

Música oral del Sur

+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

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

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

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

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

Presidente

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

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

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

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

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

EL PATRIMONIO MUSICAL ANDALUSÍ DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL MAGREB: REALIDADES Y RETOS EN EL NUEVO MILENIO

Manuela Cortés García

Arabista e investigadora. Universidad de Granada

Resumen:

Diferentes son los factores que han contribuido a fomentar el conocimiento y el desarrollo evolutivo de la música andalusí de la tradición clásica en ambas orillas. Como factores determinantes, señalar: 1) El fenómeno de aculturación sufrido por una música tradicional que se ha mantenido viva, en cierta medida, en las escuelas magrebíes a través del proceso transmisor ejercido por andalusíes y moriscos en su diáspora por el Mediterráneo (ss. XV-XVII) y la evolución en tierras magrebíes; 2) La integración al campo de la Musicología (s. XIX) y el proceso de concienciación del patrimonio en el Congreso de Fez (1938); 3) Las aportaciones occidentales durante el período colonial en el Norte de África (1912-1956) que dieron paso a la labor de edición y estudio de los tratados musicales, el conocimiento de los repertorios conservados y la notación musical de las *nawbas* (dialectal *nubas*)¹; 4) La difusión articulada en base a los movimientos migratorios Magreb-Europa (ss. XX-XXI) y la incorporación al espacio intercultural europeo mediante los programas culturales desarrollados en el ámbito de las conexiones entre las dos orillas; 5) La apertura y difusión a los mercados discográficos internacionales y su difusión en los medios de comunicación. Estos factores que han permitido la supervivencia de una parte de la música andalusí de la tradición clásica en las escuelas magrebíes, al traspasar las barreras de las minorías han contribuido a su incorporación progresiva al mercado de las culturas musicales. Así también, la revisión y actualización de nuevas fuentes documentales localizadas en las últimas décadas permiten la puesta en valor del patrimonio material andalusí-magrebí en el marco del nuevo milenio, al mismo tiempo que facilitan afrontar los retos impuestos en la investigación actual.

Palabras clave: al-Andalus; cuerdas, fuentes documentales; interdisciplinaridad; escuela de laudistas; modo; Magreb, moriscos; música andalusí-magrebí; *nawba* (*nuba*); notación musical; patrimonio musical; teóricos; tratados.

¹ Vid. "Nawba" (dialectal *nuba*), L.I. Faruqi. *An annotated glossary of Arabic musical terms*. Connecticut, 1981, pp. 234-236.

The Andalusian Classical Music Heritage in the Maghreb: Realities and Challenges in the New Millennium.

Abstract:

On both shores of the Mediterranean, diverse factors have fostered the knowledge and evolution of Andalusian classical music [music that originated in medieval Muslim Spain or *Al-Andalus*]. Among the most important of these are: 1) Local adaptations undergone by this traditional music, which still survives to some extent in the Maghreb thanks to its diffusion by the Moorish diaspora of the 15th to 17th centuries and its subsequent evolution in North Africa; 2) The integration of Andalusian classical music into the field of Musicology in the 19th century and the raising of consciousness about this heritage at the Congress of Fez in 1938; 3) Western contributions during the colonial period in North Africa (1912 – 1956 in the Moroccan case), which prompted the study and publication of musical treatises, research into extant repertoires and the musical notation of the *nawbas* (dialect. *Nubas*)²; 4) The re-diffusion of Andalusian classical music with the migration of Maghrebis to Europe in the 20th and 21st centuries, and its projection in intercultural European space through cultural programs developed by those seeking to connect the Maghreb and Europe; and 5) The opening of international record company markets and the diffusion of Andalusian classical music through the mass media. These factors have ensured the survival of part of the Andalusian classical music tradition in the Maghreb, overcoming minority barriers and facilitating its gradual inclusion in the market for music of diverse cultures. New documentary sources discovered in recent decades further highlight the importance of the material aspects of the Andalusian-North African legacy in the context of a new millennium, and ease the research challenges we still face.

Keywords: *al-Andalus*; Andalusian classical music; stringed instruments; documentary sources; interdisciplinary; lute school; mode; Maghreb; Moriscos; *nawba* (*nuba*); music notation; music heritage; theorists; treatises.

Cortés García, Manuela. “El patrimonio musical andalusí de la tradición clásica en el Magreb: Realidades y retos en el nuevo milenio”. *Música oral del Sur*; n. 11, pp. 27-56, 2014, ISSN 1138-8579.

Prolegómenos

La vinculación histórica vigente en el eje Oriente-al-Andalus, respecto a las humanidades y las ciencias, sin duda contribuiría a la interacción cultural en estas áreas geográficas, como revela el patrimonio documental musical integrado por las fuentes textuales centradas en

² Cf. “Nawba” (dialectal *nuba*), L.I. Faruqi. *An annotated glossary of Arabic musical terms*. Connecticut, 1981, pp. 234-236.

los aspectos teórico-prácticos y los repertorios recogidos en los tratados de los teóricos clásicos andalusíes, entre otras fuentes de información. De igual forma, las distintas piezas conservadas del patrimonio artístico hispano-musulmán centradas en la iconografía musical reflejan la influencia del arte oriental y, por extensión, las representaciones gráficas e iluminaciones que embellecen o ilustran las páginas de manuscritos de temática diversa. En el marco de la organología aplicada al patrimonio material andalusí, los instrumentos de viento y membrana localizados en los hallazgos arqueológicos durante las últimas décadas, de forma más o menos fragmentada, junto a los descritos en los tratados por los teóricos andalusíes, muestran, también, unas terminologías y características similares a los orientales, así como su utilización en la música cortesana, popular y sufí.

En consecuencia, los fuertes lazos que unían a Oriente y al-Andalus, a nivel socio-político, administrativo y cultural, llevaron, en los distintos períodos históricos (ss. IX-XV), a la asimilación de los conocimientos orientales adquiridos por los andalusíes, al mismo tiempo que generaría un nuevo proceso de creatividad andalusí aunque sin desvincularse definitivamente de las aportaciones de la zona oriental.

No obstante, la caída del Reino Nazarí, tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos en 1492, marcaría un antes y un después en lo concerniente a la música y al patrimonio musical andalusí atesorado hasta entonces. De hecho, la desaparición de la corte nazarí supuso la pérdida de la tradición musical de corte clásico en el territorio peninsular, además de la dispersión de sus intelectuales y ejecutantes. Estas pérdidas se verían incrementadas con la diáspora de los moriscos y sefardíes por tierras peninsulares, a las que se sumarían los diferentes procesos migratorios en ambas orillas del Mediterráneo (s.s. XVI- XVII). Sin embargo, como esferas tangentes con al-Andalus como epicentro, gran parte del legado clásico andalusí se proyectaría al Norte de África, como testimonian los tratados moriscos y los cancioneros magrebíes conservados.

Respecto a las informaciones sobre la comunidad morisca y la actividad musical en la Península Ibérica, los datos sobre su participación en las fiestas populares y religiosas en Granada y sus alrededores aparecen recogidos, de forma generalizada, por las fuentes cristianas. En este sentido, merece tenerse en cuenta los trabajos realizados por Fernández Manzano en los archivos catedralicios de Granada, entre otros³. En cuanto a la impronta sefardí y morisca en tierras peninsulares, los avances en la investigación histórica permiten desvelar que el saber adquirido por sus maestros e intérpretes seguía latente bajo la capa de unos conversos que, en el caso de los maestros, músicos y artesanos, se vieron obligados a cambiar los instrumentos clásicos, el laúd y el rabel, por la vihuela si querían conservar sus trabajos en las cortes cristianas. Probablemente también, bajo los nombres de algunos tratadistas cristianos del siglo XVI se ocultaban viejos moriscos y sefardíes. La práctica desaparición de fuentes árabes que aporten información sobre la situación de la comunidad morisca en tierras peninsulares y la práctica de la música de carácter culto no impide, sin

³ Vid. R. Fernández Manzano: “La música de los moriscos del Reino de Granada”, en *Revista Aragonesa de Musicología*, IV (1988), pp. 85-94; *Sobre las melodías del Reino Nazarí de Granada*, Granada, 1995, pp. 140-168.

embargo, el hecho de que esta música, y cuanto significó, desapareciera taxativamente del conocimiento adquirido por los autores cristianos.

I.- Aportaciones andalusíes y moriscas al patrimonio andalusí-magrebí (ss. XV-XVI).

Este capítulo abordará, en principio, las aportaciones de dos manuscritos moriscos anónimos, sobre los que tenemos referencias, contextualizados entre los finales del siglo XV a principios del XVI, al considerarlos fundamentales en la transmisión de la teoría musical al Norte de África. Así también, el análisis de estos tratados nos llevará a posicionarnos sobre el trasvase de los conocimientos musicales realizados por los moriscos en el proceso transmisor, oral y escrito, a esta área geográfica (ss. XVI-XVII). Puntualizar, sin embargo, que el intercambio de saberes se establecería, en principio, mediante los procesos migratorios de los andalusíes durante los períodos conflictivos, a nivel económico, político o ideológico, y al constante peregrinar de sus sabios a las cortes de la otra orilla buscando la protección de sus sultanes y mecenas.

El análisis de los contenidos recogidos en los manuscritos moriscos, el primero, *Risalat al-'ud (Epístola sobre el laúd)*⁴, tratado que forma parte de los fondos de la Biblioteca Nacional en Madrid (5307-2), junto al *Ars pulsacione lambuti* (El Arte de tocar el laúd), códice escrito por un morisco granadino (1497) localizado por el archivero real, Padre Jaime Villanueva en la biblioteca del convento de Padres Capuchinos de Gerona y catalogado en su obra *Viaje literario por las iglesias de España*⁵, nos lleva a posicionarnos sobre la existencia en al-Andalus de un sistema de notación musical alfabético-numérico de cuño oriental y basado en los tratados clásicos griegos que, como apuntaba Farmer, nos remite, posiblemente, a Nicomaco de Jerasa.

El tratado morisco conocido como *Epístola sobre el laúd* resulta ser un sencillo manual teórico-práctico que serviría a los músicos para iniciarse en el aprendizaje del instrumento, su afinación y digitación. El autor comienza exponiendo la importancia del canto, las cuatro cuerdas dobles del laúd (*bam; mathlat, mathná, zir*), origen de las ocho notas representadas con las letras del alifato árabe (*alif-ba-yim-dal-ha-wau-zayn-ha*), las diferencias entre los intervalos (*al-ab'ad*), la composición de los modos (*al-tubu'*), la forma de tañer el instrumento, la adecuada afinación y la posición de los dedos sobre las cuatro cuerdas

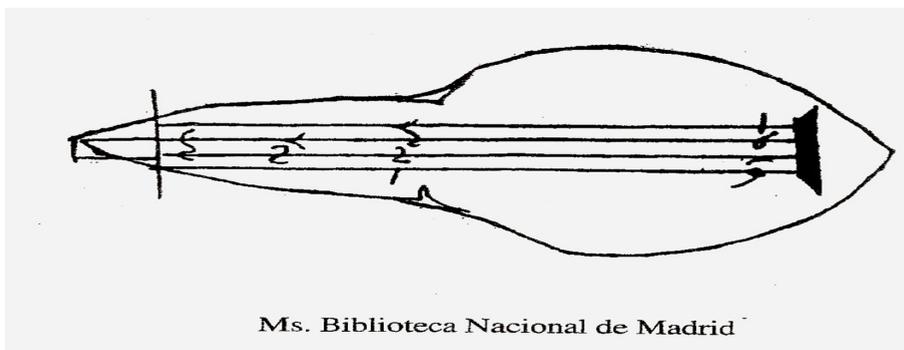
⁴ Vid. H.G. Farmer: "An old moorish Lute Tutor" en *Studies in oriental music*. Frankfurt, 1986, vol. II, pp. 167-172.

⁵ Véase sobre este códice recientemente desaparecido, M. Cortés: "Apuntes interdisciplinarios sobre los tratados musicales moriscos y su conexión con los recopilatorios marroquíes". *Actas del Congreso Los Moriscos y su legado: Desde ésta y otras Laderas*. Rabat: Instituto de Estudios Hispano-Luso, 2010, pp. 306; 313-314; "Aportaciones musicales de los teóricos moriscos y magrebíes" que aparecerá en las actas del congreso *Los moriscos: Historia de una minoría*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2009 (en prensa).

dobles, así como su relación con los elementos, humores, colores y modos de base, como resume el siguiente cuadro:

ALFABETO-CUERDA	ELEMENTO	HUMOR-COLOR	MODO
ALIF-BAMM	TIERRA	ATRABILIS- NEGRA	AL-DAYL
BA-MATHLA	FLEMA	AGUA- BLANCA	AL-MAYA
WAU-ZIR	FUEGO	BILIS AMARILLA	AL-HUSEYN
HA-MATHNÀ	AIRE	SANGRE- ROJA	AL-RAMAL

Esta descripción teórica va acompañada de una iconografía que recoge la estructura de un sencillo laúd sobre el que aparecen señaladas, con letras del alifato, las cuatro cuerdas del instrumento y su correspondencia con las notas de base del modo⁶.



Además, la epístola recoge los modos que conformaban la composición de las *nawbas*, integradas por cuatro principales, *al-Maya*, *al-Dayl*, *al-Zaydan* y *al-Mazmun*, junto a diecinueve derivados, a los que se incorporaría un quinto modo principal, *Garibat al-Muharram*, sin derivaciones. De esta forma, el autor anónimo completa la composición modal con veinticuatro modos.

Es obvio que el número cuatro, origen del círculo y sus referentes matemáticos y cosmológicos con el universo, laten en el entramado intertextual de las epístolas andalusíes y moriscas relacionadas con la teoría musical aplicada al laúd y su relación con la filosofía, la medicina y el sufismo. También, que sus tratadistas reflejan la concepción cosmogónica

⁶ Vid. H.G. Farmer, *Studies in oriental music*: “The old moorish lute tutor”, p. 169

de una música capaz de conectar el mundo de los sentidos con lo espiritual, clara herencia del pensamiento greco-latino y del trasvase a la cultura árabe oriental realizado por traductores cristianos en la Casa de la Sabiduría de Bagdad. La impronta helenística está presente, además, en la teoría de los humores cuyos orígenes nos remiten a la escuela hipocrática, mientras que la terapéutica de la música, implícita en la teoría órfico-pitagórica y la galénica, es una constante en estas epístolas⁷. Respecto a la concepción cosmológica y cosmogónica que vinculan a la música con el mundo de las esferas celestes reflejada en la armonía del universo y el movimiento rotatorio de los planetas, los precedentes los encontramos en los conocimientos heredados de las culturas antiguas orientales: mesopotámica, faraónica y *harraní*, y las escuelas clásicas griegas: alejandrina, aristotélica y neoplatónica⁸, así como en filósofos y teóricos latinos de la talla de Casiodoro y Boecio, como paradigma cultural y filosófico de la época.

El segundo de los manuscritos moriscos citados, *El arte de tañer el laúd*, se encuentra desaparecido, según la última catalogación realizada sobre la obra citada de Villanueva en el año 1998. Las únicas referencias que poseemos se encuentran formando parte de la catalogación realizada por Jaime Villanueva en la obra ya mencionada. Observamos del análisis de la traducción del texto latino realizado por Villanueva que resulta ser una ampliación de lo referido por el autor morisco de la *Epístola sobre el laúd*.

Como datos a tener en cuenta, Villanueva señala que el tratadito fue compuesto por: “un tal fulano, moro del Reino de Granada”. Continuando con la traducción, añade:

*“Es admirable que los dones del Espíritu Santo se infundan a los infieles. Y por ello digo que, el tal Fulano de nombre moro del Reino de Granada en España, es digno de alabanza entre los citaristas hispanos, por tocar con espíritu de ciencia el arte de tañer el laúd, la cítara, la viola y similares instrumentos. Y dice el tal Fulano que para que un buen citarista afine su instrumento con buen arte, debe prestar atención a dónde están las semitonías en el instrumento. También, tiene que atender dónde están las semitonías en el canto que se ejecuta en el mismo instrumento, y que ponga de tal forma la cantinela en el instrumento, que las semitonías del canto/cantinela respondan a los semitonos del instrumento, pues en vano trabaja quien hace otra cosa”*⁹.

Aunque este tratado se centra en poner de manifiesto el sistema de notación alfabético-numérica vigente en su época, insiste, como hiciera Avempace en *La epístola sobre las melodías*¹⁰, en el perfecto conocimiento que debía adquirir el buen laudista sobre el instrumento y la forma de tañerlo, basándose en las normativas vigentes, cuando puntualiza:

⁷ Las obras médicas de Hipócrates y Galeno vieron la luz en la cultura árabe oriental gracias a los trabajos de traducción realizada por los traductores nestorianos y caldeos en la conocida Casa de la Sabiduría de Bagdad, bajo el mecenazgo del califa abasí al-Ma'mun.

⁸ Pitágoras se configura en el referente clásico del pensamiento filosófico y musical árabe oriental, andalusí y magrebí, según dejan constar sus tratadistas en gran parte de las obras.

⁹ Vid. J. Villanueva. *Viaje literario por las iglesias de España*. Madrid, 1803-1852, Viaje a Gerona, vol. XIV, año 1850, fol. 177.

¹⁰ Vid. M. Cortés: “Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Risalat al-alhan* (Epístola sobre las melodías” de Ibn Bayya”. Rvta. *Sociedad Española de Musicología* XIX (1996), pp. 11-23.

“Resulta imprescindible el conocimiento de los cánones y la ejecución de la técnica transmitida por los expertos (hukama) en la materia, basados en los conceptos psicológicos, relacionados con los temperamentos, los puramente instrumentales como es la correspondencia dedos-cuerdas, los sistemas de los acordes, y la forma e intensidad a la hora de pulsarlas (las aconsejadas y desaconsejadas)”¹¹.

No obstante, el hecho de que Villanueva a la hora de inventariar el resumen del contenido y los términos musicológicos lo haga en latín y adaptándolos a la cristiana medieval, dificulta, en gran medida, clarificar la terminología árabe en origen.

El análisis comparativo del contenido en este tratado con lo expresado por el autor morisco de la *Epístola sobre el laúd* parece confirmar que la escala musical andalusí y morisca estaba basada en los principios establecidos por la escuela oriental respecto al principio armónico que caracterizaba al sistema pitagórico, explicitados por el filósofo y matemático neopitagórico, Nicomaco de Gerasa (Gerasa, Jordania, s. I) en el *Tratado de la Armonía* donde profundiza en la relación de la teoría musical y su relación con la armonía de las esferas, escala que procedía del enlace de las consonancias de cuartas, quintas y octavas, como resultado de la división de la octava en cinco tonos y dos semitonos relacionados. Estos argumentos ya los corroboraba el polígrafo granadino Ibn al-Jatib (s. XIV) en su tratado filosófico-sufí. Sobre la composición de escala en la epístola sobre el laúd morisco, señalaba Guettat en su estudio realizado sobre este tratadito:

“que estaba compuesta de tonos enteros (tanini=9/8) y del semitono diatónico o lima (baqiyya/fadla=256/243), con la posibilidad de emplear otro medio tono producido por las alteraciones accidentales del denominado semitono cromático o apotome (nisf tanini=2187/2048)”¹²

Patrones similares respecto a las técnicas compositivas, los sistemas de digitación y notación aplicados al laúd, y el enfoque filosófico-terapéutico que relacionan a las cuerdas del laúd con los humores, los elementos, los modos y el poder transformador de las melodías modales, así como los efectos que suscita la audición musical en el oyente, implícita en la Teoría del *Ethos*, dan fe los tratados conservados de algunos teóricos andalusíes. Entre ellos, la *Risalat al-alhan (Epístola de las melodías)* de Avempace (Zaragoza, 1070- Fez, 1138), de Abu l-Salt de Denia (Abuzale, Denia, 1068-Bugia, 1134) en la *Risalat al-musiqa* (Epístola sobre la música) y de Ibn Saba'in (Valle de Ricote, - La Meca, s. XIII) en el *Kitab adwar al-mansub* (Tratado sobre la relación de los modos)¹³. Por otra parte, las similitudes que presenta la teoría musical andalusí con la oriental recogida por Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374/5) en tratado filosófico-sufí, *Rawdat al-ta'rif bi*

¹¹ Manuscrito depositado en la Biblioteca Bodleian de Oxford, nº 206 de la colección Pococke, fol. 72v.

¹² Vid. M. Guettat. *La musique classique du Maghreb*. París, 1980, p. 54

¹³ Sobre estos teóricos y tratados, vid. M. Cortés: “Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar” en *Revista Itamar de la Universidad de Valencia*, 1 (2008), pp. 159-182.

l-hubb al-sharif (Jardín del conocimiento del amor divino)¹⁴, nos llevan a posicionarnos sobre la vigencia en al-Andalus de una teoría musical consolidada y un sistema de notación que estaba latente en la Escuela Granadina durante el período nazarí, como continuadora y receptora de las enseñanzas impartidas en las escuelas musicales anteriores y evidencian, también, los manuscritos moriscos citados.

A estos tratados moriscos se suma un tercero titulado *Kunnash al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik) escrito por al-Ha'ik (ss. XVIII), un tetuaní de origen andalusí y posible morisco, recopilatorio que recoge los aspectos teórico-prácticos y los repertorios conservados sobre las once *nawbas* interpretadas en Marruecos en el siglo XVIII.

La conservación, en principio, de dos manuscritos moriscos, el primero adquirido en Tetuán y el segundo escrito por un tetuaní, centrados en los modos (principales y secundarios), los sistemas de afinación, digitación y notación musical del laúd, nos lleva a considerar la importancia de esta ciudad como zona que ejerció el papel de puente entre las dos orillas, al tratarse de la región de asentamiento de una parte de la población morisca que procedía, en su mayoría, del Reino Nazarí de Granada. También, por configurarse en el eslabón fundamental en el proceso transmisor de una música que, con la expulsión de los moriscos y sefardíes, desaparecería de tierras peninsulares aunque subyazca en ciertos aspectos de la música popular y algunos de sus instrumentos.

Respecto al Magreb, el trasvase del saber andalusí a estas tierras contribuiría a la conservación de algunos repertorios en el marco de sus escuelas (marroquí, argelina, tunecina y libia). Resulta evidente, sin embargo, que el paso del tiempo debió contribuir a la pérdida de algunas composiciones y a la integración de otras. Asimismo, el proceso transcultural generaría, en su evolución, un amplio abanico de repertorios, géneros y estilos en estas escuelas, cultos y populares, consideradas las herederas directas de un patrimonio que desaparecería en esta orilla.

La importancia de los manuscritos anónimos moriscos focalizados en la teoría musical y su práctica reside, entre otros factores a considerar, en la continuidad que presentan sus contenidos con los tratados conservados de la Escuela de Laudistas andalusíes (ss. IX-XIV). Asimismo, el trabajo comparativo con los tratados marroquíes posteriores llevados a cabo por al-'Alami, al-Bu'sami, al-Ha'ik y al-Tadili (ss. XVII-XIX), entre otros autores, revela la influencia andalusí y morisca que presentan respecto al sistema pedagógico basado en el laúd y su aplicación al campo de la teoría y la práctica musical en la escuela marroquí. Luego, todo induce a pensar que estos tratados debieron servir de base a los autores marroquíes en la elaboración de sus obras y capítulos sobre la teoría musical, además de mostrar la vigencia de las cadenas de transmisión oral y escrita en los cancioneros de la otra orilla. Esta constatación nos lleva a postular sobre la función ejercida por los moriscos y a considerarlos los transmisores fundamentales en el proceso del trasvase de los conocimientos adquiridos a tierras magrebíes.

¹⁴ Vid. M. Cortés: “Sobre los conceptos de Armonía, *al-dikr* y *al-sama'* aplicados a la práctica musical por Ibn al-Jatib en *Rawdat al-ta'rif*”, pp. 141-180 (156-158).

2.- La impronta morisca en la teoría musical marroquí (ss. XVI-XVII).

La cadena de transmisión al-Andalus-Magreb es obvia en los capítulos introductorios de algunos epistolarios y tratados marroquíes (ss. XVI-XVII) en lo que respecta al desglose de referencias sobre el tratamiento del laúd, las cuerdas y los modos. El contenido de los mismos muestra, además, que aúnan temáticas de gran calado en el ámbito musicológico sobre la teoría y la práctica musical aplicada al cordófono y trascienden, también, al campo filosófico-religioso. Así, el análisis comparativo de los datos recogidos en estos capítulos resultan ser un calco evidente de lo explicitado en el tratadito morisco de la Biblioteca Nacional¹⁵ ya que dejan constancia de idénticos contenidos referidos a los modos y los sistemas de afinación, digitación y notación cifrada, como veremos a continuación. También, sobre la utilización de un sistema de escalas basadas en el sistema pitagórico que era el resultado de la escala diatónica o natural transmitida por los maestros moriscos, códices que se acompañan con un abanico de representaciones iconográficas sobre el laúd de cuatro cuerdas, similares a la recogida en el tratadito morisco, y diferentes cuadros y árboles modales.

Continuando con la reconstrucción de las cadenas transmisoras, observamos que las diferencias cronológicas que separan a los tratados andalusíes y moriscos con los marroquíes no impiden el paralelismo existente a la hora de interrelacionar los aspectos filosóficos y la función musical y extra musical del arte de tañer el laúd e imprimiendo un significado especial, datos que aparecen desarrollados en los capítulos introductorios de los tratados teóricos. Además, estas nuevas obras vendrían a clarificarían los aspectos teórico-prácticos de la interpretación de las *nawbas* mediante la integración de distintos capítulos que formarían parte de la sección introductoria de los primeros cancioneros que recopilaban los repertorios conservados de la tradición andalusí-magrebí clásica. En este sentido, señalar que las bibliotecas públicas y privadas marroquíes cuentan con una serie de cancioneros que constituyen el eslabón claro que une a la cadena transmisora al-Andalus-Magreb y, en concreto, con la Escuela Marroquí, manuscritos sobre los que existen copias en bibliotecas orientales y europeas.

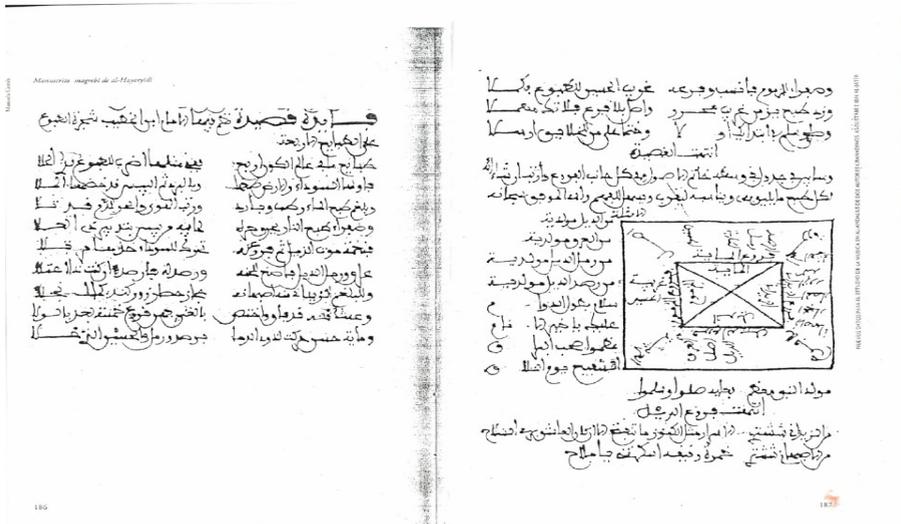
El primero centrado en el laúd y sus correspondencias corresponde al sabio fesí Abd al-Rahman al-Fassi (Fez, 1631-1685) autor del *Kitab al-yumu' fi 'ilm al-musiqa wa-l-tubu'* (Tratado sobre la ciencia musical y los modos), opúsculo escrito en el año 1640 que consta de cuatro folios (3r-6v) y forma parte de los fondos manuscritos de la Staatsbibliothek de Berlín, catalogado por Ahlwardt (nº 5521). Este tratadito que fue editado, en árabe, y traducido al inglés por Farmer en: "The notes and their natures"¹⁶, sigue similares parámetros a los explicitados en las obras moriscas citadas. Al-Fassi plantea la relación entre las cuatro cuerdas dobles del laúd y las notas, los elementos de la naturaleza (fuego, tierra, aire y agua) y los humores (bilis, atrabilis, sangre y flema), aunque incluye, como

¹⁵ Editada en la Academia Real de Marruecos (1995), véase sobre el laúd, pp. 64-67.

¹⁶ Vid. A. Shiloah. *The theory of music in Arabic writings (c. 900-1900)*. Munich, 1979, pp. 108-109 (nº 059 cat.); H.G. Farmer, *Studies in oriental music*, capt: "The notes and their natures", II, pp. 568-569.

novedad, las correspondencias con los temperamentos (colérico, melancólico, sanguíneo, flemático), para proseguir la relación con los cuatro modos principales de la música andalusí y pasar a desarrollar sus derivados. Sin embargo, si analizamos el apartado relacionado con los modos observamos que el autor fesi presenta algunas diferencias en la composición modal respecto a la *Epístola sobre el laúid* del autor morisco, entre otros documentos.

El segundo de los tratados, fechado en el siglo XVI, está centrado en los modos. Corresponde a la conocida uryuza, *Fi l-tab'a'i wa-l-tubu' wa-usulu-hum* (Sobre los humores, los modos y sus orígenes), poema didáctico sobre los modos que aparece atribuido al cadí y sabio Ahmad al-Wansharishi (Fez, 1475 - Tremecén, 1549) en gran parte de los códices marroquíes, aunque en otros consta que fue escrito por el granadino Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374/5). La uryuza atribuida al polígrafo granadino se encuentra formando parte, además, de dos folios integrados en el manuscrito misceláneo citado de la Biblioteca Nacional (nº 5307-3), un códice misceláneo de la Biblioteca al-Hamziya (Rasidia, sur de Marruecos) y en la obra de al-Margiti (m. 1678), *Fahras al-'awa'id-al-mugriyya bi-l-mawa'id*¹⁷. Como novedad que presentan estos dos últimos documentos sobre el poema modal atribuido al polígrafo lojeño, observamos que plasman las iconografías del primer doble cuadro modal formado por los modos principales y secundarios, así como su relación con los humores y algunas referencias sobre el sistema de notación musical alfabético-numérico.



Este poema aparece integrado, también, en los capítulos introductorios de los tratados de los teóricos y recopiladores marroquíes posteriores, entre ellos, los cancioneros marroquíes

¹⁷ Publicada en Rabat, 2007, vol. I, p. 297.

de al-Bu'sami, al-Ha'ik¹⁸ y al-Tadili (ss. XVII- XIX), autores que atribuyen la autoría a Ahmad al-Wansharishi¹⁹.

La polémica que plantea la autoría del poema modal me ha llevado a dedicarle dos amplios estudios donde analizo y cotejo el contenido de ambas *uryuzas*, llegando a la conclusión de la autoría del poema modal primigenio a cargo de Ibn al-Jatib, mientras que al-Wansharishi retomaría el poema, dos siglos después, para incorporar nuevos versos que incluían los modos de posible creación o evolución en Marruecos²⁰. Probablemente la aportación de este autor era el resultado del conocimiento adquirido de las obras del sabio andalusí durante los largos períodos de exilio vividos en tierras de Tremecén, Fez y Salé, tal vez de su obra perdida, *Risalat al-musica* (Epístola sobre la música), de la que bien pudo formar parte la *uryuza*, así como de la estrecha vinculación mantenida entre Ibn al-Jatib y la familia al-Wansharishi, reconocida saga de sabios.

El cotejo del contenido del poema modal, en los dos autores, revela que existen ligeras diferencias en cuanto a los modos secundarios recogidos, aunque existe una similitud en el hilo conductor. Esta constatación nos lleva a deducir que, en al-Andalus, debían existir tratados que abordaran el tema de los modos (ss. XIV-XV), siendo los moriscos los que pasarían a convertirse en los transmisores. Por otra parte, los modos recogidos por al-Wansharishi son similares a los reflejados en la *Epístola sobre el laúd* de la Biblioteca Nacional, luego la cadena de transmisión al-Andalus-Marruecos seguía vigente entre los siglos XV-XVI.

Una nueva *uryuza* sobre los modos editada recientemente en Marruecos, que forma parte de la obra *Jaba'yya* y contiene nuevos documentos del patrimonio marroquí, ha venido a completar la integración del árbol modal mediante un poema que presenta contenidos similares a los anteriores. La *uryuza* se encuentra incluida en la obra del sabio fesí Sulayman al-Hawzi (ss. XVI-XVII) titulada, *Kashaf al-qina "an wayh ta'thir al-tubu' fi-l-tiba'*, que está centrada, también, en las relaciones y correspondencias ya citadas respecto al laúd. Como novedad, añade un grupo de poemas donde el autor explica la composición de los modos principales y sus derivados: *al-Dayl*(6 derivados), *al-Maya*(4), *al-Zaydan* (5) y *al-Mazmum* (4), modos que junto al *Garibat al-Muharrara*, sin derivaciones, completa el círculo de los veinticuatro recogidos en los distintos poemas modales²¹.

¹⁸ Vid. al-Ha'ik. *Kunnas al-Ha'ik*(Cancionero de al-Ha'ik). Ed. facsímil del ms. Ed. Centro de Documentación Musical, Granada, 2003. Dirección y presentación: M. Cortés, p.13.

¹⁹ Sobre el texto árabe y la traducción del poema sobre los modos, vid. F. Valderrama. *Cancionero de al-Ha'ik*. Tetuán, 1956, pp. 53-54 (poema en árabe); pp. 79-82 (Traducción española); M. Cortés. *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla: Fundación el Monte, 1996, pp. 82-83.

²⁰ Vid. M. Cortés: "Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus en dos autores granadinos: as-Sustari e Ibn al-Jatib", en *Música oral del Sur*, 1 (1995), pp. 177-194; "Ibn al-Jatib: sus escritos sobre música y sus aportaciones al arte musical", en *Ibn al-Jatib y su tiempo*. Editores: C. del Moral & F. Velázquez. Granada: Universidad de Granada: Departamento de Publicaciones, 2012, pp. 326-328.

²¹ Obra editada por Ahmad al-'Iraqi en Fez, 2005 (1ª edición). Poema modal incluido en pp. 133-157.

La tercera de las obras marroquíes más representativas corresponde al tratadito misceláneo anónimo de la Biblioteca Nacional (n.º. 5307-4) adquirido en Tetuán, ya citado, al presentar un resumen sobre los modos y los ritmos. Se trata de la *Risalat fi l-awzan wa-l-tubu'* (Epístola sobre los ritmos y los modos) cuyo contenido se centra en dejar constancia de algunos de los modos integrados en la composición de las *nawbas* y los autores de los mismos. También aborda el tratamiento de los cinco ritmos interpretados en Marruecos de la tradición andalusí-magrebí y la forma de ponerlos en práctica, explicitando, en detalle, la composición de los tiempos y las percusiones a ejecutar sobre el membranófono de base, *al-tar* (pandereta con sonajas), así como la comparativa rítmica con sus equivalentes en Argelia, Túnez y Libia²². El hecho de que el autor anónimo incluyera un quinto ritmo de creación marroquí, *al-dary*, citado por los autores del siglo XIX, nos lleva a deducir que ésta sería la época en la que fue escrito.

En la línea de los códices marroquíes relacionados con los modos encontramos un tratadito anónimo fechado en el siglo XIX, *Daftar tartib nagam tubu' al-musiqà* (Cuaderno de recopilación sobre las melodías de los modos de la música), obra que consta de una breve introducción y referencias sobre once de las *nawbas* conservadas en Marruecos²³.

Dos nuevos códices de teóricos y recopiladores marroquíes se sumarían a la cadena transmisora, obras que reflejan una clara interacción con los tratados anteriores en lo que respecta a los aspectos teórico-prácticos relacionados con el cordófono. En cuanto al primero, se trata de la obra del erudito fesí Muhammad b. al-Yayb al-Sarif al-'Alami (m. 1714), escrito durante el reinado del sultán Muley Isma'íl (1672-1729), autor del *Kitab anis al-mutrib* (El Libro del dulce cantor)²⁴ que recoge una cuidada iconografía sobre el laúd similar al tratadito morisco de la Biblioteca Nacional.

El segundo corresponde a al-Bu'sami (m. 1778), perteneciente a una saga de expertos en el arte musical, músicos y mecenas, autor del manuscrito *Iqa'ad al-sumu' li-laddat al-masmu' bi-nagamat al-sumu'* (El placer de las velas encendidas ante la audición de las melodías de los modos)²⁵, considerado el primero de los cancioneros conservados en la otra orilla. El análisis comparativo de los apartados introductorios en ambos códices revela que resultan ser un calco del contenido explicitado en el tratado morisco citado²⁶. En concreto, reproducen idénticas iconografías respecto al laúd, aunque más perfeccionadas, y similares contenidos en los datos centrados en el cordófono, las cuerdas, los modos y los sistemas de digitación y notación, luego, la reproducción iconográfica del laúd morisco debió servir de referente en la elaboración de estos manuscritos miniados. En lo que concierne al sistema de notación musical, observamos que también se repiten los contenidos explicitados en los

²² A. Shiloah, *The theory of music in arabic writings*, p. 409 (catl. n.º 316). Sobre la traducción francesa del texto árabe y el estudio de este tratadito presenté una ponencia en el marco de un congreso sobre la música andalusí celebrado en Túnez, 1994.

²³ A. Shiloah, *The theory of music in arabic writings*, p. 370-371 (catl. n.º 276).

²⁴ Códice que cuenta con una edición litografiada de Fez, 1897-1898, del que existe una copia en la Biblioteca Nacional de Rabat.

²⁵ Ed. Abd al-Yalil b. Abd al-Aziz. Rabat: Academia Real del Reino de Marruecos, 1995.

²⁶ Véase la iconografía sobre el laúd en al-Bu'sami. *Iqa'ad*, pp. 64-67.

códices tunecinos de los teóricos al-Siyala y al-Gawthi, que veremos después²⁷. La obra de al-Bu'sami incluye, además, la *uryuza* sobre los modos, en este caso atribuida a al-Wansharishi, junto a un bonito árbol modal formado por cuatro grandes ramas sobre las que aparecen los modos principales y sus respectivos derivados.

El estudio de estas representaciones centradas en la variedad de cuadros dobles y triples, de estructura piramidal y basados en el número cuatro, así como los árboles modales que acompañan las introducciones, dejan traslucir el significado filosófico-religioso y terapéutico inmerso en las melodías modales recogidas en las *uryuzas* como plasmación de la *Teoría del Ethos* que, aplicada a esta música podríamos definir como “Teoría de los Temperamentos”. Por otra parte, la figura geométrica del círculo, símbolo del universo, la esencia divina y la concepción armónica de la disciplina musical de cuño helenístico y *harraní*, la encontramos, también, en algunas de las epístolas de los teóricos orientales al-Kindi (s. IX), los Hermanos de la Pureza (s. X), Ibn al-Khatib y Avicena (s. XI), impronta que es obvia en los tratados de la escuela de laudistas andalusíes y las epístolas moriscas, concepción que late, también, en el planteamiento matemático y armónico del sistema de las proporciones de los intervalos²⁸.

Es obvio que la relación modal y la evolución de estos cuadros llevarían a los teóricos marroquíes, al-'Alami y al-Bu'sami (ss. XVI-XVII), a presentar los primeros árboles modales (Sayarat al-tubu') de la música andalusí-magrebí, desarrollándolos, después, al-Ha'ik (s. XVIII)²⁹ y al-Tadili (s. XIX)³⁰, entre otros autores. La figura arbórea compuesta por cinco modos principales y diecinueve secundarios que caracteriza a esta escuela se configuraría en el referente poético, rítmico-modal y filosófico-sufí de unas *nawbas* cuya interpretación iría ligada a la naturaleza y el temperamento modal que está presente, también, en la adecuación del contenido poético mediante unos textos cuya perfecta interpretación exigía su correspondencia con las diferentes fases del día³¹. Como indicaba en mi artículo, “Apuntes interdisciplinarios sobre los tratados musicales moriscos y su conexión con los recopilatorios marroquíes”:

“Esta iconografía arbórea, al sintetizar la teoría musical proyectada sobre el laúd y sus distintas conexiones, nos lleva a considerar a los modos como elementos integradores y núcleo axial de la música, al mismo tiempo que savia y alma generadora del mensaje atesorado en los textos poéticos de corte profano y, especialmente, los sufíes. Posiblemente estos teóricos

²⁷ Vid. M. Guettat. *La musique classique du Maghreb*. París: Sindibad, p. 116; *La música andalusí en el Magreb*, p. 57 (nota nº 12).

²⁸ Vid. M. Cortés: “Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí” en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, LV (2006), pp. 89-94; “Apartado 3: Simbología número cósmica y sufí del Árbol Modal”, pp. 80 y siguientes; “Ibn al-Jatib: Sus escritos sobre música y sus aportaciones al arte musical”, pp. 328-329.

²⁹ Vid. Al-Ha'ik. Ed. Facsímil, Granada, 2003, p. 35.

³⁰ Manuscrito del que existe una copia en el Centro de Documentación Musical de Granada perteneciente al Legado Valderrama Martínez. Véase el triple cuadro modal en este manuscrito, p. 12; árbol modal, p. 13; poema modal, pp. 13-14; vid. M. Cortés: “Elementos profanos y sufíes...”, cuadro modal de al-Tadili, p. 104.

³¹ Vid. M. Cortés, *Pasado y presente de la música andalusí*, p. 81.

utilizaron la simbología del árbol para justificar los repertorios profanos incluidos en la caja de los códices, durante los periodos de fuerte rigurosidad religiosa³². Esta realidad explicaría, en cierta forma, el hecho de que al integrar los textos sufíes en los márgenes e indicar, de manera puntual, la utilización de similares bases modales y rítmicas que en los repertorios profanos, consiguieron revestir con ropajes místicos a una música que durante siglos había sido motivo de polémica entre las escuelas de jurisprudencia islámica, al mismo tiempo que evitarían su pérdida³³.

3.- La huella andalusí en los cancioneros y repertorios del Magreb (ss. XVII-XIX).

Entre los siglos XIII-XIV, antólogos e historiadores magrebíes como los tunecinos Ahmad Tifasi (s. XIII) e Ibn Jaldun (s. XIV), este último perteneciente a una familia sevillana exilada a Túnez, junto al argelino Maqqari (ss. XVI-XVII), entre otros autores, nos informan sobre la música de corte clásico que se escuchaba en las cortes andalusíes y magrebíes, algunos de los modos y las composiciones cantadas, así como los nombres de los poetas y compositores más reconocidos. Así también, sobre el papel relevante de músicos, teóricos y compositores como Ziryab (s. IX), Abu l-Salt de Denia (Abuzale), Ibn al-Haddad, Avempace y Ahmad al-Raqui (ss. XII-XIII), quien desarrollaría un sistema musical de clara influencia oriental ayudado por esclavas-cantoras, destacando la importancia de la escuela cordobesa y sevillana en el proceso de formación de mujeres expertas en la música y los instrumentos. De igual forma, la preponderancia de Sevilla, durante el periodo de las Taifas, almorávides y almohades, en la construcción de instrumentos musicales destinados a las cortes peninsulares y magrebíes, así como datos dispersos sobre algunas de las cofradías, los tipos de danza, los juegos y malabarismos que amenizaban las fiestas cortesanas y populares.

Aunque los repertorios bio-bibliográficos de la época dejan constancia sobre los nombres de los autores y los repertorios existentes en al-Andalus, la desaparición de los cancioneros andalusíes que compendian las composiciones, los ritmos y los modos sobre los que se sustentaban, nos obliga a teorizar sobre el contenido de los mismos. Todo parece indicar que fueron los moriscos, en su exilio por tierras del Norte de África y el Mediterráneo oriental, quienes debieron llevar su música y repertorios, de tal forma que contribuirían a mantener una transmisión oral que daría paso a la escrita.

Una duda late, sin embargo, en medio de estas disertaciones ¿acaso moriscos y sefardíes llevaron algunos manuscritos en su diáspora que sirvieron de referencia en la elaboración de los cancioneros escritos a posteriori? Sabemos que ambas comunidades llevaron algunos códices, cual preciado tesoro, aunque no contamos con referencias respecto a los musicales, luego, todo induce a pensar que la transmisión se ejerció vía oral. En consecuencia, la laguna documental que acusan los cancioneros andalusíes nos obliga a fijar la atención en

³² Vid. M. Cortés: “Elementos profanos y sufíes...”, p. 96.

³³ *Apud.* M. Cortés, p. 317.

los escritos y conservados en el Magreb. La pérdida de estos repertorios debió mover a los amantes de la música, en las distintas zonas, a concienciarse sobre la necesidad de recopilar los textos poéticos de la tradición profana y sufi y, con ellos, a dejar constancia de los sistemas melódicos y rítmicos a interpretar.

Entre finales del siglo XVII al XIX se produciría un gran despliegue de autores magrebíes dedicados a la ejecución de los cancioneros mediante la presentación de unos materiales perfectamente ordenados, descritos y documentados, en lo concernía a los aspectos históricos, jurídicos y teórico-prácticos, junto a la adaptación de los géneros poéticos al tejido interpretativo de las *nawbas* y la recopilación de las canciones cantadas en los repertorios, composiciones que debían conocer a través de los maestros en poesía y música y pasarían a integrarlas en los cancioneros. Durante estos siglos, el paso de la transmisión oral a la escrita estuvo centrada en la creación de los conocidos como *kunnashat* (cancioneros). Estas obras que recogían los repertorios de las distintas escuelas, constituyen el referente idóneo, a nivel textual e interpretativo, a la hora de evaluar los cambios producidos en el proceso histórico.

El estudio pormenorizado de los códices conservados en las escuelas magrebíes nos lleva a observar que el grado de aceptación y respeto que debieron sentir hacia la música culta de la tradición andalusí llevaría a algunas familias de origen andalusí, morisco, mecenas y amantes de esta música a recurrir a reconocidos copistas y calígrafos, con el fin de conseguir ejemplares. Este fenómeno reproducía, en cierta medida, los parámetros que caracterizaba a la sociedad andalusí al considerar como familias de prestigio a aquellas que atesoraban en sus bibliotecas importantes códices de la tradición clásica árabe y andalusí, en el ámbito del saber humanístico y científico. Además, explica el inabarcable número de códices y repertorios esparcidos por bibliotecas públicas en Europa (Madrid, Granada, París, Londres, Leiden y Berlín), Oriente Medio (Irak, Siria y Egipto), Turquía (Estambul) y, sobre todo, en las públicas y privadas del Magreb.

En lo que concierne a la cadena de transmisión, si aplicamos una metodología comparativa entre los contenidos recogidos en los apartados introductorios de los tratados marroquíes de al-‘Alami, al-Bu‘ sami, al-Ha‘ik y al-Tadili (ss. XVI-XIX), entre otros, observamos que existe una conexión en cuanto a los datos recogidos sobre la historiografía musical oriental y andalusí, las posturas de aceptación o ilegitimidad de la música, los instrumentos y sus intérpretes, por parte de la jurisprudencia islámica, las referencias sobre el sistema rítmico-modal, la digitación y los acordes del laúd, junto a los repertorios a interpretar en las once *nawbas* conservadas, en las variantes profana y sufi. Además, estos tratadistas sientan los precedentes del carácter evolutivo e interdisciplinar que caracteriza a esta música, de ahí que nos pronunciemos sobre el interés que representan para la investigación actual el conocimiento acuñado en estos códices por cuanto representa su conservación y evolución en la otra orilla.

La puesta en marcha de los cancioneros marroquíes correría a cargo de algunos recopiladores y transmisores de origen morisco, como ocurriría con Muhammad al-Husayn

al-Ha'ik al-Titwani [El Tetuaní] al-Andalusi [El Andalusi]³⁴, autor del *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik), manuscrito de original perdido aunque se conservan numerosas copias. Aunque las referencias biográficas respecto a al-Ha'ik no son lo suficientemente claras en las fuentes textuales, circunstancia que ha llevado a situar sus orígenes en la ciudad de Fez o, bien, en Tetuán, el hecho de que algunas de las copias de este manuscrito dejen constancia, en la introducción y el colofón, del nombre del autor y el gentilicio (*kunya*) evidencian sus orígenes andalusíes y a postular sobre “sus posibles orígenes moriscos”, dada su vinculación parental con Tetuán y al-Andalus³⁵.

La importancia del cancionero de al-Ha'ik llevaría, a partir de finales de los años 40, al estudio, traducción y notación parcial de las *nawbas*. Merece especial mención la labor de investigación realizada por musicólogos y arabistas europeos en el Norte de África durante los Protectorados Francés y Español. Entre ellos, el musicólogo Patrocinio García Barriuso en *La música hispano-musulmana en Marruecos*, editada en Larache, 1945, llevaría a cabo el estudio, traducción y notación parcial de las primeras composiciones integradas en las once *nawbas* del *Kunnas al-Ha'ik*. Asimismo, el arabista Fernando Valderrama Martínez publicaba en Tetuán, 1954 un resumen del contenido en *El cancionero de al-Ha'ik*³⁶, sobre la copia de su propiedad realizada por Muhammad Bu'asal de Tetuán y fechada el 7 de rayab de 1350H (18-11-1931). Sobre esta copia, en 1996 realicé la Edición, traducción y estudio completo del códice³⁷. Otra de las copias más antiguas de este cancionero es la depositada en la Biblioteca Dawdí de Tetuán, fechada en 1202H/1780J.C y editada en 1999 por la Academia Real de Marruecos³⁸. Se trata de un excelente trabajo de edición realizado por el musicólogo tetuaní Malik Bennuna, con prólogo del académico y arabista marroquí Abbas Yirari.

Así también, el musicólogo Arcadio Larrea Palacín publicaría en Tánger, 1954, la *Nawba al-Isbihan*, que recogía la edición árabe, el estudio, la traducción española y la notación musical de esta *nawba*, trabajo que estaba basado en un manuscrito de la Misión Francesa en Rabat localizado por el musicólogo. Asimismo, el musicólogo francés Alexis Chottin publicaba en 1939, *La nuba al-Ouchack* donde mostraba la traducción francesa y la notación musical de las composiciones integrantes del ritmo al-basit de la citada *nawba*³⁹.

Aunque estos primeros intentos de notación musical de las *nawbas* por parte de los musicólogos europeos, contando con la colaboración de reconocidos maestros y percusionistas locales, han sido criticados por los posteriores musicólogos magrebíes ante

³⁴ Vid. “al-Ha'ik”: F. Valderrama, en *Encyclopédie de l'Islam*. Ed. francesa. Leiden: Ed. J. Brill, 1971, vol. II, pp. 72-73; “al-Ha'ik”, M. Cortés, en *Enciclopedia de Autores y Obras Andaluses* (D.A.O.A.). Granada, 2002, vol. I, pp. 233-236.

³⁵ Vid: “al-Ha'ik”, M. Cortés, pp. 233-234.

³⁶ Tetuán: Editorial Marroquí, 1954.

³⁷ Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996 (tesis doctoral en microficha). Actualmente me encuentro ultimando la revisión y actualización de los contenidos a la vista de las últimas investigaciones.

³⁸ Manuscrito. n.º 144 de la Biblioteca dawdí editado en Rabat, 1999.

³⁹ A. Chottin. *La nuba al-Ushshak*, traducción y notación musical del ritmo *basit*. París, 1939.

el intento de armonización de las *nawbas*, no cabe duda de que sirvieron de referente a las realizadas por los musicólogos de la otra orilla, a partir de los años 80.

No obstante, el primer recopilatorio andalusí-magrebí conservado en Marruecos, aunque incompleto, aparece a finales del siglo XVII. Se trata de la obra citada de al-Bu'sami (m. 1721), *Iqad al-sumu' li-laddat al-masmu' bi-nagamat al-tubu'* (El placer de las velas encendidas ante la audición de las notas melódicas)⁴⁰. Al-Bu'sami inicia la obra con una introducción donde se repiten los aspectos teórico-prácticos de la música explicitados en los tratados anteriores. No obstante, el teórico marroquí aporta en este cancionero, como novedad, la recopilación de los textos de ocho *nawbas/nubas* conservadas durante su época junto a otras composiciones (*sana'at*) sueltas, conocidas como huérfanas al no estar integradas a ninguna *nawba*. El musicólogo y antiguo director del Conservatorio de Música de Mequínés, 'Abd al-Aziz b. 'Abd al-Yalil, realizaba la edición árabe de este manuscrito que forma parte de los fondos de la Academia Real de Marruecos, precedido del correspondiente estudio⁴¹.

La labor de recopilación de las *nawbas/nubas* conservadas en Marruecos contaría, un siglo después, con la obra del ministro y mecenas fesí, Muhammad al-Yami'i (s. XIX), autor del cancionero titulado *Mujtasar al-Yami'i* (Compendio de al-Yami'i)⁴², escrito en 1885. Esta obra que carece de introducción (*muqaddima*), compila las composiciones interpretadas en las once *nawbas* conservadas durante la época del autor, repertorio que, probablemente debía corresponder a cuanto se interpretaba en la escuela fesí, lo que denota que, su autor, dio preferencia al contenido textual de las composiciones integrantes de las *nawbas*. Otra de las diferencias que marcan esta obra, en cuanto a los cancioneros anteriores, es el hecho de la ordenación de las mismas, comenzando con la *Nawba Ramal al-Maya* aunque, en este caso, está formada por composiciones tipo *madih*, con poemas de alabanza a Dios, el profeta Mahoma y otras de corte sufí. Observamos que una parte importante de las mismas corresponde a poetas del Reino Nazarí de Granada, según dejo constancia en mi artículo: "Poetas granadinos en el cancionero fesí, *Mujtasir al-Yami'i* (s. XIX)"⁴³, y que un 55% del repertorio textual recogido coincide con el compilado por al-Ha'ik. En 1995 este códice vería la luz bajo el título de, *Min wahi l-rebab* (Sobre un único rabel), según el trabajo de edición realizado por el Maestro de la Escuela de Fez y director del Conservatorio, Hayy 'Abd al-Karim Ra'is, sobre una copia del manuscrito de su propiedad⁴⁴.

Al no contar con los datos necesarios para justificar los cambios producidos entre los repertorios de Fez y Tetuán, proponemos como posibles razones: a) que existían distintos repertorios en ambas escuelas, como sucede en la actualidad; b) que el repertorio era el resultado del gusto de los maestros, músicos y público de estas zonas; c) que era la

⁴⁰ Manuscrito n° 11333 *zal* de la Biblioteca Real de Rabat.

⁴¹ Editado por la Academia Real de Marruecos. Rabat, 1995.

⁴² Vid. Ed. Abd al-Karim Ra'is. *Min wahi l-rebab*. Casablanca, 1982.

⁴³ Publicado en *La invención del estilo hispano-magrebí*. Editor: J.A. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 130-164.

⁴⁴ Rabat, 1998.

consecuencia del carácter religioso imperante en la época, de ahí las composiciones recogidas por al-Yami‘i en la primera *nawba* y las nuevas composiciones surgidas e integradas al repertorio en su lógica evolución; d) bien que al tratarse del último período andalusí el proceso de la transmisión oral estaba más próximo, de ahí que se recordaran las composiciones de los poetas granadinos comprendidos entre finales del siglo XIII al XV.

La Biblioteca Nacional de Madrid cuenta también, entre sus fondos manuscritos, con uno de los cancioneros más representativos de la tradición andalusí en Marruecos (ss. XVIII-XIX), códice adquirido en Tetuán por esta biblioteca y catalogado por Shiloah (nº 5307-5). Se trata de un cancionero anónimo, sin editar, que aparece bajo el título de *Rawdat al-gina’ wa-usul al-gina’* (Jardín del canto y orígenes del canto)⁴⁵. Esta obra incluye, en la introducción, a) un capítulo dedicado a los orígenes del canto árabe y los tres primeros géneros musicales, *al-rakban*, *al-gina’* y *al-taryi*, todo un clásico en los tratados teóricos y los cancioneros; b) relación de los modos; c) el poema modal; d) un amplio cancionero centrado en las *nawbas* cuyos textos poéticos van acompañados de los correspondientes metros poéticos clásicos. Observamos que la obra presenta grandes similitudes con el cancionero de al-Ha’ik aunque la ordenación de las *nawbas* difiere y el contenido textual a nivel repertorio es más amplio.

Como último de los manuscritos marroquíes más representativos, nos encontramos con la obra del teórico de Rabat, Ibrahim al-Tadili al-Rabati (m.1894), autor del *Kitab al-siqà fi magani al-musiqà* (Compendio de canciones musicales), según el título recogido en la copia del Legado Valderrama Martínez depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, mientras que en otras aparece como, *Irtiqà ilà ‘ulum al-musiqà* (Tratado sobre las ciencias de la música)⁴⁶, título que se ajustaría al contenido. Esta obra que ha sido editada recientemente en Rabat por el musicólogo marroquí Abd al-Aziz b. Abd al-Yalil, cuenta con tres copias (Rabat, Granada y El Cairo)⁴⁷.

El estudio de este tratado revela el evidente carácter teórico-práctico del contenido. Se trata de un compendio de lo explicitado en los trataditos moriscos y marroquíes anteriores, en lo que concierne a la historia de la música árabe, la teoría musical, el tratamiento del laúd, su digitación y acordes, el poema modal, los cinco ritmos y los modos utilizados en su época⁴⁸. El análisis del contenido denota que el autor estudió en varios centros del saber de la época y, además, que conocía algunos tratados musicales cristianos cuyos contenidos refiere de forma puntual. Como novedad presenta, sin embargo, la composición de un triple cuadro modal⁴⁹ junto a una iconografía que recoge la estructura de un simple árbol modal

⁴⁵ Vid. A. Shiloah, *The theory of music in arabic writings*, pp. 406-407 (catl. nº 315).

⁴⁶ Manuscrito catalogado por Muhammad al-‘Arabi al-Jattabi, *Fihris al-hazaniyyat al-hasaniiyyat*. Rabat, 1985, pp. 62-63 (nº 12063).

⁴⁷ Según las copias del códice consultadas, una de las copias se encuentra en la Biblioteca Real de Marruecos (Rabat), nº 487; otra en el Centro de Documentación Musical (Granada) perteneciente al Legado Valderrama Martínez, y la última en el Museo Islámico de El Cairo.

⁴⁸ La Academia Real de Marruecos acaba de sacar a la luz la edición de este manuscrito, a cargo del investigador marroquí ‘Abd al-Yalil b. ‘Abd al-‘Aziz. Rabat, 2011.

⁴⁹ Vid. M. Cortés: “Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí”, en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, LV (2006), pp. 71-106, fig. 3.

precedido de la *uryuza* atribuida a al-Wansharishi. Además de destacar la integración de la Música en las ciencias del *quadrivium*, al-Tadili aborda algunos aspectos sobre la música sufi y su visión por parte de las escuelas de jurisprudencia, temas planteados de forma habitual por los teóricos, así como algunas informaciones sobre la acústica musical. Además, aporta la relación de los músicos más reconocidos en Marruecos durante su época (Fez, Tetuán y Rabat), y referencias sobre las fiestas tradicionales en Marruecos y Oriente Medio, el arte culinario y los perfumes, entre otros⁵⁰.

Nuevos tratados magrebíes vendrían a enriquecer las fuentes de información focalizadas en los repertorios llevados por los moriscos a tierras del Norte de África y donde los autores dejaban constancia de su evolución. Así, frente a los numerosos códices conservados en Marruecos sobre la música tradicional andalusí, la escuela argelina atesora un número reducido de los mismos, en general tardíos (s. XIX). Las probables causas que justifican la pérdida de estas obras, según los especialistas en la zona, se debe a que son el resultado de las etapas de conflictos surgidos durante el período de la dominación otomana y la posterior colonización durante el Protectorado Francés.

En cuanto a los cancioneros de la tradición andalusí en la escuela argelina, más conocida como música de la tradición *garnati* (de origen o influencia granadina), existen varios manuscritos recopilados a partir del siglo XIX, algunos de ellos conservados en los fondos de la Biblioteca Nacional de Argel⁵¹. El más conocido, *Maymu'at al-agani wa-l-alhan min kalam al-Andalus* (Recopilación de canciones y melodías de al-Andalus) fue realizado por Edmond Yafil⁵², recopilador y compositor judío de origen sefardí, quien recogería en el año 1904 las trece *nubas* que se habían conservado en Argelia. Entre ellas, nuevas *nawbas* y modos, algunos de origen turco como resultado de la ocupación otomana. Con ellos, también, nuevos ritmos y composiciones. La obra recoge, además, una serie de *inqilabat* (mini-*nubas*) de creación tardía que presentan algunas variantes con los recopilatorios marroquíes.

Al patrimonio *garnati* de la tradición sufi en Argelia pertenece la obra del *seij al-Gawti* (s. XIX), autor del *Kitab kasf al-gina' 'an alat al-sama'* (Tratado sobre el índice del canto acompañado de instrumentos en la interpretación del *sama'*)⁵³, código centrado en los instrumentos y las composiciones del repertorio sufi. Además, aporta interesantes datos referidos al sonido, los ritmos, los intervalos, el sistema de notación musical y su relación con los sistemas occidentales adoptados por la música magrebí y oriental durante la época del autor.

⁵⁰ Sobre la copia de este código procedente del Legado Valderrama Martínez que forma parte de los fondos manuscritos del C.D.M. en Granada, el arabista y musicólogo Marcos González Berlanga ha presentado, bajo mi tutela) un estudio en su trabajo de TFG del Departamento de Historia y Ciencias de la Música (UGR), 12-6-2014.

⁵¹ Vid. Guettat, *La música andalusí en el Magreb*, pp. 121-123.

⁵² Obra publicada en Argel, 1904.

⁵³ Publicada en Argel, 1904. Vid. M. Guettat. *La musique classique du Maghreb*, pp. 185-186.

Túnez representa otro de los patrimonios y escuelas musicales andalusíes más reconocidas en el Magreb, al estar considerado entre los países de acogida de las mayores oleadas de andalusíes y moriscos registradas, comunidades que procedían, en gran medida, de la zona levantina. El grado de acogida que recibieron por parte de sus gobernantes contribuyó, sin duda, al desarrollo de sus costumbres y, con ellas, a la transmisión de su música culta. El paso de la transmisión oral a la escrita en Túnez se iniciaría en el siglo XIX con la recopilación de algunos *kunnashat* (cancioneros).

La música de la tradición andalusí conocida en Túnez como *ma'luf* posee relevantes manuscritos, algunos sin editar a causa de su complejidad. El más antiguo pertenece al enciclopedista Ahmad Tifasi (s. XIII), anteriormente citado, obra que incluye, en el volumen XLV de su enciclopedia, informaciones destacadas e inéditas sobre la música andalusí que se escuchaba desde el período emiral al almorávide, los poetas y compositores más prestigiosos, así como las composiciones, modos y estilos más reconocidos⁵⁴. Sobre los modos orientales y andalusíes, el poeta sufi tunecino Muhammad Sharaf (m. 1358) da una relación de los mismos en un poema místico de su creación⁵⁵.

El sultán, músico y melómano Muhammad al-Rashid (m. 1759) sería el encargado de fijar la estructura de la *nawba* en el *maluf* tunecino, además de añadir piezas orquestales de origen turco⁵⁶. No obstante, entre los teóricos tunecinos más conocidos se encuentra Mahmud al-Siyala (s. XIX), autor de *Qanun al-asfiya fi 'ilm al-nagamat al-adkiya* (Las reglas de los sinceros para conocer las notas de los inteligentes), manuscrito realizado en 1872. Los temas axiales del tratado giran en torno a los fundamentos de la música, los métodos de enseñanza de los instrumentos en el contexto del *ma'luf* tunecino, la relación de la música con las distintas disciplinas, la acústica musical y los sistemas de afinación y los acordes del laúd, la iconografía del cordófono y el árbol modal, compuesto en esta tradición por veinticinco modos, entre otros temas⁵⁷. El análisis de las escalas en la obra de al-Siyala llevaría al musicólogo tunecino Mahmud Guettat a reafirmarse en su teoría sobre el predominio del sistema diatónico de la escala natural en el acorde del laúd andalusí y morisco⁵⁸.

Aunque las fuentes textuales informan sobre la existencia en Libia de diferentes escuelas de música *ma'luf* de la tradición andalusí y la vigencia de unos repertorios conservados en el

⁵⁴ Vid. E. García Gómez: "Una extraordinaria página de Tifasi y una hipótesis sobre el inventor del céjel", *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de Levi-Provençal*. París, 1962, II, pp. 517-523; J. Monroe: "Ahmad Tifasi on Andalusian Music". *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*. Modern Philology, vol. 125. University of California, 1989, pp. 35-44; M. Guettat, *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 2000, p. 53; M. Cortés: "Perfil de la *nawba* durante el período omeya" en *El saber en al-Andalus*, Sevilla, 1997, pp. 51-67 (59-60); M. Cortés: *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1995, pp. 29-31.

⁵⁵ Vid. M. Guettat, *La música andalusí en el Magreb*, p. 128.

⁵⁶ Vid. Guettat. *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999, p. 128.

⁵⁷ Manuscrito n° 19241 de la Biblioteca Nacional de Túnez y copia n° 2276 de la Biblioteca Nacional de Bagdad. Vid. M. Guettat. *La música andalusí en el Magreb*, p. 57; *La musique classique du Maghreb*. París: Sindbad, 1980, pp. 183-184.

⁵⁸ Guettat. *La música andalusí en el Magreb*, p. 57.

proceso histórico, lo que parece evidenciar que hasta aquellas tierras debieron llegar los andalusíes, no tenemos conocimiento de manuscritos musicales del período andalusí o morisco. Esta música que posee ciertos aires orientales ante la proximidad geográfica de Egipto, en lo que concierne a la modalidad, la incorporación de nuevos instrumentos y los estilos, en el marco repertorial de las cofradías sufíes conserva con gran celo algunas de las viejas moaxajas y zéjeles del legado andalusí. Así, reconocidas cofradías como la *'Isawiyya*, muy extendida por Marruecos, y la *Sulamiyya* creada por Sidi 'Abd al-Salam Lasmar (1476-1573), establecida en la ciudad de Zliten, son conocida por la autenticidad de su estilo en el ámbito de la tradición andalusí. Así también, en estos repertorios se conservan algunos de los zéjeles recogidos por el poeta sufi granadino Shusturi (Guadix-El Cairo, s. XIII) en su Diwan, autor que en su viaje de peregrinación a La Meca pasaría varios años en Libia aprendiendo su lengua y dialectos, circunstancia que debió contribuir a que una parte de sus composiciones se integraran a los repertorios de las cofradías libias y orientales.

Como característica intrínseca en la configuración de estos cancioneros magrebíes, destacar que están integrados por una parte introductoria compuesta por varios capítulos centrados en la historia de la música, las posturas de licitud o prohibición de esta disciplina por parte de los alfaquíes en el campo jurídico-religioso, la importancia del canto, la voz y los instrumentos, así como los aspectos teórico-prácticos relacionados con el laúd, los ritmos vigentes y la composición de los modos. El *corpus* lo conforma la recopilación de las *nawbas* y composiciones conservadas y donde sus recopiladores dejan constancia de los ritmos y modos en los que debían interpretarse las canciones, forjadas sobre fragmentos de reconocidas casidas, moaxajas y zéjeles (ss. IX-XVIII) de poetas orientales, andalusíes y magrebíes, estos últimos incorporados en el proceso evolutivo (ss. XVIII-XIX)⁵⁹. Así también, de forma generalizada detallan los metros poéticos y el número de los períodos rítmicos (*adwar*) por los que debían regirse los maestros en la interpretación de las canciones (*sana'at*)⁶⁰. Puntualizar que el estudio de los mismos revela que seguían, en su estructura y contenidos, a la obra de al-Isfahani (s. IX), El libro de las *canciones*, cancionero sobre el que se hicieron varias copias en al-Andalus y debió servir de modelo en los repertorios escritos en estas tierras, según indican sus títulos.

La rigurosidad religiosa que envolvía la época en la que se realizaron estos cancioneros debió impulsar, a algunos recopiladores, a insertar el repertorio sufi en los márgenes, frente al profano compilado en la caja de los códices. De esta forma, trataban de justificar aquella parte del contenido que podía ser rechazado por los estamentos políticos, sociales y religiosos.

Todo induce a pensar que los tratados de los teóricos marroquíes escritos en el siglo XIX reflejan lo que se había conservado hasta entonces, es decir, retoman una parte del legado de al-Ha'ik al mismo tiempo que incorporan un nuevo ritmo, algún modos y, sobre todo,

⁵⁹ Vid. M. Cortés: "Autores andalusíes en los repertorios del Norte de África". *Música y poesía al Sur de al-Andalus*". Granada: Fundación El Legado Andalusí, 1995, pp. 53-63.

⁶⁰ Vid. "Sana'a (pl. *sana'at*), Faruqi, *Glossary*, p. 294.

nuevas canciones de corte estrófico compuestas por poetas y compositores de la zona de procedencia de los repertorios.

Aunque las escuelas magrebíes presentan variantes respecto al número de *nawbas* conservadas de la tradición andalusí-magrebí, las canciones compiladas, los ritmos, modos y estilos musicales, la importancia de los cancioneros reside en el hecho de que se trata de los únicos códices que atesoran parte de los repertorios conservados de la tradición andalusí en el proceso transcultural, además de ser los puntos de referencia de los actuales repertorios. Puntualizar, sin embargo, que la pérdida de las melodías que acompañaban a una parte de las composiciones integradas en los cancioneros, como consecuencia de la desaparición de los maestros y, con ellos, la pérdida de las melodías guardadas con gran celo, a menudo, no transmitidas a sus discípulos, ha llevado a los maestros a suplantarlas por otras, de creación posterior. De igual forma, los repertorios de la tradición *garnati* y el *maluf* interpretados en Marruecos, Argelia y Túnez cuentan con nuevas composiciones a cargo de poetas locales, en general sufíes, que son el resultado del incremento de las cofradías en las últimas décadas y del afianzamiento del repertorio *hawzi*⁶¹ en lo que respecta al *garnati* de ciertas zonas de Argelia.

Llegados a este punto sobre la importancia de las cadenas de transmisión oral y escrita, en lo que concierne a la fiabilidad del legado andalusí conservado en estos códices hemos de plantearnos, como posibles teorías: a) que la transmisión bien pudo ser sólo de carácter oral; b) fue el resultado del trasvase de fuentes textuales llevadas por los moriscos o, tal vez, de las existentes en la zona⁶². Por otra parte, la duda que presentan algunas obras anónimas magrebíes que recogen títulos similares a las andalusíes perdidas, citadas en los repertorios bio-bibliográficos, nos lleva a poner en jaque nuevas preguntas. ¿En realidad nos encontramos, en algunos casos, ante obras andalusíes retomadas por los autores de la otra orilla? ¿o bien fueron realizadas por teóricos y recopiladores magrebíes respondiendo, así, a cuantos conocimientos habían adquirido en el proceso interactivo y transcultural?. He aquí algunas de las lagunas históricas que, cual espada de Damocles, envuelven a este legado.

4.- El “Kunnas al-Ha’ik”: Cancionero clave en la transmisión de los repertorios:

La importancia del Cancionero de al-Ha’ik en los estudios musicológicos de las dos orillas nos lleva a centrar el apartado en este autor y su obra, al estar considerado el eslabón fundamental en la cadena transmisora de la música de la tradición musical

⁶¹ Vid. “Hawzi”, en L. Faruqi, *Glossary*, p. 93.

⁶² Según he podido comprobar, familias de origen morisco han conservado manuscritos en la diáspora por el Mediterráneo, al considerarlos de gran valor patrimonial. Otros, han aparecido en zonas situadas en el territorio andalusí, en general ocultos entre los tabiques de las casas, como reflejan algunas de las catalogaciones y publicaciones realizadas por los arabistas.

andalusí-magrebí mediante el repertorio integrado en las once *nawbas* conservadas en Marruecos. También, al ser el manuscrito más completo de los conservados, autor y obra sobre la que los teóricos y recopiladores posteriores citan y toman como punto referencial en sus tratados.

El contenido de este capítulo está focalizado en el estudio y análisis de la copia de Tetuán realizada por el copista tetuaní Muhammad Bu'asal fechada el 7 de *rayab* de 1350 (18-11-1931), depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía y perteneciente al Legado Valderrama Martínez, copia sobre la que realicé la edición, traducción y estudio en mi tesis doctoral (Madrid, 1996), ya citada, tras cotejarla con cinco de las copias marroquíes más completas⁶³.

Destacar, en primer lugar, que el análisis del contenido del *Kunnash* muestra la importancia de al-Ha'ik como recopilador y transmisor de la música conservada en su época, según hace constar al iniciar el cancionero:

Como ya puntualizaba en mi artículo: “Apuntes interdisciplinares sobre los manuscritos moriscos y conexiones con los marroquíes”, este tratado reúne, en la introducción y el *corpus* del cancionero, las características propias que conllevan los tratados musicales árabes orientales que le sirvieron de modelo. Así, tres son los grandes bloques temáticos que lo conforman: a) Una introducción donde el autor aborda, en cuatro apartados, los aspectos historiográficos, jurídicos y teórico-prácticos: 1) *Sobre la licitud de la música y las reglas (al-istahakamat)*; 2) *Sobre la utilidad de la música y su aprovechamiento*; 3) *Sobre sus orígenes y reglas*; 4) *Sobre los cuatro ritmos y los veinticuatro modos (uryuza)*. Precediéndola: b) El *corpus* integrado por las once *nawbas* conservadas durante su época, ordenándolas en función de los ritmos y los modos que las conforman y donde el autor va engarzando los textos poéticos de las piezas cantadas (*sana'at*), de las que omite su autoría, c) un breve *epílogo*, donde el autor pide perdón a Dios por cuanto de vano haya recogido en el cancionero.

La perfecta estructuración de la obra llevan a al-Ha'ik, tras presentar el aparato introductorio donde recoge los aspectos históricos y teórico-prácticos de la música, a centrarse en el *corpus* formado por las once *nawbas* y las canciones que se conservaban en su época. Así dejaba constancia de su intención de transmitir el repertorio conservado en la escuela tetuaní.

La sistematización que imprime al cancionero le lleva a situar y enumerar cada una de las *nawbas*, precedidas de una breve introducción que nos sitúa en el origen de las mismas y los modos que la integran e incluyendo, a veces, el nombre de sus creadores. A continuación, coloca, bajo los correspondientes epígrafes, los ritmos en los que deben interpretarse cada una de las composiciones (*sana'at*) compiladas: *basit*, *qa'im wa-nisf*, *bitayhi*, *quddam* [que se corresponden en la música clásica occidental: *lento*, *adagio*, *alegre*

⁶³ Véase la edición facsímil del manuscrito editado por el Centro de Documentación Musical y la Consejería de Cultura (Junta de Andalucía). Edición dirigida y prologada por M. Cortés García. Granada, 2003.

y *presto*]. Cada canción va acompañada, además, del metro poético clásico en el que fueron escritas, anotado en el margen correspondiente, lo que implica una relación entre el ritmo poético, marcado por la acentuación de sílabas cortas y largas (acentuadas y no acentuadas) y el ritmo musical. Luego, al-Ha'ik sigue los precedentes establecidos en la música clásica oriental ante la ausencia de notación musical, parámetros que encontramos, también, en la música medieval.

Como detalle a tener en cuenta ante la falta de notación musical, al-Ha'ik anota, en los márgenes correspondientes a cada verso de las composiciones, el número de períodos rítmicos (*adwar*) que lo integran, como regla a la que deberá ajustarse el maestro a la hora de enseñar el repertorio a sus discípulos, sistema tradicional de aprendizaje que pude comprobar en los trabajos de campo realizados en los conservatorios marroquíes a principios de los años 90.

A continuación, pasa a indicar el primer canto que abre las nawbas, *al-inshad* (anasid), canto solo de estilo recitativo y salmodiado sobre fragmentos de poemas clásicos (casidas), señalando el ritmo y el modo melódico en el que debe interpretarse. Precediéndole, deja constancia de los distintos poemas de corte estrófico que conforman las nawbas (moaxajas y zéjeles), canciones interpretadas por el solista y los coros a modo responsorial, acompañadas de la correspondiente base rítmico-modal.

El estudio de las composiciones integradas en este cancionero nos lleva a comprobar que corresponden a poetas clásicos orientales, andalusíes y magrebíes (ss. X-XVIII), mientras otras son anónimas. La cronología que presentan los autores de estas composiciones nos lleva a constatar que debieron integrarse a los repertorios en el transcurso del proceso histórico.

Resulta curioso que nuestro autor incorporara en los márgenes del *Kunnash* un segundo repertorio de corte sufi, lo que parece indicar que quiso reflejar la coexistencia y la práctica de ambos repertorios (profano y sufi). Además, muestra su intención de justificar el sentido profano del contenido al incluir este repertorio en la caja del manuscrito, además de plasmar el sufi que se interpretaba, y aún hoy se interpreta, en el contexto del abanico policromo que presentan las cofradías sufíes y el *marabutismo* vigente en la zona.

El manuscrito termina con el colofón donde al-Ha'ik pide perdón a Dios por cuanto de vano reflejara en el cancionero. De esta forma justificaría el carácter musical de la obra y su intención de transmitirla a los músicos, además de señalar la importancia de esta disciplina como benefactora del cuerpo y el alma, cuando señala:

"Dice el pobre y débil siervo, que reconoce su pecado y espera el perdón del Señor Misericordioso, Muhammad b. al-Husayn al-Ha'ik al-Andalusi al-Titwani: -"He cumplido lo que me propuse, explicar a los hombres de la música. Lo he transmitido con objeto de que sea para ellos motivo de conocimiento y lo he explicado satisfactoriamente con la intención de ayudarles, de forma que sea bueno para ellos, se sienta atraído el hombre sensato y encuentre descanso el compañero"⁶⁴.

⁶⁴ Al-Ha'ik, *Kunnash*, p. 228.

Diferentes son las posturas mantenidas sobre la figura de este tetuaní de origen andalusí, por parte de los maestros e investigadores de este patrimonio. Conceptuado, a menudo, de poco versado en el arte musical al no estar vinculado a la música como maestro o ejecutante, no cabe duda, sin embargo, de sus amplios conocimientos sobre las distintas humanísticas y científicas relacionadas con la música. Amante de la música andalusí y estudioso de la misma, la lectura de la introducción del *Kunnas* muestra que debía poseer una rica biblioteca, o bien se sirvió de obras localizadas en Marruecos. Luego, el caudal de datos que manejaba en los distintos campos del saber de la época, respecto a las fuentes clásicas relacionadas con la historia de la música, la tradición coránica, jurídica y sufi, los utiliza sabiamente con la finalidad de engarzarlos en el tejido del cancionero y darle rigurosidad. Estos datos son lo suficientemente obvios como para poder definirlo de hombre ilustrado y, sobre todo a considerarle el gran transmisor y recopilador de la música conservada en el siglo XVIII.

Por otra parte, dos son las ideas que deja traslucir la introducción. En primer lugar, su clara intención de justificar la licitud de la música, utilizando numerosas citas tomadas de tradicionistas y representantes de las cuatro escuelas jurídicas musulmanas (*maliki, hanafi, safi'í, hanbali*), con la finalidad de lograr la aceptación del contenido profano por los alfaquíes, como hace constar en la declaración de intenciones del epílogo.

El estudio del contenido nos lleva a señalar, también, que dos son los tipos de fuentes de las que se sirve al-Ha'ik en la elaboración del cancionero: a) fuentes orales; b) fuentes escritas. La lectura de la introducción revela que el autor quería establecer el carácter diferenciador entre sus informadores, directos e indirectos, mostrando que el cancionero estaban basado en la tradición escrita y oral, cuando aclara:

“Dicha recopilación la iniciare con una introducción que contendrá tres capítulos, a fin de discernir lo que se ha aprendido por razonamiento (al-ma'ful) de aquello transmitido (al-man'ul)”⁶⁵.

Aunque confiesa que desde su juventud mostraba su entusiasmo por memorizar los textos poéticos, tradición que forma parte de la cultura árabe, omite, sin embargo, citar a sus maestros y posibles informadores en lo que se refiere a la transmisión oral del repertorio compilado en las *sana'at* (composiciones), aunque, puntualiza:

“les pregunté a aquellos que mejor las conocían [moaxajas y zéjeles] que recordaran lo que sabían y lo que habían olvidado, y lo conseguí..., entonces supe que aquel que entra en este mar se hunde en sus costas”⁶⁶.

Extraemos, de esta declaración que debió sentirse desbordado por el número de canciones conservadas en el proceso de la transmisión oral.

⁶⁵ *Ibid*, pp. 3-4

⁶⁶ *Ibid*.

La omisión de datos concretos sobre sus verdaderos informadores orales nos lleva a seguir planteándonos nuevas preguntas. El hecho de desconocer la procedencia de la familia andalusí de al-Ha'ik y la fecha en la que se asentaron en Marruecos conlleva grandes incógnitas a la hora de clarificar la posible escuela andalusí de donde podía proceder una parte del repertorio aprendido, de forma oral, y recogido en el cancionero. También ¿de dónde procedían sus informadores?, ¿en realidad se trataba de viejos moriscos en la zona o, bien, eran tetuaníes conocedores del repertorio oral? En medio de estas diatribas, queda claro, sin embargo, su interés por transmitir cuanto conocía a los músicos y amantes de esta música.

Es obvio, por otra parte, que a la buena formación musical, adquirida mediante la lectura de las obras clásicas, se debía sumar el hecho de contar con la consulta y el asesoramiento de posibles maestros, músicos y amantes del arte musical, cualidades a las que se sumaba su interés vocacional hacia la música, su empeño por transmitir cuanto había aprendido de sus maestros en el arte de la poesía y la música y, así, poder legarlo a las generaciones venideras para que sirviera de ayuda a los músicos. Luego, como personaje que ha trascendido hasta nuestros días y por la universalidad de su pensamiento, bien podíamos calificarlo de teórico que se aproximaba, de alguna forma, a los perfiles que caracterizaba a los sabios de la época. Destacar, además, su faceta de gran recopilador y transmisor del patrimonio andalusí y su evolución en la escuela marroquí al lograr reunir, en el repertorio profano y sufi, unas mil trescientas composiciones (*sana 'at*) de la música culta, frente a la lamentable pérdida de los cancioneros andalusíes.

Ciñéndonos a sus aportaciones en el campo de la teoría y la práctica musical, al-Ha'ik nos ilustra sobre los cuatro ritmos utilizados en el marco de las *nawbas*, explicitando su aprendizaje apoyándose del instrumento de percusión, el *tar*, como base rítmica, instrumento que encontramos documentado en las fuentes literarias andalusíes hasta finales del período nazari.

Por otra parte, el hecho de que nuestro autor se centre en los cuatro ritmos, frente al cancionero posterior escrito por el fesi al-Ya'mi'i (s. XIX) y la obra del teórico rabatí al-Tadili (s. XIX), autores que incluyen un quinto, *al-dary*⁶⁷, situándolo entre el cuarto y el quinto recogido por al-Ha'ik, pone de manifiesto las claras diferencias que evidencian estas obras como resultado del paso de un siglo.

El análisis comparativo de los cancioneros recopilados en el proceso evolutivo (ss. XVIII-XIX) nos lleva a constatar claras innovaciones en los repertorios a interpretar en las escuelas magrebíes. Entre ellas, la aportación magrebí al plano musical ante la creación del quinto ritmo (*al-dary*) y del modo al-Istihlal que dio origen a la *nawba al-Istihlal*, según señala al-Ha'ik en el *Kunnash*⁶⁸. Además, la huella del dialecto magrebí inmerso en una parte de los textos poéticos y, de forma generalizada, en los zéjeles de carácter popular, mientras que las moaxajas andalusíes y las casidas orientales conservaron la lengua

⁶⁷ Vid. "Darj (pl. *adraj*)". Faruqi. *Glossary*, pp. 54-55.

⁶⁸ Según al-Ha'ik, se trataba de una *nawba* compuesta en Fez por el Hayy Allal al-Batla durante el reinado de Muley Abd Allah (1729-1757)". Vid. *Kunnas al-Ha'ik*. Edición facsimil, Granada, 2002, p. 218.

andalusí y árabe clásica en origen. La trilogía lingüística, poética y melódica que caracteriza a las composiciones integradas a los repertorios de las *nawbas* se hace patente, además, en el desarrollo de una música que contaba, en el siglo XIX, con nuevos géneros de la poesía estrófica de creación autóctona, la *berwala*, (tipo de casida zejelesca)⁶⁹, al configurarse en las nuevas composiciones que se integrarían al tejido compositivo de las *nawbas* creadas por poetas preferentemente sufíes (s. XIX) en las que predomina el dialectal magrebí (*al-dariya al-magrebiyya*). Luego, como música viva que iría evolucionando en el proceso histórico y transcultural, las composiciones (*sana'at*) profanas y, sobre todo, sufíes que, progresivamente se han ido incorporando a los repertorios, son el resultado evidente de la creación de nuevas composiciones y el afianzamiento de las cofradías en el área del Magreb.

Por otra parte, una idea aparece clara en el apartado introductorio del *Kunnash*, presentar a la música como ciencia matemática. Al definirla como “ciencia musical”, al-Ha'ik manifiesta similar concepción a la expresada por los tratadistas clásicos orientales, al-Farabi, Ibn al-Katib, Avicena y Safi al-Din al-Urmawi (ss. X-XIII), los andalusíes, Abu l-Salt de Denia e Ibn al-Jatib (ss. XI-XIV) y el marroquí al-Tadili (s. XIX), evidenciando la funcionalidad de una música vinculada a la sociedad y también en las humanidades y las ciencias. Luego, nuestro autor parece sintetizar la idea de estos teóricos al integrar a la Música como Ciencia Matemática, junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía, siguiendo los parámetros establecidos por los tratadistas greco-latinos y árabes respecto a las ciencias integrantes del *quadrivium*⁷⁰.

La vinculación de la Música con la Aritmética es manifiesta en los tratados moriscos y magrebíes aplicadas al cálculo algebraico de los sistemas de digitación del laúd y notación musical y al detallar las distancias interválicas que separan a las notas musicales y su aplicación metodológica al cordófono, instrumento sobre el que se crearía la base de la teoría musical.

La relación Música-Geometría resulta evidente, también, en las distintas iconografías que presentan los manuscritos miniados magrebíes representadas en la configuración de los distintos cuadros y árboles modales. De esta forma, mostrarían la concepción numérica, simbólica y conceptual acuñada por el número cuatro, sintetizada en las cuerdas dobles del laúd, los modos principales de la música y su correspondencia con los humores, temperamentos, elementos y astros.

La impronta interdisciplinar que refleja el *Kunnash* llevan a su autor a dejar constancia, en la introducción, de la estrecha interrelación existente entre la música y el sufismo, disciplina y pensamiento filosófico-religioso integrado en la cultura islámica aunque denostado por gran parte de los estamentos ortodoxos, lo que no le impediría recoger las distintas posturas mantenidas por los alfaquíes y los maestros sufíes respecto a la música y cuanto la rodeaba. Prueba fehaciente sería la incorporación del repertorio sufí que muestran los márgenes de algunas copias del cancionero mediante composiciones del género *madih*,

⁶⁹ Vid. “Barwalah (pl. *barawil*)”. Faruqi. *Glossary*, p. 32.

⁷⁰ Vid. M. Cortés: “Apuntes interdisciplinarios sobre los tratados musicales moriscos...”, pp. 324-325.

con poemas de alabanza a Dios y Mahoma, junto a otras creadas por los maestros sufíes y testimoniando, así, la coexistencia de ambos repertorios.

Como podemos observar, la teoría y la práctica implícita en los códices que abordan la codificación de la música andalusí-magrebí de la tradición clásica aglutinan, en sus contenidos y repertorios, los grandes temas que caracterizan a la música árabe, además de sintetizar, en su concepción, el conocimiento atesorado en las músicas tradicionales de la antigüedad clásica oriental y occidental, en sus vertientes humanística y científica.

La importancia de los mismos radica, además, en su configuración como manuscritos claves que engarzan a la tradición musical andalusí y morisca con la magrebí. Todo induce a pensar que algunos de estos saberes debieron servir de base en la elaboración de algunos de los aspectos teórico-prácticos encerrados en los tratados peninsulares de la Escuela de Vihuelistas (s. XVI). Según podemos observar en el tratamiento de los sistemas de *tablatura*, *accordatura* y notación cifrada aplicados a la vihuela, los tratadistas cristianos bien pudieron nutrirse de los conocimientos adquiridos por los maestros moriscos ya que sus obras reflejan parámetros que se aproximan a los establecidos por los tratadistas griegos, los teóricos orientales clásicos, andalusíes, moriscos y magrebíes, teorías que ya apuntaban en sus publicaciones los investigadores de principios del siglo XX, Gearvert, Farmer, Mitjana y Ribera Tarrago. Aunque se trata de un área de la investigación pendiente de clarificar, como bien señalaba Emilio Puyol en el prólogo a la nueva edición del libro de Luis de Milán:

“Lo cierto es que en una época en la que el laúd va adquiriendo en Europa su máximo esplendor, la vihuela reina en España con los instrumentos de teclado, sin que el laúd aparezca en manos de artistas eminentes ni en libros impresos de música en cifra”⁷¹.

En efecto, los tratados de la Escuela de Vihuelistas acusan una denominación común, enfatizar sobre la relevancia de la vihuela y la existencia de un sistema de notación cifrada que anulaba el protagonismo, hasta entonces, del laúd morisco, sus maestros y músicos, aunque la existencia del sustrato musical andalusí y morisco sea evidente.

Epílogo: Algunas conclusiones y matizaciones:

Siguiendo las coordenadas geográficas, al-Andalus-Oriente-Magreb, resulta obvio que al-Andalus se configuraría en punto de encuentro entre la cultura oriental y el mundo islámico occidental en el Magreb. De igual forma, el saber filosófico andalusí se consolidaría en el período medieval para convertirse en fuente de conocimientos que se proyectaría a la Europa medieval y renacentista.

⁷¹ *Apud.* E. Puyol, *Los seys libros del Delfín de música de cifra para tañer vihuela.* (Valladolid, 1538). C.S.I.C. Instituto Español de Musicología, 1971. Transcripción y estudio por Emilio Puyol (1886-1980).

Respecto a las aportaciones al patrimonio musical andalusí-magrebí, no cabe duda de que el carácter vinculante con Marruecos, a través de los moriscos asentados en Tetuán, Tánger, Chauen, Rabat, Salé y Fez, entre otros puntos de la geografía marroquí, marcaría una de las vías más destacadas de la transmisión andalusí (oral y escrita). En este contexto, nos reafirmamos en nuestra teoría sobre la relevancia que presentan los tratados de esta escuela, además de considerados manuscritos claves ya que facilitan el restablecer las cadenas transmisoras (*isnad*) y el cotejo con los códices anteriores y posteriores, así como la aproximación al estudio interpretativo de la música de la tradición culta andalusí-magrebí en el proceso evolutivo.

El estudio y análisis de los manuscritos moriscos y marroquíes revelan la importancia de la transmisión ejercida por la escuela de laudistas andalusíes (ss. IX-XV) y moriscos (ss. XVI) ante la impronta que presentan los tratados de la otra orilla respecto al sistema pedagógico basado en el laúd y su aplicación al campo de la teoría y la práctica musical, así como la interrelación filosofía-medicina-sufismo. También, muestran la fuerza de las cadenas de transmisión oral reflejada en los cancioneros magrebíes de corte clásico.

Luego, el carácter interdisciplinar de la música clásica de al-Andalus, conservada en las cuatro escuelas magrebíes, nos lleva a profundizar en unas fuentes textuales que revelan la interacción de la música con las disciplinas del *trívium* y el *quadriúvium* que se impartían en al-Andalus y el Magreb, como señales de identidad. Así también, interaccionarla con nuevas áreas de investigación integradas a la Musicología actual (etnomusicología, antropología, iconografía, arqueología musical, etc). Además, al tratarse de un patrimonio vivo que ha superado los avatares de una larga trayectoria histórica que abarca desde los siglos IX hasta nuestros días, nos permite su análisis desde la evolución que plantea en el proceso transcultural.

Puntualizar, sin embargo, que la trayectoria histórica y el proceso de aculturación en tierras magrebíes llevarían a aportaciones literarias, musicales y estilísticas a la estructura compositiva y la interpretación reglada de las *nawbas* en el marco de los repertorios, aunque sin perder la idiosincrasia andalusí que la engendró. Esta realidad que presentan los elementos magrebíes integrados en el proceso transmisor, llevaría, en las últimas décadas del siglo XX, a acuñar el término de música *andalusí-magrebí*, al definir la realidad que refleja este patrimonio tradicional clásico.

Tomando como punto referencial lo expuesto sobre la riqueza patrimonial que atesoran las fuentes documentales en su trayectoria andalusí, morisca y magrebí, nos permitimos hacer una valoración, al mismo tiempo que insistimos, una vez más, sobre la necesidad de preservarlo de influencias ajenas a su verdadera concepción ya que nos encontramos ante un patrimonio único y conservado, de forma más o menos fragmentado, pero que merece ser tenido en cuenta y valorado en su justa medida.

No obstante, una parte de las fuentes del saber permanecen aún ocultas bajo las fronteras de la lengua que les dio vida y la dificultad que representa la traducción e interpretación de los textos medievales árabes. Cuantos nos dedicamos a esta parte del patrimonio musical somos conscientes de que ésta es una carrera de fondo y, por tanto, del largo recorrido que

nos separa de la meta, de ahí la necesidad de abordar la traducción, catalogación y estudio de las fuentes documentales si queremos que esta parte de legado andalusí sea considerado y elevado al lugar que ocupó durante sus largos siglos de existencia y esplendor.

En este sentido merece tenerse en cuenta el apoyo recibido a este patrimonio por parte de la Universidad de Granada, experiencia pionera en las universidades españolas respecto a la incorporación de distintas materias relacionadas con la música andalusí y el patrimonio musical andalusí-magrebí, integradas a los Programas de Licenciatura, Grado, Máster y Doctorado del Departamento de Historia y Ciencias de la Música⁷². Así también, la incorporación progresiva, durante las últimas décadas, a la gestión cultural y los proyectos patrimoniales de ambas orillas, a cargo de instituciones públicas y privadas afines a ambos patrimonios.

Cerrando este trabajo, insistir en la idea de una música que, al atesorar un carácter plural, puede ser abordada desde diferentes líneas de estudio e investigación ante el universo que condensa, música que, por su imbricación con las disciplinas humanísticas y científicas y, también, desde su funcionalidad en la sociedad fue concebida para proporcionar el gozo y la paz a la audiencia. Al mismo tiempo, una reflexión, si la música no necesita del lenguaje, la universalidad que va unida a este patrimonio deberá potenciar, en el futuro, un mayor conocimiento y reconocimiento basado en la superación de ideas y clichés preconcebidos durante décadas y permitiendo, en esta nueva era, profundizar en las distintas líneas temáticas que atesora, con el objetivo de clarificar posturas y proseguir con la apertura de nuevas vías de investigación a las que puedan integrarse los jóvenes investigadores.

Animo, pues, a cuantos estudiosos e investigadores estén interesados en esta área del conocimiento, a unirse a la tarea de compromiso en favor de la conservación y difusión del patrimonio musical andalusí-magrebí para que podamos avanzar en la reconstrucción de la historiografía musical y su mayor conocimiento, por cuantos campos encierra, y como herederos directos de una cultura que es también nuestra.

⁷² Desde estas páginas finales expreso mi agradecimiento a los directores de los Departamentos de Historia del Arte y Música y del actual Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Dres. Ignacio Henares Cuellar y Antonio Martín Moreno, así como a cuantos profesores expresaron su apoyo por la integración periódica de las distintas materias relacionadas con el patrimonio musical andalusí y andalusí-magrebí.