

El flamenco y la música andalusi

Argumentos para un encuentro



CRISTINA CRUCES ROLDÁN

Profundo estudio sobre la presencia de la música arábigo-andaluza en el cante flamenco tanto en aspectos melódicos como en el uso de instrumentos. Más de cien fotografías y grabados antiguos ilustran un libro, desbordando las fronteras de la música, investiga las afinidades vitales, literarias y rítmicas entre el flamenco actual y la música Andalusí. En este libro la autora explora algunos de los parentescos de la música andalusí con el flamenco, como un intento de sugerir elementos de juicio en sus conexiones estructurales e históricas. Los contenidos del texto, con abundantes notas documentales y expuestos de manera divulgativa, se mueven entre el examen de los sistemas musicales propios del flamenco y la música arábigo-andaluza, la influencia de nubas, moaxajas, jarchas y zéjeles en el flamenco, el estudio de la copla, la ejecución, la transmisión y la instrumentación, una aproximación a las danzas, la expresión festiva y el papel de los grupos étnicos de moriscos y gitanos, y un apunte último acerca del sentido último de la música que comparten. Herencias y coincidencias se ponen de manifiesto, contribuyendo así a llenar el vacío investigador que aún existe en el análisis comparativo de los sistemas musicales y rituales del flamenco y las músicas árabes. Es un texto fundamental para reconstruir la cultura musical andaluza.

Índice de contenido

Cubierta

El flamenco y la música andalusí

Introducción

Primera Parte: Los sistemas musicales

- **El sistema modal y la cadencia andaluza**
- **Microtonalidad y modulaciones**
- **La heterofonía**
- **El fraseo musical**
 - Tónas y romances**
 - Los fandangos**
- **El ritmo**

Segunda Parte: Nubas, moaxajas, jarchas y zéjeles

- **La nuba**
- **Moaxajas y jarchas**
- **Los zéjeles**

Tercera Parte: La lírica andalusí y la lírica flamenca

- **El sentido de la copla: las relaciones entre música y letra**
- **Aspectos lingüísticos y literarios: temáticas, emocionalidad y expresividad**
- **Elementos moriscos**

Cuarta Parte: Interpretación, instrumentos, bailes y rituales

- **Ejecución y transmisión**
- **La instrumentación**
- **Las danzas**
- **La expresión ritual**

Quinta Parte: Los grupos étnicos, moriscos y gitanos en minoría

Sexta Parte: Encuentros en torno al sentido último de la música

Conclusiones: ¿herencias o coincidencias?

- **Como rasgos generales compartidos:**
- **En cuanto a las estructuras y desarrollos musicales:**
- **Respecto al papel de lo instrumental y sus relaciones con lo vocal:**
- **En los aspectos líricos, fundamentalmente:**
- **En cuanto a las danzas:**
- **En términos rituales:**
- **En lo relativo a los modelos de transmisión:**

Bibliografía citada y de consulta

Sobre el autor

Notas

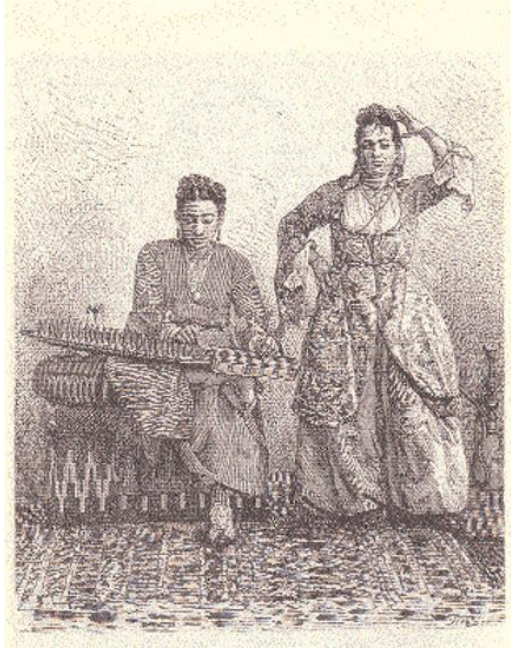
Introducción

Resulta un hecho frecuente atribuir al flamenco simplificaciones estéticas, estructurales e históricas que, a fuerza de repeticiones miméticas, acaban adoptando carta de naturaleza. Esto ha sido así desde fechas tan dispares como el nacionalismo romántico del siglo XIX y el periodo de la Transición Democrática, ya en el siglo XX. Durante el primero, la fascinación ejercida por la tradición incontaminada de los «pueblos auténticos» se convirtió en palanca para una gitanización y una arabización interpretativas de Andalucía de las que se encargaron singularmente los visitantes extranjeros, que a cambio produjeron importantes referencias documentales primigenias. Un siglo después, en el camino a la democracia y en la estrategia de definición de identidades nacionales, la objetivación flamenca como un patrimonio musical de los desposeídos, de la clase subalterna, fue utilizada políticamente como factor de cohesión para una Andalucía que transitaba entonces hacia su ansiada autonomía política. Este discurso interpretaba el flamenco unilateralmente en clave popular-vivencial, obviando que esta es solo una de sus manifestaciones, complementaria al cabo de la profesional, comercial y artística.

Un argumento subyacente a otras propuestas explicativas acerca de los orígenes de la música flamenca fue entonces, como siempre, el de su arabismo, hipótesis asumida y desarrollada por Blas Infante, una figura ideológicamente nutricia para el andalucismo.

Blas Infante

Las relaciones entre la música árabe y las músicas populares de Andalucía contaban ya con una larga nómina de analistas a lo largo del siglo XX y, a fecha de hoy, no cabe duda de algunas conexiones estructurales entre el flamenco y las músicas orientales. En Andalucía, la cultura árabe cuenta con la evidencia añadida de prácticas históricas difundidas a lo largo de siglos de continuidad civilizatoria. Pero hay que ser cautos frente a algunas afirmaciones excesivamente simplificadoras del asunto y recordar que, tras el enfoque exotista y sureño del fenómeno flamenco forjado en el Romanticismo –no por casualidad estrenado a la par que la exaltación historicista europea sobre «lo oriental»–^[1] se generó un interesante debate acerca de las relaciones de unas y otras músicas en el Mediterráneo, su afectación a la música popular andaluza y la reverberación de esta en el universo panhispánico.



***Instrumentista y danzante de
qânûn***

Fuente: C. Poché, La Musique
Arabo-Andalouse. Cité de la
Musique / Actes Sud, Paris, 1995

La gran fuerza del legado inmaterial andalusí que se entreveía en otros órdenes artísticos se trasplantó en las primeras décadas del siglo XX a las indagaciones musicológicas. La cuestión se centró, en gran medida, en las continuidades y discontinuidades con lo anterior y con lo porvenir tomando como referencia los tiempos de máximo esplendor de al-Andalus. Sus resultados convierten hoy en un hecho conocido que la música andalusí no se gestó de forma independiente respecto a la gran tradición musical griega, con la que se emparenta fundamentalmente a través de Bizancio, y que tampoco fue ajena a la tradición cristiana ya aquilatada en la península y que perduraría en

formas mozárabes durante el dominio islámico. En este sentido, la música que se asentó en al-Andalus entre los siglos IX y XVI fue *música-puente* entre el mundo antiguo y el moderno^[2], hasta tal punto que el flamenco también pertenece, como sistema musical, a ese modo mediterráneo-oriental. Realmente, varias son las denominaciones que podemos utilizar para este sistema musical –«música andalusí», «música de al-Andalus», «hispanoárabe», «hispanomusulmana», y «arábigo-andaluza»–, pero siempre nos referimos a un sistema complejo, donde lo mozárabe introdujo la tradición cristiana en un *corpus* más antiguo, *«junto con elementos de la romanización, las influencias de los pueblos bárbaros y de los ritos visigodo y bizantino, a los que habría que añadir la música hebrea, la música bereber y la propia música árabe tanto del Oriente Medio como del Próximo Oriente»*^[3].

Desde 1920 y en particular entre las décadas de 1940 y 1960, diversos investigadores se inscribieron en una conocida controversia de corte intelectualizado acerca de los intercambios y trasvases históricos que se habrían producido entre las músicas del medievo en España. Polémica que adquirió también signo filológico y literario con los celebrados casos de M. Menéndez Pelayo y E. García Gómez, entre otros investigadores. En lo estrictamente musicológico, es bien sabida la propuesta de J. Ribera: la música popular española –precoz en cuanto al uso de las modulaciones y el sistema modal–^[4] fue un atributo hispanoarábigo, nacido en fechas muy anteriores a las del resto de la música europea, a la que se oponía por su carácter no eclesiástico. Desde el dominio árabe, ese modelo musical basado en un sistema estrófico peculiar se habría prolongado y servido de «fondo común» para toda la producción musical popular española, de tal modo que no solo el *zéjel* era de origen arábigo andaluz, sino que por extensión también lo serían, por ejemplo, las cantigas o el

sistema expuesto en el *Cancionero de Palacio* (ss. XV-XVI). Pero esto fue previo a que la aparición de las *jarchas* convulsionara el debate.



Cantigas de Santa María

Miniaturas. Patrimonio Nacional,
Madrid

Otros prefirieron interpretar el «fondo musical» al que se refiere J. Ribera como un producto anterior a la presencia árabe, aunque también de carácter mediterráneo, que tendría su origen en la antigüedad y sobre el que habría reposado la gran cultura musical andaluza. F. Pedrell atribuyó a los árabes un papel solo contribuyente, limitado a la reforma de algunos detalles ornamentales comunes al sistema oriental y persa, de los cuales se derivó su música^[5]. H. Rossy, ya en la década de 1960, defendió en este mismo sentido que «los andaluces y los murcianos» habrían enseñado a cantar a los invasores, sugiriendo en ambos casos la hipótesis contraria a la arabista: serían los árabes los influenciados, y no al revés^[6].

La discusión tenía una significación política más allá de su especialización científica. R. Fernández Manzano ha sabido exponerla sucinta pero afinadamente, detectando todos los intereses que en ella se inscribían al afirmar que, dentro de estas desavenencias:

«La música árabe se considerará como un puente, un hilo transmisor de las culturas milenarias de Egipto, Mesopotamia y el

imperio sasánida persa. Será a partir del estudio de los tratados musicales... cuando se dará mayor importancia al peso de la filosofía griega como motor de desarrollo de la música árabe, con toda la carga simbólica que el mundo griego ha tenido para Europa como cuna civilizatoria. La Edad Media europea será concebida como un tiempo de barbarie, el mundo islámico tomará la antorcha del conocimiento clásico y servirá de eslabón entre este y el orbe occidental, transmitiendo los saberes en la Baja Edad Media lo que posibilitará el resurgir europeo del Renacimiento. Europa se reencuentra con sus orígenes y solo tiene que agradecer al mundo árabe haberle servido de vehículo.

Aplicando esos parámetros al caso español, se produce un fenómeno curioso, donde se mezcla la ideología con el difusionismo y la ciencia. La pervivencia durante toda la dominación islámica de los mozárabes... justificará la ideología de reconquista, y según algunos investigadores, influirá de forma decisiva en el esplendor de la cultura de al-Andalus..., como sería el caso de la creación de formas autóctonas: la muwassaa y el zéjel... Por último, el canto llano o canto litúrgico de la iglesia dejaría su huella en los modos de la música andalusí.

En la cara opuesta, y continuando con el mito romántico de fascinación por lo exótico, la música árabe habría sido la fuente del desarrollo de la música europea, jugando la Península Ibérica e Italia un papel destacado. El esplendor de la vida urbana del Islam, la riqueza del comercio y la fastuosidad de las cortes, propiciarán un gran auge de la música y los instrumentos musicales. Los trovadores imitarían a los poetas y músicos árabes, al amor cortés derivaría del amor udrí, la muwassaa y el zéjel serían el origen del villancico hispánico o del virelai francés»[7].

El carácter de «puente» que asignábamos a la música arábigo-andaluza resulta evidente en cualquiera de las dos interpretaciones anteriores. Por una parte, es ilustrativo que la teoría musical griega fuera adaptada en el mundo árabe, donde se produjo una unificación y codificación en «*las tradiciones orales de los países islamizados, estableciendo una ciencia musical vigente hasta nuestros días*»[8]. Por otra, con el paso de los siglos y haciendo el camino inverso, la música arábigo-andaluza también sería puente entre Oriente y Occidente, pues, expulsados de

España los moriscos a principios del siglo XVII, se extendió por el norte de África y generó una serie de «escuelas locales» que han permitido la conservación de las antiguas *nubas*^[9]. De ahí que R. Fernández Manzano no dude en afirmar que la música del al-Andalus sigue siendo una «*realidad abierta*»^[10].



**Tañedor de rebab
marroquí.**

Fuente: C. Poché, *La
Musique Arabo-
Andalouse.*

Cité de la Musique /
Actes Sud, Paris, 1995

A nuestros intereses, conviene resaltar que esta controversia no afectó más que tangencialmente al flamenco, tal vez por la proverbial desatención de la literatura científica hacia lo jondo, y sobre todo por el distanciamiento temporal –que no geográfico– que separa los momentos de nacimiento y esplendor de la música andalusí y de la música flamenca. En efecto, en los tiempos en que la música andalusí era trasplantada al norte de África, el flamenco sencillamente no existía. Aún le quedaban siglos para ver la luz, y en su nacimiento confluirían culturas musicales muy variadas aunque entrelazadas, no exclusivamente ára-

bes sino también hebraicas, de la liturgia bizantina –que redefinió los modos griegos– y del cancionero castellano. Ni tan siquiera estrictamente mediterráneas, pues abarcaron desde formas hindúes hasta afroamericanas.

Ante estas evidencias, ¿cómo reconocer procesos –y no solo rasgos– comunes entre ambos sistemas musicales? El legado que la música arábigo-andaluza haya podido dejar en el flamenco constituye a menudo una profesión de fe carente de los ingredientes necesarios para una reflexión autorizada. Diversos estudiosos se manifiestan escépticos respecto a la contemplación de algo más que algunos rasgos básicos, comunes también a otras músicas, mientras que otros prefieren seguir viendo en el flamenco un testigo de esa anhelada y tal vez mitificada consanguinidad arábica. Sirvan las páginas que siguen, más que para cerrar las filas en torno a una u otra propuesta, como un intento de sugerir elementos de juicio en las conexiones entre ambas.

Primera Parte:

Los sistemas musicales

Ciertos rasgos de la música árabe parecen haber sido compartidos o expandidos hacia el flamenco; rasgos que, aun no siendo exclusivos ni de una ni de otro, se presentan de forma conjunta produciendo una personalidad interpretativa y estética unitaria. M.I. Osuna los resume en *«la microtonalidad interválica, las escalas modales, la riqueza y acentuación rítmica, todo en torno a una filosofía improvisatoria y ajena a toda rigidez metódica»*^[11]. Es decir, los parentescos no son solo estructurales, en los campos de la armonía, la melodía y el ritmo, sino también expresivos, interpretativos y creativos. Nos centraremos por ahora en los primeros.

- El sistema modal y la cadencia andaluza

Comencemos por el campo de los modos, es decir la disposición o arreglo de los sonidos que forman las escalas musicales. La música de los pueblos árabes se inscribe, en general, en un sistema modal –el modo *maqam*– cuya característica principal es la existencia de un orden especí-

fico, una organización obligatoria del espacio y de los tonos, destacando una tónica dominante^[12]. El canto se diseña en base a una serie de distancias interválicas entre tonos y cada universo rítmico-melódico particular se desarrolla y realiza impregnado del estado emocional del intérprete.

La música árabe utiliza las escalas diatónica, cromática y enarmónica. La denominada *diatónica* o natural es la que fundamenta esos «modos», y está compuesta de tonos enteros, semitonos diatónicos y la posibilidad de emplear otro tipo de medio tono que M. Guettat denomina «*semitono cromático o apotome*» y que se produce por alteraciones accidentales^[13]. Pero esta ordenación espacial no se corresponde en el modo *maqam* con una organización decidida del aspecto rítmico, que es libre y a gusto del ejecutante. El *maqam* combina pues un estilo improvisatorio en lo relativo a lo temporal (el ritmo) y un número fijo de niveles sin repeticiones en el espacio (los tonos), que sí está predeterminado.

Existen notables coincidencias estructurales e interpretativas entre el marco modal de la música árabe y el flamenco, donde encontramos procedimientos análogos a los de otras usanzas orientales en el desarrollo modal que rige la ejecución de los estilos. En el género flamenco se dice que se va a cantar «*por*» soleares, seguiriyas o tangos, como una indicación orientativa de que nos hallamos dentro de modos diferentes, de fórmulas rítmico-melódicas típicas, cuyas reglas privativas hay que respetar. En esto, la forma de construir el cante que tienen el flamenco, los *raga* hindúes, el *maqam* turco, el *dasttab* persa, el *taba* del Magreb o el *naghamah* egipcio parecen coincidir: cantar «*en el aire de...*», sin definir exactamente una clasificación cerrada y con una cierta sujeción a estados anímicos particulares son comunes a todos ellos. Lo mismo sucede con la necesidad de una disposición emocional en la eje-

cución: existe una lógica del «sentido», el «aire», el «aroma» que desprende cada *palo* (tragedia en la *seguiriya*, alegría en las *cantiñas*, sentimiento amoroso en la *soleá*...) que se puede considerar común a ambas músicas.

Sin embargo, donde tal vez existe una mayor confluencia estructural es en el discurso de la música a través de tonalidades predefinidas en base a una escala modal, que en ambos sistemas musicales se alimenta de la tradición de la escala griega, la escala perfecta de dos octavas, cuatro tetracordios y dos tonos en diversa posición, teniendo en cuenta la de los dos tonos disjuntos. Es la «escala mediterránea»^[14] o «modo de mi» (al arrancar desde esta nota), que en el flamenco coexiste junto a otras escalas modales.

La escala griega se extendió históricamente hacia la música modal del mundo islámico en forma monódica, lo cual supone un primer elemento de convergencia con el flamenco, que también se ejecuta monódicamente: en vez de usar dos o más voces melódicas contrapuestas simultáneamente ejecutadas, como sucede en la polifonía, utiliza una sola voz melódica. En términos de análisis tonal^[15], el flamenco ha preservado también de manera prácticamente pura los modos orientales, que son descendentes (al contrario de los usuales hoy) según los dos tetracordos *mi-re-do-si* y *la-sol-fa-mi*. El tetracordo del frigio es de tono-semitono-tono y se basa en la nota re. Junto a ellos hay sistemas cromáticos orientales, especialmente *sol sostenidosi-mi*, que, en conjunto, conforman esa cadencia andaluza, una escala modal en la que la nota mi dominante actúa como tónica modal. J. Romero describe esta escala técnicamente como sigue:

«Su ordenación modal... se caracteriza por otra determinada colocación de sus intervalos... de tal manera que entre el Iº de sus grados y el IIº media un semitono; entre el IIº y el IIIº tono y medio (semitono); entre el IIIº y el IVº un semitono; entre el IVº y el Vº un