



Rodolphe d'Erlanger:
La musique arabe

Reseña a cargo de
Diego José Viguera González

Desde España
Fecha de publicación: Octubre de 2011
Artículo que vio la luz en la revista nº 21 de
Sinfonía Virtual.

www.sinfoniavirtual.com

ISSN 1886-9505

INTRODUCCIÓN	3
RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN.....	5
PRIMER LIBRO: LA ESCALA GENERAL DE LOS SONIDOS MELÓDICOS EMPLEADOS EN LA MÚSICA ÁRABE MODERNA .	7
LIBRO SEGUNDO: EL SISTEMA MODAL DE LA MÚSICA ÁRABE MODERNA	9
VALORACIÓN GLOBAL	13

Introducción

La *Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner* y *L'Institut du Monde Arabe*, junto con la participación del *Centre National du Livre*, publicaron en 2001 la reimpresión de la obra en seis volúmenes *La musique arabe*, de Rodolphe d'Erlanger. La edición y prólogo de la misma corrieron a cargo de Christian Poché, eminente crítico y estudioso de la cultura árabe¹.

Se trata de una obra de gran envergadura. Con ella su autor, el barón Rodolphe d'Erlanger, persiguió, más allá de la pura erudición, contribuir al renacimiento de la música árabe y de su estudio. Este interés tuvo su resultado más notable en la celebración del congreso árabe de El Cairo en 1932 –año del propio fallecimiento del autor-, siendo él a quien se ha señalado como uno de los principales promotores del evento². Este congreso junto con el de Fez (1939) –dedicado especialmente a la música de tradición andalusí-magrebí-, constituyeron dos hitos fundamentales en la toma de conciencia internacional sobre la importancia del patrimonio musical árabe.

La obra se divide en seis libros. Los cuatro primeros volúmenes contienen la traducción al francés de escritos que datan desde el siglo X al XVI -incluyendo entre ellos los tratados de al-Fārābī, Ibn Sīnā and Safī al-Dīn; los dos últimos son ensayos, eminentemente prácticos, que codifican la teoría contemporánea. Como su título indica, este quinto volumen está dedicado explicar en detalle tanto la escala general, como los modos (*maqamat*) propios de la música árabe.

La publicación original de los seis volúmenes que componen *La musique arabe* no fue simultánea, sino que tuvo lugar a lo largo de un considerable lapso de tiempo –casi veinte años entre la fecha de publicación del primer volumen, 1930, y del último, 1959. D'Erlanger, etnomusicólogo y compositor, falleció en Túnez en Octubre de 1932, por lo que solo pudo ver publicado el primero de los seis volúmenes que componen esta obra. El resto de la publicación fue completada –tal y como nos recuerda Ch. Poché en el prólogo de ésta reedición– por los colaboradores árabes de que se rodeó para llevar a cabo esta empresa. Este quinto volumen que reseñamos lo debemos principalmente a Ali Darwish, quien supo buscar para el prólogo y un apéndice dedicado a la figura de Ziryab, sendas contribuciones de H. G. Farmer, escocés, también pionero en el estudio de la música árabe.

¹ D'Erlanger, Rodolphe. *La musique arabe*. Reimpresión editada por Chr. Poché. Vol. 5. Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne: Echelle générale des sons. Système modal, xv,426pp.

² Ghrab, Anas. *Occident and intervals of the "Arabic music", from the 17th century to the Arabic Music Congress*. 2004

En nuestra reseña nos centraremos en el quinto y último volumen. Dos hechos conceden un valor especial a este volumen, tal y como se indica en la introducción al hablar acerca de sus fuentes documentales empleadas: por un lado, que fuera preparado con la ayuda de destacados músicos orientales³ y, por otro, que se adjunte, a cada una de las precisiones terminológicas, la transcripción musical de una melodía antigua y un *taqsim* (una improvisación, un tema). Con ello se busca, más allá del estéril recuento enciclopédico, una ilustración viva de unos principios técnicos musicales. El propio d'Erlanger, en su faceta de compositor, elaboró en base a estos mismos principios técnicos sus propias composiciones musicales.

La reimpresión de esta obra sigue hoy, pues, plenamente justificada para aquellos a los que d'Erlanger dedicó la obra en un primer momento:

- Los musicólogos que buscan nuevas materias de investigación
- Los músicos occidentales ávidos de nuevos elementos artísticos
- Los jóvenes de los diversos países árabes, imbuidos de la cultura occidental y que desean conocer su arte nacional y reaprender, por así decir, los principios que rigen a este.

Resumen

Este quinto volumen está dividido en tres partes: Introducción, libro primero y libro segundo.

- La introducción justifica la realización de la obra y presenta el marco sociocultural en el que se inserta.

³ D'Erlanger. *Obra citada*. Pág. XIII. Cada uno de los modos y cada uno de los ritmos para los cuales este libro establece nomenclatura ha sido estudiado por una comisión especial. Presidida por Raouf Yerta Bey, profesor en el Conservatorio de Estambul y autor de un estudio sobre la música turca aparecido en la Enciclopedia de Lavignac. Esta comisión ha estado compuesta de los mejores músicos del Cairo entre los que destaca Mustapha Rida Bey, director del Instituto Real para la Música Árabe. Además, se adjunta a cada una de las precisiones terminológicas una melodía antigua y un "taqsim" (una improvisación, un tema) encargado a Cheikh Ali. Con ello se pretende una ilustración viva.

Para el estudio de los modos y de los ritmos de tradición hispano-árabe, el autor se ha asegurado la colaboración del célebre erudito tunecino, Sayh ahmad al-Wafi, además del maestro Humays Tarnan, quién en la época de elaboración del trabajo fue profesor en la sociedad musical tunecina, la Rasidiyah.

- El primer libro versa sobre el estudio acústico de la escala general empleada en la música árabe moderna.
- El segundo libro estudia el sistema modal de la música árabe contemporánea al autor. Presenta un amplio estudio morfológico de las escalas, así como describe algunos procedimientos modales básicos. En su exposición diferencia entre las tradiciones del Mashreq y la del Magreb.

Introducción

El autor comienza presentando y justificando su obra desde la perspectiva del mundo occidental acercándose a la música árabe.

En este sentido, el autor se reconoce antecedido en su estudio por los trabajos del R. P. Collengettes y del profesor Rouanet. Pero también pretende ir más allá de lo realizado hasta el momento en la clasificación y análisis de los repertorios de este arte. Para ello aplica, por primera vez, los métodos de análisis propuestos por los antiguos teóricos árabes medievales a la tradición oral contemporánea.

Ya desde el primer momento advierte que con su obra busca más el consenso práctico entre las distintas tradiciones orales que la elaboración de fórmulas teóricas definitivas, y ello debido al carácter incipiente de los estudios en el análisis de este repertorio –tanto en lo que respecta a la afinación exacta de sus sonidos característicos, como a la clasificación de las diversas escalas modales y procedimientos de elaboración melódica.

Especialmente llama la atención sobre el interés de la obra para el lector occidental, al considerarla estudio de un repertorio que emplea en todas sus posibilidades una escala general formada por cuartos de tono. Siendo ésta una de los elementos con los que busca diferentes posibilidades de expresión la “nueva música” de principios del siglo XX.

Presenta, en la segunda parte de la introducción, una descripción del marco sociocultural donde se inscribe esta música. En ella pretende mirar la música árabe desde la perspectiva del mundo oriental.

En cuanto a la didáctica, y debido a transmitirse de forma oral, el autor reconoce la ausencia de literatura didáctica práctica hasta época muy reciente. Aún así existe un corpus de trabajos didácticos elaborados en una época donde la música era una de las principales disciplinas de la cultura árabe. Pero el autor afirma que los tratados elaborados en la época dorada de la civilización islámica parecen más bien una vulgarización de las doctrinas musicales griegas, no

teniendo como finalidad codificar las reglas de la verdadera música árabe, aquella cultivada por los artistas fuera de toda obligación doctrinaria. Igualmente lamenta que los músicos árabes de sus días no empleen, por desconocimiento, la terminología teórica forjada por los antiguos teóricos árabes medievales. En cuanto a los tratados escritos por músicos contemporáneos no son más que adaptaciones de teorías de la música europeas.

En opinión del autor ambos corpus teóricos resultan incompletos e insatisfactorios por sí mismos, de forma autónoma, como medio de conservar la pureza de la tradición musical árabe, salvándola de los destrozos que pudiera ocasionar la pérdidas ocasionadas por la transmisión oral. El problema de ambos repertorios teóricos –tanto el helenizante medieval, como el europeizante contemporáneo- reside en haber querido ignorar los hechos que no encajaban en su cuadro teórico preconcebido, creando así un abismo infranqueable entre los artistas prácticos, que son, según el autor, los verdaderos destinatarios de este arte.

En este sentido, el de los músicos prácticos de su tiempo, d'Erlanger distingue dos grandes escuelas rivales entre los músicos árabes, a las que denomina conservadora y progresista. Esta división nos recuerda mucho a la misma clasificación que realizara Davillier, un siglo antes, al hablar de las danzas españolas en su “Viaje por España”⁴. Los así denominados “conservadores” tienen menor formación cultural y musical reglada –hasta el punto de ser incapaces técnicamente de tocar en orquestas- e incluso peor estatus social, pero se aferran con orgullo a las formas musicales tradicionales –serían el equivalente de aquellos que participaban en los “bailes de candil” descritos por el cronista francés. Estos músicos aprendieron su arte de forma oral en un tiempo en el que la profesión de músico estaba considerada como indigna de una persona que tuviera una cierta instrucción. Los segundos, denominados “progresistas”, “*saben solfeo*” –en palabras del autor- pero, bajo un cierto complejo de inferioridad, abandonan los elementos más característicos de la tradición.

Encontramos por tanto una corriente más tradicional, basada en la tradición oral, pero que ha perdido toda conexión con la época donde la música era una de las principales disciplinas de la cultura árabe –una tradición que por supuesto desconoce el rico legado teórico medieval. Así como otra corriente, más moderna y formada teóricamente –que sabe leer música y elabora textos didácticos-, pero que reniega de su tradición al tener sus modelos en la música occidental.

⁴ Davillier, Barón de & Doré, G. *Danzas españolas*. en *Viaje por España*. Ediciones Giner, 1991. Tomo III.

La tarea que el autor propuso en esta obra enciclopédica es sumar lo mejor de ambas tradiciones. Este fue uno de los principales logros del congreso de El Cairo anteriormente citado: llamar la atención sobre la necesidad de consolidar el patrimonio musical árabe y de su estudio sistemático que nos permita conocerlo al mismo nivel al que conocemos otros repertorios musicales.

Primer libro: La escala general de los sonidos melódicos empleados en la música árabe moderna

Al comenzar a estudiar la escala general de los sonidos melódicos empleados en la música árabe moderna, el autor nos advierte del carácter arbitrario de cualquier intento sincrónico de descripción de la práctica musical. Al contrario de lo que pretende la teoría desde este punto de vista, las tendencias de un pueblo o grupo social no permanecen estables, y la relación entre ambos no puede resultar sino arbitraria. Por un lado, el grupo social resulta múltiple y dinámico en su evolución diacrónica, y, por otro, la teoría trata de establecer relaciones fijas entre las creaciones artísticas del primero.

Hecha esta salvedad, el autor nos presenta la gama completa de la música árabe, los distintos grupos de sonidos en los que podemos dividirla y los nombres de cada uno de los sonidos. Posteriormente discutirá la afinación exacta de cada uno de éstos.

El conjunto de todos los sonidos posibles empleados en la música árabe se denomina “Gama general”. Esta se extiende a lo largo de dos octavas, aunque hemos de recordar que los músicos árabes se sirven de un diapasón móvil, al contrario que los europeos, pero de forma similar a muchos repertorios de tradición oral, entre ellos el del canto gregoriano.

Los sonidos que componen la “gama general”, a efectos prácticos una sucesión de cuartos de tono, se dividen a su vez en “grados principales” y “grados complementarios”. Los primeros constituyen la “gama fundamental”.

Las dos octavas que constituyen la “gama fundamental” se organiza en tetracordos. Cada uno de ellos está formado por un tono pitagórico (9/8) y dos intervalos de igual longitud en torno a los tres cuartos de tono. Los dos tetracordos centrales forman la escala “Rast” –orden, regularidad- o escala mediana. La cual es ampliada en dos direcciones hacia el agudo y el grave por sendos tetracordos hasta completar las dos octavas.

Cada uno de los sonidos de la “gama fundamental” tiene una denominación compuesta de un ordinal (Yak, Du, Sah, Sahar, Pan, Sas, Haft) y la

palabra *gah*, que significa posición o grado. Algunos grados, por comodidad práctica, se denominan sin embargo según la denominación de la escala modal que comienza a partir de ellos.

La distancia acústica entre sonidos sucesivos de la “gama fundamental” se denomina “*bardah*”. Esta distancia equivale, pues, a un intervalo de tono o de tres cuartos de tono. Entre cada uno de estos dos sonidos principales se sitúan los sonidos intermedios denominados “*arabat*”. Los sonidos a cada uno de estos “*bardah*”, o sonidos “complementarios”, resultan subordinados a aquellos en la composición musical, y distan entre sí intervalos de medio tono. Los intervalos de cuarto de tono entre estos “*arabat*” y los sonidos fundamentales se denominan según añadiendo al nombre del sonido intermedio el término “*nim*” o “*pik*” (rebajado o elevado) según que se encuentre un cuarto de tono por debajo o por encima del sonido intermedio.

Los sonidos de la “gama general” que coincidan con la escala diatónica, pitagórica o de los físicos –aquella formada a partir de encadenar consonancias de cuarta, quinta y octava- se denominarán sonidos “naturales” –al ser considerada por los musicólogos la única gama natural, la única dada de forma inmediata por la naturaleza. La música árabe utiliza estas afinaciones, pero también otros sonidos denominados “artificiales” al no corresponder exactamente con esta escala. Sin embargo, estos sonidos no son arbitrarios – simples desafinaciones o desviaciones logradas por el mal gusto o la ignorancia- sino que son buscadas de forma especial por los pueblos árabes. Esta es una afirmación típica de aquellos textos pioneros en presentar la música árabe a los occidentales⁵.

Sin embargo fijar la afinación de estos sonidos “artificiales” ajenos a la escala pitagórica ha dado lugar a numerosas controversias. Por un lado el intento de teóricos egipcios y sirios de eliminarlos reduciendo la gama general a los sonidos de la gama diatónica, sin demasiado favor del público (a pesar de coincidir en cierta manera con lo realizado por los teóricos medievales). Por otro, el intento de mantener las cualidades propias de su música árabe ha complicado el intento con multitud de divergencias de índole matemático. El autor presenta las diversas fórmulas de división de la octava preconizadas tanto por los teóricos europeos que han investigado experimentalmente sobre la gama árabe moderna, como por los propios músicos árabes. Clasificando todas las propuestas en dos grandes grupos, según que el procedimiento empleado haya sido elaborado de forma teórica y racional, o empírica e irracional.

⁵ Farmer, H. G. *What is Oriental Music?* En *Studies in Oriental Music*.

Posteriormente incluso, arriesga una hipótesis acerca de los posibles orígenes históricos de la “gama fundamental” árabe relacionándola con Terpandro, el famoso intérprete griego de la época arcaica y con Ptolomeo en su *Opera Mathematica*.

Libro segundo: El sistema modal de la música árabe moderna

El autor reconoce en el arte musulmán un carácter sintético mezcla de múltiples influencias. En música identifica los elementos musicales más antiguos con aquellos del canto de las tribus árabes de nuestros días, los beduinos. A ellos considera los transmisores del fondo primitivo, del núcleo nacional, que pervive desde las civilizaciones semíticas de la antigüedad.

Estas características resultan similares a las que otros musicólogos españoles⁶ apuntan como más antiguo canto popular español: Canto exclusivamente vocal, con un ámbito no superior a la cuarta o la quinta. Un canto que realiza sus detenciones más o menos marcadas en los grados extremos de estos dos intervalos, y que puede comenzar sobre este sonido agudo otro movimiento de cuarta o quinta hacia el agudo (transposición del anterior, lo que completa la octava)

En cuanto al canto “urbano” que el autor denomina así por diferenciarlo de aquel más sencillo de las tribus árabes, diferencia en su estudio entre los “géneros” y los “modos”. Estando estos últimos formados por yuxtaposición o superposición de aquellos.

Al igual que en la música griega, la “gama fundamental” está formada por tetracordos conjuntos o disjuntos, resultando los sonidos internos a cada tetracordo de afinación variable. Sin embargo, y a diferencia de la música de la Grecia antigua, aquí no todos los géneros son tetracordales, los hay de quinta y de tercera. En estos casos se los puede considerar tetracordos con sonidos añadidos o defectivos y son denominados *ajnas mufradah* o géneros particulares.

Toda sucesión melódica se denomina “nagmah” –o tab’ en los países del norte de Africa. Este “nagmah ha de estar formado por, al menos, cinco sonidos distintos, de forma que resulta equivalente al género y, por extensión, se

⁶ Crivillé i Bargalló, J. *Morfología musical*, en Historia de la música española 7. El folklore musical español. Ed. Alianza

Manzano Alonso, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Ed. Alpuerto, 1995.

atribuye también a las gamas modales constituidas por géneros. Esta modificación semántica es característica de las músicas modales de tradición oral⁷.

La afinación variable de los sonidos interiores del género, sin afinación exacta, provienen del fenómeno de la atracción melódica –como describió claramente A. Chottin⁸. Sin embargo, el autor hace coincidir aproximadamente el sonido más grave de la gama con el sol₁, debido a la tesitura general del cantor musulmán, que se ajusta aproximadamente a la del barítono en el coro de voces mixtas occidental.

Así, en un momento dado de la improvisación musical, no todos los sonidos de la “gama general” están disponibles para el intérprete, sino sólo aquellos justificados de forma melódica como consonantes. El autor apunta tres principios (muy generales) como primer acercamiento al estudio de estas combinaciones melódicas.

1. Una combinación de intervalos melódicos no debe jamás comenzar en el grave por un intervalo de semitono seguido de otro de $\frac{3}{4}$ de tono.
2. El intervalo de $\frac{3}{4}$ de tono y aquel de $\frac{6}{4}$ no deben jamás ir seguidos al comienzo de una fórmula melódica.
3. No comenzar nunca una sucesión melódica por un tono entero seguido de un intervalo de $\frac{6}{4}$ o, al contrario, por un intervalo de $\frac{6}{4}$ seguido de un tono entero.

Al clasificar los géneros o tipos de sucesiones melódicas empleadas en la música árabe moderna, el autor advierte que los nombres técnicos utilizados por los teóricos árabes entre el siglo IX y XVI no han dejado ninguna traza en el vocabulario técnico de los músicos de nuestros días. Modificando aquellas denominaciones, las denominaciones actuales se refieren a veces a la impresión que estos géneros se considera que producen sobre el auditorio. Estos efectos a los que se considera de orden moral, difieren a veces de un país a otro e incluso entre los músicos de un mismo país.

El autor divide los diferentes géneros en dos grandes tipos:

- Diatónicos, aquellos que se identifican con el sistema diatónico puro pitagórico o que pueden ser producidos con la ayuda de los grados de la gama natural.

⁷ Guettat, Mahmed. La música andalusí en el Magreb. Fundación El Monte, 1999.
Powers, Harold. *Mode*. Definición. Grove Music Online.

⁸ Chottin, A. Tableau de la musique marocaine. Librairie Orientaliste, 1938

- Cromáticos, aquellos que no pueden ser producidos más que por la gama fundamental árabe, compuesta de tonos enteros y de tonos mínimos – aquellos intervalos de $\frac{3}{4}$ de tono. En la música del Mashreq éstos son más frecuentemente utilizados que aquellos. Mientras que sucede al contrario en el repertorio del Magreb –como también afirma Mahmed Guettat⁹. Estos géneros “cromáticos” son los que dan la impresión a los oídos europeos de “falsas notas”.

En la clasificación y estudio de los modos musicales árabes el autor distingue entre sustancia material, forma física y proceso de movimiento a través de la escala.

- Sustancia material: está constituida por los sonidos musicales y sus diversas afinaciones (lo que se trató en el libro primero)
- Forma física, las relaciones entre los intervalos que separan a dichos sonidos (estudiado al tratar los géneros)
- Proceso de movimiento a través de la escala, al que considera el principio vital que anima a los sonidos dentro de dicha forma (lo que propiamente concierne al estudio de los modos). Los elementos fundamentales de este movimiento melódico los enumera en el siguiente orden: el ámbito, los géneros constitutivos de la gama, el punto de partida, los puntos de llegada momentáneos, secundarios o pasajeros y el punto de reposo final.

El ámbito usual para una melodía árabe (o modo árabe, en el sentido moderno del término¹⁰) es la octava, aunque algunas escalas modales añaden sonidos en el grave o en el agudo (los sonidos *qararat* o *jawabat*, respectivamente).

Según los géneros que compongan la escala modal, los modos árabes se pueden clasificar en simples y compuestos, siendo aquellos mucho menos numerosos que éstos. Los modos compuestos están formados por mezcla (*tarkib*) o superposición de diversos géneros modales. Esta mezcla es similar a las modulaciones en la música occidental y, concretamente, al uso del bemol en la música gregoriana. La principal diferencia es que cada modo tiene unas modulaciones propias –aunque cuales sean estas modulaciones es objeto de controversia en la época del autor.

El sonido de inicio del canto (*manda*) tiene carácter fijo para los músicos árabes, coincidiendo muchas veces con la tónica o sonido final, aunque esta repetición no es necesaria en absoluto.

⁹ Guettat, Mahmed. Obra citada.

¹⁰ Powers, Harold. Obra citada.

La dominante de un modo árabe es normalmente la quinta superior de la tónica, pero también puede ser la cuarta o la quinta. La dominante determina la altura a la que comienza la melodía, puesto que el canto comienza una quinta justa por debajo de la dominante –independientemente del sonido que sea la tónica.

Este sonido dominante es denominado por algunos músicos *gammaz*, por alusión a la atracción que este grado ejerce sobre los demás de la gama modal. Esta palabra significa “que guiña el ojo”, como llamando –*attirer* en el original francés-, o como respondiendo a una llamada.

Según la definición moderna de modo musical a la que antes me referí¹¹, el modo no resulta exclusivamente caracterizado por su estructura interválica, sino también por unos giros melódicos propios. Determinantes para estos giros melódicos resultan la tónica y la sensible del modo.

La función melódica de la tónica es idéntica a aquella que desempeña en la música occidental. La sensible, por su parte, no siempre está a distancia de medio tono, pudiendo estar a distancia mayor o menor. En algunos modos se utiliza un género auxiliar o *dhahir* para el giro melódico cadencial final. Este género está formado descendentemente por medio tono y un tono.

El compositor puede realizar reposos momentáneos sobre cada una de las notas iniciales de los diversos géneros que componen la gama modal. Cada uno de estos sonidos tendrá a su vez una sensible y resto de funciones características propias.

El autor añade un capítulo dedicado a la música del Magreb, aquella de tradición andalusí-magrebí. Comparándola con la del Mashreq la considera más simple en cuanto a los sonidos de su gama melódica, lo que atribuye a la menor influencia de elementos extranjeros, así como a una menor evolución de sus elementos constituyentes. Esto, que para el autor es sinónimo de pobreza cultural –puesto que lo relaciona con la situación económica y cultural general de estos países en la época de redacción del libro-, constituyen, para Mahmed Guettat¹², argumentos en pro de su preciosa valía como testimonio vivo de una tradición secular. En cualquier caso, el autor coincide con Ch. Proché¹³ en considerar a la música andalusí-magrebí de carácter fundamentalmente diatónico (tal y como se indicó anteriormente).

¹¹ Powers, Harold. Obra citada.

¹² Guettat, Mahmed. Obra citada.

¹³ Poché, Christian. *La nuba*, en *La música arábigo-andaluza*. Ed. Akal, 1995.

Valoración global

El libro permite, como es su intención, un primer acercamiento a la música práctica árabe.

Posibilita, asimismo, establecer relaciones entre la música árabe y otros entornos culturales, así como su influencia recíproca. En el caso de la música tradicional de la península ibérica, por ejemplo, encontramos la misma terminación modal en los modos Rast Jadid (en el libro modo número 30, pág. 184) y Zawil (modo número 40, pág. 204) y aquella desinencia final de la gama española, con el sexto grado elevado, que Crivillé i Bargalló¹⁴ considera característica de la música tradicional española.

Al mismo tiempo existen algunas incoherencias en el texto. En primer lugar, algunos descuidos, si pueden llamarse así, que quedan justificados por posiblemente por la búsqueda de la mayor simplicidad en el discurso. Así, en la página 13, se refiere a la escala fundamental como una escala de “sol mayor” con los grados si y mi rebajados. Debería de decir “sol mayor con el fa natural” (o, en terminología modal contemporánea: sol mixolidio). Más llamativo resulta que en la pág. 107, hable de la sensible de do (al final de la página) y dice que es si b, cuando debería ser si becuadro.

Pero en el texto existe otro tipo más hondo de incoherencia, a pesar de la ventaja enorme que supone disponer de música –en forma de transcripciones musicales- que dote de vida a las descripciones teóricas –según la intención del propio d’Erlanger. Y es que estas transcripciones resultan demasiado sencillas. En palabras de Nicholas Cook¹⁵ “es un modelo mucho más simplificado de aquello que el cantante realmente canta: una interpretación o, si se prefiere, un análisis del sonido más que un modo neutro de registrar sonidos. Los etnólogos musicales son bien conscientes de lo siguiente: cualquier transcripción, y especialmente una tan drásticamente simplificada como la notación convencional constituye una interpretación de lo que se oye”.

Nos parece que se plantean diferentes posibles vías de investigación después de la lectura del libro, algunas de las cuales han sido ya desarrolladas en parte en el medio siglo largo que separa la redacción de este libro del momento presente:

- Relacionar los sistemas de afinación con el entorno socio-cultural y político de los países árabes donde se aplican.

¹⁴ Crivillé i Bargalló. Obra citada.

¹⁵ Cook, Nicholas. A guide to musical analysis. Ed. Oxford University Press, .

Esta relación, planteada de pasada por d'Erlanger, tiene que ver con la exposición realizada por Richard Cohn respecto al uso de la tonalidad y la armonía tradicional en algunos regímenes políticos del siglo XX¹⁶. Por su parte, Anas Ghrab propone algún interés político y económico encubierto bajo la adopción de la afinación fija por cuartos de tono en el Congreso del Cairo de 1932¹⁷.

- Comparar el estudio de estas tradiciones árabes aquí recogidas con otras tradiciones musicales.

En concreto, además de la ya apuntada relación con la música popular española, investigar las relaciones entre la tercera *neutra* –siguiendo la terminología del libro reseñado-, de la tercera ni mayor ni menor, con la tercera *blues* del folklore afro-americano o con la tercera mayor añadida sobre acorde de tónica menor, en el repertorio flamenco.

- Revisar los procedimientos de transcripción para reflejar melodías más ajustadas.

En este sentido las melodías transcritas en el libro solo tienen en cuenta la altura sonora, sin incluir otros aspectos del sonido como el timbre, intensidad, ornamentación.

- Por último, pero no menos importante, es necesario refinar el estudio de las estructuras musicales mismas y de sus importantes aspectos performativos.

En palabras de Edwin Seroussi¹⁸, “no existe hasta hoy día un trabajo analítico a fondo, que explique 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 en cada “movimiento” (*mizan*) y el uso de constelaciones diferentes de un mismo material tonal en modos diferentes” (procedimiento similar a la centonización).

www.sinfoniavirtual.com

¹⁶ Cohn, Richard. *Harmony. Practice*, en Grove Music Online.

¹⁷ Ghrab, A. Occident and intervals of the “Arabic music”, from the 17th century to the Arabic Music Congress. 2004.

¹⁸ Seroussi, Edwin. *Reseña a La música árabe-andaluza y Pasado y presente de la música andalusí*, en TRANS, Revista Transcultural de Música. Nº 5, 2000.