
ALGUNOS ASPECTOS DE LA ORALIDAD MUSICAL EN EL MAGREB

FETHI SALAH

**ESCUELA NORMAL SUPERIOR DE KOUBA - ARGEL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y MUSICOLOGÍA**

Un discurso sobre la música formulado en un idioma ajeno a la cultura que la produce, es decir un discurso producido en una lengua «extranjera», puede ser objeto de interpretaciones inadecuadas si no se toma la prudente iniciativa de presentar inicialmente la definición previa de los conceptos y los términos utilizados, preferentemente desde el punto de vista de la cultura en cuestión. Es el caso, entre otros, del concepto «oralidad», que en lengua árabe tiene su equivalente en la palabra: *al-xxafahí*. El campo semántico de este concepto incluye la idea de *xifah* (labios), y por consiguiente la de voz (mediante la boca). Este concepto no plantea problemas, puesto que su traducción literal nos lleva ya a la expresión «(transmisión) de boca a oído». Lo oral, entonces, se mueve, en primer lugar, dentro de un espacio delimitado por la voz y el oído. No es de extrañar si estos dos elementos son los más importantes en el mundo musical, ya que la mayor parte de las músicas del mundo son vocales (cantadas), y desde luego la música no puede ser percibida sin el oído humano. Si en muchas culturas musicales, éste ha sido desde antaño el órgano más importante en el control de la actividad musical, su toma en consideración y valorización en los discursos científicos sobre la música es un hecho bastante reciente:

*Musik soll hörend erlebt werden, und über dieses Erlebnis des eigenen Hörens gewinnt sie erst eine Bedeutung.*¹

Focalizar la atención sobre la voz y el oído, así como sobre la memoria humana que les vincula mutuamente en la actividad musical oral, no debería esconder otros aspectos no menos importantes.

L'oralité, c'est d'abord une communication spécifique, dans laquelle se développe un discours spécifique, qui ne fonctionne pas de la même manière que le discours de l'écrit ou le discours de la vie courante, et

¹ BRANDES, Edda (1989), *Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*, Göttingen, Re, p. 11.

*surtout qui ne se manifeste pas dans les mêmes conditions de communication.*²

Ya que la oralidad es también un «discurso», existen otros aspectos de lo oral que ensanchan el espacio anteriormente mencionado. La oralidad musical pone de manifiesto, además de privilegiar lo auditivo sobre lo visual y su corolario lo escrito, actividades, actitudes y habilidades relacionadas con modos peculiares de percepción y de clasificación / taxonomía de las formas sonoras producidas, así como la producción de conocimientos específicos y característicos.

1. EL ASPECTO PERCEPTIVO Y REPRESENTATIVO

A menudo la oralidad se piensa como un fenómeno opuesto al de la escritura: lo oral es lo que no se escribe; la comunicación/transmisión oral se concibe como una comunicación/transmisión que no se realiza a través de la escritura. En el ámbito musical, esta idea de oposición «oral» vs «escrito» ha tenido consecuencias mucho más importantes en la historia de la creación musical que en el ámbito lingüístico. En la cultura musical magrebí, aunque la transmisión oral de la música sigue predominando, la música escrita, o más bien la representación visual de las diversas formas sonoras, se considera cada vez más (salvo en los medios tradicionalistas conservadores, que rechazan la idea de escribir música) como una especie de ideal que, al ser alcanzado, provocaría que la música magrebí gozara de más prestigio que en la situación en la que está actualmente:

Avantages de l'écriture:

- Représente un moyen de sauvegarde de la mélodie [...].
- Reste, pour le studieux, une méthode d'analyse et d'étude pratique du fait de pouvoir matérialiser et visualiser la musique.
- Dépeint un support de diffusion «universel» auprès des musiciens et des chercheurs voulant s'initier à cette musique et ne pouvant accéder à l'enseignement direct d'un *m'allem* (maître).
- Constitue un aide-mémoire utile pour le musicien traditionnel, d'autant plus que l'habitude de mémorisation des maîtres d'antan s'amenuise périlleusement.
- Facilite l'enseignement dans une époque où l'économie du temps est devenue un facteur prééminent.

² ABDOU Kamel (1992), «Discours scientifique et discours de l'oralité». In AA.VV., *Actes du Colloque International sur l'Oralité Africaine*, du 12-14 Mars 1989, T I, Alger, Centre National d'Études Historiques, p. 71.

- Donne à la musique andalou-maghrébine plus de prestige auprès de ceux qui croient en la suprématie des sciences écrites. [...].³

A pesar de la existencia de herramientas tecnológicas audiovisuales potentes que permiten la grabación y, por consiguiente, la total conservación de lo considerado como patrimonio o herencia musical secular, la idea de escribir o más bien de transcribir la música como «*moyen de sauvegarde de la mélodie*» sigue siendo un objetivo sin análisis profundo ni evaluación crítica. Se nota, por otro lado, que cuando se habla de la necesidad de la transcripción musical, se aplica casi en exclusiva a la música andalusí y muy pocas veces a otros géneros musicales tradicionales, sobre todo los populares. La relación entre el hecho de ser considerada como música culta tendría mucho que ver, además de la idea de prestigio, con la necesidad de transcribirla («*auprès de ceux qui croient en la suprématie des sciences écrites*»). A partir de estas ideas, no ha resultado difícil difundir la conclusión según la cual una música escrita que se transmite mediante partituras tiene un carácter mucho más culto que otra sin escribir, es decir la que se transmite por tradición oral.

Sin embargo, se sabe que, dentro de la comunidad de los músicos tradicionales, sólo una minoría escribe y lee música (utilizando la notación musical europea o convencional). Además, aunque sepan leer la notación convencional, los músicos tradicionales no suelen utilizar partituras a la hora de interpretar músicas tradicionales (menos aún las populares) ni siquiera durante los ensayos⁴.

El tratamiento de esta idea va más allá del problema técnico de la representación visual de la música. Al hablar de la fragilidad de la memoria de los maestros o de los músicos en general, se ha difundido también una concepción algo estática de la memoria humana en el sentido de mero almacenamiento de conocimientos. Y esto parece contribuir al refuerzo de la idea según la cual la tradición musical es un conjunto de conocimientos que debe ser transmitido fielmente sin cambio ni

³ METIOUI, Omar (2002), «Critères sur la transcription de la musique orale». In VALDIVIESO GARCÍA, Emilio (dir.), *Patrimonio Musical*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 124.

⁴ En el caso de la música magrebí de origen andalusí, se constata que solamente los músicos tunecinos intérpretes del *Maluf* suelen usar partituras / transcripciones, que fueron producidas bajo la supervisión de Mohamed Triki (Al respecto véase DAVIS, Ruth (1997), «Cultural policy and the Tunisian Ma'luf: Redefining a tradition». In *Ethnomusicology*, vol.41, n°1, p. 5.

alteraciones. En lo que concierne al lado dinámico de la tradición musical, que estriba en gran parte en la improvisación, aunque se le atribuye a menudo el carácter de «esencial» o de «alma» de la música oral, se insiste en que (lo improvisado) no debe alterar el contenido de la memoria, y sólo puede juxtaponerse o añadirse a dicho contenido.

Allegro $\text{♩} = 120$
staccato

1. Tag ruz zah ri bó — sim A lan ya la lal la
2. Wa biš ših ri ná — sim A lan ya la lal la
3. Há dās šub hu ná — sim A lan ya la lal la
5. dan — ní A lan ya la lal la

lal la lan A na na Min bu kál ga mām A la lan ya la lal la
lal la lan A na na muz hi rul 'a kām A la lan ya la lal la
lal la lan A na na yaḥ fa laḥ za lām A la lan ya la lal la
lal la lan A na na wa ḥay yin ná dīm A la lan ya la lal la

Orquesta

lan lan lan4 Wal aḥ yār tu gan — ní

Orquesta

Wal 'at yār tu gan — ní

4. Wal 'at yār tu gan — ní bi ḡaw tin ra jim —

Coda

5. Šā ḥi há ti lan

Orquesta
rallen.

Transcription de Omar Metioui

Ejemplo de una «partitura» producida tras la transcripción de una pieza musical marroquí de origen andalusí, con transcripción fonética latina de la letra en árabe⁵.

⁵ METIOUI, Omar (2002), *op. cit.*, p. 129.

Las polémicas que a veces se desencadenan entre los que no practican la escritura musical no parecen desembocar en la verdadera problemática técnica y las consecuencias del uso de la notación convencional en la transcripción de las músicas tradicionales. Basta emprender el análisis formal detallado de dichas músicas para concluir que lo «esencial» (el «alma») de éstas (musical y estilísticamente hablando) no puede ser transcrito. Los músicos tradicionales que saben escribir y leer música están convencidos de que sólo se puede transcribir la estructura «esquelética» y «rígida» de las melodías, y que lo «esencial» siempre quedará fuera de una representación visual. Entre los elementos que componen este «esencial» podemos citar la profusión de los ornamentos (melódicos y rítmicos) y sobre todo la dimensión más problemática del sonido, a saber el timbre. Si, en algunos casos «sencillos», los ornamentos pueden ser descifrados sistemáticamente y luego transcritos en notación convencional, no es el caso en absoluto del «timbre», que por un lado tiene frecuentes relaciones con la ornamentación y, por otro lado, sin duda alguna tiene un papel muy importante y representa uno de los rasgos diferenciadores de los distintos estilos dentro del mismo género. El «juego musical» con los timbres⁶ puede ser considerado como uno de los fundamentos pertinentes de la creación musical en las músicas de tradición oral. En el mismo orden de ideas, es justamente el timbre lo que dificulta también la operación taxonómica desde un punto de vista organológico⁷.

Jean During, en su análisis de la tradición oral del Oriente musical, destaca dos rasgos pertinentes del discurso musical producido por el «pensamiento oral»: la *redondance* y la *force préentielle de l'oralité*⁸. En las tradiciones musicales iraníes, tal como las presenta During,

La majorité des formes musicales sont extrêmement redondantes ou répétitives, mais nettement moins lorsqu'elles sont très liées aux techniques d'écriture. Il est significatif que les musiques populaires, donc produites dans un milieu oral, sont perçues comme répétitives par les tenants des musiques d'art appartenant au milieu des lettrés. (J'ai

⁶ SALAH, Fethi (2006), «Le timbre dans la musique de l'Imzad. Quelques aspects acoustiques et perceptifs». In *Actes du 1^{er} Colloque sur l'Imzad, Tamanrasset 31 Avril-3 Mai 2005*, www.imzadanzad.com/fethi_salah_1.html.

⁷ MAZOUZI, Bezza (1995), «Aporie d'une typologie du timbre». In MAROUF, Nadir (Dir.), *Le Chant arabo-andalou*, París, l'Harmattan, p. 49-56.

⁸ DURING, Jean (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Éditions Verdier, p. 269.

souvent vérifié ce fait en Iran). Enfin, remarquons que pour le non-initié, tout langage musical étranger, même «savant», apparaît généralement, au premier abord, comme monotone et ennuyeux. Il s'agirait donc d'un trait essentiel des formes musicales, davantage marqué cependant dans les cultures orales.⁹

La percepción de la redundancia de las melodías es un fenómeno que varía según la cultura (o la subcultura) musical que la practica. Y si es verdad que la redundancia existe en casi todas las culturas musicales orales, esto no quiere decir, por lo tanto, que tenga la misma significación en cada una de estas culturas. Los músicos (ya pertenezcan al ámbito culto o al popular) admiten que la estricta repetición no puede ser (lo hemos averiguado cada vez que hemos tenido la oportunidad de hablar de este tema con los músicos tradicionales). La repetición nunca es la misma. Además, los maestros, en el proceso de transmisión del saber que pretenden enseñar, no quieren que sus alumnos repitan estrictamente lo mismo que ellos. Cada alumno/discípulo debe adquirir su propia personalidad musical, en particular mediante la improvisación. Imitar al maestro en el proceso de aprendizaje musical tradicional no es el principal objetivo a lo largo de dicho proceso, sino una etapa y un procedimiento entre otros, en la asimilación y reproducción de los conocimientos.

Inconvénients de l'écriture :

- Substitution du m'allem (maître) par la Partition. [...]
- Prédominance du tempérament [...].
- Supplantation de l'improvisation [...].
- Tendance à l'harmonisation [...].
- Création d'un conflit de générations [...].¹⁰

Si resulta probable que el uso de la partitura, como producto de la transcripción musical, tenga como desventaja la «*création d'un conflit de générations*»¹¹ –generación de aquéllos que no saben escribir ni leer música (los que forman parte de la generación de los maestros en particular) y la de aquéllos que saben escribir y leer (cuya mayoría ha estudiado solfeo en los conservatorios, por ejemplo)–, es muy poco probable que la partitura sustituya al maestro ya que no se debe menospreciar la «*fuerza presencial* de la oralidad»¹², es decir la presencia

⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰ METIQUI, Omar (2002), *op. cit.*, p. 125-126.

¹¹ *Ibid.*, p. 126.

¹² DURING, Jean (1994), *op. cit.*, p. 269.

simultánea, en cuerpo y alma, de aquél que produce, transmite o enseña por un lado, y de aquél que escucha, recibe o aprende¹³ por otro. El maestro/profesor, como eslabón fundamental en la cadena de transmisión oral de la tradición musical, no puede ser sustituible por el objeto rígido representado en/por la partitura.

2. EL ASPECTO TAXONÓMICO

No es fácil presentar con claridad y precisión absolutas la diversidad musical del Magreb: no solamente porque hay un número importante de tradiciones regionales y locales que difícilmente una sola publicación puede abarcar en su totalidad, sino también porque carecemos a menudo de datos etnográficos fiables así como criterios lo suficientemente explícitos y objetivos como para poder diferenciar y distinguir con facilidad algunas de estas tradiciones. Estos hechos, a los que se pueden añadir otros factores de orden diverso, dificultan tanto la producción de una literatura musicológica magrebí comparable a la relativa a las músicas en Europa, en América o en Asia, como la tarea taxonómica que tiene el objetivo de elaborar una presentación clara del paisaje musical magrebí.

El fenómeno de la oralidad se manifiesta no solamente a nivel musical (estructura, transmisión, enseñanza, aprendizaje, creación) sino también a nivel de los discursos sobre la música: las opiniones, los conceptos, los juicios y las críticas permanecen en su mayoría sin divulgar por escrito. No es de extrañar, si la oralidad representa uno de los rasgos más característicos de la realidad musical magrebí. Además, el Magreb sigue descubriendo en la actualidad sus propias tradiciones musicales. Y las está valorizando a través de eventos e instituciones como, por ejemplo, los festivales organizados cada año en diversas ciudades conocidas, también, por sus potencialidades turísticas (Essauira, Fez, etc. en Marruecos; Orán, Batna, etc. en Argelia; Testur, Cartago, etc. en Túnez). Podemos considerar el Magreb musical como un mosaico de elementos subculturales y musicales que tienen una geometría variable en la medida en que resulta casi imposible delimitar los contornos de todos estos elementos, con lo cual no es de extrañar que los procesos de

¹³ Quedan por analizar la posibilidad del aprendizaje mediante grabaciones sonoras, ya que algunos músicos afirman haber aprendido a cantar y a tocar instrumentos al escuchar cintas o cds. Sin embargo, este hecho no puede sustituir la formación necesaria y completa ante un maestro/profesor.

conceptualización y de taxonomía permanezcan hasta ahora sin satisfacer a los analistas interesados en comprender, interpretar y divulgar la realidad musical magrebí.

Se suelen dividir y clasificar las músicas tradicionales del Magreb, en primer lugar, en dos grandes categorías: la categoría de las músicas cultas y la de músicas populares¹⁴. Si esta división parece explícita y obvia, resulta más problemática a la hora de definir los criterios que permiten dicha división y diferenciación. Esta distinción entre música culta y música popular existe en el pensamiento musical magrebí, si bien los referentes que permiten esta distinción no se parecen a los utilizados en el pensamiento musical europeo, por ejemplo. Cuando el pensamiento musical europeo se expresa sobre música culta, verosíblemente hace referencia a la escritura (notación) musical y su corolario, la partitura:

On ne peut ignorer qu'une bonne partie de l'apprentissage technique de la musique est basée dans notre culture sur la partition. Ainsi ce médium imprègne notre rapport à la musique, et l'écrit est partie prenante, dès l'origine, de la construction des concepts qui constituent le système du penser qui construit les savoirs savants.¹⁵

Las músicas de Johann Sebastian Bach, de Claude Debussy o de Joaquín Rodrigo forman parte, en la cultura musical europea, de las calificadas de «música culta». Mientras que el flamenco tradicional, el rebetiko o el rap, por ejemplo, que no se producen ni se interpretan mediante partituras, son considerados, en cambio, como músicas populares o que, por lo menos, tienen más carácter popular que culto.

Por otra parte, la idea de música tradicional no plantea la misma problemática, puesto que tanto las músicas cultas como las populares pueden ser consideradas simultáneamente como músicas tradicionales ya que, sean cuales sean los referentes, el concepto de tradición no parece oponerse ni excluir a lo culto ni a lo popular. En cambio, oponer música tradicional a música «moderna» no parece plantear problemas del mismo orden que entre música culta y música popular, aunque se puede notar que la mayoría de las músicas modernas tienen más carácter popular que culto.

Sin embargo, en una área cultural donde la producción y la transmisión de los conocimientos musicales siempre han sido y aún siguen

¹⁴ AYDOUN, Ahmed (1995), *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif.

¹⁵ LEROY, Jean-Luc (2003), *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, París, L'Harmattan, p. 121.

realizándose respetando el fenómeno y el proceso de la oralidad, la escritura o la notación musical en el Magreb así como la creación mediante éstas, a menudo no son consideradas como los principales determinantes de lo «culto». Si, por ejemplo, la música andalusí en el Magreb está considerada mucho más como música culta que como popular, es probablemente por razones o ideas como las siguientes:

- idea de equiparar la música andalusí a la música clásica europea (consecuencia de la reacción a la aculturación musical durante el período colonial).
- historia remota (ramificaciones que se remontan a los períodos «gloriosos» de la civilización árabe-islámica medieval en general y la de al-Ándalus en particular).
- duración bastante larga del aprendizaje musical (que equivale a la duración aproximada de los estudios que se realizan en los conservatorios o en las escuelas musicales europeas).
- letra poética en lengua árabe más «culta» que «popular».
- estructura musical compleja (a comparar con otros géneros musicales).
- componentes (conocimientos) formalizados y jerarquizados.

Hemos mencionado la música andalusí como ejemplo, no solamente porque está considerada en todos los países del Magreb como música culta, sino también porque es la que ha recibido más atención por parte de los musicólogos magrebíes. Y esto es debido al hecho de que en el proceso de recuperación del patrimonio musical nacional de cada país, se atribuye a la música andalusí un papel importante en la reivindicación y permanencia de la identidad cultural nacional.

Notamos, por otra parte, que la idea de lo culto tiende a asociarse de manera casi automática con la de escritura, y eso no solamente por la razón expuesta anteriormente, sino también por diversos factores que no se pueden abordar en el marco limitado de este artículo. En cambio, se admite sin discusión la idea según la cual lo oral está muy estrechamente vinculado a lo tradicional, ya que la mayoría de las tradiciones musicales del mundo son de origen y de naturaleza oral. Y es justamente en el ámbito musical donde se hallan profundamente arraigadas ambas ideas, reforzando la relación entre lo culto y la escritura por un lado, y lo oral y lo tradicional por otro.

Existe, en segundo lugar, otra taxonomía musical magrebí que también permite la clasificación de las músicas tradicionales en dos categorías

distintas: las músicas urbanas y las músicas rurales¹⁶. La categoría de las músicas urbanas incluye tanto a las músicas cultas como a las populares; mientras que la categoría de las músicas rurales incluye, casi en exclusivo, a músicas populares. Esta segunda taxonomía no es menos problemática que la primera (culto vs popular), ya que se descubren cada vez más tradiciones musicales que se mueven dentro del *continuum* geográfico cuyos extremos son justamente lo urbano y lo rural. Existen en realidad varios y distintos géneros musicales que son el producto del éxodo rural de dichas tradiciones musicales hacia las ciudades, y otros producidos por la difusión de las urbanas en casi todas las regiones rurales. No resulta difícil, entonces, encontrar tradiciones musicales heterogéneas, mestizas, que mezclan lo urbano con lo rural, y que podríamos calificar como «músicas *rurbanas*»¹⁷. La toma de conciencia de la existencia de un conjunto amplio de géneros y estilos musicales que conforman un *continuum* en el que, las fronteras parecen imprecisas, por no decir borrosas, se enfrenta al objetivo taxonómico, ya que se sabe que cualquier clasificación difícilmente puede elaborarse y aplicarse sobre un espacio continuo. El pensamiento oral, si bien familiarizado con todo tipo de matices y sutilidades infinitas, no insiste ni parece dar mucha importancia a la taxonomía formal y discontinua. Incluso dentro de cada repertorio, de cada género o de cada estilo, la clasificación es a veces problemática debido a la concepción de lo que podría ser el equivalente del concepto «obra». La «obra» musical magrebí es «abierta» en el sentido de ser muy dinámica interior y exteriormente, a pesar de basarse sobre estructuras que son a veces muy rígidas y muy bien controladas por el pensamiento tradicional oral.

Con lo cual, la dificultad de trazar una frontera clara entre por ejemplo lo culto y lo popular, debería llevarnos a matizar las frecuentes expresiones de «música culta» y «música popular» cambiándolas por las expresiones de «música de carácter culto» y «música de carácter popular», ya que no descartamos la idea de que toda música es a la vez culta y popular, o en otras palabras toda música tiene su lado culto y su lado popular en proporciones variables según la naturaleza y el origen de

¹⁶ CHELBI, Mustapha (1985), *Musique et société en Tunisie*, Túnez, Salammbô; y MAZOUZI, Bezza (1990), *La Musique Algérienne et la Question Raï*, París, Richard Masse.

¹⁷ MAROUF, Nadir (1995), «Structure du répertoire andalou: quelques problèmes de méthode». In MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou*, París, l'Harmattan, p. 16-17.

dicha música, pero también según las circunstancias y el contexto en los que se produce, se desarrolla y se recibe.

Por músicas de carácter «culto» en el Magreb se entiende a menudo y sobre todo las de origen andalusí y algunos de sus derivados. Y si nos limitamos a los tres países Túnez, Argelia y Marruecos, cada uno de estos países tiene su o sus propios estilos. En Túnez hay un solo estilo denominado *Maluf*; en Marruecos hay dos estilos: *Ala* y *Garnati*; y en Argelia tres estilos: *Garnati*, *San^oa* y *Maluf*. Se constata que Túnez y Argelia, por un lado, tienen estilos que llevan la misma denominación (*Maluf*), mientras que, por otro lado, Marruecos y Argelia también tienen estilos que llevan la misma denominación (*Garnati*). Sin embargo estos estilos que tienen la misma denominación son en realidad distintos. El *Maluf* tunecino no es el *Maluf* argelino; tampoco el *Garnati* argelino es el *Garnati* marroquí, aunque en este último caso se sabe que el *Garnati* marroquí es de procedencia argelina.

En concepto de ilustración de la problemática taxonómica de ejemplos que pueden pertenecer tanto a la categoría de la música de carácter culto como a la de carácter popular, mencionamos el *Melhún* marroquí y el *Xa^obí* argelino. Ambos comparten con la música andalusí, la *Ala* y la *San^oa* respectivamente, un conjunto de modos melódicos y rítmicos.

El conjunto de las músicas magrebíes de carácter popular es mucho más amplio y más diversificado que el de las músicas de carácter culto. La riqueza de las músicas de carácter popular estriba en la gran diversidad de instrumentos musicales, de géneros y de subgéneros, de estilos regionales y locales así como de situaciones, circunstancias y contextos geográficos, históricos y socioculturales en general. Si presentar una idea de conjunto más o menos clara de las músicas de carácter culto es una tarea difícil, resulta aún más difícil presentar las músicas magrebíes de carácter popular. Una de las clasificaciones más obvias que ayuda a tener una idea clara de la diversidad de estas músicas es la que las presenta basándose en criterios geográficos: la geografía es uno de los factores que habrían originado la diversidad cultural y musical del Magreb; por lo tanto, y desde el punto de vista taxonómico, no es desacertado decir que existen músicas de las montañas (*Ahidús* en Marruecos, cantos *Kabileños* en Argelia), músicas del Sahara (*Imzad* de los tuareg en Argelia), músicas de las llanuras, músicas del litoral atlántico y mediterráneo, etc. Tampoco podemos omitir las migraciones regionales y los mestizajes, que complican aún más dicha taxonomía pero que al mismo tiempo contribuyen al enriquecimiento de la diversidad ya existente.

Todas las músicas, sean de carácter culto o de carácter popular, se transmiten (se enseñan y se aprenden) oralmente sin ningún tipo de soporte visual. La letra, sin embargo, tanto si corresponde a una poesía en árabe clásico literario como en árabe dialectal o en lenguas regionales (como en el caso de los bereberes), se transmite o bien por tradición oral o por medio de los *Kunnaxát* (pl. de *Kunnáx*), que son cuadernos en los que son transcritos los textos poéticos destinados a ser cantados. Si la interpretación musical de éstos se hace en la mayoría de los casos sin leer partituras, la enseñanza, el aprendizaje y el cantar la letra se realizan a menudo mediante la escritura. Se puede concluir que en la cultura musical magrebí actual, lo oral y lo escrito, que coexisten y se superponen en la realidad, corresponden a dos niveles distintos y con proporción variable, pero que están estrechamente correlacionados: la letra-poesía y la música.



El atril no lleva partituras, sino hojas en las que está escrita la letra de la poesía cantada (la cantante Beihdja Rahal interpretando música andalusí –*San°a*–. Argel, Palacio de la Cultura, 15 de octubre de 2006).

3. EL ASPECTO COGNITIVO

3.1. NATURALEZA DE LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES

No hablaré de la enseñanza de la música (clásica/culta) europea en los conservatorios o en las escuelas magrebíes, ya que sigue el mismo modelo pedagógico que se aplica en los conservatorios europeos. Sin embargo, no se puede menospreciar la influencia de aquel modelo sobre la enseñanza «tradicional», en la medida que cada vez más se intentan

introducir en esta enseñanza algunos principios de la enseñanza musical europea, como por ejemplo aprender y aplicar la teoría musical europea (solfeo en particular), cuyo principal objetivo, aunque no siempre de manera fiel, es una representación visual de estas músicas que son habitualmente transmitidas por tradición oral.

Al observar la transmisión de las músicas tradicionales magrebíes sean de carácter culto o de carácter popular, sean urbanas o rurales, se pueden distinguir, de manera global, tres tipos de conocimientos musicales¹⁸:

3.1.1. LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES QUE PODEMOS LLAMAR «TRADICIONALES»:

Son conocimientos formalizados en su mayoría pero no totalmente conceptualizados, transmitidos gracias a la memoria oral y a través de generaciones de músicos (profesionales o no). Este tipo de conocimientos conforma lo que se denomina «la tradición», es decir una acumulación de conocimientos (cuyo origen es anónimo en la mayoría de los casos) y que representan un conjunto sistémico cuyo contenido y cuya naturaleza no se pueden cambiar ni alterar voluntariamente sin que haya repercusión sobre la relevancia social de los transmisores/vectores de estos conocimientos¹⁹. Ahora bien, los cambios involuntarios que resultan del olvido individual y/o de las deficiencias de la memoria en general son atribuidos al aspecto débil del fenómeno de la oralidad: los conocimientos musicales «tradicionales» varían según las vicisitudes de la oralidad musical, la cual depende también de las vicisitudes de la enseñanza tradicional y del contexto sociocultural en el cual se desarrolla.

3.1.2. LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES «CIRCUNSTANCIALES»:

Son conocimientos que no se enseñan de manera sistemática y son a menudo producto de la creación espontánea o del fenómeno de la improvisación. Dependen de factores diversos y representan un conjunto de conocimientos producidos paralelamente a los que conforman la tradición musical, es decir a los conocimientos del tipo mencionado

¹⁸ En este texto, se entienden por «conocimientos musicales» todos los elementos u objetos (materiales o inmateriales) que se enseñan (se aprenden o se auto-aprenden) en el proceso de transmisión musical. Los conocimientos musicales incluyen música, poesía cantada, toques instrumentales, maneras de cantar o técnicas vocales, gestos, actitudes directa o indirectamente relacionados con la interpretación musical etc.

¹⁹ En los medios tradicionalistas, el cambio y la innovación son frecuentemente considerados como alteraciones o «traiciones» a la tradición.

anteriormente. En cierta manera, son considerados como el complemento de estos últimos. Los diversos ornamentos (sean melódicos o rítmicos) producidos en el discurso musical, por ejemplo, pueden ser considerados como conocimientos «circunstanciales». Los ornamentos varían de una interpretación musical a otra, pueden variar también de una circunstancia a otra, y de un estilo a otro, hasta tal punto que representan a veces elementos que pueden distinguir un estilo de otro, y vuelven a ser definitorios y característicos de este último y a tener la misma importancia (si no más) que las melodías o los ritmos que los llevan.

Existen también formas musicales²⁰ cuya estructura musical externa o superficial varía de un músico a otro e incluso de una interpretación musical a otra. Ya que «tradicionalmente» no se enseñan en absoluto o que no lo son de manera sistemática o formal, los conocimientos musicales circunstanciales son generalmente y a menudo producto de un proceso de autoaprendizaje: se aprenden pero no se enseñan (por lo menos de manera explícita o siguiendo el modelo académico).

3.1.3. LOS CONOCIMIENTOS EXTRA-MUSICALES ANEJOS A LOS DOS ANTERIORES:

Es un macro-conjunto de varios y diversos conocimientos que incluye primero los componentes de la dimensión más próxima a la musical, a saber la poesía (cantada). De hecho, ésta conforma la parte más grande del patrimonio poético-musical del Magreb, aunque existen piezas musicales instrumentales en exclusiva. Los músicos instrumentistas y cantantes son al mismo tiempo intérpretes de música y poesía, sea ésta de creación propia o de poetas (antiguos o contemporáneos) cuya poesía ha sido musicalizada. Este macro-conjunto también incluye usos, actitudes y comportamientos social y culturalmente codificados y relativos directa o indirectamente a las situaciones de producción y transmisión del saber musical. Las danzas, sobre todo en las situaciones festivas, también pertenecen a este tipo de conocimientos que se transmiten paralelamente a los conocimientos tradicionales y circunstanciales.

²⁰ Por ejemplo la forma denominada *istijbár*, que a menudo está considerada como «preludio» dentro de la macro forma poético-musical *Núba* argelina, tiene dos estructuras: una estructura superficial variable y ornamentada, y otra profunda similar al modelo en las músicas improvisadas (Por lo que se refiere al concepto de «modelo», vid. LORTAT-JACOB, Bernard (1987), «Improvisation: le modèle et ses réalisations». In LORTAT-JACOB, Bernard, (ed.), *L'Improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*, Paris, SELAF, p. 45-59.

En realidad, estos tres tipos de conocimientos, lejos de excluirse, se complementan mutuamente y componen lo que se puede considerar como la red del saber musical producido y transmitido dentro de la sociedad y de una generación a otra.

3.2. DOS MODELOS Y SITUACIONES DE TRANSMISIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES

3.2.1. EL MODELO MAESTRO²¹ / DISCÍPULO(S) vs PROFESOR / ALUMNO(S):

El modelo Maestro/discípulo(s) es el modelo de transmisión tradicional y universal de las músicas magrebíes de tradición oral. Este modelo existe también en todas las situaciones en las que hay transmisión (de tipo académico) de los conocimientos musicales: en los conservatorios, en las asociaciones culturales-musicales²², así como en las escuelas privadas. El Maestro imparte o transmite, sea de manera individual o colectiva, los conocimientos musicales que él mismo recibió o aprendió de su(s) Maestro(s) cuando era alumno. Un discípulo joven, aunque asimile y consiga memorizar todos los conocimientos musicales tradicionales, no es considerado necesariamente como Maestro, ya que deben tenerse en cuenta los factores de edad, de experiencia, así como los de representatividad y reconocimiento sociales. Por lo tanto, debe haber diferencia «significativa», en cuanto a edad, entre el Maestro y su discípulo. Pero también el Maestro debe tener el reconocimiento del medio social en el que vive y se desarrolla musicalmente.

Son diversos los factores que definen entonces la figura y la personalidad del Maestro, y no solamente la competencia musical o la capacidad de transmitir de manera eficaz y óptima los conocimientos

²¹ Los Maestros, varones en su mayoría, son denominados *Xuyúj* (pl. de *Xeij*). Las mujeres Maestras son denominadas *Xeiját* (pl. de *Xeija*). Casi todos los géneros musicales, ya se trate de música culta o popular, tienen sus destacados *Xuyúj*. Es interesante subrayar el caso peculiar de la música raí: en el raí tradicional existían *Xuyúj* (re)conocidos, mientras que en el raí moderno son sobre todo las figuras de *Xab* (literalmente «joven», como por ejemplo *Xab Jaled*) y de las *Xeiját* (por ejemplo *Xeija Rimitti*) cuyo papel se parece al de los *Xuyúj*.

²² En Argelia las asociaciones musicales son los principales vectores y focos de difusión y enseñanza de la música andalusí.

musicales. Esto parece ser el principal rasgo que distingue la figura del Maestro de la del Profesor.

Sin embargo el estatuto social, así como el prestigio de que gozaba el Maestro hasta una época muy reciente, tienden a desaparecer en la actualidad, del mismo modo que tienden a desaparecer también otros componentes de las tradiciones, a causa del lado frágil de la oralidad. Hay cada vez menos Maestros, y eso no porque haya menos músicos-cantantes competentes, sino porque la figura en cuestión ya no tiene la misma relevancia ni el mismo reconocimiento social que antes. En consecuencia, los discípulos tienen cada vez más dificultades para alcanzar o para conseguir el estatuto de Maestro. El modelo Profesor/alumno(s) sustituye de manera progresiva y bastante rápida al modelo Maestro/discípulo(s). Hecho que tiene mucho que ver con el cambio actual de la naturaleza de la tradición musical oral, aunque difícilmente se pueda imaginar la permanencia de dicha tradición sin el papel decisivo de los maestros.

En el Magreb, la oralidad hace del maestro un actor musical peculiar en la medida en que es transmisor de patrimonio sin ser en realidad un pedagogo, tal como se entiende en la enseñanza formal y académica: el maestro no enseña pero sí que se aprende de él. En consecuencia tiene cierto poder adquirido gracias a sus conocimientos y sobre todo a su capacidad de conseguir un prestigio social; y estos elementos le permiten ocupar una posición sociocultural algo elevada y específica dentro de la comunidad o sociedad en la que actúa y evoluciona. Con lo cual el discípulo que aspira a ser maestro no recibe este poder por tradición, por transmisión ni menos aún por aprendizaje, sino que tiene que construirlo, conseguirlo e «imponerlo», en cierta manera, a la comunidad en la que vive, al igual que los maestros que le precedieron.

A la pregunta «*Comment devenir Cheikh [...]*», la respuesta siguiente es sumamente aclaradora:

Le mot *cheikh* n'est pas un vain mot ! Pour être reconnu comme tel par le public, un chanteur doit posséder un répertoire de qualité, riche et varié. Ce répertoire doit être tel que le *meddah* [cantante] peut assurer les festivités des soirées de tout un mois de ramadhan sans qu'aucune chanson chantée ne soit jamais reprise ! [...] un *cheikh* est détenteur d'une belle voix et plaisante comme tout chanteur, mais aussi forte et portante. La voix doit avoir une résonance telle que les personnes les plus éloignées de l'assistance ou du public, puissent percevoir distinctement ses paroles, sans aide aucune d'un moyen d'amplification (les microphones et autres amplificateurs ne pouvaient venir en aide au *meddah* sans voix). Un *cheikh*, ne peut en aucune façon faire appel à un livre sans qu'immédiatement le public le déclassé. De

mémoire, il doit pouvoir chanter tout un répertoire, être capable d'animer les soirées de tout un ramadhan, et malheur au *cheikh* qui se trompe, car le public peut chanter avec lui une *qaçida* entière mot à mot. [...] Enfin, un *cheikh* choisit le genre musical dans lequel il s'est formé. Il ne peut par respect pour le public chanter dans un genre musical où il n'a pas fait ses preuves. Ceci n'empêche pas qu'il puisse interpréter des chants d'un genre proche de celui pour lequel il est reconnu *cheikh*, comme l'ont fait des chanteurs andalous, chantant l'*Arroubi* [género musical] ou le *Haouzi* [género musical]. Mais il n'existe pas de *cheikhs* andalous qui soient également *cheikhs* dans les genres *medh* [género musical] ou *chaâbi* [género musical].²³

3.2.2 EL MODELO INFORMAL Y CIRCUNSTANCIAL: ACTIVIDADES SOCIOCULTURALES Y EVENTOS FESTIVOS:

También hay transmisión de conocimientos musicales en medios no previstos para la función pedagógica. Tal es el caso de los lugares en que la música tiene el mismo papel que otras actividades culturales, actividades impartidas, por ejemplo en Argelia, en centros denominados casas de jóvenes²⁴. Por otra parte, los eventos festivos (fiestas religiosas, profanas, privadas o públicas) representan también espacios y circunstancias en que hay transmisión de conocimientos musicales, aunque de manera informal. En el medio tradicional y hasta una época reciente en cuanto al Magreb, la transmisión informal ha tenido mucha más pertinencia y relevancia social que la académica. Muchos Maestros iniciaron sus carreras o hicieron sus primeros pasos en el aprendizaje de la tradición musical en circunstancias como ceremonias de bodas, fiestas religiosas o especialmente las «noches musicales» del mes de Ramadán²⁵. Estas circunstancias son oportunidades para que, por un lado, los Maestros «enseñen» o revelen sus experiencias y talentos, pero también unos conocimientos musicales inéditos o que no se transmiten a sus alumnos-discípulos a lo largo del proceso de la enseñanza musical. Por

²³ SAADALLAH, Rabah (1981), *Le Chaâbi d'El-Hadj M'hamed El-Anka*, Argel, La Maison des Livres, p. 65.

²⁴ Las casas de juventud (*Les Maisons de jeunes*), bajo la tutela del Ministerio Argelino de la Juventud y del Deporte, son centros en que no hay, en realidad, enseñanza musical propiamente dicha o de tipo académico, pero sí hay aprendizaje o más bien autoaprendizaje musical.

²⁵ Algunos Maestros cantantes empezaron el aprendizaje de la tradición musical incluso en el proceso de aprendizaje del Corán y/o de la llamada a la oración. Es el caso del muy famoso maestro *Mahieddine Bachtarzi*, que vivió en la primera mitad del siglo XX. Vid. BOUZAR-KASBADJI, Nadya (1988), *L'Emergence Artistique Algérienne au XXe siècle*, Argel, OPU.

otro lado, estos eventos festivos son también oportunidades para el autoaprendizaje musical o por lo menos para el nacimiento del interés hacia el aprendizaje de la música.

CONCLUSIÓN

La oralidad musical en el Magreb sigue siendo considerada un fenómeno o un modelo de transmisión frágil, a pesar de que se admite el hecho de que esté en el origen de la naturaleza y de la estructura de todas las músicas tradicionales, sean éstas de carácter culto o popular, urbanas o rurales. La observación y el análisis del fenómeno de la oralidad musical magrebí nos lleva a considerarla mucho más como un «ambiente» o una «atmósfera» que como un proceso de transmisión peculiar de conocimientos musicales. Este ambiente o esta atmósfera condicionan de manera específica la producción, el desarrollo, la percepción y la representación, así como la concepción y transmisión de un conjunto amplio de conocimientos de orden diverso.

El ambiente o la atmósfera en cuestión, que conforman un todo complejo y variable, se involucran en todos los niveles de la realidad musical magrebí, hecho que dificulta la tarea del analista, ya que resulta muy difícil sacar y aislar de dicha realidad los elementos o soportes pertinentes de lo que solemos denominar «tradición oral». Si tomamos en consideración el primer aspecto (perceptivo y representativo), según el cual la oralidad se opone a la escritura o a la representación visual del mundo sonoro, la búsqueda de soluciones a la fragilidad de la música oral mediante su escritura o transcripción acaba en la casi mayoría de los casos o bien por producir soportes visuales o partituras que nadie utiliza cuando se aprende o se interpreta música, o bien, a lo mejor, por tomar conciencia de que estamos ante una búsqueda estéril de soluciones y que los verdaderos problemas o remedios están por plantear de otra manera. El segundo aspecto representado por la taxonomía pone de manifiesto el hecho de que en la tradición musical oral del Magreb los rasgos generales y globales que marcan la diferencia entre los diversos y distintos géneros, estilos y formas musicales, son menos pertinentes que los infinitos matices y sutilidades que permiten a los cantantes o a los músicos tradicionales moverse de un género, subgénero o estilo a otros. Son dichos matices y sutilidades peculiares los que permiten a la creación musical magrebí contemporánea desarrollarse de manera suave y progresiva sin chocar de manera radical con los principios fundamentales de la tradición. El problema, destacado frecuentemente, de la pérdida o de la alteración de la tradición musical por la fragilidad de la memoria oral por un lado, y por la influencia de la «modernidad» por otro, estriba

menos en el aspecto material, estructural y técnico de la tradición que en el cambio natural del contexto sociocultural, y sobre todo de la concepción profunda y ecléctica de lo que se sigue considerando como tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

ABDOU, Kamel (1992), «Discours scientifique et discours de l'oralité». In AA.VV., *Actes du Colloque International sur l'Oralité Africaine*, du 12-14 Mars 1989, T I, Argel, Centre National d'Études Historiques, p. 69-72.

AYDOUN, Ahmed (1995), *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif.

BOUZAR-KASBADJI, Nadya (1988), *L'Emergence Artistique Algérienne au XXe siècle*, Argel, O.P.U.

BRANDES, Edda (1989), *Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*, Göttingen, Re.

CHELBI, Mustapha (1985), *Musique et société en Tunisie*, Túnez, Salammbô.

DAVIS, Ruth (1996), «The art/popular music paradigm and the Tunisian Ma'luf». In *Popular Music*, vol. 15, n°3, p. 313-323.

DAVIS, Ruth (1997), «Cultural policy and the Tunisian Ma'luf: Redefining a tradition». In *Ethnomusicology*, vol. 41, n°1, p. 1-21.

DURING, Jean (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier.

LEROY, Jean-Luc (2003), *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, París, l'Harmattan.

LORTAT-JACOB, Bernard, (ed.) (1987), *L'Improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*, París, S.E.L.A.F.

MAMMERI, Mouloud (1992), «Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ?». In AA.VV., *Actes du Colloque International sur l'Oralité Africaine*, du 12-14 Mars 1989, T II, Argel, Centre National d'Études Historiques. p. 399-403.

MAROUF, Nadir (1995), «Structure du répertoire andalou : quelques problèmes de méthode». In MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou*, París, l'Harmattan, p. 11-22.

MAZOUZI, Bezza (1990), *La Musique Algérienne et la Question Raï*, París, Richard Masse.

MAZOUZI, Bezza (1995), «Aporie d'une typologie du timbre». In MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou*, París, l'Harmattan, p. 49-56.

MILIANI, Hadj (2000), «Comment constituer une tradition? Le cas des chants et des musiques populaires en Algérie». In *Non-Material Cultural Heritage in The Euro-Mediterranean Area*, Acts of the Unimed-Symposium, Seam, p. 185-200.

MÉTIOUL, Omar (2002), «Critères sur la transcription de la musique orale», in VALDIVIESO GARCIA E. (dir.), *Patrimonio Musical*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 121-146.

SAADALLAH, Rabah (1981), *Le Chaâbi d'El-Hadj M'hamed El-Anka*, Argel, La Maison des Livres.

SALAH, Fethi (2006), «Le timbre dans la musique de l'Imzad. Quelques aspects acoustiques et perceptifs». In Actes du 1^{er} Colloque sur l'Imzad, Tamanrasset, 31 Avril – 3 Mai 2005, www.imzadanzad.com/fethi_salah_1.html.