuras del canto gharnatí en la historia de Tlemcen

Tlemcen ha conocido muchas figuras talentuosas, consideradas como los líderes del canto andalusí en el pasado hasta hoy día, tales como Ahmed Bentriki, Mohamed Benmsayeb, Bumadien Bensahla, Larbi Bensari, Omar Bekhechi, Abdelkrim Dali.

3.2.1 Ahmed Bentriki y Mohamed Benmsayeb

Ahmed Bentriki apodado "Ben Zenghli" era uno de los poetas famosos de Tlemcen en el siglo XVII, debido a la buena calidad de sus poemas. Bentriki nació en "Bab el djiad" en la antigua Tlemcen, de una familia civilizada. Su padre era rico, su hermano era el tesorero del santuario de "Sidi chaker".

Parece que es la riqueza de su padre la que fue la causa de su apodo "Zenghli", que significa "el rico" en la lengua Turca. El padre de "Bentriki" era un Turco, como lo indica su apellido; su madre era Argelina; su unión les hizo penetrar en esta nueva clase social de Tlemcen, los "Kulugli". En aquel período se extendió el matrimonio entre los Otomanos y las autóctonas y la mayoría tenían orígenes andalusíes.²³⁵

Bentriki ha logrado con su genio poético musical hacer que Tlemcen viviera bajo la influencia de sus poemas y melodías en esa época otomana. Por causas de conflictos entre él y los responsables locales otomanos, además con sus problemas con una franja de

²³⁴ BENSNUSSI, Kamel, op.cit., p.101

²³⁵ EL HASSAR, Benali, *Tlemcen cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, Edition Dalimen, Argel, 2003, pp.81-82

poetas, "Bentriki" ha decidido dejar Tlemcen para siempre y fijarse en "Ujda" en Marruecos. Este período difícil de su vida era el más rico de su carrera poética y artística, su popularidad y fama han aumentado tanto que la gente de Tlemcen, hasta hoy, lo glorifica y habla de él con mucho cariño y nostalgia. Sus primeros trabajos poéticos se conservaron en el patrimonio del canto Tlemcení y argelino en general, en la canción popular

"فق يا النائم واستيقظ من المنام".²³⁶

Los poemas de Bentriki tenían un sello andalusí profundo en la forma y el contenido. Para él, Tlemcen en su época, era la ciudad gemela de Granada y Córdoba por el hecho de haber recibido a Tlemcen. No quedan hoy más que 30 canciones de "Bentriki" según el investigador Benali El Hassar y 20 según Abdelkader Bendaamech, en investigaciones hechas en 1980 en Tlemcen, en la ocasión del "Festival nacional de la música tradicional".

Los poemas de Bentriki han adoptado la descripción de la belleza de la naturaleza con su canción "الربيعية"²³⁷. Ha cantado la mujer, la unión, sin olvidar las apologías religiosas con un toque romántico y fuerte, imitando a los poetas del paraíso andalusí perdido y expresando también la presencia demográfica andalusí en Argelia, en los siglos XVII y XVIII.²³⁸

Sus escritos poéticos adoptaron la lengua árabe con expresiones de la jerga. Su Maestro Said ben abdellah el Mendasi, el autor de la canción famosa "العقيقة"²³⁹, lo ayudó para enriquecer su lenguaje, lo que admite Bentriki en una de sus canciones. Probablemente los poemas y canciones más importantes de Bentriki, los más populares hasta hoy, después de cuatro siglos, son:

* طال عداي و طال نكدي
 * يا عشاق الزين ساعدو ما في القلب حزين
 * الربيعية
 * العيد الكبير والفرجة في باب الجياد²⁴⁰.

Quien no sabe nada de Argelia tiene que conocer al poeta y músico Mohamed Benmsayeb, por lo menos en sus tres canciones, las más conocidas:

* ليك نشكي بامري يا الوحداني
 * الحرم يا رسول الله

²³⁶ Levántate dormilón y despierta de tu sueño

²³⁷ Primavera

²³⁸ EL HASSAR, Benali, op.cit, pp.83-84

²³⁹ La perla

²⁴⁰ Mi ausencia y mi sufrimiento duraron; los amantes de la belleza, ayuden mi corazón triste; la fiesta del sacrificio y la libertad en Bab el Djiad.

* يا اهل الله غيتو الملهوف

Éstas contienen una carga política y espiritual fuerte; pues Benali El Hassar ha descrito a Mohamed Benmsayeb de la manera siguiente: *”el poeta más popular y más famoso en Argelia y en el Magreb árabe”*.²⁴¹

Benmsayeb es Abu Abdellah, El haj Mohamed Benmsayeb Al yaakubi. Nació en el comienzo del siglo XVIII de una familia de origen andalusí, establecida en un período en Fez. Se trasladaron a Ujda, al Este de Marruecos, luego se fueron a Tlemcen, la capital de los Ziánides. Sus comienzos eran en las escuelas religiosas en el barrio *”Bab zir”* en la antigua Tlemcen, barrio que embarcaba a *”Derb”*²⁴² el hajamin *”y”Derb sensla”*. Allí ha recibido una formación religiosa y lingüística; esta base le ayudó a ampliar sus habilidades y convertirse en el poeta melodista más importante de su época, en Argelia y el Magreb.

Después, Benmsayeb pasó a la vida práctica como tejedor. Aprendió esta profesión de su padre, tejía las alfombras y los velos blancos que se llaman en Argelia *”el hayek”*, considerados como moda andalusí antigua en nuestro suelo. Benmsayeb no sabía que iba a casarse con la hija del propietario del local donde trabajaba con su padre; se había enamorado de ella y le escribía poemas.²⁴³

Esta vida tranquila no duró mucho. Mohamed Benmsayeb entró en conflictos políticos y sociales con el poder otomano. Escribió poemas que criticaban la política otomana; ésta fue la causa de su destierro a Marruecos, porque la influencia de Benmsayeb era muy fuerte en la opinión de los Tlemceníes:

*”En este período de la vida de Benmsayeb, ha escrito su canción ”يا اهل الله غيتو الملهوف” pidiendo en ella la ayuda de la gente de Tlemcen, por la violencia del ejército otomano, causa de sus críticas políticas.”*²⁴⁴

Después de esta experiencia difícil, Benmsayeb decide dejar Tlemcen y se va a Meknes en Marruecos, bajo el poder del sultán Muley Ismail.

La poesía era la única arma y la fuerza sutil de Benmsayeb contra sus enemigos políticos y sociales. En su exilio en Marruecos, el poeta ha conocido la apreciación y el respeto, especialmente en Meknes, Fez y Ujda, ésta que tiene fronteras con Argelia y era y es hasta hoy día todavía similar social e intelectualmente, también en el terreno musical.

²⁴¹ EL HASSAR, Benali, op.cit., pp.82-84

²⁴² Derb : callejón

²⁴³ EL HASSAR, Benali, ídem, pp.85-86

²⁴⁴ Idem, pp.87-88

Pero los problemas políticos de Benmsayeb, su encarcelamiento, su exilio, no le habían impedido cantar la belleza, los placeres, la naturaleza, la mujer, el amor, las reuniones, los flirteos y el vino, en las primeras etapas profesionales de su vida²⁴⁵. Benmsayeb es también el autor de la canción hawzi “ ما لحبيبي مالو مدبل العين كحل الشفر ”.

La segunda etapa de la vida de Benmsayeb es la del retorno a Dios; se caracterizó por el ascetismo y el misticismo; empleó su talento en el servicio de la religión. Probablemente su visita a la “Mecca” era un punto decisivo en su vida, la finalizó con su retorno a su lugar de nacimiento “Tlemcen”, donde pasó lo que quedó de su vida.

Los frutos de esta vuelta importante de la vida de Benmsayeb eran el nacimiento de poemas espirituales que quedaron hasta hoy; tienen un lugar especial en los corazones de los Argelinos y de los Marroquíes ; entre estos poemas:

* مالو بطا عليا راحة الارواح محمد العربي الشريف
* جيت نشكي بامري يا سلطاني يا الوجداني

Y también “ عبد القادري يا بوعلام ” que se convirtió en una canción popular en el mundo, desde el siglo XX.

Los trabajos poéticos de Benmsayeb han pasado 2000 fragmentos, pero los que quedan entre nuestras manos hoy día, no traspasan los 100 fragmentos. El investigador tlemcení Mohamed Bakhoucha ha publicado un libro en 1950, cuyo título es : « نيوان بن مسايب » y cuya reedición se hizo en 2001, en la casa de Edición Argelina “Ibn Khaldun”; tiene un contenido de 50 fragmentos poéticos de este gran artista famoso.²⁴⁶

Benmsayeb murió en el barrio bajo de “El ubbad” en Tlemcen, en el año de 1768; fue enterrado en el antiguo cementerio de “Sidi ben yucef Snusi” al lado de Sidi Snusi, el intelectual y científico sufí. Los Tlemceníes sienten un gran respeto para él hasta hoy día.

3.2.2. Boumadien Bensahla y Larbi Bensari

Boumadien Bensahla nació en el barrio “Bni jemla” en la antigua Tlemcen en 1820, diez años antes de la caída del gobierno del “Dey Husain” y la ocupación francesa en Argelia. Ha recibido su aprendizaje religioso y lingüístico de su padre, después en su adolescencia ha elegido la profesión de tejedor, pero su afición era para la poesía. Se afectó

²⁴⁵ “ طال لوحش علي انا براني غريب لا من يسال عليا ”

²⁴⁶ SAADALLAH, Fauzi, *Safahat majhula min tarikh el ghina'e el andalusi bi tilimcen wa mudun ojra*, Dar Cortoba, Argelia, 2011, p.499

de los grandes poetas populares, como Mohamed Benmsayeb y su padre Mohamed Bensahla.²⁴⁷

La poesía ha ocupado un gran espacio en el corazón de Boumadien Bensahla, este joven amaba la vida y sus placeres y todo lo que era guapo. Ha expresado este amor y esta felicidad en sus poemas conocidos por su honestidad, su fuerza y su dulzura, cualidades que encantaron no sólo a su generación, sino también a las de hoy.

Cuando la inspiración vino a Boumadien Bensahla, no se preocupó por los límites y las reglas sociales, porque era un poeta y, un poeta no programa, no controla sus sentimientos, es espontáneo. Con eso, Boumadien Bensahla alababa cada mujer o chica que podía conmovir sus sentimientos. Escribió un poema para todas las chicas de la ciudad de Tlemcen sin excepción, desgraciadamente muchas familias se ofendieron por sus palabras. Estas familias se quejaron a la administración otomana, a causa de eso, Bensahla fue encarcelado por algunos meses en Orán, por haber seguido sus sentimientos. Su salida de la cárcel fue según se ha dicho, gracias a una mujer que conocía al Bey de Orán que se llamaba Bedra “la rubia con ojos negros soñadores”; le dedicó un poema para darle las gracias.²⁴⁸

Boumadien Bensahla era el autor de la canción conocida “يا ابن الورشان”. El rehuso de la sociedad hacia sus escritos no pudo refrenar sus sentimientos. Se decía que tenía 30 amadas por haber citado sus nombres en sus poemas, pero la influencia de una de ellas era más fuerte, aunque su relación con ella no traspasó la mirada y el saludo. Fatma era una mujer casada y virtuosa, no pudo aceptar los poemas del hombre y se lo explicó. Pero, su amor para ella había aumentado, a pesar de su salida de Tlemcen.

Las circunstancias de su encuentro con ella fueron fortuitas: la encontró un jueves, cerca del cementario de “Sidi el halwi” en Tlemcen, se enamoró de ella con la primera mirada. Este amor prohibido inundó su vida y lo escribió en sus poemas y canciones :

" يوم الخميس اش داني لقيت فاطمة مصبوغة لشفار... " ²⁴⁹

Boumadien Bensahla no se casó nunca porque sentía pena por su amor perdido. La expresión de sus estados sentimentales en sus poemas románticos quedaron inmortales en la cultura popular argelina para siempre. Perdió la vista en los últimos años de su vida, razón por la cual se arrepintió y se volvió hacia Dios, entonces todos sus poemas y canciones a

²⁴⁷ SAADALLAH, Fauzi, op.cit., pp.500-502

²⁴⁸ Idem, p.503

²⁴⁹ Ibídem

partir de aquel momento los inundó con el amor de Dios, glorificándolo y pidiendo su perdón y la remisión.²⁵⁰

Hoy día, estos poemas forman parte del “Hawzi”, género considerado como la expresión popular de la vida. Algunos de ellos son:

* اش ما يبرد نيراني هي كاملة الزين
 * واحد الغزال ريت اليوم يا السامعين عدبني
 * نار هواكم لهاب
 * يوم الخميس اش داني لقيت فاطمة مصبوغة لشفار
 * ضاق امري يا ربي عالم الخفية

Boumadien Bensahla murió en 1860 y fue enterrado en el cementario de Sidi Snusi.

Desapareció dejando más de 100 poemas y canciones que están consideradas como un tesoro poético en la música Argelina.²⁵¹

La historia de la vida del maestro Larbi Bensari está considerada como una parte esencial de la historia de la música árabo-andalusí argelina. Era un gran edificio de este patrimonio, ha desempeñado un papel importante en el establecimiento oficial de la música clásica andalusí en Tlemcen y a nivel nacional.

Larbi Bensari nació en Tlemcen en un ambiente familiar tradicional, en 1863.

Aprendió el Corán, su padre lo enseñaba. En su adolescencia, Larbi Bensari se vio en la obligación de trabajar para ayudar a su familia, en un local de afeitado, lugar considerado como encuentro de los amantes de la música. El propietario del local era un artista y sus amigos y sus clientes formaban parte de las grandes figuras del canto Tlemcení en aquella época, tales como El Hadj Mnawar Ben Attu y Mekchich. El propietario del local que estaba en sus primeros pasos artísticos era el gran artista Mohamed Benchaaben, apodado “Boudefla” y era primo de la madre de Larbi Bensari. A Boudefla le gustaba tocar “El cuitra”; tenía muchos otros instrumentos en su local y pasaba horas cantando con sus amigos, después del trabajo.²⁵²

En este clima, el talento del chico Larbi Bensari comenzó a desarrollarse por su contacto con las grandes figuras de la época, y su conocimiento de muchos instrumentos musicales que le estaban atrayendo, apoyándolo a entrar en el mundo de la música y del canto. Con esta bonita coincidencia y su estancia en el local de afeitado, se convirtió en el

²⁵⁰ SAADALLAH, Fauzi, op.cit., pp.504

²⁵¹ EL HASSAR, Benali, op.cit., p.93

²⁵² Idem, pp.94-96

orgullo de sus maestros y la estrella de la música”Gharnatí”, “Hawzi” y “Larubi”, en Tlemcen y luego en Argelia.

Larbi Bensari ha comenzado a tocar el instrumento”El gnibri”, después “El violín alto”, luego”El kanún” y “El rbab”. Todo eso gracias a su inteligencia brillante y su memoria fuerte;consecuencia de eso, el maestro Budefla lo hizo entrar en su orquesta. Larbi Bensari adquirió su cultura musical de su contacto con Boudefla y Mekchiche.

Después, heredó de esta misma orquesta en 1915 tras la muerte de su maestro Mohamed Benchaaben. Pudo fijar su nombre en el espacio artístico con la ayuda de su amigo el artista Omar Bekhechi y sus primos Abdeslem y Ahmed Bensari y el maestro Lazzuni. En esta época había dos hermanos, Ghuti y Mohamed Dib que eran de los grandes artistas de este siglo, pero Larbi Bensari ha llegado a rivalizar con ellos, polarizar el mismo público de ellos y celebrar las fiestas en la cafetería de Buzidi, al lado del callejón”Messoufa”.²⁵³

Con el comienzo del siglo XX, Larbi Bensari era conocido como un gran cantante y músico de alto nivel. Después de eso fue apodado”Chikh Larbi”, y su fama se propagó en los dos territorios, Argelino y Marroquí. Cuando Francia organizó la Exposición Universal en París en 1900, fue convocado para representar la música argelina allí. Después de eso, sus viajes musicales se efectuaron en varios países: Marruecos, Túnez, Libia, Sudán, Egipto, Turquía...

Larbi Bensari contactó, durante sus paseos musicales fuera del país, a Beyes, Reyes y Sultanes; se encontró con los grandes artistas de estos países y sus maestros andalusíes, y estableció con ellos fuertes amistades. Entre las canciones más conocidas que sacó de sus paseos fuera de Argelia, las dos “حنينة يا حنينة” “السمة”: se dijo que eran de Siria. De Turquía, trajo “يوك بابا جي”, que fue remodelada por los dos hermanos Rachid y Fethi Baba Ahmed, con un estilo moderno, después de más de un siglo de la muerte del maestro Larbi Bensari.²⁵⁴

En 1905, Larbi Bensari hizo su peregrinaje a la Mecca por primera vez con el que se agregó el calificativo de “hadj” a su nombre, en el ambiente artístico:الشيخ الحاج العربي بن صاري. En 1928, se va a la Mecca por segunda vez y a su regreso, sorprendió a todos con su más famosa canción “يا كعبة يا بيت ربي محلاك”. Esto no es algo raro para el “Cheikh” por haber sido educado en un ambiente religioso conservador, yendo en su tiempo de ocio a la “Zaawya

²⁵³ SAADALLAH, Fauzi, op.cit., pp.423-426

²⁵⁴ Idem, pp.427-429

Tijania” en Tlemcen para asistir a las apologías religiosas de espíritu andalusí.²⁵⁵

Hubo un encuentro musical árabe por primera vez en el Cairo, representado por 15 países árabes. Un CD fue publicado en 1932 con algunas canciones que Larbi Bensari cantó:

* الربيع اقبل يا انسان
* البنفسج فاح
* قتلنتي من غير شر
* ما للحمام بيكي

Después de dos años, Cheikh Larbi fue convocado a Marruecos para representar a Argelia en el “Coloquio del canto árabe en la ciudad de Fez”, con su orquesta y su famoso miembro, el gran artista Omar Bekhechi. En 1935, Larbi Bensari y Omar Bekhechi se separan a causa de discordias personales. Este último fundó su propia orquesta y entró en competición vigorosa con Larbi Bensari, hasta su muerte en 1958.

Cheikh Larbi se enorguecía por el talento de su hijo Reduan que era la joya de su orquesta. En cuanto a Cheikh Omar Bekhechi, había descubierto su perla para rivalizar con su viejo amigo Larbi, esta perla era el gran talentoso Abdelkrim Dali.²⁵⁶

Se ha dicho que los fragmentos musicales de Larbi Bensari han superado el número de 1000 con los que ha iluminado la ruta a generaciones completas de artistas argelinos; entre sus alumnos citamos, Cheikh Lazzouni, Abdellah Benmansour y los hijos mismos de Bensari, Redouane, Mohamed y Mahmoud; acerca de esta generación, hay también Mustafa Snoussi Brix y Malti.

Cheikh Larbi Bensari murió el 24 de Diciembre de 1964 en Tlemcen, a los 101 años; una vida larga que le permitió reunir la mayoría de los fragmentos del patrimonio musical Tlemcení y preservar las futuras generaciones.²⁵⁷

3.2.3. Omar Bekhechi y Abdelkrim Dali

Omar Bekhechi está considerado como un polo notable de la música y del canto Gharnatí de Tlemcen, y uno de los canales importantes de este patrimonio inveterado.

²⁵⁵ SAADALLAH, Fauzi, op.cit., pp.430-433

²⁵⁶ Idem, p.434

²⁵⁷ Idem, p.436

Omar Bekhechi no brilló como estrella del canto, sino como músico que toca instrumentos, especialmente "la cítara", y como conservador del patrimonio musical Tlemcení a causa de su buena formación por los dos hermanos Dib. Se convirtió en una fuente esencial del canto árabe andalusí en Tlemcen y en Argelia; acumuló conocimientos musicales y reforzó su experiencia a través de sus contactos con los maestros de aquella época.²⁵⁸

Su fama no era menos importante que la de su amigo Cheikh Larbi Bensari, porque era siempre al servicio de otros. Omar Bekhechi fue músico en la orquesta de los dos hermanos Dib desde 1904, y después en la orquesta de Cheikh Larbi Bensari; ambos se convirtieron en sus mejores amigos.

Bekhechi formaba parte de la orquesta de Cheikh Larbi cuando representó a la música argelina en el "Festival de la Música Árabe en el Cairo", en el año de 1932. Esta amistad no duró, a causa de conflictos personales que llevaron a Omar Bekhechi a crear su propia orquesta y entrar en competición con su viejo amigo, como evocado en páginas anteriores. Se gradúan gracias a su formación grandes artistas argelinos, tales como Hadj Abdelkrim Dali, Chikha Tetma, Mustafa Belkhouja, Hadj Mustafa Bixi, Mohamed Bouali, Mohamed Benguerfi y otros.

Cuando la organización artística y musical –SLAM- se fundó en Tlemcen en 1934, Omar Bekhechi compartió sus conocimientos con sus alumnos con gran generosidad. Después hizo del artista Abdelkrim Dali un rival fuerte para Redouane Bensari, el hijo de Cheikh Larbi Bensari, el gran hombre del canto árabe andalusí en Argelia y en el Magreb, en el siglo XX. Omar Bekhechi murió el 16 de Diciembre de 1958, a la edad de 74 años.²⁵⁹

Por su parte, Abdelkrim Dali pertenece a la sección de los artistas únicos que dejaron huellas profundas en la música árabo-andalusí. Era un canal cuyo estilo en el canto tlemcení gharnatí mezcló con el de Argel, Córdoba, Valencia y Granada, al mismo tiempo. Era el embajador del estilo de la música andalusí tlemcení en Argel, y gracias a él, muchos efectos del canto Gharnatí entraron en el estilo de la escuela "San'a".²⁶⁰

Abdelkrim Dali nació el 16 de Noviembre 1914 en la antigua Tlemcen, en un ambiente familiar. Amaba la música y el canto andalusí, al igual que la mayoría de las familias civilizadas de esta ciudad, y que vienen del paraíso perdido andalusí. Recibió su enseñanza

²⁵⁸ SAADALLAH, Fauzi, op.cit., pp.533-534

²⁵⁹ Idem, pp.535-537

²⁶⁰ SAADALLAH, Fauzi, op.cit, pp.555

religiosa en “La mezquita de los honorables” , situada al lado de la calle Ibn Khaldoun en Tlemcen.

Su padre era un postilero enamorado del patrimonio musical andalusí. Su local era el encuentro de los grandes artistas, tales como Abdeslam Bensari y Lazaar Dali

Yahia. Con eso, Abdelkrim Dali conoció sus primeros pasos en la vida profesional.

Durante estos duros años, después de la Primera Guerra Mundial, Dali estaba trabajando en silencio, recibiendo sus primeros cursos musicales del amigo de su padre, Cheikh Abdeslam Bensari ²⁶¹ que es el hermano de Cheikh Larbi Bensari. En este período, Abdelkrim el niño empezó a hacer el suceso artístico en Tlemcen con el brillo de su genio. Después, adquirió nuevos conocimientos musicales por parte de Cheikh Lazaar Dali Yahia y también Cheikh Omar Bekhechi; en aquel período Abdelkrim no pasaba los quince años de edad. El resultado de esta sólida formación fue que logró tocar muchos instrumentos armónicos y de tendones y de soplar también, tales como Derbake, Pandereta, Rabel, Laúd, Mandol, Violín alto y Flauta.²⁶²

Abdelkrim Dali entró en la orquesta de Cheikh Omar Bekhechi, como tocador de “darbuka”. Omar Bekhechi era como un segundo padre para Abdelkrim, después de la muerte del suyo que había dejado profundas huellas en su identidad artística.

Las experiencias de Abdelkrim Dali y sus aventuras artísticas continuaron; tuvo contactos con grandes artistas de Tlemcen tales como, Cheikh Boudafla y el judío Iliyaho Ben Said apodado Ibiho, lo que permitió a Abdelkrim realizar una progresión en su formación artística.

Por su lado, Larbi Bensari le abrió las puertas de su orquesta; se ha dicho que ambos habían celebrado festivales, cantando canciones de la gran Um Kalthum y del músico y compositor Mohamed Abdelwahab.²⁶³

Nuevos horizontes se abrieron para Abdelkrim Dali, permitiéndole salir del espacio de Tlemcen, a partir del momento en que encontró a Mahyddin Bechtarzi en una de sus visitas artísticas en Tlemcen.

Abdelkrim será un artista nacional, después de entrar en la orquesta de Bechtarzi, “el Motribia”. Con el crecimiento de su fama, Abdelkrim registró por primera vez en 1930, con

²⁶¹ 1876-1959

²⁶² SAADALLAH, Fauzi, idem, pp.556-557

²⁶³ Músico y compositor egipcio

la orquesta de Omar Bekhechi. Después siguen otros registros en 1938 con Chikha Tetma, como tocador de violín alto y laúd.²⁶⁴

En 1931, Abdelkrim Dali hizo su primer paso artístico fuera de Argelia, en París, con una orquesta de música andalusí. En 1936, comienza una experiencia, la de cantar en la radio de Argel, con eso dejó Tlemcen para instalarse en Argel con su familia, en 1952, después de su experiencia en el canto árabo-andalusí. Abdelkrim entró en el terreno pedagógico, enseñando a la generación niña en una escuela de música en Hussein Dey en Argel: fue una experiencia lograda.

Con la muerte de Mohamed Al Fekharji en 1957, Dali fue elegido como su sucesor, al mando de su orquesta en la radio de música árabo-andalusí.²⁶⁵

Después de la independencia de Argelia, Hadj Abdelkrim Dali estuvo presente en los eventos del canto y de enseñanza en el Instituto de Música en Argel en 1965, y su participación en el proyecto de unir el patrimonio del canto arabo-andalusí en el mismo Instituto.²⁶⁶

Abdelkrim Dali fue Consejero del Instituto a partir de 1971.

Cheikh Abdelkrim Dali murió el 21 de Febrero de 1978, después de un ataque cardíaco en Argel, a la edad de 64 años; fue enterrado en el cementerio de Sidi Yahia, al lado de su casa en Argel, después de dejar una gran influencia en el camino del canto arabo-andalusí en Argelia.

²⁶⁴ En la Empresa Algeriaphone

²⁶⁵ SAADALLAH, Fauzi, op.cit., pp.558-559

²⁶⁶ Sus frutos eran la publicación del libro “*Muwachahat wa Azjal*” con sus tres partes por la Empresa Nacional de Publicación y Distribución (ENPD).

Conclusión

El desarrollo del canto Gharnatí en Tlemcen se debe, a través de una viva tradición oral, bien a las familias andalusíes y moriscas, bien a las familias judías originarias de Al Andalus que se instalaron en el Magreb. Así pues, es imposible hablar de música Gharnatí sin ubicarla en este contexto geográfico que llega hasta Argelia, especialmente Tlemcen, que ha dado a este estilo todo su esplendor y vivacidad.

El arte de la música Gharnatí abarca toda la diversidad modal y sus sutilezas melódicas y rítmicas así como la estructura de la Nuba, ilustrando las obras de los grandes poetas de Al Andalus y composiciones rítmicas donde reinan la serenidad, la profundidad y la nobleza. Se trata del último patrimonio musical de la España musulmana que sigue vivaz en las orillas del Norte de África, la cual fue depositaria de este legado desde hace cinco siglos. En España, también fue el estilo musical que interpretaban los Moriscos hasta la época de interdictos que les imponía la Inquisición en cuanto a sus particularidades culturales. A pesar de todas las interdicciones y cambios históricos, estas sonoridades, cantos y ritmos andalusíes siguen perviviendo en la íntima profundidad del arte musical de la Andalucía actual tanto en su folklore como en su flamenco.

Durante nuestra investigación, hemos encontrado el descalabro de la disponibilidad de la documentación y la bibliografía. Hemos hecho muchos esfuerzos para traducir, lo que nos tomó mucho tiempo, y también la metodología nos ha creado pequeños problemas porque es la primera vez que preparamos un trabajo de investigación, y no hubiéramos llegado a este resultado sin la ayuda inapreciable y los consejos de nuestra Directora de tesis.

Bibliografía

1. OBRAS

1. **ANDÚRESANO, Fernando**, *El esplendor de la poesía en la Taifa de Zaragoza*, Mira, Zaragoza, 2007.
2. **AYDOUN, Ahmed**, *La música marroquí*, Eddif, Casablanca, 1995.
3. **BENSNUSI, Kamel**, *Al-tarab gharnati bi madinat tilimsen*, ENAG edicion, Argel, 2011.
4. **CORTES GARCIA** , Manuela, *Seminario, Centro de estudios andaluces*, Universidad de Granada, 2012.
5. **EL HASSAR, Benali**, *Tlemcen cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, Edition Dalimen, Argel, 2003.
6. **FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo**, *Papeles del festival de música española de cádiz*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de documentación musical de Andalucía, 2006.
7. **GARCIA GOMEZ , Emilio**, *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Said al-Maghribi*, Seix Barral, Barcelona 1978.
8. **GARCIA LORCA, Federico**, *Obras completas*, edición Aguilar, Madrid, 1955.
9. **IBN HAYYAN**, *Crónica de los emires al-Hakam I y Abd ar-Rahman II entre los años 796 y 847 (Al muqtabis II)*, traducción, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza, 2001.
10. **JOSEF W, Meri**, *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*, Routledge, 2005.
11. **KENNEDY, Hugh**, *Muslim Spain and Portugal: a Political History of al-Andalus*, Longman, Nueva York, 1996.
12. **MANZANO, Eduardo**, *Conquistadores, Emires y Califas : Los Omeyas y La Formación De Al Andalus*, Crítica, Barcelona, 2006.
13. **RABADAN BUJALANCE, Julio**, *Música andalusí*, editorial club universitario, España, 2012.
14. **SAADALLAH, Fauzi**, *Safahat Majhula Min Tarikh El Ghina'e El Andalusi Bi Tilimcen Wa Mudun Ojra*, Dar Cortoba, Argelia, 2011.

2. REVISTAS

1. LEVI-PROVENCAL, **Évariste**, “*España Musulmana, hasta la caída del Califato de Córdoba (711 – 1031 de J.C.)*” en *Historia de España, Tomo IV*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Espasa Calpe, Madrid, 1982, pp.164-181

2. MEOUAK, **Mohamed**, *Pouvoir souverain, administration central et élites politiques dans l’Espagne ummayade (II-IV/VIII-X)*, Academia Scientiarum Fennica, Helsínquia, 1999, pp.27 -70

3. SITIOS WEB

1.www.google.com

2.www.googletraduction.com

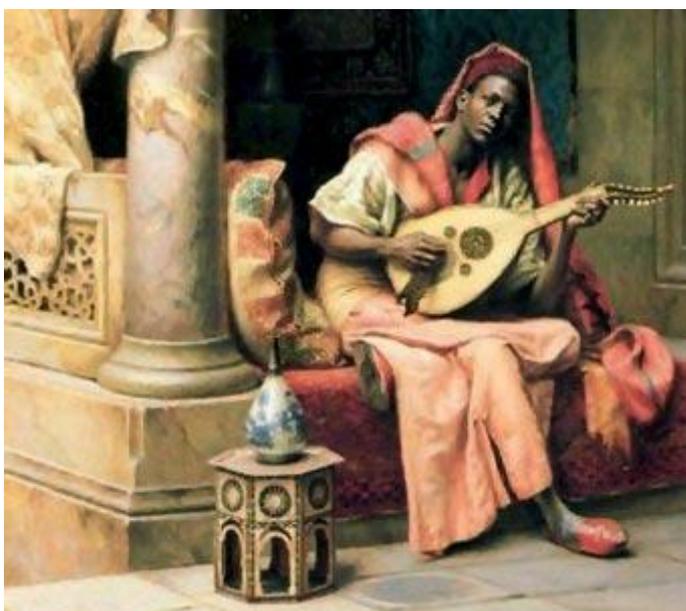
3.www.wordreference.com

4.www.wikipedia.es

ANEXOS



Cheikh Larbi Ben Sari



Ziriab « Pájaro negro »



Abdelkrim Dali



Omar Bekhechi



Redouane Bensari



El Violín



El Derbake



El Rabel



El Laúd



Cítara

