

El encuentro de mundos cerca y lejos. Marruecos y las Tres culturas en la música

Julio García Ruda | Universidad de Granada

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5950>

RESUMEN

Este trabajo aborda el estudio de la música tradicional de Marruecos desde una perspectiva etnomusicológica e intercultural, centrando la atención en las tres principales tradiciones culturales del país: *amazigh*, andalusí y sefardí. A partir de un extenso trabajo de campo y un enfoque comparativo, se examinan las interrelaciones históricas y sonoras entre estas culturas musicales, destacando sus aportaciones a la configuración de un patrimonio musical plural y dinámico. El texto analiza, por un lado, la función social, los mecanismos de transmisión oral y las estructuras métricas y modales de la música *amazigh*, especialmente en el Rif. Por otro lado, se explora el repertorio sefardí marroquí desde su dimensión litúrgica y festiva, haciendo énfasis en su legado medieval, la utilización en muchos de sus repertorios de la organización melódica andalusí y su interacción con la cultura *amazigh*. A través del análisis de prácticas rituales como el uso de la henna en bodas o la participación de músicos musulmanes en ceremonias judías, se pone de relieve la naturaleza híbrida y cooperativa de este legado musical compartido. Finalmente, se realiza una revisión crítica de los estudios musicológicos españoles sobre el Magreb y se reivindica la necesidad de adoptar una visión transcultural que supere los enfoques esencialistas del canon andalusí, reconociendo la riqueza de las formas de transmisión oral y su vigencia en la actualidad.

Palabras clave

Cultura *amazigh* | Etnomusicología | Interculturalidad | Marruecos | Música andalusí | Patrimonio musical | Tradición sefardí |



Música bereber en Zagora (Marruecos), diciembre de 2015 | foto Cyprien Hauser

INTRODUCCIÓN

En 1900, el musicólogo, compositor y diplomático malagueño Rafael Mitjana visitó la corte del sultán de Marruecos como parte de la delegación diplomática española. Al entrar en contacto con la música local, realizó la siguiente observación: “Las anómalas sucesiones de tonos, semitonos y tercios de tono que forman las distintas gamas generadoras de los múltiples modos que constituyen el sistema musical más variado y complicado que existe, producen desinencias melódicas extrañas, a las que nuestro oído, viciado en cierto modo por el temperamento, destructor de las comas, se habitúa con dificultad, por más que aquellos giros tan nuevos e inesperados y aquellas cadencias tan imprevistas como repentinas, aviven y despierten la curiosidad” (Mitjana 1905, 271).

Más de dos décadas después, se publica *Tableau de la musique marocaine* (1938), obra de Alexis Chotin que constituye el primer gran estudio sistemático dedicado a la música de Marruecos. En este trabajo se recopilan algunas de las referencias más tempranas sobre los repertorios musicales y los instrumentos utilizados por las comunidades marroquíes en las tres principales tradiciones culturales: *amazigh*, andalusí y sefardí.

A partir de la década de 1940 comienzan a desarrollarse investigaciones españolas que abordan determinadas expresiones musicales de Marruecos, centradas fundamentalmente en aquellas manifestaciones vinculadas históricamente al pasado peninsular, particularmente la música árabe-andaluza y la sefardí. No obstante, pese a la constatada presencia *amazigh* (bereber) en Al-Ándalus, sus aportaciones y la posible integración de elementos *amazigh* en la música andaluza han recibido escasa atención sistemática en la literatura especializada. Entre los trabajos representativos de este primer período destacan las recopilaciones y transcripciones de Patrocinio García Barriuso, orientadas al estudio de la música árabe-andaluza: *Ecos del Magreb* (1940) y *La música hispanomusulmana en Marruecos* (1950). De igual modo, sobresalen las investigaciones de Arcadio de Larrea Palacín, autor de obras como *Cancionero judío del norte de Marruecos* (1952), *Nawba Isbaham* (1956), en colaboración con Alfredo Bustani y *Cancionero del África Occidental Española. Tomo I. Canciones juglarescas de Ifni* (1956), entre otras.

Mi participación sostenida durante más de dos décadas en diversos proyectos de investigación, desde una perspectiva etnomusicológica y sustentada en un extenso trabajo de campo en Marruecos y en las ciudades españolas de Ceuta y Melilla, me ha permitido constatar la existencia de una compleja red de intercambios, asimilaciones y transferencias entre las tradiciones musicales *amazigh*, andalusí y sefardí, así como su correlato histórico y cultural en las prácticas musicales de las comunidades marroquíes de diversa procedencia étnica y cultural.

Entre los proyectos desarrollados en colaboración con especialistas como Victoria Eli Rodríguez, Mimón Mohamed Hamed o Susana Weich-Shahak, cabe destacar los siguientes: Recopilación, análisis y preparación didáctica del folclore musical *amazigh*. Estudio etnográfico de las zonas de influencia sobre la ciudad de Melilla (2001-2003); Estudios sobre la aportación bereber (*Amazigh*) a la diversidad musical de Al-Ándalus: la dimensión melódica y rítmica de los instrumentos utilizados por los músicos bereberes (*Imdyazen*) del Rif, recopilación, transcripción y análisis (2004-2005); La tradición sefardí en Melilla: la boda tradicional y los cantos de Hanna (2006-2007); La cultura musical sefardí en Ceuta: convivencia e interculturalidad (2009); Estudio de la cultura experiencial de los niños musulmanes y su introducción en el contexto escolar (2012); y Estudio de la música tradicional del Sáhara Occidental (2012, 2014, 2015, 2016 y 2017), entre otros.

El presente trabajo se fundamenta en estas experiencias de investigación y tiene por objeto explorar el papel que desempeña el conocimiento de los comportamientos musicales culturales en la promoción de la tolerancia, el respeto y la admiración mutua entre los músicos de las distintas tradiciones. En este sentido, la música constituye, en sí misma, uno de los espacios de interacción intercultural más significativos en el contexto mediterráneo contemporáneo.

LA CULTURA MUSICAL AMAZIGH

Los autores musulmanes comenzaron a denominar a los pueblos autóctonos del norte de África con el término bereber, designación que aún se emplea ampliamente en la actualidad. Sin embargo, esta denominación exógena no refleja el autónimo empleado por estas comunidades, quienes se identifican como *amazigh* –vocablo que significa “hombres libres”.

Según Ibn Jaldún, esta población habita el Magreb desde tiempos muy remotos, ocupando llanuras, montañas, mesetas, zonas marítimas, campos y núcleos urbanos. En sus palabras: “Construyen sus viviendas, sea con piedra y arcilla, sea con cañas y maleza, sea con telas tejidas con crines y pelos de camello [...] Su lenguaje es un idioma extranjero, diferente de todos los otros; esto les ha valido el nombre de bereberes” (cit. en Ghirelli 1952, 164-165).

La población *amazigh* del Rif, al igual que la de otros territorios marroquíes, constituye el resultado de un entramado sociocultural profundamente dinámico. Esta realidad histórica ha configurado una estructura en la que coexisten elementos culturales comunes junto con divergencias significativas, producto de múltiples interacciones e influencias externas. La heterogeneidad étnica, geográfica y tribal impide definir una identidad *amazigh* unitaria desde una perspectiva étnico-cultural estricta.



Nounout Hammouti tocando el Ayun (pandero)
Nador, Marruecos | foto Julio García Ruda

Recitado ♩ = 60

Ba ruj a tá A do nay

E lo he nu mé lej ha'o lam

shea kol Ba raj lij vo do Ba

ruj a tá A do nay

Transcripción del autor del primer verso de la bendición de Bar Mitzva en hebreo transliterado de la grabación a Saadia Cohen, Sinagoga Bet El, Ceuta

En la actualidad, la música sigue desempeñando un papel central en la vida cotidiana *amazigh*, acompañando los principales rituales de tránsito –bautizo, circuncisión y matrimonio–, así como las actividades asociadas a la subsistencia –agricultura, abastecimiento de agua, recolección, pastoreo y plegarias domésticas. Estas prácticas musicales abarcan una amplia variedad de expresiones: canto poético, ejecución solista o colectiva, acompañamiento instrumental y danza.

En el ámbito islámico, tradicionalmente se ha establecido una clara distinción entre música artística y música popular. La primera, vinculada históricamente a las cortes musulmanas, cuenta con descripciones sistematizadas y ha sido objeto de transmisión escrita a través de tratados científicos y literarios. La segunda, considerada música popular o folclórica, presenta rasgos característicos de las sociedades rurales y urbanas musulmanas, tales como el predominio de la música vocal, la centralidad de la poesía, la improvisación, la variedad en los modos de emisión y las sutilezas en la entonación (Shiloah 1981, 27). La música *amazigh* de Marruecos se inserta dentro de esta segunda categoría, caracterizándose por su transmisión oral y su inserción en contextos fundamentalmente rurales.

Uno de los aspectos fundamentales de la música *amazigh*, especialmente en la tradición rifeña, es el rol activo de las mujeres en la preservación y transmisión del repertorio musical. A modo de ejemplo, destaca la utilización

de *ayun* (pandero) de menor tamaño, confeccionados con piel de conejo, con los cuales las mujeres instruyen a los niños y niñas en los distintos patrones rítmicos de las danzas rifeñas y en los cantos nupciales. Este repertorio distingue entre cantos rituales y festivos, diferenciación que responde primordialmente a su función social dentro de la comunidad, más que a diferencias estructurales estrictamente musicales.

La concepción musical rifeña se sustenta en la indisoluble unidad de verso y música, donde la poesía cantada se organiza según estructuras métricas definidas. Dentro del corpus destaca el repertorio de *Lal la Buya*, cuya flexibilidad métrico-melódica posibilita la improvisación poética y la incorporación de temáticas contemporáneas, favoreciendo así la permanente actualización del repertorio y su vigencia como manifestación musical viva. En este marco, las mujeres han generado espacios expresivos autónomos, ajenos a la mirada masculina, en los que perviven representaciones simbólicas de rai-gambre preislámica, permitiendo la resignificación de arquetipos femeninos dominantes en las sociedades musulmanas, y recuperando expresiones de carácter animista y festivo.

El ritual nupcial continúa siendo el ámbito festivo de mayor relevancia comunitaria. No obstante, el contraste creciente entre los contextos rurales y urbanos ha propiciado una diferenciación social que afecta directamente las formas de preservación y transformación de las tradiciones. Entre los factores que han modificado las prácticas musicales nupciales destacan la simplificación del ritual (reducción de la duración y unificación de los espacios de celebración), la reubicación de las bodas en carpas o recintos públicos, y la incorporación de agrupaciones musicales modernas.

En el Rif, los músicos semiprofesionales, conocidos como *Imdyazen*, desempeñan un papel relevante. Estos intérpretes adaptan los cantos festivos comunitarios a contextos diversos, empleando instrumentos como el *zammar*, la gaita y flautas de caña, introducidas en la región por los árabes. Las particularidades tímbricas y de afinación de estos instrumentos contribuyen a una continua reinterpretación del repertorio, generando dinámicas de circulación e hibridación musical. El análisis detallado de las escalas, entonaciones, patrones rítmicos y técnicas de ejecución instrumental revela la coexistencia de dos universos musicales interrelacionados, pero diferenciados: el de la población *amazigh* en general y el de los *Imdyazen*. Aunque han compartido elementos identitarios y prácticas comunes, la fusión de estos universos ha sido gradual y nunca completa.

La comparación entre el sistema modal *amazigh* –caracterizado por escalas de entre dos y cinco alturas en un ámbito melódico reducido– y las afinaciones microtonales introducidas por los árabes permite postular que ciertos recursos ornamentales presentes en la música rifeña actual resultan de

siglos de interacción con instrumentos de afinación microtonal. Sin embargo, la ausencia de un sistema organizado de alturas microtonales indica que estas influencias se expresan como adornos aislados, más que como estructuras tonales sistemáticas.

A partir del análisis de múltiples registros y transcripciones de cantos rifeños, es posible identificar una serie de rasgos identitarios recurrentes de la música *amazigh*:

- > Utilización de la poesía como sustento textual del canto.
- > Textos versificados con estructura narrativa no lineal.
- > Inicio anacrúsico que refuerza el carácter cíclico del ritmo.
- > Superación de la monotonía rítmico-melódica mediante variación textual e improvisación poética.
- > Organización melódica basada en una única frase modificada mediante recursos ornamentales.
- > Empleo de fonemas vocálicos y partículas sonoras (ay, wa, la) para completar las líneas melódicas.
- > Aplicación de ornamentos (glisandos, mordentes) sin una lógica microtonal sistematizada.
- > Modalidad fundamentada en intervalos ajenos al sistema temperado, sin construcción microtonal estructurada.

$\text{♩} = 70$ Recitado

Sa bri ma ra nán

Ba ruj a tá A do na y

E lo he nu mé lej ha'o lam

A sher Ki desh ye diid mi be ten

Transcripción del autor del primer verso del Kidush de Berit Milá (circuncisión) en hebreo transliterado de la grabación a Saadia Cohen, Sinagoga Bet El, Ceuta

> Ausencia de polifonía, con predominio de interpretaciones al unísono en forma antifonal o responsorial.

> Métrica isocrónica con subdivisiones binarias y ternarias.

La comparación con otras tradiciones musicales de Marruecos, como la andalusí y la sefardí, permite situar la singularidad de la música *amazigh* como una tradición pionera dentro del complejo sistema de intercambios culturales de la región. Actualmente, su impronta se aprecia aún en cantos festivos de las demás culturas musicales marroquíes, donde perduran elementos del repertorio de Lal la Buya.

LA MÚSICA SEFARDÍ Y ANDALUSÍ

La presencia judía en Marruecos se remonta a la destrucción del Templo de Salomón por Nabucodonosor II, lo que marcó el inicio de la primera gran diáspora judía hacia el occidente mediterráneo. Se han hallado evidencias epigráficas de esta temprana presencia en inscripciones hebreas sobre sepulturas descubiertas en Infrán, datadas entre los años 400 y 300 a. de C. (De Bensabat 1952: 37). Sin embargo, la llegada masiva de población sefardí se intensificó a finales del siglo XIV, especialmente tras los pogromos antijudíos de Sevilla en 1391. Muchos judíos sefardíes se establecieron en la ciudad de Debdou, donde se constituyó una de las comunidades judías más influyentes de Marruecos, cuya sinagoga fue conocida como La de los sevillanos. Debdou mantuvo una población mayoritariamente judía hasta mediados del siglo XX (Martsiano y Bensoussan 2000). Se desarrolló asimismo una distinción entre los megorashim (sefardíes expulsados) y los toshabim (judíos ya establecidos).

El año 1492 constituye un hito crucial al marcar la expulsión oficial de los judíos de España. Los sefardíes (topónimo derivado de Sefarad, mencionado en el versículo 20 del libro del profeta Abdías y asociado posteriormente con la Península Ibérica) establecieron comunidades por todo Marruecos (El Zaio, Tetuán, Taza, Tánger, Larache, Alcazarquivir, el Rif, Salé, Rabat, Casablanca, Fez, entre otras), donde conservaron la memoria de la España medieval, su organización comunitaria y sus expresiones culturales, incorporando a sus manifestaciones musicales elementos propios de las tradiciones marroquíes.

La tradición musical sefardí no puede dissociarse del profundo valor social y afectivo que la música posee como vehículo de memoria colectiva y continuidad intergeneracional. En la vida judía existe la firme convicción de que entonar los mismos cánticos durante el Shabat, Yom Kipur o Simjat Torá, o interpretar en las bodas actuales las canciones que acompañaron las nupcias de los antepasados, reactualiza el recuerdo de quienes ya no están.

La música constituye así un hilo conductor entre pasado y presente, albergando memorias afectivas familiares y comunitarias, y asegurando la pervivencia identitaria.

El trabajo de campo etnomusicológico realizado desde 2001 ha permitido documentar la extraordinaria riqueza del repertorio sefardí marroquí, así como los múltiples puntos de interacción con otras tradiciones musicales marroquíes. El repertorio mantiene estructuras melódicas medievales (romances, coplas), emplea modos andalusíes tanto en el ámbito litúrgico (piyyutim, cantos del Shabat, berajot) como en los repertorios festivos (cantares de boda), e incorpora elementos rítmicos característicos de la música *amazigh*.

La dimensión sonora andalusí en el repertorio sefardí marroquí evidencia su profunda influencia en numerosos géneros y funciones sociales, abarcando tanto el ámbito ritual como el festivo. Además, esta riqueza se manifiesta a través de la diversidad lingüística de sus intérpretes: hebreo, árabe, haketía (dialecto judeoespañol magrebí), español y formas híbridas.

Un ejemplo representativo es el *Shojant Basade*, canto nupcial en hebreo de alto contenido ceremonial. Se interpreta tanto durante la jupá como en el ingreso de la novia acompañada de su padre en la sinagoga. Este canto suele ser ejecutado de manera coral y es ampliamente conocido en las comunidades sefardíes de Marruecos. Su estructura melódica y ornamentación –caracterizada por melismas sobre mordentes circulares ascendentes y descendentes– remiten claramente al estilo andalusí magrebí, estructurado en el modo Rasd en Mi. La transcripción fue obtenida durante una grabación realizada en abril de 2009 (Cantor Saadia Cohen, Sinagoga Bet El, Ceuta).

El uso ritual de la *alheña* (henna), elaborada a partir de las hojas de la planta homónima, constituye otro ejemplo de convergencia intercultural entre las tra-

$\text{♩} = 53$

Sho jan ba sa de im
a ho le (e) ku shan Imdi be rosh car
mel za pi le har ba shan za
pi le har ba shan La

FIN

Transcripción del autor del canto de boda Sefardí
Shojan Basade en hebreo transliterado de la
grabación a Saadia Cohen, Sinagoga Bet El, Ceuta

[illegible]

diciones árabe, *amazigh* y sefardí. Durante el ritual nupcial de aplicación de la henna, la música acompaña el acto ceremonial en sus distintas variantes comunitarias. En el contexto sefardí, se han registrado cantos diferenciados para el novio y la novia, interpretados en árabe, organizados melódicamente en modos andalusíes. Uno de los principales portadores de esta tradición es Saadia Obadía, quien los aprendió de su abuelo, originario de Debdou.

Mi experiencia y acercamiento con la música andalusí marroquí no se basa en el trabajo de campo sino en la búsqueda de una metodología para el análisis musical necesario al tratar de comprender el universo sonoro andalusí en el repertorio sefardí de tradición oral que he transcrito. Debo reconocer que todavía queda mucho por hacer en la sistemática musical desde la etnomusicología para poder conceptualizar las muy complejas relaciones modales que muchos cantos presentan sobre todo en la transición modal. “Es increíble, pero hasta hoy día no existe un trabajo analítico a fondo, que expli-



Música tradicional de Marruecos | foto Hernán Piñera

que en forma convincente la particularísima estructura modal de esta música en base a sus más importantes características: la ilación sin pausa de diferentes (pero muy similares) melodías" (Seroussi 2000).

Manuela Cortés (2007) ofrece un análisis crítico y exhaustivo de la historiografía musicológica española dedicada al estudio del patrimonio musical andalusí-magrebí desde el siglo XIX hasta principios del XXI. La autora destaca que, durante el siglo XIX y principios del XX, los estudios estuvieron marcados por la escasez de fuentes musicales directas y el desconocimiento de los repertorios orales aún vivos en el Magreb, lo que condicionó un enfoque mayormente histórico-literario basado en traducciones parciales de tratados árabes y documentos aislados. Es a partir de la etapa del Protectorado Español en Marruecos (1912-1956), los investigadores españoles tuvieron un contacto más directo con los músicos, repertorios y fuentes magrebíes, lo que supuso un giro en la investigación etnomusicológica, permitiendo incorporar datos provenientes de la tradición oral y los cancioneros magrebíes.

Pero es la visión transcultural de los repertorios magrebíes la que comparto enteramente y proporcionaría una mayor comprensión de las formas de transmisión y creación musical que son patrimonio de todas las comunidades: descentrar el canon andalusí y visibilizar otras formas de transmisión oral desde contextos rituales, domésticos, informales o rurales, en los que las músicas han circulado y se han transformado de forma viva, muchas veces a través de procesos híbridos o interculturales, como en los casos de las comunidades *amazigh* y sefardí son la esencia de una de las tradiciones musicales más complejas y ricas de Marruecos.

BIBLIOGRAFÍA

- Chottin, A. (1938) *Tableau de la musique marocaine*. París: Librairie Paul Geuthner
- Cortés García, M. C. (2007) Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (s. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, vol. 56, pp. 21-49. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meaharabe/article/view/14329> [Consulta: 29/08/2025]
- Cortés García, M.C. (2014) El patrimonio musical andalusí de la tradición clásica en el Magreb: realidades y retos en el nuevo milenio. *Música oral del Sur: revista internacional*, n.º 11, pp. 27-56
- De Bensabat, S.J. (1952) Los judíos en Marruecos. *Cuadernos de estudios africanos*, n.º 17, pp. 37-48
- García Barriuso, P. (1940) *Ecos del Magreb*. Editorial Tánger
- García Barriuso, P. (1950) *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Ghirelli, A. (1952) *El país berebere: contribución al estudio de los orígenes, formación y evolución de las poblaciones del África septentrional*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos
- Larrea Palacín, A. de (1956) *Cancionero del África Occidental Española. Tomo I: canciones juglarescas de Ifni*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Larrea Palacín, A. de (1957) *Cancionero del África Occidental Española. Tomo II: canciones populares de Ifni*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Martsì'ano, E.R. y Bensoussan, A. (2000) *Une nouvelle Séville en Afrique du Nord: Histoire et généalogie des juifs de Debdou (Maroc)*. París: Editions Élysée
- Mitjana, R. (1905) *En el Magreb-el-Aksa: viaje de la embajada española a la corte del sultán de Marruecos, en el año 1900*. Madrid: Editorial Prometeo
- Ruda, J.A.G. (2016) *La música de los iqeroayen del Rif (Marruecos)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid
- Seroussi, E. (2000) Christian Poché: la música arábigo-andaluza y Manuela Cortés García: pasado y presente de la música andalusí. *Trans: revista Transcultural de Música*, n.º 5. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/248/christian-poché-la-musica-arabigo-andaluza-y-manuela-cortés-garcía-pasado-y-presente-de-la-musica-andalusi> [Consulta: 29/08/2025]
- Shiloah, A. (1981) Arabic concept of mode. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, n.º 1, pp. 19-22