



Fondo discográfico y legado musical de **Blas Infante** en la Casa de la Alegría de Coria del Río

Manuela Cortés García
Arabista, musicóloga, Universidad de Granada

Fondo discográfico y
legado musical de
Blas Infante en la
Casa de la Alegría
de Coria del Río

Fondo discográfico y legado musical de **Blas Infante** en la Casa de la Alegría de Coria del Río

Manuela Cortés García

Arabista, musicóloga, Universidad de Granada

Edita:

Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces
Consejería de la Presidencia, Interior, Diálogo Social y Simplificación Administrativa
Junta de Andalucía

© Del texto: Manuela Cortés García, 2024

© De la edición:

Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces
Avda. Blas Infante s/n — Coria del Río. 41100 Sevilla
Tel.: 955 055 210
Fax: 955 055 211
www.centrodeestudiosandaluces.es

Primera edición, enero de 2024

ISBN: 978-84-10064-05-8

Depósito legal: SE 331-2024

1.	BREVE SEMBLANZA SOBRE LA VIDA Y OBRA DE BLAS INFANTE.....	9
2.	EL PENSAMIENTO UNIVERSALISTA DE BLAS INFANTE EN EL LEGADO BIBLIOGRÁFICO	11
3.	BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES DEL FLAMENCO. TRANSVERSALIDAD, INTERCULTURALIDAD E IMBRICACIÓN: FLAMENCO-ANDALUSÍ-MORISCO 17	
4.	ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL FONDO MUSICAL EN LA COLECCIÓN DE LOS 45 DISCOS DE PIZARRA	25
4.1.	Registros sobre el flamenco y sus cantes (España)	29
5.	FONDO DISCOGRÁFICO SOBRE LAS MÚSICAS DEL MAGREB.....	33
5.1.	Registros de música andalusí (Marruecos, Argelia, Túnez).....	35
5.2.	Grabaciones del repertorio clásico andalusí en la versión judeo-magrebí (Marruecos, Argelia)	40
5.3.	Músicas de la tradición popular y semipopular (Marruecos, Argelia)	45
5.4.	Música de la tradición beréber y beduina (Argelia-Túnez)	49
5.5.	Cantos femeninos judíos de Tetuán y la Kabylia argelina.....	50
5.6.	Músicas religiosas: canto coránico y liturgia hebrea (Marruecos, Argelia)	52
5.7.	Músicas de la tradición sufí (Marruecos, Túnez)	55
6.	MÚSICAS «EXÓTICAS» (RUSIA, SIBERIA, UCRANIA)	57
7.	MÚSICA CLÁSICA Y VALSES EUROPEOS	61
8.	FONDO SOBRE EL FOLKLORE ESPAÑOL.....	65
9.	COLECCIÓN DE DISCOS DE ANTONIO MACHÍN	67
10.	IMPERIO ARGENTINA (BUENOS AIRES, 1910-TORREMOLINOS, 2003) EN EL LEGADO DISCOGRÁFICO DE BLAS INFANTE	71
11.	CONCLUSIONES, A MODO DE EPÍLOGO	73
12.	BIBLIOGRAFÍA.....	77

1. Breve semblanza sobre la vida y obra de Blas Infante

Nacido en Casares (Málaga) el 5 de julio de 1885, antiguo pueblo andaluz y morisco enclavado en la Sierra Crestellina (Cordillera Subbética) y escenario de águilas leonadas, Blas Infante Pérez de Vargas cursaría sus estudios de Bachillerato en el Colegio de los Escolapios de Archidona (1896-1899) y continuando en el Instituto Aguilar y Eslava de Cabra (Córdoba). La crisis económica española de finales del siglo XIX le llevaría a ejercer como escribano en el juzgado de Casares, trabajo que alternaba con los estudios, a distancia, en la Universidad de Granada donde se licenció en Derecho (1906), además de matricularse en algunas materias de Filosofía. Sería en la ciudad granadina donde germinaría el sentimiento andalucista, fuertemente arraigado a lo largo de su existencia.

En el año 1909 aprobaría una oposición como notario, y a partir de 1910 comenzaría una etapa importante de su vida profesional al ejercer, como tal, en el pueblo sevillano de Cantillana (lugar de nacimiento del maestro sufí Abu Madyan), en Isla Cristina entre 1923 y 1931 y después en Coria del Río (Sevilla), años donde defendería a ultranza el derecho del campesinado andaluz y la nacionalidad histórica de Andalucía. Estas labores las compaginaría con la toma de contacto con los miembros del Ateneo de Sevilla, sus publicaciones, conferencias y escritos.

Entre las obras publicadas por Blas Infante se encuentra *Ideal andaluz* (1915), *La obra de Costa* (1916), un ensayo sobre Joaquín Costa Martínez, *La sociedad de na-*

ciones (1919), *La dictadura pedagógica* y *Cuentos de animales* (1921), *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía* (1931) y dos obras de temática andalusí, *Motamid, último rey de Sevilla* (1920) y una obra de teatro y drama histórico sobre la figura de *Almanzor* escrita en la primera mitad de los años 20¹. Dos serían sus obras inacabadas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, trabajo de investigación que reuniría Manuel Barrios Aguilera y saldría a la luz en Sevilla, 1929-1930, y *Andalucía, teoría y fundamento poético*, escrito entre 1930 y 1936 y reunido por Manuel Pimentel y Antonio Manuel, publicada en 2008.

Tras la proclamación de la Segunda República en 1931, Infante hizo construir la casa familiar conocida como Casa de la Alegría (*Dar al-Farah*) en Coria del Río (1931-1933), su refugio y lugar donde ondea la bandera andaluza desde el año 1936, fecha aciaga de su fusilamiento. El estilo de la misma es una hibridación entre el andaluz, el renacentista y el hispano-árabe. Diseñada por el mismo, según consta en sus apuntes sobre los arcos, los motivos decorativos y las frases árabes, esta casa museo está impregnada de su esencia y guardadora de los recuerdos personales y familiares.

Un primer acercamiento a su trayectoria vital y al estudio de la prolija producción en obras, artículos y apuntes inducen a pensar que cuatro fueron los pilares que sustentaron la vida, obra y personalidad de Infante: 1) la lucha contra la marginalidad del campesinado andaluz, desde su posición de jurista y hombre comprometido; 2) la pasión y el arraigo reivindicativo de la historia y la cultura andaluza y andalusí; 3) el interés y la defensa del flamenco y la comunidad gitana; 4) la labor de concienciación de la historia y el sufrimiento del pueblo morisco, su persecución y exilio, como germen y entronque del compromiso personal adquirido en la defensa de los derechos de los jornaleros y las clases más desfavorecidas.

1 EZQUERRA NONELL, J., «Almanzor, drama histórico de Blas Infante», *Revista de Literatura*, 76-151, 2014. Vid. pp. 199-220.

2. El pensamiento universalista de Blas Infante en el legado bibliográfico

Profundizar en los fondos musicales del legado de Blas Infante es descubrir el trabajo de taracea que embellece las mil y una facetas que acuñan su vida y obra, al mismo tiempo que conocer sus gustos bibliográficos y musicales. Asomarnos a este fondo en la biblioteca de su Casa Museo en Coria del Río es palpar, en cierta medida, sus gustos e inquietudes en las distintas ramas del saber humanístico y científico, ya que atesora un valor documental, archivístico y musical de gran relevancia.

Hombre poliédrico y dotado de gran sensibilidad, según reflejan las obras de su legado personal, su curiosidad «sin límites» por la historia de las diferentes culturas justifican un fondo bibliográfico que reúne un total de 1.374 volúmenes en obras muy heterogéneas y de amplia gama temática, junto al material archivístico en revistas, prensa, apuntes y notas manuscritas sobre temas variados.

Situarse ante el legado que encierra esta biblioteca es comprobar las múltiples facetas, conocidas y menos conocidas, que aglutina la personalidad del Padre de la Patria Andaluza, la maestría al elegir y conseguir algunas ediciones antiguas de difícil acceso en su época, junto a la minuciosidad de sus apuntes y notas de todo tipo. Hombre culto y de pensamiento universal, supo entender la transversalidad que encierra el acercarse a contemplar el mundo de las ideas y la cultura universal, de ahí el conocimiento enciclopédico acuñado en el arabesco polícromo de las

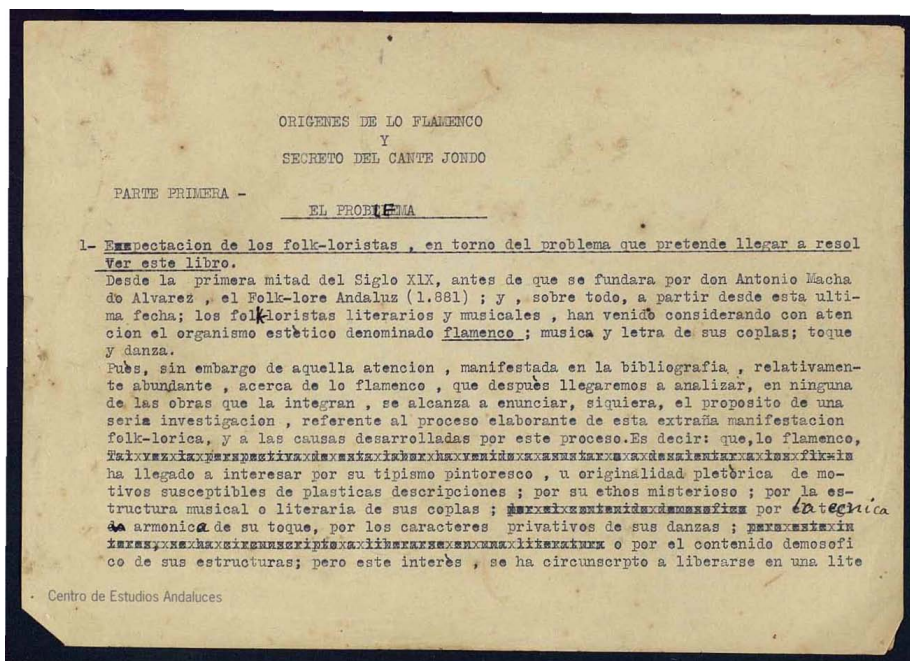
disciplinas reunidas. Los contenidos que atesora abarcan, desde el área de la jurisprudencia civil y social, la historia de las culturas antiguas, sus religiones y filosofías, las ciencias, la vida y el mundo de los animales y las plantas, obras y escritos sobre el flamenco y el folklore hispano, la cultura en el mundo islámico oriental y andalusí (historia, geografía, lengua, diccionarios, literatura, filosofía, música, sufismo...), al pasado histórico del pueblo morisco. Todo cuanto pueda sorprender al consultar las innumerables páginas que jalonan las referencias sobre su legado en libros y revistas está minuciosamente descrito por Miguel Cruz Giráldez de la Universidad de Sevilla².

Como hombre ilustrado y en general autodidacta, a lo largo de su vida se nutrió de los libros adquiridos y reunidos en su biblioteca, así como de la colección de obras heredadas de su suegro, volúmenes que le sirvieron de conocimiento personal y de andamiaje para la elaboración de sus escritos. Es obvio, por tanto, que sus libros, apuntes y anotaciones personales hablan por sí mismos del talante, el alma y la sensibilidad de su propietario, es decir, sobre los gustos de un verdadero bibliófilo. Su pasión y avidez por el saber universal son los rasgos que conforman su personalidad y muestran que, a su sencillez habitual, le adornaba una profunda curiosidad por conocer numerosas disciplinas.

La admiración sentida desde mi juventud hacia la figura del Padre de la Patria Andaluza y el arco-iris de ideas que proyectaba su imagen siempre despertaron en mí una gran curiosidad. Mi entusiasmo se acrecentó, décadas después, al descubrir su interés por la cultura hispano-árabe y morisca, facetas que le acompañaron y formaron parte de las últimas décadas su vida. Sería en la primavera del 2021, cuando en un intento por profundizar en detalles de su infancia e impregnarme de su esencia, mis pasos me condujeron hasta la casa familiar en el pueblo blanco de Casares. Al adentrarme, ahora, en los 1.001 secretos encerrados en la biblioteca de «Villa Alegría» y regresar a la lectura de *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* que alumbraron algunos de mis escritos, intento desentrañar el alma (*al-nafs*) andaluza que le llevó a la defensa a ultranza del pueblo andaluz en su historia, unido a su lucha y compromiso a favor de los menos favorecidos por la sociedad de su época.

Con el máximo respeto traspaso ahora la puerta de su *Santa Sanctorum* y descubro, en su biblioteca, algunos de sus apuntes manuscritos sobre lengua árabe, otros

2 CRUZ GIRÁLDEZ, M., «La biblioteca», VV. AA., *La casa museo de Blas Infante en Coria del Río*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2004, pp. 77-94.



con frases coránicas, o con anotaciones en árabe de términos musicales en la obra *Cante flamenco* donde dejó constancia de algunos términos y semánticas similares en ambas lenguas.

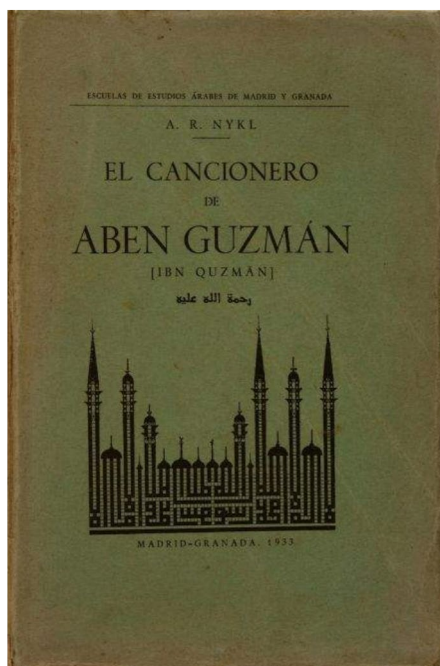
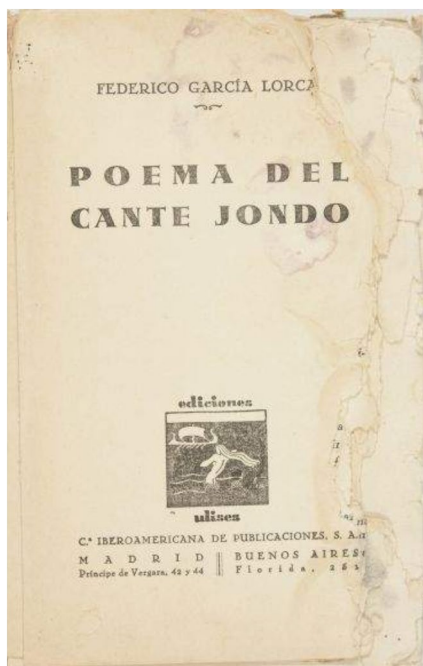
No he podido por menos que emocionarme al contemplar la minuciosidad de sus anotaciones y la sapiencia en este campo menos conocido de su personalidad, en cuanto al conocimiento autodidacta de la lengua árabe, detalles que me han permitido acercarme al espíritu (*al-ruh*) andalusí y morisco que envolvió el tejido existencial de nuestro insigne andaluz, en su tramo final. También, al descubrir el elevado número de obras adquiridas sobre las culturas orientales antiguas, la andalusí y morisca, propias de cuantos nos iniciamos y caminamos por los senderos del arabismo. De hecho, los títulos abarcan desde los primeros manuales y diccionarios publicados sobre la lengua árabe y algunos dialectos, a las primeras obras publicadas sobre romances preislámicos, las historias, leyendas y mitos orientales, los diccionarios bio-bibliográficos andalusíes y la historia de sus sabios, la

literatura, la geografía y la jurisprudencia islámica, hasta la catalogación de los primeros manuscritos aljamiados, los tratados de lógica y algunos compendios de metafísica. Numerosas son las ediciones, estudios y traducciones realizadas por los arabistas, Dozy, Lafuente y Alcántara, González Palencia, Leví Provençal, Simonet, Guillén Robles, Asín Palacios y Ribera y Tarragó, entre otros. Asimismo, sobre los tratados clásicos de los grandes pensadores orientales y andalusíes, Alfarrabi, Algalcel, Ibn Hazm, Averroes, Ibn Tufail y Abu l-Salt de Denia...

El estudio de los fondos bibliográficos también muestra sus gustos y afinidades en el ámbito de las tradiciones musicales inmersas en la diversidad cultural y pluridimensional. La relevancia de las obras y ediciones adquiridas revelan que era un empedernido bibliófilo y rastreador de obras y registros musicales, antiguos y recientes. Claros ejemplos son la *Encyclopédie de la Musique* de Albert Lavignac (1846-1916)³, que reúne en once volúmenes la historia de la música en sus distintos períodos y escritos por reconocidos musicólogos de la época. Así también, *Historia de la Música*, de López Chavarri (Barcelona, 1914, 1922, vols. I y II); *En el Magreb el Aksa*, de Rafael Mitjana (Valencia, 1905); *Enciclopedia abreviada de la música*, de Joaquín Turina (Madrid, 1917, vols. I y II); *La música de las Cantigas* y *La Música de la jota aragonesa*, de Ribera y Tarragó (Madrid, 1922 y 1928) y *Música en la Antigüedad*, de Curt Sach (Madrid, 1927), entre otros. Asimismo, sobre el flamenco en obras como *El cante jondo, seguidillas gitanas y soleares* de Gabriel María Vergara (1922) y *Poema del Cante jondo*, de Manuel de Falla con textos de Federico García Lorca (Madrid, 1921). Dos fueron, además, los cancioneros hispano-árabes y renacentistas adquiridos, el *Cancionero de Ben Quzmán* (1920) y el *Cancionero Musical de Palacio*, de Francisco Asenjo Barbieri (1890), entre otros autores y títulos sobre obras musicales.

Al conocimiento de la poliédrica personalidad de Infante que nos transmiten los libros reunidos en su biblioteca, se suman cuantos elementos embellecen el interior de la Casa de la Alegría («Villa Alegría») en el arabesco forjado por las decoraciones y las epigrafías en los muros, los muebles, las pinturas orientalistas, los artesonados y estucos en los techos con frases poéticas, sentencias, palabras y adornos en árabe y otras aljamías, que el mismo dibujaba o escribía. Una cascada infinita de detalles que sorprenden y embellecen la mirada, al contemplar la alquimia encerrada en los elementos decorativos y los detalles epigráficos que acuña, propios de un verdadero esteta y amante del arte. A la universalidad que registran sus obras y escritos se suma, por tanto, el mensaje críptico envuelto en

3 Editada en París: Librairie Delagrave, 1913-1920, digitalización en 2017.



la red laberíntica de los simbolismos que ofrece esta casa museo y late en cuantas formas geométricas aparecen acrisoladas en el mundo del círculo y el laberinto de triángulos, hexágonos y estrellas. Una verdadera taracea polícroma de materiales, colores y simbologías configuran unos elementos decorativos que fueron el resultado de sus lecturas en el área de la hermenéutica, la teosofía y el pensamiento universalista de carácter filosófico y místico-religioso, como corrientes de pensamiento que fluían de forma intermitente por sus arterias y enriquecieron sus ciclos vitales.

Resulta evidente que su formación en el colegio religioso y laico de la Orden Calasancia no impidió la necesidad de conocer y profundizar en otras religiones, filosofías y heterodoxias, como hombre abierto a otras culturas y pensamientos. Claros ejemplos fueron su interés por las lecturas sobre el santoral religioso hispano, la vida, doctrinas y el pensamiento de Buda, Mahoma, el taoísmo, el sufismo y sus grandes maestros, el maniqueísmo y el zoroastrismo, las filosofías de los

pensadores clásicos grecorromanos, los filósofos de la escuela alemana y la vida religiosa de musulmanes y moriscos.

En definitiva, el talante universalista de Blas Infante se palpa en el contenido interdisciplinar del fondo bibliográfico y musical de su biblioteca, así como en su percepción y reinterpretación del saber universal, como muestran sus obras y escritos.

3. Búsqueda de las raíces del flamenco. Transversalidad, interculturalidad e imbricación: flamenco-andalusí-morisco

Descubrir el fondo de discos de pizarra en la variedad de registros que atesoró Infante sobre el flamenco y la riqueza de sus cantes, las músicas del folklore español, de la tradición culta andalusí, la popular magrebí y algunas músicas exóticas, entre otras, ayuda a comprender la curiosidad que sentía por la diversidad de las culturas musicales del mundo. Su preocupación científica y el saber específico sobre las músicas de ambas orillas mediterráneas también le llevarían a beber de las corrientes metodológicas de su tiempo, con el objetivo de estudiarlas y reinterpretarlas desde distintos prismas, además de establecer las posibles conexiones.

Al profundizar en los títulos y el abanico de las músicas encerradas en la colección compendiada en los fondos bibliográficos y musicales, resulta fácil descubrir y comprender su afán de conocimientos y la «búsqueda del saber hasta en la China», como consta en un hadiz atribuido al profeta Mahoma.

Buscar las raíces del flamenco en la cultura andaluza, en la comunidad gitana, en la andalusí y morisca y profundizar en el conocimiento de estas músicas fue uno de los pilares axiales de las inquietudes mostradas por nuestro intelectual andaluz, como reflejan algunas de las obras en su biblioteca y los apuntes conservados sobre esta área de la Musicología. Serían los fuertes sentimientos arraigados a estas culturas los que le llevaron a escribir *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, obra clave e inacabada que se podría conceptualizar como el compromiso

personal adquirido hacia la cultura y la música andaluza, trabajo que está impregnado de unos sentimientos que no son ajenos a la emoción que despertaban en él lo flamenco, lo árabe, lo andalusí y lo morisco.

Las fuentes documentales y musicales que le sirvieron de soportes indispensables en la búsqueda del estudio transversal que ofrecía el flamenco le llevó a establecer sus orígenes desde distintas perspectivas. Así, tras aplicar el análisis interdisciplinar latente en el proceso intercultural e intentar reinterpretar la conexión entre los distintos elementos históricos y socioculturales, formuló unas teorías que fueron el resultado de lo que podemos considerar la aplicación de una incipiente antropología social y musical.

Su curiosidad innata también le llevó a empaparse de las obras y las crónicas publicadas en revistas y periódicos escritos por grandes folkloristas y arabistas españoles, de la talla de Felipe Pedrell en «Estudios sobre el folklore musical» y su discípulo Rafael Mitjana, López Chavarri, Manuel de Falla, Estébanez Calderón, Don Antonio Machado («Demófilo»), Mariano Soriano Fuertes, Julián Ribera Tarragó, Adolf Friederich Von Schack y Valera, así como en la poesía lorquiana, con la finalidad de desentrañar la imbricación literaria de algunos cantes y cuantos secretos encerraba el «cante jondo».

En cuanto a Pedrell, sus argumentos acerca del flamenco le parecían «meramente descriptivos», mientras que sobre el académico y arabista Ribera Tarragó, a quien admiraba por resucitar la historia de la música de al-Andalus, tampoco dudó al indicar que pasó de puntillas sobre la afinidad con el flamenco, en cuyo análisis sólo encontraba texturas mélicas. Respecto a folkloristas como Don Antonio Machado en *Colección de cantes flamencos* (1881) y al lingüista alemán Hugo Ernst Mario Schuchardt, autor de un artículo sobre el flamenco y lo andaluz en *Die Center Flamencos* (1882), fruto de su viaje a Andalucía en 1879, con ambos se muestra crítico al señalar, de forma acertada:

«se han acercado a este tema con la finalidad de describir o analizar sus objetivos: la estructura literaria de las coplas, el contenido demosófico o etológico, o las modalidades sintácticas o prosódicas de sus términos; después, principalmente a contar desde Pedrell, la Música: cadencias, modulaciones, adornos, llegando a detallar minuciosamente la línea melódica, etc., como si este asunto viniera a ser agotado con esta labor y con venir a señalar las semejanzas de aquellas particularidades con otras más o menos exóticas como fundamentos de producción»⁴.

4 INFANTE, B., *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, obra recopilada por Manuel Barrios Aguilera, Sevilla: Fundación Blas Infante, 1980, pp. 35-36.

Consideraba que el flamenco era el tema «más manoseado y menos estudiado», al ser tratado de forma tangencial y al que no se le había dedicado el tiempo suficiente por falta de buenos planteamientos científicos y de las soluciones suficientemente convincentes. Al no encontrar «una aceptable interpretación racional de lo flamenco» y los argumentos científicos idóneos, se decidió a escribir esta obra clave que reuniría Manuel Barrios, escrita entre los años 1929 a 1933 y publicada en Sevilla en 1989, convencido de que continuaba siendo un tema virgen.

Sumido en el insondable mar de las preguntas que le asaltaban, en su intento de desentrañar la etimología del flamenco buscó sus orígenes en Flandes, como posible origen o procedencia de la comunidad gitana, y sobre la dudosa *germanización* de la palabra «flamenco». Continuó rastreando en la historia y la literatura del Renacimiento, del Barroco, en cancioneros hispanos como el *Cancionero Musical de los siglos XVI y XVII* recogido y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, para llegar a la conclusión de la «incompatibilidad de *ethos* entre una música socialista, como la de Flandes, y otra música individualista, como la flamenca de Andalucía»⁵.

Tras descartar los orígenes y el entronque del flamenco en las cortes flamencas de Felipe II y Carlos V, y agotados los supuestos argumentos expuestos por distintos autores, prosiguió su búsqueda recordando el carácter modal de la música árabe en tierras de al-Andalus, puntualizando: «¡Ni que los flamencos hubieran venido en el siglo X y XI, cuando triunfaba Ziriab o encantaba Aben-Cuzmán a las multitudes de Córdoba!»⁶.

Como se puede observar, su mirada reivindicativa hacia el pasado árabe y andalusí en tierras peninsulares de al-Andalus estaba muy presente en el desarrollo de los contenidos de esta obra, como también late en el recuerdo del pasado tarteso y fenicio en la Baja Andalucía. Retomando una cita del arqueólogo, historiador y filólogo alemán Adolf Schulten (1870-1960) en *Tartessos. Contribución a la historia más antigua de Occidente* (1945), también consideraba a la cultura de tartessos un caso único en la Historia de Occidente y comparable con las grandes civilizaciones orientales del antiguo Egipto, Babilonia y China. Un dato a tener en cuenta en su investigación es la teoría sobre la posible ascendencia morisca de algunos autores anónimos recogidos en el *Cancionero de Palacio*, en concreto, de Juan dell Encina (1468-1529), poeta salmantino y autor de teatro, atreviéndose a dejar en el

5 INFANTE, B., p. 75.

6 INFANTE, B., p. 70.

aire esta «sospecha»: «A mí me parece que este Juan Dell Encina del «Cancionero de Palacio» era persona distinta del Juan de la Encina a quien alude Barbieri. ¿Se trata, acaso, de un músico morisco, desconocido gloria de la Música española?»⁷. Apoyando su teoría recoge el poema n.º 315 del cancionero de temática morisca, y añadía:

«Acaso si los estudiosos investigasen con atención los problemas relativos a la verdadera personalidad de muchos de los compositores no identificados del Cancionero, encontrarían en ellos moriscos emboscados en la Sociedad española, adaptados aparentemente a ella, como recurso supremo para evitar las humillaciones y persecuciones desarrolladas contra la raza vencida, a contar desde Cisneros»⁸.

Los avances en la investigación han mostrado que sus sospechas no eran infundadas, ya que bajo las capas de algunos poetas, músicos, ministriles y tratadistas de la Escuela de Vihuelistas hispanos había descendientes de moriscos y sefardíes, y así lo hice constar en «El patrimonio musical de la tradición clásica en el Magreb: Realidades y retos en el nuevo milenio»⁹. La misma Emperatriz Isabel de Portugal (Lisboa, 1503-Toledo, 1539) y esposa de Carlos V, era amante de sus músicas, cantos y bailes moriscos, además de contar en su capilla de músicos, con algunos instrumentistas y danzadores al estilo morisco¹⁰.

Blas Infante también se pronunciaba sobre el conde Guillermo Morphy (1836-1899), quien afirmaba que la música popular española de su época no se parecía a la interpretada en la Edad Media española y dejando traslucir que tuvo su continuidad en las tradiciones musicales de nuestro país¹¹. Acerca de la influencia del laúd en la vihuela y la impronta árabe en el sistema de afinación y notación musical, el musicólogo holandés Gevaert, en la introducción a la obra de Morphy *Les Luthistes espagnols du XVIème siècle*, puntualizaba:

7 INFANTE, B., p. 82.

8 INFANTE, B., pp. 82-83.

9 Publicado en *Música oral del Sur*, 11, 2014, p. 29.

10 FERNÁNDEZ MANZANO, R., *Sobre las melodías del Reino Nazarí de Granada*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985, pp. 56-57.

11 INFANTE, B., p. 133.

«Los castellanos y los aragoneses (por no hablar de los andaluces), en contacto frecuente con los moros, debieron iniciarse en el aprendizaje del laúd a la hora de ejecutar sus propios cantos nacionales. Más tarde y, como consecuencia de una cultura musical más avanzada, los instrumentistas cristianos debieron elaborar su *tablatura* a imitación de los musulmanes», *Les Luthistes espagnols du XVIème siècle*¹².

De hecho, el sistema de notación musical aplicado por el vihuelista y compositor Luys de Narváez (Granada, 1500-1552) en *El segundo libro del delfín de la música de cifras para tañer la vihuela* (Valladolid, 1938) era el alfabético-numérico, siguiendo los precedentes establecidos por el monje francés, compositor y teórico de la música Hucbaldo de Saint Amand (850-930), técnicas musicales que adoptarían los teóricos orientales, Alfarabi. Avicena y al-Urmawi (ss. X-XIII) y la escuela de laudistas andalusíes y moriscos.

El carácter universalista de Infante es evidente, cuando se cuestiona si el flamenco puede ser tratado como música popular o no¹³. También, en la comparativa establecida con el *mél*os popular andaluz, entendido como parte o las afinidades que presenta con algún tipo de estructuras, ritmos populares, melodías, estilos de cantes o sonoridades. En su opinión, lo popular es el modo de expresión del «pueblo andaluz, puro o auténtico, distribuido en zonas rurales: campesinos, con o sin campos» y definiendo a los cantaores «los trovadores del pueblo andaluz»¹⁴, mientras que considera el concepto común de universalidad como forma de expresión intrínseca a todos los pueblos. Para ello, presenta un símil entre algunas manifestaciones líricas integradas en el *hay-kay*, pilar de la poesía tradicional japonesa, y una rondeña andaluza.

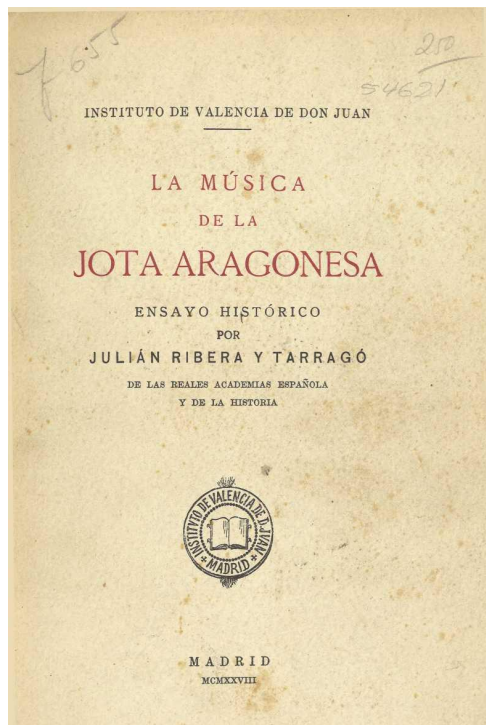
En su recorrido y búsqueda de la esencia flamenca, al referirse a la genealogía y las tipologías de cantes flamencos, cita a Estébanez Calderón [«El Solitario»] quien afirmaba que derivaban de la caña y trayendo a colación una cita de Rafael Mitjana en «Discantes y Contrapuntos»: «La mónada primitiva del *mal llamado* flamenco es la Caña. Hijos legítimos o adulterinos de este tronco, de pura procedencia arábiga, son los olés, polos y torvadas, hasta llegar al fandango»¹⁵. En cuanto a la hipóte-

12 Publicado en Leipzig, 1902,

13 INFANTE, B., pp. 97-101: «Sobre lo popular andaluz y respecto al *mél*os».

14 INFANTE, B., pp. 90-91.

15 INFANTE, B., p. 112.



sis lanzada por Julián Ribera al presentar al fandango como «rebote de jota» en *La música de la jota aragonesa: Ensayo histórico* (1928), Infante plantea estudiarla. Acerca del ritmo de la jota aragonesa, indica que es el «generador indiscutible de la malagueña, rondeña, granaínas y murcianas, sin que dejen de pertenecer a la gloriosa familia, bien sean por agnación o por cognación con las soleares, jaberás y peteneras»¹⁶, es decir, por proximidad o afinidad.

El trígono formado por «lo flamenco», «lo andalusí» y «lo morisco» está muy presente en esta obra sobre los orígenes del flamenco. Su conocimiento autodidacta de la lengua árabe también le llevó a investigar el origen de algunos términos en varios manuales y diccionarios de lengua árabe y los dialectos magrebíes, como «calo» en árabe *fellah* (campesino) y *filah* en *dariya* marroquí, entre otros recogidos en sus apuntes manuscritos. En lo concerniente al origen y la posible imbricación de la *caña flamenca* en el término árabe *al-gina'* (el canto), observé que, entre las pá-

16 Idem.



Tumba de al-Mu'tamid en Agmat.

ginas del libro *Cante flamenco*, aparecen sus anotaciones en árabe y la traducción española de éste y otros términos.

La pasión que sentía por la cultura andalusí y la evidente admiración que profesaba hacia el personaje del emir al-Mu'tamid (Beja, 1040-Agmat, 1095) de la taifa de Sevilla le llevó a viajar a Marruecos en el año 1924, en compañía de su amigo José Luís García Vidal. Sus pasos le conducirían a visitar la tumba en Agmat, pueblecito situado en el Valle de Urika al sur de Marrakech, donde reposan sus restos junto a los de su esposa Rumaykiyya (I'timad) y su hija Buzayna, lugar de peregrinaje al que acudimos muchos de los estudiosos y amantes de la vida de este rey-poeta y guerrero en la defensa de sus fronteras. Nos queda la duda de saber quién le asesoró en este viaje que también hizo por la zona del Rif y Alhucemas, según algunos informadores, y si tenía algún amigo marroquí que le informaba sobre las músicas de la otra orilla. En este viaje también visitó Rabat, donde tuvo ocasión de escuchar la música andalusí en un patio de la capital marroquí y donde, tal vez, pudo conocer a algún maestro o músico.

Todo induce a pensar que su obra inacabada sobre los orígenes del flamenco la debió gestar a su regreso de Marruecos. Asimismo, el hecho de que los veinte discos de pizarra adquiridos sobre las músicas del Magreb se publicaran en las tres primeras décadas del siglo XX debieron servirle de ayuda en el estudio e investigación de los cantes flamencos y para establecer el carácter transversal que presentaba en el proceso transcultural, con las viejas tradiciones populares andaluzas, andalusíes, moriscas y sefardíes.

4. Estudio y análisis del fondo musical en la colección de los 45 discos de pizarra

Sentir el palpito de la esencia de Blas Infante en cada rincón de la casa familiar y comprobar su legado patrimonial en los fondos bibliográficos y musicales relacionados con el flamenco, el abanico de músicas del Norte de África, algunos cantos del folklore hispano, de la música latinoamericana, la música clásica y las consideradas «músicas exóticas», permite acercarnos y profundizar en su memoria.

Adelantándose a su época, el interés desplegado por Infante hacia las músicas de otras culturas le llevó a lograr una hermosa colección de 45 discos de pizarra sobre músicas prácticamente desconocidas en España y muchas de ellas clasificadas, actualmente, entre las conocidas como World Music. Se deduce, «por las etiquetas de los discos o en sus carpetillas», que estos fondos en discos de pizarra fueron adquiridos por Infante en varios establecimientos. En Huelva, en *Música, Pianos y Gramófonos de M. del Castillo*; en Zafra, *Casa Castillo, Pianos y Gramófonos*; en Sevilla, *Sucesores de L. Piazza, Piazza Hermanos, Fabricantes de Pianos*¹⁷.

El análisis global de esta colección y legado musical conservado en su biblioteca permite comprobar que reúne ocho discos de pizarra sobre distintos palos del flamenco, cinco discos de las consideradas músicas exóticas correspondientes a

17 Bibliografía, p. 130.



Gramófono
Compañía del Gramófono S.A.E.
1920-1930
Caja de madera forrada de piel y
magnetismo de metal

Imagen de un gramofono de la década de los años veinte, expuesto en la Casa de Blas Infante en Coria del Río, Sevilla.

Rusia y zonas del Cáucaso, tres discos de música clásica, seis del cantante cubano Antonio Machín, tres sobre música popular del folklore canario y gallego (folías y cantigas gallegas) y un disco de Imperio Argentina. Un total de veinte discos corresponden a diferentes tipos de músicas del Magreb, profanas y religiosas, interpretadas por cantantes y músicos de ambos géneros y nacidos en el último tercio del siglo XIX, intérpretes que pertenecían a las comunidades musulmanas y judías. Aunque se trata de músicas de tradición oral, en origen, algunas se configuraron en músicas de la tradición escrita en el proceso transmisor. Las compañías discográficas que registraron estos discos corresponden a la francesa Pathé (París), le siguen Gramophone, La Voz de su Amo y Odeón (Barcelona), Regal (España) y Columbia (San Sebastián).

El mayor número de discos del legado Blas Infante pertenece a la discográfica francesa Pathé Records creada en París en el año 1893 por los hermanos Charles y Émile Pathé, compañía que era conocida, además, como productora de cine, de discos fonográficos (78 rpm) y vendedores de cilindros y fonógrafos propios. La comercialización y expansión de esta compañía se extendería a Londres, Madrid, Bélgica, Milán, San Petersburgo, New York, Australia y Japón. En 1928, los activos del fonógrafo se vendieron a la compañía británica Columbia Gramophone Company fundada en 1899. La compañía Pathé cerraría en el año 1935 por quiebra de la empresa¹⁸.

Algunos analistas señalan el interés suscitado por la discográfica Pathé cuyo objetivo era que el público francés conociera y se interesara por las músicas del folklore extranjero. La visión global que transmiten los registros magrebíes parece confirmar esta teoría, discos que suplantaron, paulatinamente, a los cilindros. Como indicaba el etnomusicólogo Christian Poché:

«Dans un contexte général de découverte des musiques du monde entier, la musique arabe a connu à Paris une véritable explosion aussi bien dans le domaine des concerts publics (dont le succès des Saisons musicales de l'Institut du Monde Arabe témoigne depuis 1992) que dans le domaine du disque»¹⁹.

Las colecciones de músicas del Magreb situadas bajo los títulos de *Repertoire Marocain des disques Pathé*, *Repertoire Algérien des disques Pathé* y *Repertoire Tunisien des*

18 En el año 1877, Thomas Edison inventaría el fonógrafo.

19 POCHÉ, CH., *Musiques du monde arabe et musulman*, París: Les Geuthner, 2000, p. 7.



disques Pathé se publicaron en París por la Imprente Gindertael en 1926, es decir, se registraron durante la época del Protectorado Francés en el Norte de África y del Protectorado Español en el Norte de Marruecos. Recordar que el fonógrafo hizo su aparición en Argelia en 1894 y en Túnez en 1912. En el año 1932, la compañía Pathé lanzaría en Argel un nuevo producto, *Le disque Pathé à safir inusable* («El indestructible disco Pathé safir») destinado a promocionar las músicas indígenas profanas y religiosas. Por aquellos años esta discográfica competía con la Columbia. Pathé contaba, entre otras colecciones, con músicas rusas de Siberia, el Cáucaso y Ucrania.

Entre 1911 y 1930 se crearía en París un fondo importante de discos de pizarra de la compañía Pathé, fondo que fue clasificado en función de los países y los tipos de música (Oriente Medio, Turquía, Magreb). A un primer fondo creado en Archives de la Parole y Musée de la Parole de París, entre los años 1911 a 1930, se sumó la música registrada en la Universidad de París con motivo del Congreso de la Música Árabe de El Cairo en 1932²⁰. La Phonothèque Nationale de París cuenta con otro fondo importante de registros sobre los cantos populares del Magreb y del *Mashriq* (Oriente Medio).

20 Véase sobre los fondos Pathé en estas instituciones: <https://journals.openedition.org/afas/2835> [consultada el 30-4-2022].

Con el claro objetivo de facilitar la comprensión de cuanto atesora el fondo discográfico antiguo de Blas Infante sobre los discos de pizarra de doble cara y su valoración, he considerado de interés el establecer su clasificación mediante la división en siete apartados situados en función de los países y los tipos de música²¹.

4.1. Registros sobre el flamenco y sus cantes (España)

La pasión que sentía Infante por la música andaluza y el flamenco le llevó a adquirir los ocho discos que reúne este fondo, músicas que fueron grabadas por las compañías Gramophono, Odeón, Parlophone y Pathé. Consideraba al flamenco como género integrado por: «Debbblas, Martinetes o Carceleras, Tonás y Livianas, Cañas y Policañas, Polos, Javeras, Serranas y Soleares, Rondeñas, Malagueñas, Granaínas y Murcianas, Arrieras, Caleseras, Trilleras y Caracoles, etc.», y a las *seguidillas* gitanas como los cantes más gitanos, ya que se trataba de los cantes principales de la expresión flamenca²².

Bajo el título de *Caracoles*, canto tipo *cantiñas* (cara A), y *Mirabrás* (cara B) aparece un primer registro en la voz de Manuel Centeno (Sevilla, 1885-Cartagena, 1961). Este cantaor sevillano considerado entre los mejores saeteros de su tiempo y de cantes flamencos como el *mirabrás* y los *caracoles*, donde se repite la palabra «caracoles» en el estribillo, está acompañado a la guitarra por Rafael Montoya Salazar (Madrid, 1879-1949), registro realizado por Gramófono Company. Este sello discográfico también grabó la petenera *Soy como aquel fiel peregrino* y la malagueña de Juan Breva *La agonía de un rey* (A-B), cantes interpretados por Canario de Colmenar (Colmenar de Oreja, Madrid, 1899-1951) y acompañado a la guitarra por Ricardo Montoya Salazar. A partir del año 1910, ésta discográfica llevaría a cabo una colección de registros históricos en discos de pizarra. Entre ellos, sobre el cantaor Juan Breva (Vélez Málaga, 1844-Málaga, 1918) conocido por su arte en el cante de las malagueñas, palo que dominaba con gran maestría, aunque en su juventud se inició cantando los verdiales de su tierra y las bandolás, derivación de los verdiales y variantes del fandango malagueño y base de la malagueña.

El tercer disco de esta colección lo integra una bulería y un fandango. La bulería *Yo quisiera hablar con Dios* pertenece a este género cantado y bailado con ritmo fijo

21 El estudio de estos discos de doble cara se ha hecho en función de las canciones recogidas en la cara A y B, en general tienen una única canción en cada cara.

22 INFANTE, B., p. 106.

y acelerado. El segundo título es el *Fandango del Gran Poder* en la voz de Manuel Vallejo (Sevilla, 1891-1960) y Miguel Borrul Castelló a la guitarra, registrado por la discográfica Odeón. Premiado con la II Llave del Cante en el año 1926, Manuel Vallejo dominó diferentes palos, desde las saetas a las seguriyas, la soleá, las malagueñas y la media granaina. La guitarra de Miguel Borrul Castelló (Castellón de la Plana, 1866-Barcelona, 1926) suena majestuosa en *Soleares con Rosa* y *Danza gitana* (30A-3B) grabadas por Gramófono. Este guitarrista de raza gitana que gozó de reconocido prestigio durante la etapa del Siglo de Oro del Flamenco y la Ópera Flamenca, acompañó a Don Antonio Chacón entre los años 1890-1910. Además de ser maestro de Enrique Montoya Salazar (Madrid, 1879-1945), este guitarrista y compositor de raza gitana influyó en la evolución de los toques de la guitarra y los cambios producidos en los inicios del siglo XX.

Cuatro nuevos discos sobre cantes flamencos se suman a esta colección de Blas Infante, *La Candonga: Bulerías canasteras*, registro sonoro de José Cepero (Jerez de la Frontera, 1888-1960) con acompañamiento de Manolo El de Badajoz (Badajoz, 1892-Madrid, 1962) a la guitarra, junto al fandango ceperiano *Las lágrimas del querer* (25A-B), cantes grabados con la discográfica británica Parlophone y creada en Alemania en 1896. Para Infante, el fandango era, en la concepción del pueblo, lo más «próximo a lo flamenco»²³. Unos *Fandanguillos mineros* y unas *Serranas* interpretadas por Grau, Gravina y Mignon (41A-B) registradas por Gramófono, las grabó Antonio Grau Dauset (Málaga, 1884-Madrid, 1968) en el año 1928. Cantaor formado en los cafés cantantes de Cartagena junto a su padre, el cantaor Antonio Grau Mora conocido como Rojo El Alpargatero, estos fandanguillos mineros los grabó con Pathé, acompañado por el músico Eduardo Gravina, con motivo de un viaje realizado a París para grabar malagueñas, tarantas y tientos. Precursor de los posteriores fandanguillos mineros sería Antonio Piñana Segado (Cartagena, 1913-1989), pionero del cante de las minas y difusor de los denominados *cantos de Levante* (murcianas, tarantas, cartageneras)²⁴, cantaor que transmitiría a Antonio Grau Dauset, en Cartagena, lo aprendido de su padre.

En el marco de los fandangos, el conocido como Niño de la Rosa Fina de Casares (1896-1981) es el intérprete de *Y lo llevo a mucha gala*, cantaor que imprimió a los fandangos su propio estilo. La interpretación está acompañada con los toques a la guitarra de Antonio Moreno Fernández (Córdoba, 1890-Sevilla, 1937), reconocido

23 INFANTE, B., p. 109.

24 CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., «Cantes de Levante», *Historia de la música española. 7. El folklore musical*, Madrid: Alianza Música, 1988, pp. 296-297.



guitarrista que acompañó a artistas como Pastora Pavón, la Niña de los Peines. Estos fandangos y la Praviana *¡Ay de Pravia!* (A-B) los grabaron con Gramofón²⁵.

Un octavo y último disco es el titulado *Jaberas y Rondeñas* interpretadas por Antonio Pozo (Sevilla, 1868-San Rafael, Segovia, 1913), afamado cantaor conocido como El Mochuelo, que se inició en el Café-Cantante de Silverio. La fama adquirida por este cantaor le llevó a recorrer los escenarios de España y Latino-América en numerosas giras. Acompañado por Manuel López a la guitarra, este disco se grabó con la discográfica Pathé. El palo de la jabera es uno de los cantos flamencos malagueños más antiguos, siendo una rama del fandango como la rondeña y la malagueña. La etimología del término «jabera» podría proceder de la raíz árabe: *sabaka*, *xabaka* (red de pescadores), cantos que se podrían emparentar con los in-

²⁵ Los orígenes del palo aflamencado de «La Praviana» están enraizados, sin embargo, en el folklore asturiano.

terpretados por los pescadores de la zona de Kuwait en las faenas de búsqueda de las perlas y cantados en la recogida de las redes (*xabakat*). La «jabega» es un tipo de barca pequeña de pesca propia de la costa malagueña, Coníl y Portugal «xávega», en la pesca de arrastre de la red.

5. Fondo discográfico sobre las músicas del Magreb

El Magreb nos ofrece un mosaico de países y culturas que están unidas por la diversidad multiétnica, plurilingüística y confesional, y late en la riqueza de músicas que acuña, en cuanto a la tradición árabe-islámica, la andalusí, la bereber y la judía.

La vasta producción musical sobre las distintas colecciones registradas en la zona del Magreb por las discográficas Pathé, Gramophone, Columbia, Baïdaphone y Zonophone²⁶ se llevaron a cabo en el primer tercio del siglo XX, contando con la colaboración de un centenar aproximado de artistas magrebíes. La mayor producción la registró Marruecos con 435 discos de pizarra que se publicaron entre los años 1910 a 1930, décadas marcadas por las presencias de los protectorados español y francés.

Este fondo musical muestra una auténtica gama de policromías y algunas hibridaciones reflejadas en el universo amalgamado de las músicas magrebíes atesoradas en las grabaciones de la compañía Pathé y el amplio abanico de intérpretes, canciones, géneros, voces e instrumentos que aúna. Entre las piezas que lo conforman se encuentran las músicas enraizadas en la tradición andalusí, así denominadas

26 El sello discográfico de Regal-Zonophone fundada en el Reino Unido en 1932, fue la fusión de Regal y Zonophone.

por poseer estructuras codificadas similares. Esta música que se configura en torno a la interpretación de las *nawbas* (dialectal: *nubas*)²⁷, es conocida en Marruecos como *música al-'alat* (música instrumental), como música *garnati* de la tradición granadina en las variantes que presentan la escuela de Ouzda y Rabat (Marruecos) y Tremecén en Argelia, así como las particularidades que registra la *sana'a* de Argel y la música del *ma'aluf* en Constantine (Argelia), Túnez y Libia.

Este legado cuenta, además, con músicas derivadas de la andalusí e integradas en la tradición semipopular, como el *malhum* y otras de la tradición popular magrebí, bereber y judía, cuyas temáticas abarcan lo profano, lo religioso y la espiritualidad sufí. Los intérpretes de la colección Pathé sobre las diferentes formas musicales lo conforman cantantes y músicos musulmanes de la época y algunos judíos emigrados al Magreb que contribuyeron a su conservación y difusión en estas tierras y en la emigración a Francia.



Orquesta del Maestro Larbi Bensari de Tremecén (1867-1964).

27 Vid. FARUQI-AL, L. I., *An annotated glossary of Arabia Musical Terms*, «Nawba»: «A suite of vocal and instrumental pieces of both composed and improvised variety». Connecticut, 1981, pp. 234-236.

Las formas musicales que aparecen en los discos magrebíes de pizarra están muy diversificadas, así como los textos, en prosa o en verso, interpretados en árabe clásico (*al-fushà*), los dialectales de las diferentes zonas (*al-dariya*), la lengua hebrea de los judíos emigrados y la bereber de las distintas regiones y etnias. A menudo, los nombres de los intérpretes aparecen registrados bajo el título de *ma'lem*, término que define al «profesor», «maestro» o «cantor», y *ma'lema* referido a mujeres expertas y consideradas maestras de ciertos tipos de canto.

La importancia de este fondo discográfico radica, fundamentalmente, en la pluralidad de músicas y géneros, el desconocimiento de las mismas en esta orilla y la práctica ausencia de estudios al respecto. La diversidad de músicas magrebíes que encierra este legado me lleva a establecer una clasificación, en función de las tipologías, los cantantes, los países y/o las comunidades a las que pertenecen²⁸.

5.1. Registros de música andalusí (Marruecos, Argelia, Túnez)

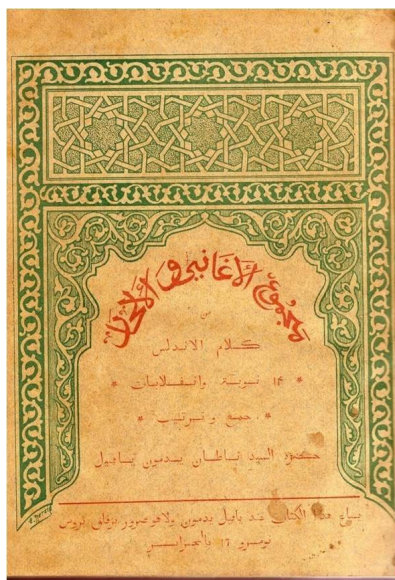
Varios son los registros sobre la música andalusí de este fondo, al ser una de las tradiciones musicales en las que Blas Infante se había documentado a nivel bibliográfico y musical. Posiblemente, también, al afianzarse en su audición durante el viaje realizado a Marruecos por distintas ciudades, en el año 1924.

Una parte de los discos de pizarra de contenido andalusí forman parte de las *nawbas*, considerada la música de la tradición culta andalusí e integrada en el patrimonio cultural magrebí, música que se ha conservada en el Norte de África en el proceso de la transmisión oral a la escrita. El trasvase del saber andalusí a estas zonas se produjo, primero con los andalusíes emigrados a la otra orilla y, después, con los moriscos tras la toma de Granada (1492), comunidad que contribuyó a su conservación y difusión durante los siglos XVI al XVII. El paso de la tradición oral a la escrita se produciría en Marruecos a partir de siglo XVIII, fecha en la que aparecen los primeros cancioneros (*kunnashat*) escritos por el marroquí al-Bu'sami (m. 1778) y el tetuaní de origen andalusí al-Ha'ik (s. XVIII), considerados los grandes recopiladores y transmisores de los textos poéticos (*qasidas*, *moaxajas*, *zéjeles*), los ritmos y los modos integrantes de las *nawbas* conservadas en su época.

28 Desde estas páginas expreso mi agradecimiento a los musicólogos y amigos, 'Abd al-Fattah Benmusa de Fez, Yusuf Touaibia de Argel y Faysal Benkalfat de Tremecén, por la ayuda prestada respecto a las dudas surgidas en algunos de los registros magrebíes.

Las temáticas predominantes de las composiciones profanas cantan al amor y el desamor, a la belleza de la amada, a la naturaleza en las distintas estaciones, a los jardines en floración y el agua en las acequias, mientras que las composiciones sufíes son cantos de alabanza a Dios, a Mahoma y los grandes maestros y guías espirituales sufíes. A nivel musical, la poesía compendiada en estos cancioneros se interpreta «de forma parcial» en las variantes que registran las diferentes zonas, resultado de las pérdidas paulatinas surgidas con el paso del tiempo tras la muerte de los grandes maestros y músicos.

Gran parte del repertorio conservado en Argel sobre la música de la tradición andalusí lo llevó a cabo el musicólogo y músico judeo-argelino Edmond Yafil en 1904. Sería, a partir de 1929, cuando la discográfica Pathé publicaba en Argelia 104 discos de pizarra sobre la música culta de la tradición andalusí en la gama de las variantes que presentaban los repertorios de las escuelas argelinas, muchos de ellos interpretados por cantantes y músicos de confesión judía, junto a la música rural, bereber y beduina. Los discos tunecinos de la tradición andalusí, la música popular y la música ligera producidos por esta discográfica se comercializarían a partir de 1930, música que registra un cierto acercamiento e influencia de la música egipcia ante la proximidad geográfica.



Edmond-Nathan Yafil, *Maymu'at al-agani wa-l-alhan: kalam al-andalusiyya* («Recopilación de canciones y melodías andalusíes»), Argel, 1903.

El proceso transcultural producido entre al-Andalus y el Magreb generaría, en el proceso evolutivo, un abanico de géneros, estilos y repertorios cultos, populares y sufíes, en las escuelas marroquí, argelina, tunecina y libia, consideradas las herederas directas del patrimonio musical andalusí clásico desaparecido en esta orilla. En Marruecos, los finales del siglo XVIII al siglo XIX estarían marcados por la recopilación de los textos poéticos inmersos en las *nawbas* y llevados a cabo por teóricos y recopiladores destacados, quienes se nutrirían de la memoria oral atesorada por los amantes y herederos de la poesía clásica y la música andalusí. Con ellos también, surgiría un gran número de copistas y calígrafos, de tal forma que el grado de aceptación y respeto que sentían los moriscos emigrados y los magrebíes hacia la música de al-Andalus contribuiría a que esta música estuviera presente en cuantas fiestas y conmemoraciones profanas y el ceremonial sufí tenían lugar en mezquitas y *zawiya*s. De esta forma, gran parte de las conocidas como «grandes familias», bien de origen andalusí, morisco o que perteneciente a la burguesía local, contaba en sus bibliotecas con algún código andalusí, original o copia.

El organigrama de cada una las *nawbas* se configuran en torno a una serie de ritmos, modos y composiciones poéticas (orientales, andalusíes y magrebíes). El carácter interdisciplinar que brinda su estudio se pone de manifiesto en esta cita del musicólogo Ahmed Aydoun: «La *nouba* peut être abordée sous de multiples éclairages: son histoire, sa structure mélodique, son corpus poétique, ses modes et rythmes, ses instruments, ses styles ainsi que sa relation cosmogonique et ses effets rituels et sociaux»²⁹.

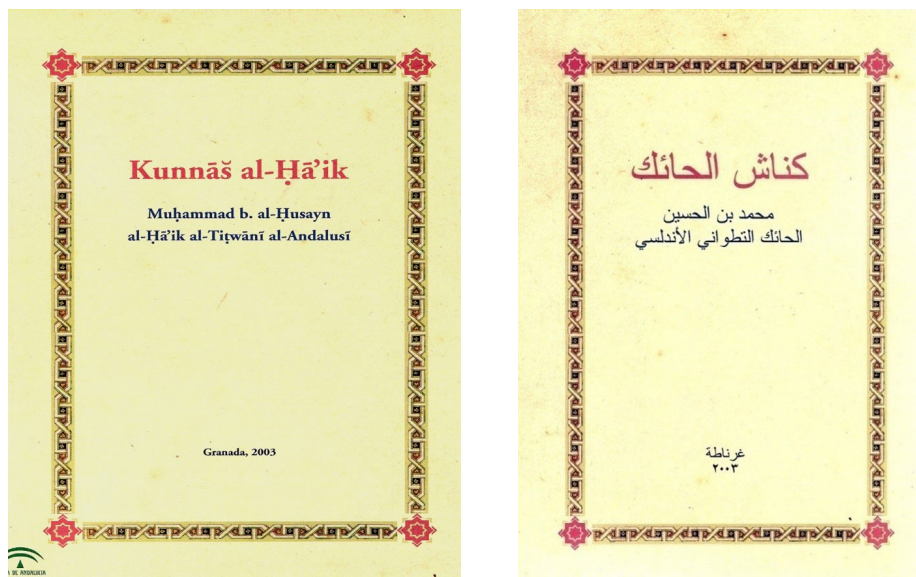
La interpretación secuencial y codificada de la *nawba* transcurre sobre fases vocales y preludios instrumentales basados en la progresión de los ritmos y la amplia gama modal que encierra. Como preludio y obertura instrumental o vocal de tiempo lento y moderado, la *tushiyya*³⁰ abre y cierra la *nawba* en la tradición de la *música andalusí-magrebí*. Una *tushiyya* interpretada por el solista marroquí Tahami b. 'Abd al-Karim³¹ en el modo oriental *Hiyaz al-Mashriqi* que da nombre de la *nawba* IX en el *Cancionero de al-Ha'ik*³², forma parte de una *sana'a* (composición poética) de la

29 AYDOUN, A., *La nuba du Maroc*, Rabat, 2009, p. 9.

30 FARUQI-AL, L. I., *An annotated glossary of Arabia Musical Terms*, Connecticut, 1981, p. 358.

31 Véanse la relación de sus discos grabados con Pathé en 1926: HACHLEF, A.-M., *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)* (p. 328, n.º 58.241/242). Alger: Centre Culturel Algerien-Publisud, 1993. En aquellos discos registrados con Pathé que recojan los títulos y coincidan con los fondos discográficos de Infante, se acompaña el número de referencia en esta discográfica.

32 CORTÉS GARCÍA, M., *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla: Fundación El Monte, 1995, p. 81.



Kunnash al-Ha'ik («Cancionero de al-Ha'ik», copia de un manuscrito de Tetuán, s. XVIII).

tradición andalusí. En este caso, la voz solista está acompañada de la *kamanya* (violon), instrumento de cuerda frotada, y canto que precede al prelude instrumental con el que se abre la suite.

El canto poético de tipo recitativo interpretado en las *nawbas* es el *inshad*, declamación de un dístico que oscila entre dos y cuatro versos. Al maestro (*ma'lam*) Fatih Berrada³³, cantor y solista (*munshid*) de Fez de reconocido prestigio en la música andalusí de su época, corresponden el canto poético de un *inshad*, escrito en el metro clásico del *madid* e integrado en la *nawba Hiyaz al-Kabir*.

El término árabe de *taqsim* (pl. *taqasim*) corresponde, como forma vocal, a la «improvisación» que ejecuta uno o varios solistas, mientras que la melodía corre a cargo del laúd, la *kamanya* o el *qanun*. El *taqsim* como pieza e improvisación instru-

33 HACHLEF, A.-M., p. 329, obra donde sólo aparecen algunos de los títulos de los discos grabados con Pathé y otras discográficas.



Orquesta de Música Andalusí, dirigida por el Maestro Chekara de Tetuán (1931-1998).

mental se suele ejecutar en la interpretación secuencial de las *nawbas* magrebíes de la tradición andalusí, en la suite clásica oriental del *wasla* y del *sama'i* turco, momento en el que la orquesta se detiene para dar paso a la improvisación del cantor y el músico.

Como generadora del *tarab* «el duende», la improvisación vocal e instrumental será valorada por la audiencia en función del grado de emoción que despierte o transmita. El artista tunecino Abrahimo Berda', experto instrumentista del laúd (*al-'ud*) y el *qanun* es el intérprete de dos *taqasim* en el modo *Bayati* (caras A-B), improvisaciones que ejecuta sobre el *qanun* y la apoyatura de un laúd. El *qanun* es el resultado de la evolución, en el siglo X, de las antiguas harpas (*yank*) en Mesopotamia, Egipto, Palestina y el período fenicio. Se trata de un cordófono de estructura trapezoidal y cuerdas pulsadas con dediles de metal que oscilan entre 66 y 84 cuerdas agrupadas en tres grupos de 24 acordes agudos. Este instrumento presenta paralelismos con el salterio medieval.

El *maqam Bayati* es uno de los modos orientales más antiguos, tanto en su versión vocal como instrumental. El término *maqam* (modo/escala/relación entre las notas) designa a un esquema melódico que marca las distancias entre los tonos, semitonos e intervalos y cuya interpretación transcurre «en la realización de mesetas basadas sustancialmente en las notas de una célula. La primera y la última meseta de un *maqam* se basan siempre en la nota inicial del modo»³⁴.

El sistema modal del *maqam* clásico oriental y andalusí se aleja del sistema tonal occidental, ya que raramente conlleva la armonía de los acordes, sistema que abarca desde variaciones microtonales (tono-semitono-cuarto de tono) hasta escalas indefinidas, al estar basado en los cuartos de tono y el sistema de las proporciones de los intervalos.

5.2. Grabaciones del repertorio clásico andalusí en la versión judeo-magrebí (Marruecos, Argelia)

La música judeo-magrebí interpretada por músicos y cantantes judíos-magrebíes está entroncada, por una parte, en la música religiosa de la tradición de los *hazán*, expertos formados en la liturgia hebrea e intérpretes del canto o el recitado en la sinagoga (*piyyut*, pl. *piyyutin*)³⁵ y, por otra, en la música profana de la tradición andalusí.

34 TOUMA, H. H., *La Música de los Árabes*, trad. y prólogo de R. Barce, Madrid: Alpuerto, 1999, 1998, p. 62.

35 SHILOAH, A., «The Meeting of Christian, Jewish and Muslim Musical Cultures on the Iberian Peninsula (before 1492)», *Acta Musicologica*, LXIV-1, 1991, pp. 14-20.



Orquesta de música tradicional de judíos argelinos.

Estos hombres y mujeres que formaron parte de la generación de poetas, compositores, cantores y músicos judíos en el exilio por tierras norteafricanas, han contribuido a la difusión de las músicas de la tradición culta y popular del Magreb. Además, han desarrollado su arte musical compartiendo con músicos musulmanes muchas de las músicas profanas (cultas y populares) en las fiestas de compromiso y las celebraciones de las bodas, el ceremonial de la *henna* y la circuncisión. El paso del tiempo ha supuesto una evidente evolución de los repertorios, en cuanto a algunos textos profanos y la incorporación de instrumentos occidentales a los propios de las músicas tradicionales. Algunos de estos cantantes y músicos regresaron a Francia tras la descolonización y, otros muchos, a Turquía e Israel.

La discográfica Pathé también produjo una rica colección de registros basados en la tradición oral e interpretados por cantantes judíos asentados en el Magreb que procedían de tierras andalusíes o de Oriente Medio en períodos anteriores, intérpretes que aglutinaron un repertorio importante de cantos hebraicos, de música culta y popular.

La presencia de intérpretes judíos en el panorama musical del Norte de África fue muy notoria a lo largo del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX, considerada la Edad de Oro de la música judeo-argelina. Figuras relevantes como Edmond Yafil fue el musicólogo y creador en 1909 de la asociación al-Moutribia, recopilador de una parte destacada del repertorio conservado en Argelia de la tradición andalusí³⁶ y autor de algunas transcripciones musicales sobre las *nawbas* argelinas. En este ámbito también destacaron los cantantes judeo-argelinos, Lalo Seror, Cheikh Raymond Leyris, Meyer Benichou y René Pérez. Las figuras de mayor relevancia en Marruecos respecto a la música culta y popular fueron los cantantes judío-marroquíes Salumun Suiri, Salumun Benhaïm, David Benaroch, ‘Abd al-Rahman El-Jarshafi y las cantantes Esther al-Titawniyya, Lili Laabassi y Zohra al-Fassia.

El cantante judío-argelino Laho Seror (1840-1960) está considerado entre los grandes maestros de la música argelina. Discípulo del Maestro Sfinya, grabó varios discos con los musicólogos Edmond Yafil y Jules Rouanet. A Seror se le atribuye una grabación que encierra en la cara A un *inshiraf*³⁷ que se canta en el modo *Ramal al-Maya*³⁸, canción titulada: *al-bi’ad ‘amru sa’ab min yahmal* («La distancia es difícil de llevar») y en la cara B un *istikbar*³⁹ cantado en el modo *Zaydan* (dialectal: *Zidane*): *Ya ahl al-Andalus* («Oh gentes de al-Andalus»), poema de nostalgia a la tierra andalusí y sus gentes cantado en árabe dialectal de la zona que cuenta con el acompañamiento del violón⁴⁰. Las *nawbas* marroquíes conservan y cantan una composición (*sana’a*) con el mismo título escrita por el visir y poeta granadino Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1375)⁴¹.

36 YAFIL, E., *Maymu’at al-alhan wa-l-gina min kalam al-Andalus* («Recopilación de melodías y cantos de la tradición de al-Andalus»). Argel, 1904.

37 El *Inshiraf* es una parte vocal de las *nawba* formada por cuatro versos y ritmos 10/8 (MAZOUZI, B., *La musique algérienne. La Revue Musicale*, 418-419-420, 1990, pp. 18 y 172).

38 El modo *Ramal al-Maya* en la tradición argelina es un derivado del modo principal *al-Zaydan*.

39 El *Istikbar* es un preludio vocal e instrumental del repertorio culto de las *nawba* (MAZOUZI, B., p. 173).

40 Existe un error en la catalogación inicial de este registro, catalogado como «*neklabat* (pl. *inqilab*), cuando en realidad se trata de un *inshiraf* y un *istikbar*.

41 CORTÉS GARCÍA, M., *Poetas granadinos en el cancionero fesí «Muhtasir al-Yami’i*, J. A. González Alcántud (Ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí*, Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 130-164.

Salumun Suiri⁴², cantor judío-marroquí de Essaouira (antiguo Mogador), conocido y admirado por sus grabaciones sobre la música *al-'alat* de Marruecos, se suma a la larga cadena de judíos en el exilio e intérpretes de la música andalusí. A Suiri pertenece un disco que cuenta con un *mawwal* en la cara A: *Mual Yarka* en modo *al-Yarka*, composición que comienza anunciando el nombre del cantor y el modo a interpretar por el violinista. Esta canción de tema amoroso se inicia con el verso: *yabki bi-qalbi mayruh* («Lloro con el corazón herido de amor»). La cara B recoge una segunda canción titulada: *Mawlat al-janat* que canta a la belleza de una joven con un lunar.

El *mawwal* (dialectal, *mual*) constituye uno de los momentos de mayor expectación en la interpretación secuencial de una *nawba*. En el *mawwal* no existen reglas ni medida ya que responde a la libre improvisación del cantor y del músico, donde ambos muestran su creatividad y virtuosismo como generadores del *tarab* («duende, emoción»), momento en el que la orquesta detiene la interpretación para dar paso a la voz del cantor apoyado por la melodía de uno o dos cordófonos. Se trata de un preludio vocal donde el solista lo inicia preparando la voz con la fórmula clásica: *Ya lili, ya lili* («¡oh noche, oh noche!»), seguido de interludios instrumentales acompañados del laúd, el *kamanya* o el *qanun*, instrumentos que sirven de apoyo al canto del solista. Mediante el canto poético cargado de melismas y la melodía modal se establece una especie de réplica y diálogo entre la voz solista y el instrumento de cuerda.

Mozino, cantor judío-argelino de Constantine (1865-1928) de familia judeo-tunecina que pertenecía al ámbito artístico de la música⁴³, desde muy joven acompañaba a su padre, un rico comerciante, en la organización de bodas y eventos privados en residencias de verano de la burguesía, espacios donde tomaría sus primeros contactos con músicos de prestigio como Abraham Fitussi, con quien se iniciaría en el aprendizaje de la música. Trasladado con su familia a Argel, sus actuaciones las desarrollaría en los cafés de la ciudad y, después, formando parte de las veladas organizadas por Hamid al-Katib y participando junto a orquestas reconocidas de la tradición andalusí. Mozino cultivó todos los géneros, desde las *nawbas* clásicas y las *mini-nawbas* argelinas, conocidas como *inqilabat*, hasta músicas de corte semi-popular y popular como el *hawzi* y el *'arubi* propios de Tremecén.

42 HACHLEF, A.-M., p. 327 (n.º 58.373 y n.º 58.374), relación de discos grabados con Pathé en 1926.

43 HACHLEF, A.-M., pp. 286-287: aparece la relación de discos grabados por Mozino con las discográficas Zonophone y Gramophone, entre 1909 a 1912.



Rabelista tunecino. Cartel del Congreso de Música Árabe de El Cairo, 1932.

Las *inqilabat* son mini-*nubas*, tipo pequeñas suite dentro de la tradición andalusí-magrebí de las *nawbas*, que se interpretan en las variantes que caracteriza a la conocida como «la *sana'a* de Argel» y se ejecutan sobre siete modos de la tradición andalusí en Argelia, *Yarka*, *Muwal*, *Ramal al-Maya*, *Trak*, *Zaydan*, *Sika* y *Mazmum*⁴⁴.

Conocido músico de instrumentos de cuerdas frotadas con arco, el *rabel* y el *ka-many* (violón), Mozino es el intérprete de dos *inshiraf* cantados en la *nawba al-Huseyn*. En la cara A, la canción: *Sill hamuma-k fi da al-'ashiyya/ma tadri bi-esh yatik al-sabah* («Olvida tus preocupaciones esta tarde/no sabes lo que te deparará el ma-

44 La obra citada de Edmond Yafil (Argel, 1904) recoge las *inqilabat* «mini.nubas» en las pp. 377 y ss.

ñana»), y en la cara B otro *inshiraf* interpretado en la misma *nawba*: *ya dhabbi 'alà al-asad / qadd satà bi-l- ganay* («¡Oh qué gacela para los leones/ha conquistado con la mirada!»).)

En la década de los años 30 del siglo XX, Zerbib fue otro reconocido cantante argelino que procedía de familias judías de Constantine, intérprete de la música andalusí y de canciones de corte popular. En la cara A aparece un *istiqlal*, canción profana del repertorio de las *nawbas* argelinas titulada: *'Afarib al-Hiyri* sobre una improvisación en árabe clásico en el modo *Zaydan* e interpretada en la *nawba* del mismo nombre. Esta composición termina con un «*siah*», improvisación en lengua popular argelina. En la cara B, el cantor hace una magnífica interpretación de un *inqilab* (pl: *inqilabat*) en el modo *Zaydan*, titulado: *Ana qad kana li jalil* («Yo tenía un amigo íntimo»), canción que se acompaña con la melodía del violón.

5.3. Músicas de la tradición popular y semipopular (Marruecos, Argelia)

A diferencia de las músicas de la tradición clásica cantadas en general en árabe culto (*al-fushà*) y mezclado, a veces, con el dialecto andalusí, como ocurre con los textos poéticos de la música andalusí (*qasida*, *moaxaja*, *zéljel*), las interpretadas sobre la poesía cantada en dialectales magrebíes (*al-dariya*) conforman otras de las líneas recogidas en esta colección de discos de pizarra. La terminología aplicada a la música popular cantada en la lengua de la calle de estas zonas se conoce como *griha*, palabra que define al «talent natural et l'aptitude»⁴⁵ del espíritu del pueblo en su cotidianidad y tradiciones, así como las aptitudes del cantor y/o los cantores y músicos para recuperar la memoria oral y las improvisaciones. Musicalmente, la música popular va asociada al ritmo, de ahí la importancia de los membranófonos (adufes, *darbukas* y tambores de distintos tamaños y formas) e idiófonos como los grandes crótales metálicos (*qarqabat*). En Marruecos, la música popular la potenciaría la dinastía Sa'adiana (siglo XVII) para fomentar el espíritu nacionalista mediante la puesta en escena de las manifestaciones artísticas.

Como música semipopular de la tradición marroquí y argelina, el *malhun* es un género poético-musical que transcurre entre lo culto, como derivación de la música andalusí, y lo popular, género que ha ido ganando adeptos entre los gremios de los obreros, los artesanos y las distintas capas de la sociedad. La base poética

45 CHOTTIN, A., *Tableau de la musique marocaine*, París: Librairie Orientalista, 1930, pp. 14 y 153.

la conforma la *qasida*, poesía monorrima cantada (*lahn*) de tipo recitativo sobre una larga tirada de versos y donde predomina el texto sobre la melodía. La lengua utilizada es la dialectal mezclada con términos del argot popular. A nivel musical, la *qasida* está basada en una estructura rítmica que se configura en tres partes: a) una introducción cantada sobre un ritmo binario, d) una parte central con ritmos en progresión y c) un final donde se acelera el ritmo.

La riqueza textual que encierra el *malhun* y la diversidad temática del canto lírico de la *qasida* transcurre sobre cuentos y leyendas populares, sátiras y diálogos humorísticos, cantos de nómadas, temas religiosos, sociales y sucesos de la vida urbana de carácter didáctico, poemas de amor que ensalzan la belleza femenina y de la naturaleza, así como las virtudes, las sátiras y los defectos del ser humano. Se trata de poesía y cantos que responden a la memoria oral colectiva y se han configurado, con el paso de los siglos, en espejos de la sociedad. La creatividad y la espontaneidad conforman otra de las características de este género y define al buen intérprete del *malhun*. El canto se inicia con la *bismala* como fórmula religiosa introductoria: *bi-ismi Allah al-Rahman al-Rahim* («en el nombre de Dios el Misericordioso, el Todopoderoso»), le precede: *al-hamdu li-llah* («alabado sea Dios») y la respuesta coral por parte del grupo de músicos. Continúa con invocaciones, tipo: *ya sidi*, *ya lalla*⁴⁶, *ya rabbi li-llah* («¡oh Señor, oh Señora, oh mi dueño y Señor!»), al que le precede el canto versificado de la *qasida* cuyos contenidos se apoyan en una gran variedad de modos, instrumentos de cuerda y recursos estilísticos.

En las melodías que acompañan a la poética del *malhun* se alternan modos andalusíes como *al-Isbahan* y *al-Sika* con intervalos diatónicos, otros de $\frac{3}{4}$ de tono, de quinta justa y la hibridación con la gama de la octava. Los instrumentos propios del *malhun* son el violón alto, el laúd y el *swisdi* (laúd pequeño de dos cuerdas).

Interpretado en las conmemoraciones religiosas y las festividades profanas, en especial en las bodas, por las características narrativas que presenta el *malhun* y la prioridad del texto sobre la melodía se podría equiparar a los romances antiguos compilados en el Romancero español y morisco. Grandes figuras del *malhun* en el Magreb fueron el *Ma'lem 'Abd al-Qadir Battita*, Ben Sherif, 'Abd al-Rahman ibn al-

46 La invocación *ya lalla* referida a una señora, es una forma honorífica de tratamiento y corte-sía dirigida a una mujer que puede ser una *sheija* o mujer sufí, una dama o mujer culta y piadosa respetada dentro de la sociedad magrebí o de su comunidad. En ocasiones también se puede referir a la madre o la amada.

Sharifa, Muhammad y Hamidu al-Tazi, 'Abd al-Rahman al-Jarshafi y Muhammad al-Kamuri.

En la interpretación secuencial del *malhun*, la *sarraba* (dialectal, *serraba*) es un poema cantado que pertenece al género de la *qasida* con estructura similar de versos monorrimos. El canto es muy rítmico y la interpretación se basa en cinco tiempos. La *serraba* sirve de obertura a la sesión musical del *malhun*. Al cantor originario de Fes y especialista del *malhun* 'Abd al-Rahman al-Jarshafi corresponde un disco que presenta sendas *qasidas* que se interpretan como obertura (*sarraba*) del *malhun*. En la cara A una canción de amor (*al-gazal*) titulada: «*ya habib al-qalbi*» («¡Oh amado de mi corazón!») y en la cara B otra que comienza cantando: *Zirud 'Abd al-al-Hadi*, canción de amor dedicada a una joven llamada Zirud, nombre de mujer que es evocada, a menudo, en los poemas cantados⁴⁷.

Al cantor marroquí Muhammad El-Kamuri, prestigioso intérprete de *malhun* de la época corresponde un *mawwal* (dialectal, *muwal*) titulado *Muwal Serraba*, canto vocal solo y de carácter melismático e interpretado, *ad libitum*, sobre el texto de un poema breve en el modo *al-Yarka*, propio de la tradición *garnati* de Ouzda (Marruecos) y Tremecén (Argelia)⁴⁸. El canto está apoyado en la melodía del cordófono de cuerdas pulsadas conocido como *kamanya* (violón). La audición de esta composición recuerda ciertos aires de la música *ma'aluftunecina* de la tradición andalusí, canción de amor que canta sobre una paloma viajera. Al género *qasida* pertenece una segunda composición titulada: *Qasida d'Aicha* («Casida de Aixa»), interpretación vocal sobre un poema de amor dedicado a una mujer llamada Aixa, en la voz de El-Kamuri y acompañado por un laúd pequeño, el violón y las palmas.

Como ocurre en la música andalusí con el canto solo del *mawwal* (dialectal: *mual*), en el contexto interpretativo del *malhun* también tiene cabida este género vocal. Este fondo cuenta con la interpretación de otro *mawwal* interpretado por el cantor marroquí Ben Sherif acompañado del laúd y la *kamanya*. La cara A recoge otro *Mual serraba* con el que se inicia la sesión del *malhun*, y en la cara B una *qasida* dedicada a una mujer, *Qasida Dawia*, poema monorrimo dedicado a una mujer

47 La difícil audición de este disco dificulta la traducción y comprensión del texto, optando por dejar constancia del tema general del poema. HACHLEF, A.-M., p. 328 (n.º 58 137/138), grabado en 1926.

48 HACHLEF, A.-M., p. 328 (n.º 58 143/144), grabado en 1926.

llamada Dawia con improvisaciones vocales sobre versos clásicos y el acompañamiento de cordófonos y percusiones⁴⁹.

En el ámbito de las músicas rurales de carácter popular se encuentra un disco de pizarra sobre el «*aita*» y el «*ash*», géneros interpretados entre los campesinos de Marruecos y Argelia. La semántica en origen del *aita* corresponde a una llamada del cantor: *ay-ay/ayyat* con el que se suele iniciar el *aita*, donde invoca a Dios (*Allah*) y a los maestros sufíes pidiendo la inspiración. Este grito de llamada propio de estos cantos de las zonas montañosas del Atlas en Marruecos y la región de Aurès en Argelia también se produce como medio de expresión y forma de comunicación entre las aldeas y los grupos marginales y oprimidos de la sociedad, o para llamar la atención de alguien o de un nuevo suceso. Se trata de un género que adoptaron y cultivaron las mujeres conocidas como *sheijat*, desde el momento en que lo asociaron a sus cantos y danzas.

En Marruecos, el nacimiento de *aita* entre los grupos tribales representa el punto de encuentro entre la cultura árabe y la bereber (*amagizg*). En medio de las particularidades que presentan las lenguas y tradiciones de las distintas tribus, la forma musical del *aita*, en sus distintas variantes, cuenta con unas características específicas reunidas en la interpretación de dos partes diferenciadas. Una primera más lenta que empieza con una fase improvisatoria (*taqsim*), *ad libitum*, sobre cantos monódicos, melismáticos y registros de voz aguda, pasajes donde el canto se alterna con partes habladas. Le precede una pausa y termina con una segunda parte más rápida, cuyo ritmo anima a la danza.

La temática del *aita* transcurre sobre relatos que giran en torno a la vida social y económica, las faenas agrícolas que van unidas a la siembra y la recolección, así como los rituales que conllevan las festividades de los *Moussen* en las ferias conmemorativas de los ciclos agrícolas y las romerías en las visitas (de hombres y mujeres) a las *zawiyas* y los santuarios de los maestros sufíes. Este tipo de cantos religiosos y sufíes también se interpretan en las conmemoraciones de sus aniversarios (*Mawlid*). La percusión es la base del ritmo de este género, ejecutada por tamborcillos tubulares (*ta'rija*) y la *darbuka* (tambor de copa). La melodía es interpretada por la flauta (*gasba*) y cordófonos con cuerpo en forma de pera o de caja cuadrada, mango largo y dos cuerdas pulsadas (*gembri/sushsi/hayhouy*) y el violón alto.

49 HACHLEF, A.-M., p. 328 (n.º 58 155/156), grabado en 1926.

El siglo XIX fue una de las épocas de mayor esplendor del *aita* de tradición oral en la voz y el repertorio del maestro 'Isa b. 'Umar al-'Abdi, gran conocedor del género. Al tratarse de un género en constante evolución, a nivel creatividad textual e instrumental, las mujeres también han contribuido a su difusión con sus cantos acompañados de la percusión. Una composición titulada: *Aita d'el Djebel* (*Aita* «De las montañas») interpretada, en ambas caras, por el cantor marroquí Muhammad El-Kamouri y acompañado por las voces y las palmas de un coro masculino, presenta un diálogo entre el cantor principal y maestro (*sheij*) los instrumentos, el coro de voces y los músicos⁵⁰.

5.4. Música de la tradición beréber y beduina (Argelia-Túnez)

Otra de las comunidades autóctonas del Magreb es la bereber, poseedora de lenguas y de tradiciones propias. Dependiendo de las zonas, la lengua bereber cuenta con numerosos dialectos utilizados por una comunidad eminentemente campesina (en origen), dedicada a las faenas agrícolas y al pastoreo, cuyo hábitat eran las montañas de zonas del Altas (Marruecos), la región de la Kabylia y las montañas de Aurès (Argelia).

La naturaleza en el cambio de las estaciones, la poesía y la música forman un triángulo perfecto en el desarrollo de las tradiciones bereberes conservadas de forma oral a través de generaciones, música, cantos y danzas que también exaltan los valores de la tribu en los rituales que acompañan a los ciclos vitales de la naturaleza, las actividades rurales, el ceremonial de las bodas y las celebraciones profanas relacionadas con el núcleo familiar.

El cantor argelino Mansur b. Muhammad es el autor de dos composiciones que se podrían definir como «música de fronteras», producto de influencias e hibridaciones entre músicas populares de las montañas de Aurès, al este Argelia en los límites del Atlas sahariño, Tébesa en la frontera con Túnez y la zona de *Wadi Yilal* («El wadi/río de los Banu Yilal»). Estos cantos responden al género *rakabi*, canto propio de los beduinos en las rutas caravaneras por el desierto, donde se mezcla la lengua árabe popular con el dialecto bereber (*shawi*), característico de estas zonas, y con la lengua árabe en la variante *hasaniyya* propia de tribus nómadas del Sahara en las rutas del comercio. Se puede decir que el estilo de estas composiciones está a caballo entre la música popular, la bereber y la saharauí. En la cara A aparece la

50 HACHLEF, A.-M., p. 328 (n.º 58 239/240), grabado en 1926.

canción *Targué* interpretada en el modo *Sika*, mientras que la cara B titulada *Kass al-Mahnà* recoge los lamentos de un enamorado que se queja de una amada que ha jugado con sus sentimientos. Ambos cantos están apoyados en la flauta (*gasba*), aerófono típicamente argelino, y un instrumento de membrana.

Una de las teorías más difundidas sobre este tipo de música señala que está enraizada en la influencia ejercida por tribus nómadas árabes en la zona, descendientes de los Banu Hilal originaria de El Yemen y centrada en la figura del héroe beduino Abu Zayd Hilali. Poesía y prosa de la tradición oral forman una auténtica simbiosis en los textos que cantan las gestas épicas del héroe e intercaladas, a veces, con improvisaciones que cuentan la expansión de la tribu de los Banu Hilal en la conquista de Egipto, el Norte de África (Túnez) y los beréberes Zanata de Argelia y Marruecos, tribu que gobernó algunas zonas de al-Andalus. Estos cantos monódico-recitativos a cargo del solista van acompañados de la *rebaba* (rabel) en Egipto. En Argelia, el *gasba* (flauta de caña de boquilla abierta oblicua) es el instrumento utilizado en estos cantos de la zona del Aurès y el Sahara, en las festividades de las bodas, las reuniones en los cafetines de ciudades, pueblos y las fiestas de circuncisión. La asimilación y la hibridación producida entre estas músicas de la tradición bereber (*shawi*) y beduina han dado como resultado el que suelen fluctuar entre la monodía, la modalidad y la heterofonía.

5.5. Cantos femeninos judíos de Tetuán y la Kabylia argelina.

Esta colección de discos de pizarra cuenta con dos registros de mujeres magrebíes. Como ocurría con las andalusíes y moriscas dedicadas al arte musical y a distintas actividades artísticas, se las podría conceptualizar como «mujeres sin voz» ya que las crónicas antiguas y la historia medieval apenas recoge sus nombres y alguna pincelada sobre su quehacer musical⁵¹. Igual ocurre con las mujeres musulmanas y judías que aparecen en los estudios sobre la historiografía musical de finales del siglo XIX a principios del XX. No obstante, gran parte de las tradiciones del entorno familiar y festivo se han conservado gracias al proceso de transmisión oral ejecutado por generaciones de abuelas, madres e hijas.

Entre las mujeres integradas en la colección discográfica de Blas Infante se encuentra la tetuaní Esther al-Titawniyya, cantante profesional especializada en los géneros populares del *aita*, el *mawwal* y el *malhun*, y la cantante argelina Yamna.

51 CORTÉS GARCÍA, M., *Actividades artísticas de las mujeres andalusíes y moriscas: Canto, instrumentación y danza*, Málaga: Ediciones del Genal, 2022.

La sensibilidad de Infante y el interés por la música de mujeres magrebíes es obvia en estos discos de pizarra.

La cantante judía tetuaní *Ma'lama* Esther, especialista en la tradición de las *nawbas* andalusíes y de canciones populares judías propias de Tetuán, es la intérprete de: *Qasidat al-warsham*. A nivel lingüístico refleja la mezcla de términos del dialecto de Tetuán con otros del *yebli*, propio de las montañas que la rodean⁵². Desde el punto de vista musical, la *qasida* de la cara A está cantada en el modo *al-Mazmun* (uno de los cinco principales de la música andalusí), mientras que la cara B parece reflejar el modo *al-Istihla*⁵³.

El segundo registro corresponde a una de las grandes cantantes argelinas de la época. Conocida como Yamna bint al-Hayy al-Mahdi (1859-1933) e hija del Hayy al-Mahdi⁵⁴, Yamna, recogida a veces como Yamina, está considerada entre las grandes glorias de la música argelina. Cantante, maestra e intérprete de una amplia variedad de géneros y numerosos registros grabados con los sellos discográficos Pathé, Zonophone y Gramophone, entre los años 1908 a 1939⁵⁵. En este registro interpreta dos canciones populares de bodas conocidas en la tradición oral de las mujeres argelinas y cantadas en el dialecto de la ciudad de Argel.

El disco de Yamina recoge dos canciones propias de las bodas argelinas: *Rana yinak* que cantan las mujeres cuando aparecen los novios en el salón de las bodas y acompañados de los músicos. Al canto que comienza con una frase de bienvenida: «*Rana yinak*» («venimos hacia ti para desearte felicidad... que Dios prolongue tu felicidad!»), le preceden cantos de bienvenida a sus padres y familiares, así como a Sidi 'Abd al-Rahman, patrón de Argel. Estas canciones terminan con una oración dedicada al profeta Mahoma donde se repiten los agradecimientos a la familia y a los invitados, seguidas de las bendiciones a los novios, deseándoles salud, paz y bienestar, repitiendo: *salama, salama*... para cerrar la fiesta. Esta canción popular que también registró con Gramophone se cantaba, en origen, en las procesiones de los cofrades cuando se dirigían a la mezquita emblemática de Sidi 'Abd al-Rahman situada en Bab al-Oued, zona de la Casba de Argel. Construida en 1097, esta mezquita cuenta con el reconocimiento por la UNESCO como Patrimonio Histórico de la Humanidad.

52 HACHLEF, A.-M., p. 331 (n.º 10.921), grabado en 1926.

53 La difícil audición de este disco no permite comprender con claridad las letras y las melodías.

54 El título o la designación de *Hayy* se da a los hombres que han hecho «El Hayy», la Peregrinación, y gozan de gran respeto entre la comunidad islámica.

55 HACHLEF, A.-M., p. 286.

Las canciones de bodas continuaron interpretándolas orquestas femeninas posteriores en las voces de la cantante fesí Zahra al-Fassia (1900-1995), especializada en *qasidas* del género *malhum*, la argelina Fadila al-Yazairiyya (Argel, 1917-1970) y la cantante judía de familia originaria de Biskra (Argelia) Miriem Fekaï (Argel, 1881-1961), mujeres que formaban parte de la Orquesta de la Sheija Tetma (Tremecén, 1891-1962), maestra magistral y directora de un grupo de mujeres argelinas⁵⁶. En la actualidad, estas canciones se escuchan en las voces de las cantantes argelinas, Meriem Abed y Kelzum. Este tipo de cantos de bodas y de despedida también son propios del *hawzi* de Tremecén, poesía popular femenina cantada y derivada de la música de la tradición *garnati* en la zona.

5.6. Músicas religiosas: canto coránico y liturgia hebrea (Marruecos, Argelia)

Cuatro son los discos de esta colección relacionados con las músicas religiosas de la tradición islámica y hebrea, interpretadas por expertos salmodiadores, registros que posiblemente adquirió Blas Infante pensando en la relación con algunos cantes flamencos, del tipo de la *saeta*, el *martinete*, la *toná* o la *petenera*.

En lo que respecta a la música de tradición islámica, este fondo cuenta con dos discos sobre el canto coránico interpretados por el solista Mahieddine Bachtarzi (Argel, 1897-1986), tenor argelino de origen turco y conocido como «El Caruso del desierto» y «El Caruso argelino». Este cantor que formaba parte de la sociedad judío-musulmana *El-Moutribia* de Argel creada por el musicólogo y músico judío-argelino Edmond Nathan Yafil, estaba dedicada a difundir y consolidar la música árabe, además de promover las actividades artísticas⁵⁷. En 1915 iniciaría su carrera artística como lector de Corán en la mezquita y salmodiador del texto coránico. Como cantor, en el año 1921 había registrado 66 discos, algunos sobre canciones patrióticas. En 1923 firmó un importante contrato con Gramophone como director artístico de registros fonográficos sobre músicas árabes, beréberes y judías de Marruecos, Argelia y Túnez. Tras la Independencia de Argelia (1962), desarrolló una gran labor educativa con los jóvenes del Conservatorio de Música de Argel y como miembro asesor de la compañía de discos Baïdaphone en Casablanca. Bachtarzi está considerado entre los cantantes de mayor prestigio y prolijo en el número de conciertos y registros grabados entre 1924 y 1934, con Pathé, La Voix de son Maître

56 HACHLEF, A.-M., pp. 196-197.

57 HACHLEF, A.-M., pp. 183 y 289-290.

y Baïdaphone. Además, intervino en la protección de los derechos de los cantantes magrebíes, fue director del Teatro Nacional de Argel y tenor de la Ópera de Argel.

La cara A del disco de pizarra de Mahieddine Bachetarzi transcurre sobre el canto de la Azora coránica n.º 12: *Surat al-Yusufiyya* dedicada al profeta José que consta de 111 versículos, canto sobre los cinco primeros versículos o aleyas coránicas (Corán, 12, 1-5) e interpretadas en el modo *al-'Traq*, en este caso al estilo andalusí propio de la escuela argelina. Aunque el canto coránico tiene como característica el ser de tipo salmodiado y recitativo, este registro se caracteriza por el carácter melismático que encierra la interpretación del solista. La cara B registra el canto de la azora n.º 16: *Surat al-Nayal* («Sobre las Abejas») que consta de 128 versículos, canto centrado en la belleza de los versículos n.º 125 a 128 en el modo *al-Yarka*, propio de la música argelina⁵⁸.



Imagen de un Corán magrebí.

A Mahieddine Bachetarzi pertenece un segundo registro de corte religioso y el género laudatorio del *madih*, interpretado al estilo andalusí sobre una hermosa

58 El estado de la audición es defectuoso.

moaxaja cantada y dedicada a Sidi 'Amar⁵⁹ donde invoca al viento para que lleve la bonanza a la tierra del profeta Mahoma y poder visitarla para hacer la peregrinación (*al-Hayy*). El texto revela que se trata de una moaxaja de alabanza en honor al profeta Mahoma. En la cara A aparece un *istikbar* en el modo *al-'Iraq* que comienza con: *lamma nadartu ilà anuwari-hi* («Cuando contemplo sus luces»), improvisación cantada en árabe clásico. La cara B recoge la composición (*sana'a*) tipo moaxaja titulada: *ya nasima bata' min zahri l-ruba'* («Oh brisa que desprende el perfume de las rosas...») cantada en el modo *al-Huseyn*, composición donde el poeta evoca a las caravanas de los peregrinos que se dirigen a La Meca y las tierras beduinas de Nayd (Arabia Saudita). En este caso se trata de una contra-facta (*al-qiyas* = por imitación) en el ritmo *al-dary* de la conocida moaxaja «*Garraḍ al-tayr*» («Los pájaros cantan») que habla del vino en la madrugada, la llamada al despertar con el canto de los pájaros y la llegada del alba que despeja las tinieblas de la noche.

El cantor judío-argelino Shashu Chelse es el intérprete de dos cantos relacionados con la liturgia y festividades propias de las tradiciones judías. En la cara A aparece el canto *Benedictinus Nupcial* que transcurre sobre pasajes salmodiados donde se alternan y mezclan con otros melismático dedicadas a los contrayentes e interpretados en las fiestas de las bodas. En la cara B, *Benedictino de la Circuncisión* corresponde a cantos propios de la fiesta de la circuncisión. Aunque este canto presenta similitudes con el anterior, la diferencia está en el fraseado musical del solista que se intercala con la respuesta de un pequeño coro de voces masculinas, así como en el contenido textual.

Finalmente, dos maestros, músicos, cantores de Fez e intérpretes de música de la tradición culta andalusí, el *malhun* y el canto coránico de los maestros (*ma'lemin*) Muhammad al-Diuri y 'Azuz Bennani son los intérpretes de un disco de pizarra que transcurren sobre la alternancia, por parte de ambos, del canto coránico tipo recitativo y el melismático, grabados con Pathé en 1926⁶⁰. Se trata de un registro centrado en *el-adan*, llamada vespertina a la oración por parte del almuédano, en general desde el minarete de las mezquitas, que comienza con frases de alabanza a Dios: *Allah al-akbar* («Dios es el más grande»), continúa con la profesión de fe (*shahada*) en la frase: *La ilà illa Allah wa-Muhammad Rasul Allah* («No hay más dios que Dios y Muhammad su mensajero») y le preceden otras aleyas coránicas pronunciadas en la voz y la salmodia de ambos solistas.

59 Nombre de una ciudad argelina cerca de Annaba, en la frontera con Túnez.

60 HACHLEF, A.-M., p. 329 (n.º 10.845).

5.7. Músicas de la tradición sufí (Marruecos, Túnez)

Esta colección cuenta, además, con dos discos cuyos contenidos se pueden enmarcar en las músicas de la tradición sufí interpretadas por cantores integrantes de cofradías. El primero sigue los parámetros interpretativos de las *nawbas* de la tradición andalusí-magrebí. Los cantos sufíes se pueden interpretar, bien en el marco de las cofradías sufíes o en conmemoraciones religiosas, música que aúna repertorios religiosos (tipo alabanzas a Dios o azoras coránicas) y/o repertorio sufí (místico).

El primero presenta, en ambas caras, un *baytaini* (poema de dos versos) extraídos de una *qasida* clásica del reconocido poeta sufí egipcio ‘Umar Ibn al-Farid (El Cairo, 1181-1234)⁶¹ en la voz del maestro y cantor marroquí ‘Abd al-Rahman Zuyten⁶², canto interpretado sobre la melodía del modo *al-Istihlal*, uno de los modos integrados en las once *nawbas* de la tradición andalusí que da origen a la *nawba V al-Istihlal* en Marruecos y recogida por al-Ha’ik en su cancionero, *Kunnash al-Ha’ik* (s. XVIII)⁶³, registro que cuenta con el acompañamiento de la *kamanya*. Un segundo *baytaini*, cara B, cuenta con la respuesta del coro y el acompañamiento de las palmas.

Un segundo disco relacionado con la música sufí pertenece al cantante tunecino el *sheij* Hassam Ben Amran que grabó cuatro discos con la discográfica Pathé, en el año 1926. La cara A recoge un poema (*qasida*) del género *madih* en alabanza al reconocido poeta sufí ‘Abd al-Qadir al-Yilani (Guilán, Irán, 1078-Bagdad, 1166) y maestro de la cofradía, *tariqa al-qadiriya*. Junto a *al-sadiliya*, fueron las cofradías más importantes que estuvieron en al-Andalus. El poema cantado: *jairu al-dalili* («Mi corazón pertenece a mi guía»), se refiere a este maestro sufí, *qasida* que se interpreta en las sesiones sufíes (*al-sama'*) de las cofradías de Marruecos, Argelia y Túnez, conocidas como *tariqat al-qadiriyya* («cofradía del maestro ‘Abd al-Qadir al-Yilani»), una de las más antiguas que goza de numerosos seguidores en todo el mundo islámico.

61 El poema cantado del poeta sufí egipcio se puede interpretar en el contexto de *nawbas* y las sesiones de música sufí y, también, intercalado en las canciones profanas de las *nawbas* como sesión musical.

62 HACHLEF, A.-M., p. 329 (n.º 10.861/862).

63 HA'IK-AL, *Kunnash al-Ha'ik* («Cancionero de al-Ha'ik»), ed. facsímil, Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, pp. 101-125. Dirección y presentación, M. Cortés, *nawba al-Istihlal*.

6. Músicas «exóticas» (Rusia, Siberia, Ucrania)

El término músicas exóticas lo acuñó el musicólogo francés y padre de la etnomusicología Guillaume André Villoteau (1759-1839), autor de *Musique de l'antique Egypte* (1830). Sería, sin embargo, a principios del siglo XIX cuando se realizaron los primeros conciertos y registros sobre las músicas «exóticas» en Francia. La mayor parte de los cinco discos de pizarra de esta colección sobre músicas exóticas del Cáucaso, Siberia y Rusia los produjo la discográfica Pathé en la filial creada en Moscú (febrero, 1904) bajo la dirección de Guillaume Kemmler, compañía que registró 342 discos antes de 1910. Años más tarde, pasaría a ser dirigida por Maurice-André Maître (octubre, 1907), filial que se cerraría en 1918 a causa de la Revolución Bolchevique (1917-1923). Buena parte de estos discos, grabados entre 1928 y 1929, se encuentran en la Bibliothèque Nationale de París, Le Musée de la Parole y la Phonothèque Nationale. La mayor parte del repertorio recogido en estos discos se difundió en el proceso de la emigración rusa a Francia, años 1920 a 1930; de hecho, Danilevski y Scriabin emigraron tras la revolución.

Cinco son los discos del legado Blas Infante grabados por la compañía Pathé sobre músicas rusas y caucasicas interpretadas por la Orquesta de Balalaika, bajo la dirección del compositor de sonatas, sinfonías para piano y famoso director de orquesta Alexander Nicolayévich Scriabin (Moscú, 1872-1915). Considerado entre los representantes más destacados del postromanticismo y uno de los precursores del atonalismo libre, en su intento por trascender el lenguaje del romanticismo fue el



precursor de la evolución realizada sobre la historiografía musical en el tránsito de finales del siglo XIX al XX. Sin abandonar el lenguaje romántico de Chopin y Liszt, Scriabin buscó nuevos senderos en el marco de un nuevo sistema tonal y de la abstracción. Músico innovador, amante de la teosofía y del misticismo oriental, su música también está impregnada de la filosofía de Platón, Aristóteles, Schopenhauer, Nietzsche y la mística, al mismo tiempo que del maximalismo, teorías y pensamiento que influyeron en sus composiciones.

En el ritual de sus conciertos sinfónicos y las sensaciones que despierta en el público en *El poema del éxtasis* (sinfonía n.º 4), *El Misterio o Prometeo: El poema del fuego* (sinfonía n.º 5), se podrían definir de liturgia mística, de proceso de transmutación, de purificación y de éxtasis espiritual. A nivel artístico, es probable que ciertas afinidades y facetas de la personalidad controvertida de Scriabin despertaran la curiosidad de Infante a través de una cierta identidad musical, resultado del crisol de civilizaciones y de las corrientes de pensamiento compartidas en la simbiosis Oriente y Occidente. Tal vez fueron algunas de estas afinidades las que le llevaron a adquirir esta pequeña colección de discos de pizarra del compositor y pianista ruso.

Los discos que conforman esta colección corresponden a romances cingáros, músicas populares rusas, ucranianas y cantos interpretados por la Orquesta Balalaika dirigida por Scriabin, orquesta donde predominan las balalaikas y los violines, mientras que la voz de algunos discos corresponde al cantor ruso Stefan Davilevsky. La balalaika es un cordófono de cuerdas pulsadas y tipo laúd de mástil largo, fondo abombado y caja de resonancia plana con forma triangular, rosetón central y tres cuerdas metálicas. Aunque se trata de un instrumento utilizado en el folklore ruso, en origen, con el tiempo pasaría a formar parte de las orquestas sinfónicas.

El primer registro de «músicas exóticas» cuenta con la canción *Kazbek*, título de un monte situado en la cordillera del Cáucaso (cara A) y la composición orquestal de la Orquesta Balalaika bajo la dirección de Scriabin. La cara B recoge el romance ruso del compositor Ivan Ivanovich titulado *Haz Boulat*, nombre del protagonista de esta canción.

Un segundo disco es el canto de un *lied*, canción lírica basada en un poema al que se le puso música, titulado *Aie pitiè de moi* («Apiádate de mí») y la canción rusa *Un samedi. Journée brumeuse* («Un sábado, día brumoso») con música popular para balalaika y violines, cantadas por Stefan Danilevsky.

El tercer disco de pizarra es el romance popular ruso: *Stenka Razine* (cara A) que cuenta la historia del bandolero ruso *Stenka Razine* (1630-1671) y jefe de una banda de ladrones, defensor del campesinado y de la independencia de los cosacos. Esta canción que fue el origen de la comedia musical rusa, *Volga, Volga*, la letra la compuso el poeta Dimitri Sadovnikov (1847-1883) en el año 1883. Un segundo romance popular: *Les brigands* («Los bandidos») es el nombre de una ópera bufa en tres actos con música del compositor judío-alemán Jacques Offenbach (1819-1890)

y estrenada en el Théâtre des Varietés de París en el año 1869. Ambos romances interpretados en la voz de Stefan Danilevsky están dirigidos por Scriabin.

El cuarto titulado: *Prés de la cheminée* («Cerca de la chimenea») es otro romance popular propio de las comunidades gitanas en la zona de los Balcanes, eslavos y húngaros, conocido como canción popular rusa, mientras que *Chanson de prisonnier* («Canción de prisioneros») es una canción gitana melancólica que canta la tristeza de los prisioneros.

El quinto disco reúne la conocida canción lírica de los prisioneros de Siberia: *Le destin* («El destino») en la cara A, mientras que la cara B recoge una canción lírica propia de la música popular ucraniana: *Sur la rivière de Kazanka* («En la Riviera de Kazanka») que canta a la belleza de esta rivera en la ciudad de Kazan, situada en la confluencia con el río Volga. Como en los discos anteriores, la Orquesta Balalaika está dirigida por Alexander Nicolayébich Scriabin y la voz solista pertenece a Stefan Davilevsky⁶⁴.

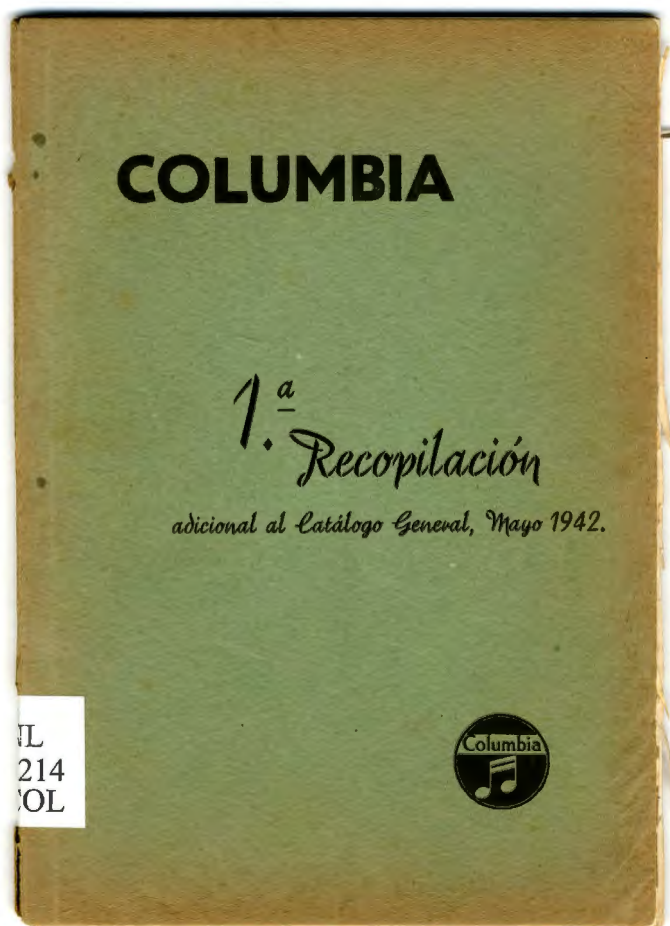
64 Disco defectuoso.

7. Música clásica y vales europeos

Los tres discos sobre la música clásica europea de esta colección pertenecen a una sonata del compositor ruso Mijail Ivanovich Glinka (1804-1857) y dos vales vieneses editados por la compañía Columbia e interpretados en conciertos como piezas para piano, en algunos casos, y en otros dirigidos por orquestas de prestigio. A principios del siglo XIX, el vals como baile de salón gozaría del gusto del público europeo.

Un primer disco de esta colección editado por Pathé cuenta con canciones compuestas por Glinka, considerado el padre de la música y del nacionalismo ruso, grabación que dirigió el compositor Alexandre Scriabin. Creador de óperas nacionalistas y de música basadas en la cultura rusa, Glinka llegó a fusionar las músicas campesinas con otras propias del romanticismo europeo y cuyos resultados plasmó en la música de la ópera *Una vida por el zar* (1836). Como músico y compositor, también se inspiró en la música popular española y en el paisaje de algunas ciudades para crear nuevas composiciones.

Fruto de sus viajes a España entre 1845 y 1847 fueron *Capricho brillante sobre la jota aragonesa*. *Obertura española* n.º 1 (1845) compuesta para orquesta y plasmada en la conocida *Jota aragonesa*, *Recuerdos de Castilla* (1948) y *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*. *Obertura española* n.º 2 (1851) escrita en 1948 estando en Varsovia.



Estas canciones que eran obras vocales en origen, Glinka las arregló en versión instrumental. Un primer registro de la colección Blas Infante cuenta con una sonata y pieza lírica de Glinka en la cara A: *Elegie* («Elegía»), obra para viola y piano. Se trata del subtítulo de otra canción, la segunda del primer volumen de los *Romances y canciones* (Романсы и песен), cuyo nombre verdadero es «No me tientes en vano» (Не искушай меня без нужды). Es difícil concretar la fecha de su com-

posición ya que se trata de una antología que se realizó entre 1824-1856⁶⁵. La cara B, *L'alouette* («La alondra») forma parte del álbum *Una despedida a San Petersburgo*, (Прощание с Петербургом), obra para piano solo y compuesta en 1840, siendo la décima de un total de doce canciones⁶⁶.

Un segundo disco editado por Columbia contiene dos conocidos vales vieneses, *El caballero de la rosa* y *El Danubio azul*, interpretados por la Gran Orquesta del Maestro Tejada, orquesta de reconocido prestigio fundada en Sevilla por Manuel Pérez Tejada en 1910, ejerciendo como director hasta 1970. El vals *El caballero de la rosa* (cara A) del compositor alemán Richard Strauss (1864-1949) formaba parte de la ópera en tres actos del mismo nombre. La historia transcurre en la Viena del siglo XVIII, durante los primeros años del reinado de María Teresa I de Austria (Viena, 1717-1780), ópera que se estrenó en Dresde en 1911. En la cara B, se encuentra *El Danubio azul*, el vals más popular del compositor austriaco Johan Strauss, hijo (1825-1899), compuesto en 1866 y estrenado en Viena en febrero de 1867.

Con la discográfica Columbia también se grabó un tercer disco de pizarra de esta colección clásica que registra dos piezas de vales dirigidos por la Viena Tzigane Orquesta. La cara A presenta el conocido vals de *La viuda alegre* basado en la opereta austriaca en tres actos *L'attaché d'ambassade* de Henri Meilhac y estrenada en Viena, 1905. La música es del compositor austro-húngaro Franz Lehár (1870-1948), compositor de sonatas, poemas sinfónicos, marchas y vales que elevó a la opereta al rango internacional. La cara B presenta el vals *El murciélago* de la opereta cómica en tres actos del mismo nombre y música de Johann Strauss, hijo, estrenada en Viena en abril de 1875.

65 Véase la página 8: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP10831-Glinka_-_Romances_-_Vol.1.pdf [consultada 7-6-2022]. Mi agradecimiento a Álvaro Flores Coletto por la información.

66 El arreglo del registro elimina la introducción de Glinka y comienza directamente con la melodía de la parte cantada.

8. Fondo sobre el folklore español

Tres discos de pizarra pertenecientes al folklore español de Las Canarias y de Galicia se suman a la colección del legado discográfico de Blas Infante, discos que muestran sus gustos y la sensibilidad artística hacia las músicas tradicionales del folklore español. Los dos registros sobre el folklore canario fueron registrados por la discográfica Regal (1923-1935) fundada por Juan Inurrieta en San Sebastián y creador, además, de la Columbia. Gramófono Company S.A. El tercer registro sobre música gallega se grabó con Odeón, sello discográfico creado en Berlín 1903 por Mark Straus y Heinrich Zuntz.

Un primer disco que pertenece al género de la «folia canaria» está interpretado por Manuel Hernández acompañado a la guitarra por Antonio Ossorio, reconocido cantor y músico de este género. Como característica musical, la folía canaria transcurre sobre un tempo lento, mientras que a nivel dancístico se trata de una danza aborigen de carácter popular y conocida como «el canario» que pasaría, después, a ser practicada por la burguesía local. Este tipo de danza renacentista aparece citada en textos literarios de finales del siglo XV al XVI⁶⁷. El instrumento fundamental con el que se acompaña la folía es el timple, tipo de guitarrillo peque-

67 SIEMENS, L., *La música en Canarias: síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días*, Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1977.

ño, dotado de cinco cuerdas pulsadas, caja de resonancia estrecha y plana, cuerpo en forma de joroba.

La cara A de un primer disco de pizarra de esta colección recoge folías de tema festivo: *Al escucharte cantar* y *Una noche en mi lecho* y en la cara B: *Tierras de las armonías* y *Lejos del terruño amado*, canto nostálgico a la tierra canaria.

El segundo disco encierra canciones muy conocidas e interpretada por Jorge Ponce con acompañamiento orquestal, registro grabado con Gramófono. La cara A recoge títulos de folías muy conocidas: *Todas las canarias tienen. Como ese Teide gigante* que exaltan a la mujer canaria y la grandeza del Teide, y en la cara B: *El honor de una mujer*.

El único disco de pizarra sobre música gallega cuenta con el *Himno a Galicia* (cara A), letra «Os pinos» del poeta nacionalista gallego Eduardo María González-Pondal y Abente (1835-1917) y música del compositor y músico Pascual Veiga (1842-1906), interpretado por el Coro Cantigas da Terra fundado por Eladio Rodríguez. Este himno dedicado a la recuperación y difusión de la cultura y la música gallega, dirigido por Argimiro Fernández Amor, se estrenó en el Gran Teatro de la Habana en 1907.

La cara B contiene el *Canto da Arada na sementeira*⁶⁸, composición y género que pertenece a los conocidos «cantos de arada» relacionados con las faenas agrícolas, en este caso son cantos propios de zonas rurales de La Coruña. La interpretación también corre a cargo del Coro Cantigas da Terra aunque, en este caso, está dirigido por el Maestro Manuel Fernández Amor (1896-1978), primer gaitero de coro y después director del mismo. Este disco grabado con Odeón en 1928 debió adquirirlo Blas Infante en el viaje que realizó a Galicia, en ese mismo año, donde tomaría contacto y se reuniría con nacionalistas gallegos, además de colaborar con algunos escritos en la revista *Nós*.

68 Álbum Estampas Coruñesas, 1921-1928.

9. Colección de discos de Antonio Machín

Cuatro son los discos de pizarra de esta colección publicados por la discográfica Odeón e interpretados por el cantante cubano y rey del bolero de identidad latino-americana, intérprete de música caribeña y de baladas románticas, Antonio Machín (Sagua la Grande, provincia de Santa Clara, 1903-Madrid, 1977)⁶⁹. Hijo de una mujer cubana y de padre emigrante español de Orense, fue el primer cantante negro que actuó en el Casino de la Habana. Su figura emblemática a menudo aparece representada junto a las maracas con las que acompañaba el ritmo de sus canciones. Grabó su primera canción en el año 1930, fecha en la que abandonó Cuba para instalarse en New York. En 1936 llegó a Europa y fijando su residencia en España en el año 1939, tras la Guerra Civil, cantante que gozó del gusto del público español. Luego, por las fechas en la que se realizaron estos registros se deduce que se adquirieron con posterioridad a la muerte de Blas Infante.

Su atracción por los ritmos caribeños le llevó a popularizar temas de grandes éxitos como *Aquellos ojos verdes* (1929) y *El manisero* (1930) del compositor, pianista y músico cubano Moisés Simons Rodríguez (1889-1945), su primer gran éxito grabado en 160 versiones y bolero que está acompañado con la orquesta del director cubano Don Aspiazu (1893-1943). Esta grabación que popularizó en Broadway la

69 JOVER, E., *Machín, toda una vida*. Madrid: La Esfera los Libros, 2002.



discográfica Víctor en New York fue la compañía que popularizó el bolero, a veces con títulos en inglés, aunque cantadas en español. Canciones de Machín que gozaron de gran fama fueron *Angelitos negros* (1947), *Camarera de mi amor* y *Dos guarderías para ti* de la cubana Isolina Carrillo. Uno de sus grandes compositores fue el cubano Oswaldo Farrés, autor de *Madrecita*. *Toda una vida*, *No me vayas a engañar* y *Tengo una debilidad*. La mexicana Consuelo Velázquez, máximo exponente de la canción romántica, fue la compositora de otros de sus grandes éxitos, *Bésame mucho*, *Amar y vivir* y *Será por eso*.

Este fondo musical cuenta con cuatro discos de doble cara de Antonio Machín. El primero, *Angelitos negros: Canción morisca* (cara A), letra del poeta venezolano y político comprometido Andrés Eloy Blanco (1896-1955) y música del compositor mexicano Manuel Álvarez Rentería (1892-1960), conocido artísticamente como

Maciste, y del tango-show *Olvidame* (cara B). El segundo, *Siempre te amaré* es una canción-fox del compositor cubano de boleros Osvaldo Farrés (1902-1985) y del bolero *Toda mi vida* (23A-B), género de origen cubano y corte romántico nacido a finales del siglo XIX y popularizado en las primeras décadas del siglo XX. El tercero, *Me dicen que te vas*, contiene un *fox-bolero* (cara A), fusión de *fox*ailable y del bolero con ritmo caribeño, compuesto por Manuel Salina (m. 1980) y título, y *Tumbaito* (cara B) de Francisco Miró y P. Delgado, con ritmo latino.

El cuarto disco registrado con ritmo caribeño lo grabó Odeón, contiene el conocido bolero: *Ya sé que tienes novio* del compositor zaragozano, pianista, director de orquesta y arreglista Luís Araque Sancho (1914-1971), y el *foxtrot* compuesto por el alicantino Rafael Martínez Oliveros (1895-1946) y los valencianos Francisco Codoñer Pascual (1897-1989) y Salvador Ginés Peris (1832-1911) titulado, *Señor Don Juan*. El *foxtrot*, género de origen norteamericano que surgió en 1910 y logró gran fama en 1930, unía canciones con ritmos bailables (4/4) y el acompañamiento de grandes orquestas.

10. Imperio Argentina (Buenos Aires, 1910-Torremolinos, 2003) en el legado discográfico de Blas Infante

Un disco de la cantante, actriz y bailarina Imperio Argentina cierra la colección de discos de pizarra de Blas Infante. De madre malagueña oriunda de Monda en la Sierra de las Nieves y emigrada a Argentina, y padre de Gibraltar, Magdalena Nile del Río, de nombre artístico Imperio Argentina y nacida en el barrio porteño de San Telmo, desde muy joven se inició en el canto acompañando a su padre por los viejos cafés de Buenos Aires.

Su debut como artista fue en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 1910. En el año 1923 llegaría a España actuando en Madrid en el Teatro Caderón y en Barcelona en el Teatro Dorado, entre otros. Su larga trayectoria artística y la fama como actriz, la lograría tras protagonizar dos películas con Carlos Gardel. Como personaje público fue conocida por su amistad con el dramaturgo Jacinto Benavente y los toreros Juan Belmonte e Ignacio Sánchez Mejías, y con Hitler, a quien conoció en 1938, en pleno apogeo del nazismo. En España protagonizaría algunas películas, en general de temática religiosa, folklórica y patriótica: *La hermana San Sulpicio*, *Nobleza baturra* y *Morena clara*.

A nivel discográfico, grandes éxitos de Imperio Argentina fueron, *La falsa monea*, *Viva Sevilla*, *El relicario*, *Antonio Vargas Heredia*, *Échale guindas al pavo*, *Carceleras del Puerto*, *Los ejes de mi carreta...*, composiciones que pertenecen al género de las romanzas, el flamenco, la copla, las jotas aragonesas y canciones populares.

El último disco de la colección Blas Infante grabado con Gramófono registra el tango: *Entrá nomás* (cara A) del compositor de tangos y letrista argentino Francisco Antonio Bastardi (1883-1976) y del cantante y compositor uruguayo José Rezzano (1887-1960), fundador con Carlos Gardel en 1911 del Dúo Gardel-Rezzano. Imperio Argentina acompañada de la guitarra interpreta la cueca popular: *Recuerdos chilenos* (cara B), compuesta por José M.^a Codoñer y Vicente Verdú Espí. El tango es un género musical urbano y danza propia de Argentina y Uruguay. La cueca chilena se compone de música, canto, poesía e instrumentos, siendo la danza la manifestación artística más representativa del folklore chileno. La puesta en escena en parejas presenta similitudes con la danza del pañuelo andalusí y morisca, danza que muestra el folklore de algunas zonas de Argelia y Egipto.

11. Conclusiones, a modo de epílogo

Mucho se ha escrito sobre la personalidad de Blas Infante en las múltiples facetas que presenta su trayectoria personal y las distintas áreas del conocimiento que enriquecieron su quehacer profesional e intelectual. Es obvio que, cuantos perfiles se han contemplado en la historiografía contemporánea, hayan permitido conocer nuevos datos y perfiles que nos proporcionan una visión más intimista y cercana de su figura.

Este estudio centrado en los fondos musicales legados en su colección de 45 discos de pizarra y el análisis de los libros en la biblioteca de la Casa Museo de Coria del Río nos brindan sus gustos, las curiosidades e inquietudes musicales y bibliográficas, facetas que denotan el carácter inquieto propio del humanista y del intelectual ávido de nuevos conocimientos

Inmerso en la búsqueda intercultural y transversal que refleja su vida y obra, el interés por ahondar en las raíces del flamenco debió ser uno de los puntos de partida que le llevó a adquirir los libros y el material musical preciso e iniciar, tal vez en paralelo, la colección de discos de pizarra sobre el flamenco y el folklore de algunas regiones peninsulares. De igual forma, la fascinación que sentía por las músicas exóticas le llevó a atesorar una colección apreciable de discos, según sus propias palabras, y revela el fondo musical de su biblioteca. Así también, la admiración que sentía por la cultura andalusí y el legado morisco le animaron a

plasmar, en publicaciones y escritos, algunos de los personajes emblemáticos de su historia y cultura.

Es lógico deducir, por tanto, que la lectura de las obras y audiciones adquiridas le proporcionaron los parámetros y las claves que le permitieron penetrar en un nuevo proceso interdisciplinar que imbricaba a la música andaluza y al flamenco con las tradiciones y las músicas del pasado andalusí y su prolongación e impronta en la cultura popular morisca y sefardí. De no haber sido truncada su vida, posiblemente hubiera encontrado muchas respuestas en las músicas cultas y populares de la otra orilla.

El análisis de las grabaciones adquiridas sobre las «músicas exóticas» y del Magreb en el fondo de discos de pizarra acuñados por Infante permite valorar la importancia de su patrimonio musical, al comprobar el amplísimo abanico de músicas de tradición oral en la pluralidad que engloba. Desde la diversidad cultural, este legado abarca diferentes lenguas, géneros poéticos y musicales, amplitud temática, voces y estilos de intérpretes integrados en distintas comunidades y etnias, músicas grabadas en los inicios del siglo XX y bastante desconocidas que no han sido estudiadas por la musicología española.

A lo largo de este trabajo no ha dejado de sorprenderme la labor de selección y la variedad de las mismas, (cultas, populares, étnicas, religiosas y sufíes), teniendo en cuenta la escasa información que se tenía en su época. Por consiguiente, es admirable la riqueza de las músicas reunidas que revelan nuevos rasgos de su personalidad y sus gustos. Inevitables son, por tanto, las preguntas que suscitan estos fondos ¿acaso contaba con algún asesor o amigo conocedor o experto en estas músicas, o con álbumes de estas discográficas?

Al tratarse de un campo prácticamente en barbecho en el área de las músicas exóticas y del Magreb, se impone el estudio interdisciplinar de las distintas tipologías que ofrecen en el área de la Antropología, la Etnomusicología y la Arqueología musical. Asimismo, resulta imprescindible el ahondar en el análisis musical de estas músicas, prácticamente desconocidas, entre otros campos de interés para la investigación futura, trabajos que permitirán un mayor conocimiento y reconocimiento de este rico fondo y legado musical.

Como auténtico trabajo de taracea, el arabesco de piezas que conforman las múltiples facetas que reúne la trayectoria de Blas Infante revela la universalidad del pensamiento del hombre entregado al servicio de sus ideales, en defensa de la

patria andaluza y las gentes más desfavorecidas, amante de la naturaleza y los animales, lector y escritor brillante en distintos campos del conocimiento. Desde el minarte del tiempo contemplo su imagen cercana del hombre ilustrado, de carácter tolerante, anticlerical e intelectual heterodoxo y, tras palpar la esencia de su espíritu, me atrevo a pensar que, tal vez, habitó en su interior el alma (*al-ruh*) de un viejo morisco, heredero del «saber de los antiguos».

12. Bibliografía

- AYDOUN, A., *Musiques du Maroc*, Casablanca: Editions Eddif, 1992.
- Essai sur les musiques Amazighes du Maroc*, Marruecos, s/d, 2009.
- La nuba du Maroc*, Rabat, 2009.
- BERNARD LORTAT, J., *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, París: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1980.
- BOUKOUS, A., *Langage et culture populaire au Maroc*, Casablanca, 1977.
- BUDHINA, M., *Musiqà al-ma'luf* [Corpus of the Tunisian *ma'luf*], Hammamet, 1995.
- CORTÉS GARCÍA, M., *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla: Fundación El Monte, 1995.
- CORTÉS GARCÍA, M., «El legado de Blas Infante en discos de pizarra», *Andalucía en la Historia*, 81, 2023, pp. 90-94.
- «L'Héritage musical et chanté d'al-Andalus dans ses rapports avec les humanités et les sciences», *rvta Europe, Al-Andalus*, 1133-1134, 2023, pp. 122-133.
- Actividades artísticas de las mujeres andalusíes y moriscas: Canto, instrumentación y danza*, Málaga: Ediciones del Genal, 2022.
- La música árabe y andalusí en los estudios musicológicos de las dos orillas mediterráneas*, Málaga: Ediciones del Genal, 2018.

—«Contribution des théoriciens andalous et fassis à l'héritage musical classique», *Fès, L'ame du Maroc. Douze siècles d'histoire*, Fès, 2016, vol. III, pp. 1148-1171.

—«Aproximación al universo musical de al-Andalus en las cofradías, los tratados y la impronta de sus poetas en las nawbas magrebíes (ss. XVIII-XX)», *Música oral del sur*, 13, 2016, pp. 11-45.

—«Trilogie orientale, andalous et maghrébine dans le processus évolutif de la musique savante de al-Andalus», *Anthropologie et musique: La nuba: Empreintes passées et perspectives d'avenir*. Actes du Colloque International, 3ème edition, 2015, pp. 121-154. Argel: CNRPAH.

—«Sobre los conceptos de armonía, al-dikr y al-sama' aplicados a la práctica musical en el Rawdat al-ta'rif de Ibn al-Jatib», *Saber y poder en al-Andalus. Ibn al-Jatib* (s. XIV), Córdoba: Editorial Almendros. Fundación Paradigmas Córdoba, 2014, pp. 141-180.

—«Transmisión del legado científico musical griego, oriental y andalusí en el marco de la música peninsular (ss. X-XIII)», *Encrucijada de culturas: Alfonso X y su tiempo*, Sevilla: Fundación Tres Culturas, Colección Ánfora, 2014, pp. 329-390.

—«El patrimonio musical de la tradición clásica en el Magreb: Realidades y retos en el nuevo milenio», *Música oral del Sur*, 11, 2014, pp. 27-56.

—«Ibn al-Jatib: sus escritos sobre música y sus aportaciones al arte musical», en *Ibn al-Jatib y su tiempo*. Editores: C. del Moral y F. Velázquez. Granada: Universidad de Granada: Departamento de Publicaciones, 2012, pp. 309-341.

—«Escuelas musicales andalusíes y sistemas didácticos», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, Granada, 23, 2011, pp. 31-65.

—«Apuntes interdisciplinarios sobre los tratados musicales moriscos y conexiones con los marroquíes», *Actas del Congreso Los Moriscos y su Legado*, Rabat: Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2010, pp. 304-336.

—«Poetas granadinos en el cancionero fesí «Mujtasir al-Yami'i», *La invención del estilo hispano-magrebí*. Ed. González Alcantud, J. A. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 130-164.

—«La Música en Tiempos de los Moriscos», *Músicas Conmemorativas: Festival de Música y Danza de Granada*, Granada, 2009, pp. 3-35.

—*La Música en la Zaragoza islámica*, Zaragoza, 2008.

- «Reflexiones sobre los trabajos españoles del Patrimonio Musical Andalusi-Magrebí (ss. XIX-XXI): Nuevos objetivos y planteamientos», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 56, 2007, pp. 21-49.
- «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 2007, pp. 9-33.
- «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, LV, 2006, pp. 71-106.
- Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik), Ed. Facsímil, Granada: Centro de Documentación Musical, 2003. Dirección y presentación: M. Cortés.
- «La mujer árabe y la música: Tránsito de culturas en el área mediterránea», *Música Oral del Sur*, 5, 2002, pp. 91-106.
- «Al-Ha'ik», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes [D.A.O.A.]*, Sevilla-Granada: Fundación El Legado Andalusí, vol. I, pp. 233-236.
- «Algunas consideraciones sobre estética musical árabe», *Revista Española de Filosofía Medieval*, Zaragoza, 6, 1999, pp. 131-155.
- Edición, traducción y estudio del *Kunnas al-Ha'ik*, Madrid: Universidad Autónoma, 1996, 985 págs. (Tesis Doctoral en microficha).
- «Perfil de la nawba durante el período omeya», *El saber en al-Andalus*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, pp. 51-64.
- «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.
- «Vigencia de la transmisión oral en el *Kunnas al-Ha'ik*», *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Música Islámica y Judía y su relación con lo hispánico*, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, XVI, Madrid, 1993, pp. 1942-1952.
- «Algunas notas sobre la música andalusí hoy en Marruecos», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXXIX, Madrid, 1993, pp. 247-262.
- CHOTTIN, A., *Tableau de la musique marocaine*. París: Librairie Les Orientalistes, 1930.
- DAVIS, R., *Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*, Toronto-Oxford: The Scarecrow Press, 2004.
- FASSI-AL, M., «La musique marocaine dite andalouse», *Hesperis-Tamuda*, 15, 1985, pp. 79-106.

FARUQI-AL, L. I., *An annotated Glossary of Arabia Musical Terms*. Connecticut, 1981.

FERNÁNDEZ MANZANO, R. *La música de al-Andalus*. Prologo Martín Moreno, A. Granada. Editorial Universidad de Granada (EUG) y Diputación de Granada, 2016.

—«La teoría musical árabe en el marco de la cultura musical clásica y medieval», *Música Oral del Sur*, 10, 2013, pp. 10-45.

—«Transculturaciones científicas: La investigación de la música árabe y de al-Andalus. Análisis bibliográfico». *Música oral del Sur*, 5, 2002, pp. 81-90.

—«La música de los moriscos del Reino de Granada», *Revista Aragonesa de Musicología*, IV, 1988, pp. 85-94.

—«Relaciones musicales hispano-marroquíes en la Edad Media» en *Actas del Congreso Internacional El Estrecho de Gibraltar*. Ceuta, 1987, pp. 313-321.

—*Sobre las melodías del Reino Nazarí de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.

—«Pinceladas sobre la historia de la música de al-Andalus en los siglos VIII-XIV», *Ritmo*, Madrid, 1980, pp. 17-22.

GARCÍA BARRIUSO, P., *La Música hispano-musulmana en Marruecos*. Edición facsímil. Sevilla, 2001. Presentación, vida y obra del autor por M. Cortés García.

GARCÍA GALLARDO, F. y ARREDONDO PÉREZ, H., «La música de la casa. La colección de discos de Blas Infante», VV.AA., *La casa de Blas Infante en Coria del Río*, pp. 114-137, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2004.

GARUFI, M., *Les formes instrumentales dans la musique classique de Tunisie*, Túnez, 1996.

GHAZI, Y., *Étude pédagogique et didactique sur le patrimoine musical arabo-andalou: La nuba de l'Ecole d'Alger*, Argel, 1995.

GAUDRY, M., *La femme chaouia de l'Aurès: Étude et sociologie berbère*, París, 1929.

GUETTAT, M., *Música Andalusí en el Magreb: Simbiosis musical*, Sevilla: Fundación El Monte, 1999.

HACHLEF, A.-M., *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*. Alger: Centre Culturel Algerien: Publisud, 1993.

HA'IK-AL, M. H., *Kunnash al-Ha'ik* («Cancionero de al-Ha'ik»), ed. Facsímil. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003. Dirección y presentación: M. Cortés.

INFANTE, B., *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, obra recopilada por Manuel Barrios Aguilera. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1980.

- JOVER, E., *Machín, toda una vida*. Madrid: La Esfera los Libros, 2002.
- JOUAD, H., Matrices rythmiques et calcul phonatoire de la poésie orale: L'exemple du *malhun*. *Revue GLECS*, París, 1998, pp. 7-32.
- LORENTE RIVAS, M., *Etnología Antropológica del flamenco en Granada*, Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007.
- MAGHREBI-EL, S., *Les sources théoriques de la nuba marocaine dite «Al-Alat al-Andalusiyya» ou Historicité de la musique andalouse marocaine*, París: Universidad de la Sorbona, 1997.
- ORTEGA CASTEJON, J. F. y GELARDO NAVARRO, J., Los fandanguillos mineros de A. Grau, «Rojo el Alpargatero», hijo. *La Madrugá*, 4, 2011, pp. 37-58.
- POCHÉ, CH. y LAMBERT, J., *Musiques du monde arabe et musulman*, París: Les Geuthner, 2000.
- RAGOUG, A., *La Chanson populaire marocaine: Une Géographie Culturelle diversifiée*. Rabat, 2008.
- ROTEN, H., *Músicas litúrgicas judías*, Madrid, 2002.
- ROVSING OLSEN, M., *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, París, 1984.
- Modalités d'organisation du chant berbère: paroles et musique. *Journal of Mediterranean Studies*, 6-I, 1996, pp. 88-108.
- SALAH, F., La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí. *Música oral del Sur*, 5, 2002, pp. 107-120.
- SCHUYLER, P., *Al-Malhun*. University of Washington, 1975.
- SHILOAH, A., The Meeting of Christian, Jewish and Muslim Musical Cultures on the Iberian Peninsula (before 1492). *Acta Musicologica*, LXIV-1, 1991, pp. 14-20.
- TOUMA, H. H., *Maqam Bayati in the Arabian taqsim*, Berlín, 1980.
- La Música de los Árabes*, trad. y prólogo de R. Barce. Madrid: Alpuerto, 1999.
- TOUAIBIA, Y., «De l'équilibrage des structures mélodiques dans l'approche de la notion de *mizane*», *Anthropologie et musique: La nuba: Empreintes passées et perspectives d'avenir*. Actes du Colloque International, 3ème edition, 2015, pp. 81-92. Argel: CNRPAH.
- VIGUERA MOLINS, M^a. J., «El Norte de África en la música europea del siglo XIX (primeras ideas, algunos nombres y bibliografía sugestiva)», *Awraq*, I, 1987, pp. 82-87.

