



La música hispano- musulmana en Marruecos

P. Patrocinio García Barrinso

INSTITUTO DE ESTUDIOS AFRICANOS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MADRID, 1950

LA MUSICA HISPANO MUSULMANA
EN MARRUECOS

Imprimi potest.

† F. Aldegunde,

Obispo de Fussala, Vicario
Apostólico de Marruecos.

Tánger, 17 de marzo de 1950.

Imprimatur.

Tetuán, 15 de marzo de 1950.

Fr. Benjamín Brazales,
Com. Sup. Reg.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Dr. P. PATROCINIO GARCIA BARRIUSO, O.F.M.

Director del Museo-Laboratorio de Música Marroquí de Tetuán.

LA MUSICA HISPANO- MUSULMANA EN MARRUECOS

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN EL INSTITUTO DE
ESTUDIOS AFRICANOS, DEL CONSEJO SUPERIOR DE IN-
VESTIGACIONES CIENTÍFICAS, EL 20 DE ABRIL DE 1949

INSTITUTO DE ESTUDIOS AFRICANOS

MADRID

1950

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

DR. F. BARRONDO GARCÍA BARRUO OLM
Instituto de Historia de la Música de España

LA MÚSICA ESPAÑOLA EN MARRUECOS

ES PROPIEDAD
QUEDA HECHO EL DEPÓSITO
QUE MARCA LA LEY
IMPRESO EN ESPAÑA

LA MUSICA HISPANO- MUSULMANA EN MARRUECOS

ESQUEMA

1. Importancia del tema.
2. Origen y evolución de la tradicional música marroquí.
3. Música árabe oriental y música árabe occidental. Diferencias.
 - 1.^a Por razón de la gama.
 - 2.^a Por razón de los modos.
 - 3.^a Por razón de los ritmos.
 - 4.^a Por otras razones menos esenciales.
4. Música marroquí y música española.

LA CLÁSICA MÚSICA DE AL-ANDALUS: LAS NUBAS

5. Acepciones musicales de la palabra «nuba».
6. Evolución histórica y fijación musical del concepto de «nuba».
7. Origen lógico de las nubas.
8. Las nubas históricas.
9. La obra de Al-Haik. Las nubas actuales.
10. Plan de composición de la nuba.
11. Preludios de la nuba: *Mayalía*, *Buguia*, y *Tuxía*, *Bitain*.
12. Las cinco partes de la nuba.
13. Las canciones de la nuba.
14. Ejecución de la nuba.
15. El instrumental de la orquesta marroquí.
16. El estilo orquestal.

1. IMPORTANCIA DEL TEMA

No es la primera vez que me cabe el honor y la satisfacción de exponer ante un auditorio selecto un tema que he estudiado con apasionamiento, y del que he asumido la tarea y la responsabilidad de vindicar su ilustre abolengo, por tratarse de la creación artística de opífices de Al-Andalus en los tiempos del apogeo cultural y político de los Jalifatos españoles; de un acervo musical que se ha cobijado cual tímida gacela en el regazo amoroso de los descendientes de aquellos moros de Sevilla, de Córdoba, de Granada, y que ha sido ignorado de los no marroquíes hasta el presente siglo, al menos en su total y auténtico contenido literario y musical, y todavía más, en su completo ordenamiento técnico.

Sin estudiar el tema de la música marroquí con la atención debida a su importancia y trascendencia histórica y artística, particularmente con referencia a las semejanzas del folklore musical islámico-andaluz con el peninsular de los cristianos, se ha repetido con insistencia categórica que esa música carecía de interés, por lo incongruente de su contextura melódica, por la pobreza de su contenido artístico, por la extrema decadencia en que se hallaba, y, en consecuencia, por la insoportable monotonía y falta de justeza en su ejecución. En general, entre los no indígenas que han escuchado la música marroquí que juzgan árabe como la de Oriente, se conserva únicamente la impresión de monotonía soñolienta y consiguiente cansancio y desagrado; causas éstas, por otra parte, de la falta de interés y hasta menosprecio, por oírla y por entenderla.

Cierto que en las actuales condiciones de ejecución rutinaria hay mo-

tivos para esa desfavorable calificación; pero debe precisarse debidamente que ello no es achacable a intrínseco defecto estético de esa música, sino a deficiencias en la interpretación usual, debido a la insuficiencia del instrumental adoptado y a la adaptación imperfecta del texto vocal. Mas, aparte de esos innegables defectos, para formarse un juicio acertado acerca del valor artístico de la música marroquí, es necesario poseer alguna idea sobre lo que es y significa esta música tradicional, ejecutada sin interrupción por espacio de muchos siglos en Al-Andalus primero, luego en Al-Andalus y en Al-Magrib simultáneamente, y, por último, sólo en Al-Magrib. Conviene saber que el actual repertorio musical hispano-marroquí, esa música que las orquestas ejecutan en las diversas manifestaciones festivas de la vida marroquí; esa música que no se escucha con placer en las emisiones radiofónicas porque toda parece igual, porque hace dormir de aburrimiento, forma un repertorio de cerca de un millar de melodías, perfectamente caracterizadas, ordenadas conforme a un plan cíclico de composición fija y agrupadas en once colecciones, actualmente las más conocidas, con su exclusivo nombre propio; debe saberse que ese acervo musical se formó en España y de aquí se transmitió al Africa.

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA TRADICIONAL MÚSICA MARROQUÍ

Al descubrimiento de esta grata verdad hemos podido llegar hoy, después de haber realizado la ímproba tarea de recoger transcritas al pentagrama, a falta de otros medios, ese inmenso arsenal de canciones, lo que nos ha permitido analizar con fundamento esa melopea multiseccular, descubriendo con satisfacción inmensa su filiación legítima, que no es la árabe oriental, sino la española medieval. Esta revelación es indiscutiblemente cierta respecto de la clásica música llamada granadina, *garnati* por los marroquíes, o sea, las famosas Nubas andaluzas; y lo es también respecto de varios géneros de la música popular religiosa y profana existentes en Al-Magrib.

La desorientación sobre el particular ha sido tan grande que hasta los más eminentes musicólogos al estudiar la música de los moros andaluces empezaron, y se sigue aún, con prejuicio, falsedad de conocimiento e impropiedad de nomenclatura, por designar a esta melopea hispano-islámica como música *árabe*, idéntica a la conocida e interpretada en el mundo islámico oriental, cuando está bien demostrado que entre ambas melopeas existen esenciales características que las diferencian.

En contra de esas superficiales afirmaciones, el análisis del reperto-

rio hispano-marroquí nos ha producido fuertes sorpresas técnicas y emotivas. Lo creíamos, a través de lo que hasta hace poco admitíamos porque nos lo venían repitiendo figuras eminentes de la musicología, un arte árabe, estático, conservando inmutable el marchamo de su primitivo origen oriental, y resulta que es una música netamente occidental en su textura melódica, y más concretamente, una música hispano-cristiana. Al deducir y traducir en fórmulas melódicas los modos musicales en que esas canciones están compuestas, hemos podido identificar gran número de esos modos con las gamas y escalas contenidas en la melopea litúrgica, gregoriana. Queda ya en esta esencial característica descartada toda afinidad con la música propiamente árabe.

Después de revelada y precisada esta interna modalidad técnica, no ha constituido una sorpresa descubrir tipos de melodías perfectamente identificables con los modelos del variado y rico folklore regional de España. Aún más, de este paso decisivo en el estudio de gran parte del actual repertorio musical y poético de Marruecos, trasplantado al Magrib al Aksa desde la Península, presiento que ulteriores trabajos de investigación nos van a proporcionar la sensacional y emocionante sorpresa de descubrir en los cancioneros cristianos de la España medieval, venerables melodías hasta ahora indescifrables o erróneamente interpretadas, que son las mismas que hoy, vivas y lozanas, alegran con sus regocijantes acentos el abigarrado ambiente marroquí.

Mi presentimiento se refiere particularmente a ese monumento musical del siglo XIII conocido por *Cantigas a Santa María*.

La interpretación que de este cancionero hizo el sabio maestro don Julián Ribera, se basa en la aplicación de la técnica melódica de la música árabe de los orientales a esa melopea de los moros andaluces; ahora descubrimos que esa técnica no es oriental, sino occidental; la base, pues, del venerable arabista fué falsa, y, por ello, el resultado de su trabajo inadmisibles, no obstante que la teoría y la interpretación del insigne profesor fué acogida en un principio con aprobación y entusiasmo unánimes por parte de musicólogos y eruditos. En la actualidad también unánimemente se considera inaceptable esa interpretación, en algunos casos más por pretencioso afán de crítica muy de moda que por conocimiento exacto del verdadero fundamento de los justos reparos.

Para suponer y esperar que pueda llegarse al feliz descubrimiento a que me refiero en el Cancionero alfonsino, me baso en lo siguiente: Puesto que gran parte de la melopea viva en Marruecos, procedente de Al-An-

daluz, ofrece todas las características melódicas y muchas de las rítmicas del arte hispano-cristiano; teniendo en cuenta que el repertorio que integran estas canciones han sido cantos muy populares en la España musulmana; constando, por otra parte, que el Rey Sabio se sirvió para recopilar su cancionero de músicos moros, entre otros artistas juglares cristianos y judíos, todos los cuales aportaron al cancionero las melodías más selectas con que entonaban sus propios cantares, adaptando aquellas melodías al nuevo texto poético proporcionado por Alfonso X, ¿no será probable que entre el millar de canciones hispano-marroquíes que poseemos transcritas directamente, por tanto, con garantía de haber recogido fielmente y trasladado al pentagrama los esenciales elementos métricos y modales, encontremos algunas o muchas de las canciones encerradas en el monumento alfonsino?

Las características melódicas y rítmicas de la melopea islámico-andaluz se revelan netamente occidentales. La esencial diferencia que separa la música árabe oriental, en Marruecos menos difundida, de la marroquí, que afirmamos ser occidental, pónese de manifiesto con sólo establecer un paralelo entre ambas. Este primer análisis comparativo ha de preceder como aclaración previa de conceptos al formular la novísima tesis acerca del origen, evolución y naturaleza de la música marroquí que vindicamos como una gloria hispana, contra el sentir de los excesivamente entusiastas de la cultura de los musulmanes de Al-Andalus, porque de entusiastas, al menos, cabe calificar a los que ven totalmente impregnadas de vestigios e influencias árabes todas las manifestaciones culturales y etnológicas del solar hispano, sin haber fijado su atención en la contrapartida de instituciones y usos españoles de todo género, que fueron incorporados al acervo cultural hispano-islámico.

Por lo que atañe a la evolución y transformación que en la música árabe introducida en España se operó, merced al influjo del arte peninsular, y que dió por resultado una melopea hispano-musulmana, de carácter netamente occidental, es afirmación para muchos insólita y hasta revolucionaria, por lo que lógicamente es de esperar tenga dolidos impugnadores. Mas por esto precisamente tal afirmación no ha sido lanzada al campo de la crítica sin haber antes procurado fundamentarla sobre las más sólidas bases científicas.

La responsabilidad de estas afirmaciones me alcanza en parte no pequeña al publicar mi libro *La música hispano-musulmana en Marruecos*. En él he recogido abundantes datos demostrativos de las intensas relaciones artísticas en que vivieron moros y cristianos, exponiendo con la debi-

da amplitud y precisión el hecho, para muchos extraño, de la influencia asimiladora que el arte musical de los cristianos ejerció en el originario de los musulmanes, hasta el extremo de hacerle cambiar la esencial textura tonal y técnica de su melopea. El fenómeno resulta evidente comparando las actuales melopeas árabes oriental y occidental entre sí y ésta con la medieval de los cristianos peninsulares.

De ese estudio comparativo de los dos géneros de música, en que fundamentalmente puede ser dividida la música conocida y practicada en el mundo islámico, saltan a la vista las diferencias que los separan, no sólo respecto del estilo y de las formas exteriores de ejecución, sino, también, lo que es más significativo, respecto de la doctrina técnica diversa que los inspira. Existe una definida demarcación, incluso geográfica, entre la música árabe de Oriente y la música del Occidente islámico. La primera, la propiamente árabe, que sigue de cerca las inspiraciones de la originaria melopea árabe-persa, está representada en su más alto grado de evolución oriental por la música tradicional de Egipto, Siria y Turquía; la segunda, occidental, exactamente hispano-musulmana, se encuentra en Marruecos, Argelia y parcialmente en la melopea de Túnez.

Estas marcadas diferencias existentes entre ambos grupos de música fueron advertidas y sistematizadas con ocasión del Congreso de Música Árabe celebrado en El Cairo el año 1932; ello fué posible gracias a la intervención simultánea que en el Congreso tuvieron grupos de orquestas y coros de todos los países del Islám. Pero lo que ningún musicólogo hizo resaltar allí fué la razón y explicación de esas diferencias, señalando el sello característico específico que esa música «árabe» occidental lleva impreso, y que revela el origen directo de su formación evolutiva y de su patria legítima: España.

Cómo y en qué proporciones ha sido realizada esa transformación técnica de la música árabe oriental introducida en la Península por Ziriab y otros artistas anteriores y posteriores aparece claro al analizar los elementos esenciales en que se funda la melopea oriental y la hispano-musulmana.

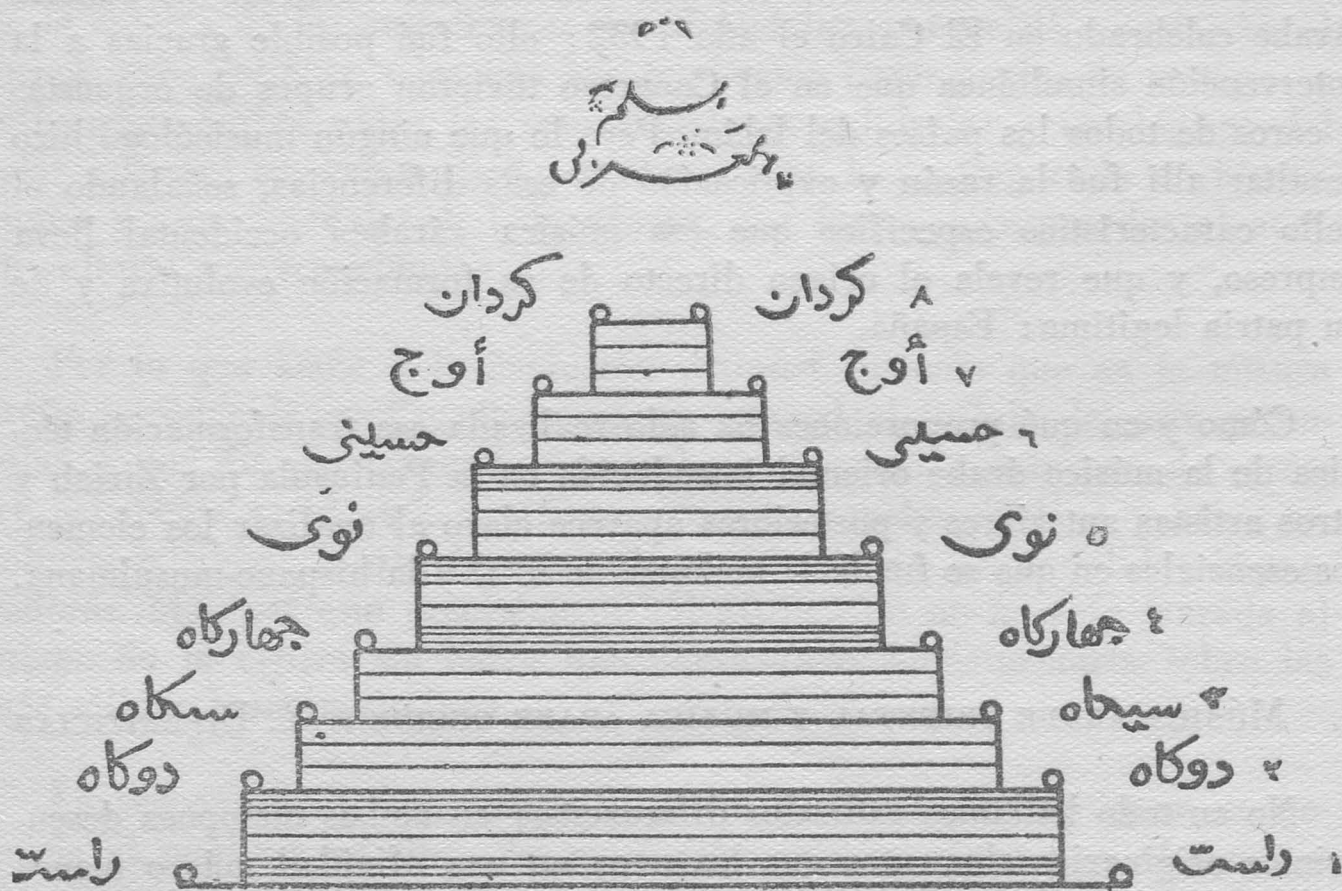
3. MÚSICA ÁRABE ORIENTAL Y MÚSICA ÁRABE OCCIDENTAL. DIFERENCIAS

No en todo hallamos radicales diferencias; en ambas melopeas descubrimos originarios elementos que las unen en una afinidad más o menos lejana. Esa afinidad, acusada por un sedimento de textura técnica y exterior, consiste en la coexistencia de algunas *fórmulas rítmicas* sim-

ples y sutiles, con predominio de una medida bien marcada, de movimiento rígido y de ordenación regular en la sucesión de los matices fuertes y ligeros, en correspondiente alternativa de percusiones fuertes y débiles; en el uso de un *sistema modal diatónico y cromático* de mucha mayor amplitud que el griego depurado por el canto gregoriano; en el empleo de un *instrumental* de cuerdas punteadas como el laúd, o de arco cual el rebab, en unión de los indispensables instrumentos de percusión en variadas formas, según los países, pero de efectos semejantes; finalmente en la *lengua árabe* en sus varios dialectos, soporte vocal de las inflexiones y caprichosos ritornellos melódicos.

Fuera de esas notas comunes, individualmente analizadas las dos músicas a que nos estamos refiriendo, ofrecen las esenciales diferencias siguientes.

1.^a *Por razón de la gama.*—Los clásicos teorizantes de la música árabe han basado sus deducciones doctrinales sobre la gama, sirviéndose de instrumentos de cuerda o de una flauta, medios los más aptos para la división de los sonidos en la medida y proporción teóricamente posibles. Por este procedimiento la gama aparece integrada por un número de 17 grados dentro de la octava, de acuerdo con la fórmula deductiva de Safi

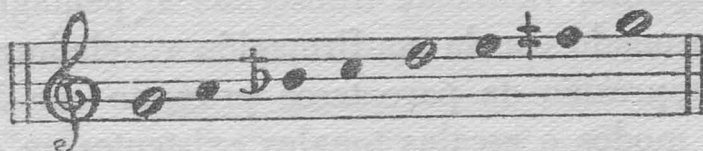


La gama árabe dividida en 24 grados. Representación gráfica de Kamel Al Jolay.

Ed-din, y, más tarde, se llega hasta veinticuatro sonidos. Esta división supone, al menos en la teoría, un sistema enarmónico de tercios y cuartos de tono. En la práctica revela una afición a un cromatismo de intervalos mínimos, a través de unos grados que a nosotros parecen falsos, inconsistentes e inseguros, pero que indudablemente están basados en relaciones acústicas fijas y precisas.

Excepto los siete sonidos fundamentales, basados en relaciones acústicas de un sistema diatónico, los intermedios son más bien notas de paso, como lo prueba el hecho de no utilizar esos grados, sino por excepción, como tónicas en la formación de los modos. Aun descartados esos grados intermedios, la gama árabe, reducida a los fundamentales, es distinta en la casi totalidad de los casos. De las 53 escalas modales descritas por el Instituto de Música Oriental de El Cairo, sólo dos pueden identificarse con nuestro modo mayor, o sea el designado por *makam ayam aochairan* sobre el *fa* como tónica, y el *makam yaharkah* sobre el *do*.

Otras escalas que, al parecer, se identificarían con algunos tonos de nuestra música, si bien se analizan, no pueden hacerse coincidir. Así, por ejemplo, el *makam rast*, considerado como gama primera y fundamental entre las conocidas y usadas en la música árabe, aparece integrado por ocho grados, cuya tónica es *sol*.



Makam rast

Para equivaler este modo a nuestro tono y modo de *sol mayor* habría que modificar al menos dos sonidos: el *si semi-bemol* y el *fa semi-sostenido* (ambos sonidos equivalen aproximadamente a un cuarto del sonido acústico al que se refieren). Si además se tiene en cuenta que nuestras escalas varían según sean ascendentes o descendentes, se comprenderá mejor todavía por qué esa escala *rast* decimos que no es mayor ni menor.

En la música hispano-musulmana, o sea la actual marroquí, la mayoría de las escalas se inspiran en un sistema en el que doctrinalmente no se admiten otros sonidos que los de nuestra gama temperada. En la melopea marroquí, de procedencia peninsular, no han quedado otros vestigios árabes sobre este particular que algunos términos de la nomenclatura oriental, pero con pleno y exclusivo significado propio. La influencia

del arte musical hispánico hizo cambiar radicalmente la concepción técnica de la gama árabe que Ziriab y otros músicos orientales habían importado de sus respectivos países originarios (1). Para llegar a la feliz conclusión de ver comprobada esa identidad de música marroquí y española en lo que a la gama se refiere, hemos seguido el método más lógico y práctico: oír y transcribir directamente y sin prejuicios las melodías ejecutadas actualmente por los herederos de la cultura artística de Al-Andalus. El estudio ponderado y sereno nos ha aclarado definitivamente muchas cuestiones importantes, discutidas antes sin sólido fundamento. Por de pronto, no se designará nunca más como música *árabe* a la melopea de los marroquíes y demás musulmanes influenciados por la histórica cultura peninsular. Con propiedad sólo podrá hablarse de una música hispano-musulmana occidental, esencialmente distinta de la música de los pueblos árabes de Oriente.

2.^a *Por razón de los modos.*—La simple audición de melodías del repertorio tradicional de los marroquíes y argelinos produce la impresión de estar oyendo imitaciones del repertorio gregoriano. Júzguese por el siguiente ejemplo (pág. 17), que pertenece a la llamada *Nuba Isbihan* (3.^a *sanaa* del *Bsit*):

Inducido y guiado por esta impresión, acometí personal y directamente el análisis de esa melopea, utilizando el millar de canciones como la adjunta, de que disponía, fielmente transcritas al pentagrama. Mi paciente trabajo se vió coronado con la confirmación reveladora del secreto que producía aquella impresión de parentesco próximo con los modos gregorianos. Hasta trece modos o escalas tonales existentes en el repertorio marroquí, he logrado identificar con otros tantos de la técnica modal greco-latina. El número total de modos por mí hallados se eleva a veinte; de los que tan sólo cuatro se ofrecen con las características de los que se consideran como de factura oriental (2).

En la música propiamente árabe el número de modos fundamentalmente distintos es considerable, aunque en la práctica resulta más reducido. En algunos tratados modernos aparecen clasificados hasta noventa y cuatro. Se comprenderá esta asombrosa cantidad de modos si se tiene en cuenta la constitución de la gama árabe, conforme indicamos antes. Si

(1) Véase mi libro *La música hispano-musulmana en Marruecos*, págs. 134-136.

(2) Las correspondientes fórmulas modales pueden verse en mi citado trabajo, páginas 144-164 y 169. A Chottin, en su libro *Tableau de la musique marocaine*, Paul Geuthner, París, s. d., págs. 180-181, trae un cuadro comparativo de los modos en los distintos países árabes; de Marruecos incluye catorce.

Despacio

Lam-ma ba--da (e na e ne na na)

min ca ... lka -bul (ia la la la

lan ia la la lalala la la ia la la lam). U jrich-tu-

min (i ni i-ni i ni i ni ni) min siyi -ni l-a-

- sa (a ha e ne e ne e na na e ne na ne na

e ne na e na e na - na - e na e ne na -

Tagtía

- Bi - nat rah fik fi-ca ia - - ya-mil...

... Bi nat rah fik fi-ca ia - -ya-mil

cada una de las veinticuatro notas fundamentales y secundarias se considera como base tónica de una escala, y si, además, la dominante en cada escala puede variarse, dígame lo mismo de la yuxtaposición y combinación de los tetracordes o géneros de que se forman esas escalas modales, y que pueden ser diatónicos, cromáticos y enarmónicos, y se entenderá

fácilmente toda la razón de esa multiplicidad y diversidad de modos en la música árabe de Oriente.

En esta estructura melódica-modal se funda lo dicho a propósito de la introducción de ciertas reformas en la música árabe; sobre todo se ha discutido acerca de la armonización del canto, y sobre la adopción del piano en las orquestas árabes. Atendida la íntima constitución de la gama árabe y la técnica a que obedecen sus ordenaciones modales, la solución no puede ser otra que la incompatibilidad absoluta del piano, de escala temperada, por ser impracticables en él las sutiles divisiones enarmónicas que caracterizan la gama árabe.

Otra cosa completamente distinta se ha de afirmar respecto de la música marroquí, en la que ningún grado descubrimos en su gama y en la mayoría de sus modos que no esté de acuerdo con la técnica modal hispano-cristiana. Influenciados los musulmanes de Al-Andalus por la melopea de los cristianos, aunque extraños a la armonía, adoptaron y siguen practicando una escala temperada como la nuestra, unos modos musicales como los usuales en la Edad Media y los utilizados hasta nuestros días en la melopea litúrgica y popular. Si algún reparo puede oponerse al empleo del piano en las orquestas marroquíes, no será ciertamente de índole técnica esencial, sino más bien, por razones externas de timbre, colorido, etc., que el piano puede restar al conjunto en competencia desigual con los típicos instrumentos de la tradicional orquesta marroquí, que sigue siendo de reducido volumen sonoro. La armonización de cantos marroquíes ha sido ya ensayada con éxito, y espero los tendrá mayores en un futuro muy próximo (3).

3.^a *Por razón de los ritmos.*—Hasta cincuenta ritmos modernos diferentes ha analizado y reducido a fórmulas métricas un musicólogo contemporáneo en la música árabe de Oriente. Los hay sencillos y breves, y tan complejos y amplics como puede suponerse un período rítmico de 32 tiempos, el llamado *aochiran*, de Egipto, en el que la combinación de matices ha de resultar increíblemente complicada. Y no se diga de otras regiones, por ejemplo Siria, en cuya música se encuentran ritmos de 176 tiempos, cual es el *fatha* y de 128, el *hawi*. Innecesario advertir que aunque se haya llegado a enumerar más de un centenar de ritmos orientales, no todos son

(3) En sendos conciertos celebrados en Tetuán y Tánger (8 y 10 de junio de 1949) constituyó una sorprendente revelación el programa de música marroquí adaptado a la polifonía y orquestación europeas por el P. Emilio Soto, O.F.M., organista de la C. Parroquia de Nuestra Señora de las Victorias de Tetuán. Entre otros cantos armonizados por el P. Soto figuraban la *Tuxia* de la nuba *Aochak*, la canción *Ia asafi* y algunos *muales*, cuyas melodías publiqué en mi libro.

utilizados en la práctica; muchos, más bien son meras fórmulas teóricas, aunque posibles; no obstante, indican expresivamente la inmensa variedad rítmica a que se presta la ritmopea oriental.

Frente a esta copiosa diversidad de ritmos en la música árabe, en la hispano-africana nos encontramos con un reducido número, de estructura más sencilla y breve, no por eso menos dinámicos y sugestivos, en los que cada matiz, sutil o marcadamente señalado, conserva su fisonomía particular y práctica.

De origen andaluz (hispano-musulmán) son las cinco fórmulas clásicas que sirvieron de base de ordenación cíclica a cada una de las partes en que se dividen las Nubas o repertorio de los moros de Al-Andalus. Esas fórmulas rítmicas caben fácilmente dentro de la medida o compás de nuestra música en lo que se refiere a sus valores temporales, en la forma que indican los adjuntos gráficos, debiendo tener en cuenta para la más exacta comprensión de su real valor rítmico, la distinta combinación de matices que integran cada clase de período rítmico, conforme aparece plasmado en las distintas percusiones que el *tarrar* marca de modo invariable sobre las diversas zonas del *tar*. La primera línea del gráfico señala las percusiones sobre las sonajas; la del centro, el golpe sobre la parte central del parche; la inferior marca las percusiones sobre el borde.

Los cinco ritmos hispano-marroquíes y otros semejantes usuales en la interpretación del clásico repertorio tradicional, procedente éste como aquellos de España, son estos:

a) El *besit*, integrado por seis valores de dos tiempos cada uno, distribuidas las percusiones rítmicas sobre el *tar* en la forma que indica el adjunto gráfico:

BESIT

FORMA LENTA: 6 PER ⁶/₄ FORMA RÁPIDA: 7

La forma rápida del mismo ritmo es equivalente a un período de nueve tiempos con siete *nákarat* (percusiones) distribuidas como se indica en el gráfico anterior.

En España es conocido este ritmo que se aplica a tocatas navideñas.

b) El *kaim u nusf* comprende dieciséis tiempos con siete *nákarat*, así:

KAIM U NUSF
FORMA ÚNICA : 9 PERCUSIONES

c) El *betaihi*, en su forma lenta está integrado por dieciséis tiempos marcados en catorce *nákarat*, así:

BETAIHI
FORMA LENTA : 14 PER^{ES} FORMA RÁPIDA : 9

Es ritmo también practicado en España. El *betahi*, de forma rápida integrado por cinco tiempos marcados en nueve percusiones, agrupadas en dos medidas de dos y de tres tiempos, produce la impresión de un compás amalgamado por el estilo del zortzico, y más exactamente se asemeja a la asimétrica combinación de la *cake walk* americana.

d) El *derch* comprende ocho tiempos y otras tantas *nákarat*, así:

DERCH
FORMA ÚNICA : 8 PER^{ES}

e) El *kodam* está integrado en su forma lenta por seis tiempos y

otras tantas *nákarat*, de doble duración que los del *bsit* y diversamente matizados, de este modo:

KODDAM

FORMA LENTA: 6 PERES FORMA RÁPIDA: 6

El *kodam* de forma rápida por su ejecución sincopada se identifica con el ritmo ágil de la *muiñeira*.

La existencia de un número tan reducido y fijo de fórmulas rítmicas en la música hispano-musulmana, en comparación con la inagotable cantidad de ritmos en la música árabe de Oriente, nos induce a buscar una explicación, y ella no es otra que la influencia persistente de la música popular y religiosa de los hispano-cristianos. Queda satisfactoriamente explicada esta reducida variedad de ritmos conservados durante siglos en la melopea hispano-marroquí, por adaptación a la música de los cristianos del arte abasida introducido en España en los primeros tiempos de la invasión agarena. De ahí su bien definida facilidad de composición y de ejecución como corresponde a una música de fondo popular.

4.^a *Otras diferencias.*—Aunque de menor relieve intrínseco, existen otras diferencias entre la música árabe y la hispano-musulmana, diferencias que sólo brevemente he de indicar. Tales son:

a) El distinto valor que al texto vocal se atribuye en una y otra música. Para los marroquíes la poesía, o mejor dicho los versos, sólo tienen consideración de mero soporte fonético. De aquí la incorrección y el poco esmero con que pronuncian las palabras cantadas y el empleo inveterado de ripios silábicos sin sentido alguno, tales como *tiri tar, he ne na*, etc., que son exclusivamente un recurso para vocalizar caprichosos arabescos puramente melódicos. Para el marroquí lo sentimental, lo arrobador y placentero es la melodía; y esto no quiere decir que al texto poético no se le atribuyan cualidades de elegancia, de expresión, de gracia y de colorido; lo contrario sería negar esa belleza incomparable de las *muachahas* y *zayal* (zéjeles); lo que se observa en los músicos marroquíes y en los destinatarios del concierto es que no se gozan ni, al parecer, recrean sus espíritus

con ideas que pudieran producir una fruición intelectual, sino que el placer lo buscan en las emociones sensitivas, que son las que por sí sólo puede proporcionar el mudo lenguaje de la melodía en libertad de ejecución. Por la misma razón se explica que el canto en el repertorio tradicional sea exclusivamente coral, en cuya ejecución lo continuo es la melodía, admitiéndose para el texto poético esas interrupciones y cortes arbitrarios. Se advierte cumplido con toda exactitud el dicho expresivo de los *aliin* o ejecutantes de la música de Al-Andalus: «La poesía es calderilla; la música es oro.»

Todo lo contrario ha de afirmarse de la música árabe, en la cual, como es lógico, la poesía tiene la preferencia sobre la música. Fiel a la tradición que explica el origen del ritmo musical como una imitación e imposición de la métrica fijada por Jalil, la frase musical de la melopea árabe se conforma en todos sus detalles de composición y ejecución con el texto poético, lo mismo en las divisiones y pausas que en los acentos de la versificación. A esto es debido que, a diferencia de los marroquíes en su más preciada música, los musulmanes de Egipto, por ejemplo, practiquen, con preferencia y éxito creciente de imitación, el canto a solo, el cual en alas del texto vocal diligentemente articulado y matizado, vuela y se extiende por todos los ámbitos del mundo islámico. Y estamos notando lo que ocurre en Marruecos: el gramófono, la radio y el cine son los vehículos de difusión de la música de Egipto, más modernista que árabe, acogida aquí con verdadero entusiasmo, lo que constituye una amenaza grave para el tradicional repertorio de los hispano-marroquíes, si en la ejecución del mismo no se introducen con toda urgencia notables e indispensables mejoras.

b) En Marruecos se conserva un cuerpo de música, legado patrimonial de Al-Andalus, como un monumento sagrado en el que nada puede cambiarse; constituye por sí sólo la música, la mejor música de que se glorían los marroquíes, músicos o aficionados. Fuera de sus famosas Nubas, ésta es su música, los restantes géneros de composiciones son para ellos secundarios. En Oriente, en cambio, ningún repertorio histórico encontramos que pueda ser parangonado con el de las Nubas andaluzas. El arte árabe ha evolucionado a tono con los tiempos y con las influencias extrañas, lo que ha impedido la fijación y transmisión de un cuerpo de música con unidad de composición. La incesante creación o adaptación de canciones en Oriente han sido flores de un día que el tiempo ha sepultado en el olvido sin dejar la menor huella. Los hispano-marroquíes, fieles mantenedores de las tradiciones andaluzas, han conservado su música formada en España bajo las influencias del medio ambiente, con la misma respetuosa veneración con que conservan intangible la *Sunna*.

c) Aun podrían apuntarse otras diferencias entre la música hispano-marroquí y la árabe de los países orientales, por ejemplo, en lo referente al estilo de ejecución; pero creo suficientes las notas recogidas para demostrar y precisar cuánta razón asiste a los que hemos reivindicado para el arte musical procedente de Al-Andalus una forma de ser enteramente peculiar, lo que, en consecuencia, hacía inadecuado el nombre genérico y el calificativo de *árabe* con que se venía confundiendo por falsa designación a esa música completamente occidental, que dejó de ser *árabe*, oriental, en España, al incorporar a sus primitivos sedimentos artísticos la *gama*, los *modos* y las *formas de composición* y ejecución de los hispanocristianos.

4. MÚSICA MARROQUÍ Y MÚSICA ESPAÑOLA

La clásica melopea hispano-marroquí ofrece las mismas características técnicas que la música española medieval. Cuáles sean esas características quedan señaladas al explicar las profundas diferencias existentes entre la melopea hispano-marroquí y la árabe de los países musulmanes del Oriente. Para que hasta los extraños a la ciencia musical lleguen a persuadirse de que esa coincidencia de músicas no es una mera disquisición, bastaría escuchar algunos ejemplos típicos del repertorio marroquí, los que por sí solos convencerían plenamente de la exactitud con que afirmamos la identidad de melopeas en Marruecos y en España, en contra del prejuicio y creencia general que se han tenido hasta ahora, juzgando a toda la música marroquí indistintamente un arte completamente diverso del peninsular español.

Se vería por este práctico procedimiento que no carece de fundamento esa impresión que es frecuente oír expresar después de haber escuchado una melodía del tradicional repertorio marroquí: «este canto se parece a la música gregoriana de la iglesia», ¡Y cómo no se va a parecer, si en su contextura modal y rítmica obedece a las mismas leyes! A los efectos de esta demostración práctica pueden servir de ejemplo unas cuantas melodías tomadas de la variadísima y rica colección de cantos marroquíes que poseemos transcritos. El que se inserta en la página siguiente es uno muy interesante:

¿Podrá ser calificada de *árabe*, conforme al concepto que de la música oriental se tiene formado, la canción transcrita? ¿Hay aquí monotonía, pesadez, confusiónismo rítmico-melódico, entonaciones imprecisas extrañas a nuestra música? Todo lo contrario; esta canción produce la gran sorpresa de hallar identidades marcadísimas con la música de una composi-

Andante

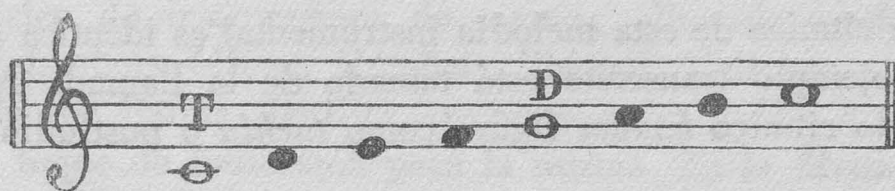
A - na - l - la - di ma i - li - sa -
-nid *P* A - na - l - la - di ma i - li - sa - nud li
man na - a uad Ka - sa - ti.

ción bien conocida ; es sencillamente como una variación de nuestro Himno Nacional. Y no se crea que haya aquí empeño forzado o mendaz por buscar coincidencias de antemano preparadas artificiosamente. Tal recurso sería muy pobre y desleal, vano e impropio de la seriedad que ha de presidir toda labor científica.

La canción ofrecida como ejemplo forma parte del cancionero hispano-marroquí conocido por Nuba *Istihlal*, en cuya parte rítmica, llamada *Bsit*, se encuentra entre otras canciones semejantes. Esta melodía, como las restantes de la mencionada Nuba, fué compuesta en Fez en el siglo XVI, según he precisado en mi libro (4), por un músico llamado Al-lal El-Batlá.

El Himno español es sabido que tuvo su origen en Prusia. Carlos III, a quien se lo había regalado Federico el Grande como marcha militar de granaderos, todavía inédita, la declaró Marcha Real Española en 1770. ¿Habremos de admitir plagio o imitaciones deliberadas o inconscientes en una u otra procedencia? El autor de la marcha de granaderos no es posible que haya oído la melodía marroquí, que no es única en su clase, pues se halla entre el centenar de cantos que integran el cancionero de la Nuba *Istihlal*. ¿En qué está, pues, el secreto de la coincidencia tan marcada? Sencillamente en la constitución modal y rítmica de esta Nuba, que es idéntica a la de nuestro modo mayor, coincidente, a su vez, con el llamado jonio de los griegos, el undécimo de los gregorianos, cuya forma melódica es

(4) Págs. 209 y 178, nota 33.



A la vista de la ordenación modal de esa Nuba, a la que pertenece el ejemplo musical transcrito, y que es absolutamente occidental, con mucha impropiedad se calificaría de *árabe* a la música de los hispano-marroquíes, constituida por un repertorio de canciones compuestas a imitación de la técnica aprendida de los cristianos de España. El cancionero *Istihlal* es el término de la evolución y derivación de la música árabe y marroquí hacia el arte occidental.

Véase confirmado el «arabismo» (?) de la misma música marroquí con este otro ejemplo, que tampoco es difícil identificar con algún tipo de melodías regionales de España:

Vivo

Ritmo

La marcha rítmica de esta melodía instrumental es idéntica a la de una muiñeira. El ejemplo transcrito está tomado de la llamada Nuba *Maia*, en cuyo período rítmico *kodam* figura como *tuchía* o postludio de una de sus canciones.

En la música hispano-musulmana de Al-Andalus, al imitar los modos grecolatinos a través de la música popular y religiosa de los cristianos peninsulares, con un criterio más amplio, se adoptó el modo o escala a base del *si*, prescindiendo de alteraciones fijas; a este modo llamaron hipereolio los bizantinos; pero el uso de este modo no fué admitido durante mucho tiempo por carecer del intervalo de quinta justa, que es tan importante a los fines de entonación y de la armonía. Los moros andaluces, ajenos a estos reparos técnicos, lo aceptaron decididamente, y de ello es buena prueba el gran número de melodías compuestas por ellos conforme a la ordenación hipereolia en su forma auténtica y en la derivada o plagal correspondiente, cual es precisamente el modo *maia* en que está compuesta la melodía dada como ejemplo.

En ese género de canciones, como en las aquí presentadas, si se prescindiera del matiz característico e inconfundible que a la ejecución da el típico instrumental utilizado, no podría suponerse que se trate de canciones marroquíes; antes bien creeríase estar oyendo partituras propias de nuestra melopea peninsular. ¡Tal es el *arabismo* de esas composiciones! Luego veremos otros ejemplos tomados del folklore marroquí, en corroboración de nuestra tesis.

LA CLASICA MUSICA DE AL ANDALUS: LAS NUBAS

5. ACEPCIONES MUSICALES DE LA VOZ «NUBA»

Desde antiguo se viene aplicando la palabra *nuba* con un sentido musical lo mismo en Oriente que en Occidente. En la literatura de toda procedencia relacionada con la cultura árabe, hallamos gran variedad de acepciones musicales atribuídas a la expresada voz: «música de muchos instrumentos concertantes; concierto de música» (R. Dozy). Originariamente: «la música que se ejecutaba periódicamente delante de las casas de los altos empleados o autoridades, o en los domicilios de las personas ricas» (*Supplément aux dictionnaires arabes*). También significaba «con-

cierto, música de instrumentos de viento; alborada, sinfonía, orquesta, redoble de tambor» (Hetot, Humbert, Boethor, Heischer, Quatremère). En la *Rihla* de Ibn Batuta significa «retreta» en su doble sentido de hora de retirada y toque de indicación para la misma. En la *Misión Historial de Marruecos* es «banda de chirimías y atabales», cual la designada actualmente al nombrar la «Banda de Regulares». El P. Lerchundi dice que es «compañía de músicos, gaiteros y atabaleros», llamada «nuba» porque toca alternativamente en las pascuas y otras fiestas». Sigue, pues, conservándose el significado literal de «turno». La encontramos también con significado de modo musical. En esta acepción algunos la hacen sinónima de «tebaa» y «sanaa», voz esta última que significa, como es sabido, oficio, profesión, obra. Con esa palabra se indica por analogía la música de los profesionales, o música clásica. Por algunos pasajes de Al-Macari sabemos que el uso de la palabra *nuba* fué de empleo corriente en Al-Andalus para designar un género de composiciones clásicas ordenadas conforme a un plan artístico preconcebido y fijo.

Finalmente, entre los músicos marroquíes, de acuerdo con la tradición hispano-musulmán, la palabra *nuba* es la consagrada para designar exclusivamente el maravilloso *repertorio formado en España* durante los siglos de oro del califato de Córdoba y de los reinos de Sevilla y Granada; la *serie de composiciones cíclicas* y que acompañaron a los moros expatriados de la Península y que han perdurado en Al-Magrib y en las otras regiones africanas en la que aquéllos se establecieron. La *nuba* es, en resumen, la *música andaluza, granadina*, que siguen ejecutando más o menos fielmente los descendientes auténticos de aquellos moros andaluces.

6. EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y FIJACIÓN MUSICAL DEL CONCEPTO «NUBA»

El significado preferente que entre los otros indicados se da a la palabra *nuba*, lo mismo que la forma artística en que actualmente la conocemos, o sea, como una especie de pot-pourri, la vemos perfectamente explicada a través de los relatos históricos aislados, pero bien expresivos, que aluden a este género de música árabe. El concepto no es enteramente nuevo de los musulmanes andaluces. En todas las manifestaciones musicales de la cultura oriental se encuentran formas típicas que constituyen la base de los sistemas melódicos, o dicho más claramente, la ordenación técnica con que se agrupa un número determinado de cantos para formar una unidad típica de composición. En la India esta forma típica se llama *raga*, palabra que significa color y, por extensión, estado de ánimo. En la nomenclatura árabe hallamos diferentes nombres: en Siria y Turquía se denomina

makam, levantado, lugar, voz, que vendría a significar el tablado, escenario o sitio donde actúan los músicos, y traslaticiamente, los cantos ejecutados por ellos; en Egipto se designa lo mismo con la palabra *nagma*, literalmente melodía; en Túnez se emplea la voz *atba*, carácter, humor, naturaleza, modo; en Argelia se dice *sanaa*, oficio, arte, trabajo; en Marruecos es de uso privativo la palabra *nuba*, turno, vez.

Y no solamente en la música oriental; también en las formaciones melódicas occidentales cabe hablar de tipos, de estilos musicales, *nubas* que diríamos en la nomenclatura marroquí. Existe una semejanza entre los artistas creadores de las *nubas* y los trovadores medievales. Unos y otros han extraído el caudal de sus respectivos repertorios de semejantes fuentes de inspiración: las melodías populares y las religiosas.

Es un hecho, escribe Lachmann, que sin necesidad de previo análisis y sin que a veces pueda razonarse en detalle, percibimos el carácter español, alemán, francés, etc., de una pieza musical, sobre todo cuando ésta se basa en un canto de folklore popular que es inconfundible.

Todavía es adecuado precisar ulteriormente un tipo específico de música, *nuba*, en la melopea regional de cada país y en la producción musical de un determinado compositor. Hablamos de música gallega, catalana, vasca, andaluza...; del estilo de Albéniz, de Falla, de Granados, etcétera; es decir, que en todos estos casos reconocemos un sello individual característico en esa música; algo peculiar, típico, que reviste de un matiz inconfundible la música singular de una región, de un autor. A esto denominarían los hispano-musulmanes, la *nuba*, el estilo, el carácter.

Literalmente la palabra *nuba* significó y significa vez o turno. En este sentido los músicos de palacio se servían de esta voz para indicar el turno de su actuación en la corte del soberano. Como acertadamente observa don Julián Ribera (5), la palabra *nuba* de ese significado primitivo y genérico de *turno*, pasó luego a significar la música que cada artista ejecutaba cuando le correspondía ese turno; y también la sesión musical que algunos jefes tuvieron semanalmente se llamó *nuba*, porque en realidad estaba formada por la *nuba*, turno de cada uno de los músicos de su real orquesta. Significó, pues, el conjunto de lo cantado, la sesión musical y el repertorio de cada músico o de cada orquesta. Nada tiene de extraño que los artistas trataran de aportar al acervo musical conocido por todos los músicos profesionales algo propio que imprimiese un matiz personal, a costa, frecuen-

(5) *La música de las Cantigas*. Madrid, 1922, t. I, pág. 48.

temente, de la nitidez melódica, y se explica que esto tuviese por consecuencia la corruptela artística en las composiciones de que se lamentaba Abensida, y, en definitiva, el nuevo género abigarrado que se designa con la palabra *nuba*. Los estilos personales en la invención y ejecución de piezas amalgamadas era una habilidad muy estimada en la época en que escribía el Ispahaní.

7. ORIGEN LÓGICO DE LAS «NUBAS»

Como en todos los estilos del arte hay que admitir que las *nubas* poseyeron desde un principio ciertas características diferenciales respecto de la música popular y que no serían otras que la entonación fija de sus melodías, junto con una práctica invariable de ejecución consagrada por el uso constante de ciertos instrumentos típicos. A más de esto, en contraposición con la repetición continuada del reducido número de temas que los campesinos ejecutan en sus cantos, acompañados o no por instrumentos primitivos y rudimentarios, aparece la *nuba* como una composición ampliamente desarrollada a base de aquellos motivos populares. Surge así una nueva música culta, inspirada en el estilo aldeano, que aspira a poner la melopea del pueblo a tono con las exigencias artísticas de auditorios compuestos por cortesanos y gentes de gusto más refinado de la ciudad. Y lo mismo ha tenido que ocurrir con otro género de música llana: la religiosa. Bajo la inspiración de estas severas melodías del culto, se ha operado la transformación profunda a fin de adaptarla al acompañamiento instrumental que en el cambio estilístico ha de rivalizar con el canto. Otra fuente de inspiración de donde derivar las nuevas composiciones clásicas, eran las obras artísticas aisladas de músicos renombrados. En este caso fácilmente han podido resultar verdaderos plagios.

8. LAS «NUBAS» HISTÓRICAS

Las referencias acerca del arte musical de los moros andaluces nos hablan de la existencia de veinticuatro *nubas* designadas por el nombre del modo musical en que estaban compuestas. El acervo musical de Al-Andalus en toda su integridad y brillo se comunicó al Magrib a intervalos más o menos largos, con mayor o menor extensión. Cabe señalar algunos momentos históricos en los que la cultura andaluza penetró más influyente, tales son, la conquista de Córdoba por el rey de Castilla San Fernando (año 1236), y, en su consecuencia, la emigración a tierras del Magrib de cincuenta mil musulmanes; la de Valencia, por Jaime de Aragón (año

1238) con el consiguiente repliegue de doscientos mil moros hacia Granada y Túnez; la de Sevilla, por el rey Sabio (año 1248), causa de nuevas emigraciones de moros españoles al Africa septentrional.

El arte musical, como las demás formas de la cultura, se fué concentrando en el reino de Granada a medida que los pequeños señoríos de la Península iban desapareciendo. En Granada se perfilan más y más los estilos musicales generalizados en las distintas comarcas musulmanas de España, y allí toma forma definitiva ese cuerpo de música que ha pasado a la posteridad con el nombre de *Nubas granadinas*. Cuando los Reyes Católicos logran la unidad territorial con la capitulación del último rey nazari-ta, son dos ciudades de Al-Magrib, Tetuán y Fez, las que acogen la riada de emigrados hispanomusulmanes, no obstante que los Monarcas españoles garantizaban a los moros granadinos la seguridad de sus personas y hacienda y la libertad religiosa con sus mezquitas, usos y costumbres.

A las sucesivas inmigraciones registradas en la población norteafricana, si se tiene en cuenta que cada una procede de distintas comarcas de la Península, se deben las divergencias, no esenciales, de estilo y de textura observadas actualmente en los géneros musicales de cada una de las regiones donde se establecieron aquellos emigrados. En todos ellos se los designa como música andaluza, de los musulmanos españoles, pero las diferencias que advertimos son manifiestas. Yo he podido distinguir cuatro repertorios diferentes de nubas andaluzas: el de Túnez, el de Argel, el de Fez y el de Tetuán. Estos dos últimos son los que tienen mayores semejanzas entre sí. Tuve ocasión de comprobarlo en Fez, haciéndolo así notar al Congreso de Música marroquí celebrado en aquella empórica capital del 6 al 10 de mayo de 1939, en una Memoria que tuve el honor de presentar personalmente en aquella solemne Asamblea.

El origen inmediato de cada uno de estos repertorios puede señalarse relacionándolos con su procedencia geográfica respectiva. Las nubas de Túnez habrán sido traídas por emigrados de Valencia; las de Argel, serán procedentes de Córdoba; las de Fez pueden ser de origen sevillano; las de Tetuán constituirían la herencia de los músicos de Granada. Este repertorio tetuaní lo hallamos más caracterizado e interesante, merced a las emigraciones posteriores de los moriscos que en España siguieron amenizando sus fiestas familiares y públicas con su arte peculiar hasta los primeros años del siglo XVII. De estos moriscos era descendiente inmediato el tetuaní Al-Haik, de quien luego hablaré.

Por desgracia, al producirse el desplazamiento demográfico del pueblo

islámico español a estas tierras africanas, roto el fuerte lazo de intercambio cultural que mantuvo relacionados a los distintos reinos o señoríos musulmanes de la Península entre sí y con los estados cristianos, el común acervo musical clásico, integrado por las veinticuatro nubas granadinas que por diversos conductos penetraron en Al-Magrib al-Aksa, ha sufrido una desintegración lamentable, al extremo de que sólo once de las veinticuatro nubas sean hoy conocidas en todo Marruecos. Hay vestigios de otras fragmentarias, que pocos músicos conocen.

9. LA OBRA DE AL-HAIK. LAS «NUBAS» ACTUALES

Y es precisamente una gloria de Tetuán el haber salvado para la posteridad el repertorio, aunque sea en amalgama abigarrada, de los musulmanes de Al-Andalus. El nombre de Mohammed ben Al-Hosain Al-Haik el Andalusi et-tetáueni es repetido con honor y con gratitud por todos los músicos y literatos del Magrib. A este benemérito *maal-lem* que vivió en Tetuán durante el reinado de Mulay Solimán (m. 1238 de la Hégira = 1792 de J. C.) se debe la conservación de las preciosas estrofas *zayal* y *tauchih* (zéjeles y moachahas) con que se estremecieron de alegría los floridos *riadat* de la Alhambra. El nos ha transmitido con exquisito buen gusto engarzadas la serie de canciones de las nubas andaluzas.

Al-Haik ordenó el repertorio musical y poético de las nubas de que él tuvo conocimiento, atendiendo a la sucesión cronológica con que venían siendo ejecutadas por los profesionales cantores desde los tiempos de oro del florecimiento musical islámico español.

No estando al alcance de su formación indígena el empleo de la semiotecnia musical, Al-Haik ha consignado en su manuscrito importantes indicaciones técnicas mediante las que es posible conocer con cierta precisión la estructura rítmica y melódica de las tradicionales nubas, ya que felizmente hanse visto confirmadas esas indicaciones con la forma práctica de ejecución realizada en la actualidad por los músicos marroquíes. El trabajo manuscrito de Al-Haik, reproducido con ligeras variantes en muchas copias, constituye el Vademécum, tanto de los profesionales como de los aficionados.

La benemérita labor de Al-Haik no se redujo a la recopilación pura y simple de las estrofas cantadas en su tiempo. Simultáneamente fué refundidor y restaurador del repertorio lírico andaluz. Aunque algunas indicaciones originales anotadas en su entología resulten un poco fantásticas,

su trabajo dista mucho de merecer las acerbos críticas que de él hace el gran plagiario Ahmed En-Nasiri Es-Selauí.

وَمِنْهُ أَيضاً تَنْجَلُ
 وَقَابِلَةٌ خَلَّ الصَّوَى لِرَجَالِهِ : فَمَنْ لَمْ يَهْرَى بِفِرَا الْمُنْسَبِ جُنُونًا : وَمَنْ لَمْ يَهْرَى بِفِرَا التَّعْرِيبِ حَرَامًا
 بِمَقَلَّتْ لَهَا نَالُ الصَّوَى مِنْهُ رَاحَتِهِ : الزَّيْلُ الْكِرَى عِنْدَ الصَّبَاحِ يَكُونُ : هَذَا الزَّمَلُ لَيْسَتْ لِمُزَوْنٍ وَهَذَا
 وَمِنْهُ أَيضاً تَرْجُلُ
 فَلَئِنْ يَا عَشِيَّةً أَتَيْتُكَ أَلْتَحَوَّلُ : مِثْلُ السُّيُولِ : مِثْلُ الشَّوَاذِ مِثْلًا : يَا قَلْبُ تَمَّ الرِّسْلُ الْكَلَامُ نَعْمُ الرَّهَامُ
 تَشْرَبُ صَوَايِمْ تَمَّ الْخَلْوَلُ : تَسْبِيبُ الْعُقُولِ : كَيْفَ رَضَعُ الْمَوْلَى : يَا قَلْبُ تَمَّ الرِّسْلُ الْكَلَامُ نَعْمُ الرَّهَامُ
 فَالْتَلِ عِنْدَ مَا تُفْعَلُ : جَاءَ فِي الرُّسُولِ : وَكَيْسِيَّةُ الْخَلَا : يَا قَلْبُ تَمَّ الرِّسْلُ الْكَلَامُ نَعْمُ الرَّهَامُ
 بِسَفْطَا أَنْتَ لَوْ أَنَّ السُّفْطَا : مَا يَبِغُ مَا نَعْمَلُ : يَا قَلْبُ تَمَّ الرِّسْلُ الْكَلَامُ نَعْمُ الرَّهَامُ
 مَا كُنْ مُصْرَفُ الْإِنْفَاغِ : مَحْبِيبُ الْعِلْفَاغِ : أَنْ لَا يَنْزِعُ الْخَالُ : يَا قَلْبُ تَمَّ الرِّسْلُ الْكَلَامُ نَعْمُ الرَّهَامُ
 وَمِنْهُ أَيضاً تَوْشِيحُ
 يَا مُقَابِلُ خَرَجْتَ عَنِّي حَيْثُ (وَمِنْ تَفْرَعُ)
 قُلْتَ لِمَا زَارَتْكَ هُنَا الْخِيَانُ (وَمِنْ تَفْرَعُ)
 وَمِنْهُ أَيضاً تَوْشِيحُ
 أَعْجَلِي الرُّوْفَى فِي جَلْبِهِ : وَنَدَاتُ الْأَصْنَافِ الرُّفْرُ تَحْبَبُ
 وَالرِّيَاحُ جَفَّتْ تَحْتَرِيهِ : وَالْأَسْوَدُ فَرَاغُ الْبَسُودِ تَسْتَعْبُ
 «فَمَنْ تَرَى الرُّوْفَى فِي خِفَالِهِ : وَالنَّوْءُ الْيَهْرُ عَلَيْهِ دَفْعُ»
 «وَأَحْمَرُ الْوَرْدِ فِي أَعْجَلِ : لَمَّا بَدَأَتْ السَّرَّ جَفْعُ»
 «وَالنَّمَاغُ وَفَقَّ عَلَى رَجُلٍ : يَشْتَهِي كُلَّ مَنْ أَحْضَرَ لَمَنْحُ»
 وَالغُضُونُ مَهَلَتْ عَلَيْهِ : وَاخْتَفَرِي بِي الرُّوْفَى وَانْتَفِي : يَمْرُورِي وَرَا مَنِي
 : دَابَّ عَادَ الرِّيَافُ نَزِيهِ : أَلْوَيْفَلُ ثَوْبُ أَحْمَقُ : أَمْرُ

Facsimil de una página del manuscrito de Al-Haik

Al-Haik supo acoplar en once colecciones la mayoría de las canciones clásicas que personalmente conocía o tenía ocasión de oír en Tetuán, eco todavía reciente de los brillantes conciertos moriscos de España. Tetuán era a la sazón el foco desde donde irradiaban por todo Al-Magrib los ecos sonoros del arte hispanomusulmán.

Fuera de las indicaciones de Al-Haik, las noticias sobre tan sugestivo tema son mínimas. Algunos manuscritos independientes del suyo aportan tan sólo ligeras nociones suplementarias. Y aunque otro mérito no hubiese tenido, el solo hecho de haber servido para despertar las modernas investigaciones con tanto éxito realizadas, precisamente basadas en los informes de Al-Haik, hace a éste acreedor a la gratitud gloriosa de todas las generaciones. Por él hemos tenido una segura orientación en la búsqueda de esas melodías que él mismo nos indica hallarse en la memoria de los músicos profesionales de Tetuán. Y estos músicos, que han venido sucediéndose de padres a hijos en la ejecución de ese repertorio, nos han proporcionado la gratísima satisfacción de poderlo escuchar en nuestros días, y la suerte de hacer la transcripción de esas melodías multiseculares, fijándoles definitivamente en el pentagrama y, mediante este medio, salvarlas de una inminente e irreparable desaparición.

Las once colecciones o nubas en que ordenó Al-Haik toda la melopea de los moros andaluces son las siguientes:

- Nuba 1.^a *Remel Maia.*
- Nuba 2.^a *Isbihan.*
- Nuba 3.^a *Maia.*
- Nuba 4.^a *Rasd ed-dil.*
- Nuba 5.^a *Istihlal.*
- Nuba 6.^a *Rasd.*
- Nuba 7.^a *Garibat al-Hosain.*
- Nuba 8.^a *Hagas al kabir.*
- Nuba 9.^a *Hagas mecharki.*
- Nuba 10.^a *Hagas mecharki.*
- Nuba 11.^a *Aochak.*

10. PLAN DE COMPOSICIÓN DE LA NUBA

La disposición y orden que señala Al-Haik en la nuba corresponde casi en todos sus detalles con la forma en que nosotros la encontramos actualmente. Es indudable que las nubas tuvieron ya desde el principio una ordenación melódica muy semejante. No podemos precisar a qué autor determinado se ha de atribuir cada una o todas las obras que en forma de *suite*, sonata o zarzuela ha llegado hasta nosotros (6). El creador de la

(6) Los nombres de autores que indican los manuscritos del texto literario al principio de cada nuba, han de admitirse como mera referencia, carente de base crítica que la confirme.

nuba concibió su obra pensando en los elementos artísticos propios exclusivamente del arte practicado en la tradicional melopea hispanomusulmana. Si se tiene en cuenta que la composición de las nubas data de una época en que estaba tan en moda la armonía, resulta extraño que las obras más representativas del arte musical islámicoandaluz hayan sido concebidas y realizadas con exclusión de todo elemento que no estuviese de acuerdo con su carácter rítmico y melódico.

En la nuba lo únicamente nuevo y típico es la disposición orgánica del texto musical, que, a su vez, no es otra cosa que la plasmación en obras perdurables de la evolución sufrida en uno de sus elementos esenciales, o sea, la técnica modal, merced a la influencia de la melopea hispanocristiana. El texto poético que sirve de soporte a esas melodías, por lo común, no fué expresamente compuesto para estas obras musicales. Las estrofas cantadas son en muchas melodías fácilmente identificables: se hallan en poemas de autores conocidos. Por tanto, ya se comprende que en las nubas lo que interesa, como realización de una idea nueva de composición sistemática, es principalmente la música.

Musicalmente la nuba está integrada por dos elementos igualmente esenciales: la *melodía* y el *ritmo*. La melodía en su ordenamiento modal no ofrece otra novedad respecto de la música moderna que la de obedecer a la técnica gregoriana o canto llano. El «orientalismo» de que suele hablarse al tratar de la música árabe, o más precisamente, de la gama árabe, no se halla en esta música de los marroquíes, sino como excepción. Ya queda expuesto por qué.

Lo característico en la nuba es la célula rítmica que sirve de base ordenadora a cada una de sus partes. Estas son cinco, y reciben su denominación de las mismas palabras con que esos ritmos (*miasen*) son designados. Son éstos:

Primera parte: BESIT { zakil = lento.
jafif = rápido.

Segunda parte: KAIM U NUSF { forma única.

Tercera parte: BETAHIHI { zakil.
jafif.

Cuarta parte: DERCH { forma única.
zakil.

Quinta parte: KODDAM { jafif.

El concepto de ritmo característico de cada una de las partes de la nuba, no debe confundirse con las formas de nuestro compás, aunque de éste nos sirvamos para indicar aquél. El compás, dentro del cual incluimos la célula rítmica de la música marroquí, es meramente normativo, pues la combinación interna del número y de los matices de las percusiones que integran la fórmula rítmica, no responde a la distribución admitida de las partes fuertes y débiles en esos compases.

Para los músicos marroquíes el ritmo es bien diferente del compás, al que llaman *misan motlak*, medida suelta, ordinaria; la vitalidad sugestiva del ritmo está en la maravillosa diversidad de percusiones sonoras o sordas, combinadas en matices expresivos, que es lo que constituye el típico y apropiado acompañamiento, la armonía única de que dispone la música árabe y la marroquí. Además de la medida *cuantitativa* y de la interna agrupación *cualitativa*, los caracteres externos de los cinco ritmos hispanomarroquíes obedecen a una ley de *movimiento insensible y progresivamente acelerado*, llevado en un plan de unidad rítmica a través de todas las canciones del período, *misan* o parte de la nuba, desde la primera canción en que se inicia con aire reposado, pasando por las canciones *puentes* hasta la canción final con movimiento de vértigo. Se comprende que la progresiva aceleración del movimiento rítmico conduzca hacia las últimas canciones a un aire dos o tres veces más rápido que el inicial, y, por tanto, que la célula rítmica, perfectamente diferenciada en la ejecución lenta de sus matices, se ve simplificada y contraída en la forma de ejecución rápida. De aquí la conveniencia de señalar dos fórmulas en un mismo ritmo: una pausada (*zakil*) y otra ligera (*jafif*). La diferencia entre ambas está en la supresión de ciertas percusiones que la misma rapidez con que se suceden hacen imposible diferenciar; pero al mismo tiempo, otras que eran en la ejecución moderada las más destacadas, adquieren en algunos períodos la forma cadencial de ritmo sincopado.

La exacta transcripción de las percusiones (*nákarat*) que integran cada uno de los cinco ritmos de la nuba exige una cuidadosa distinción de los matices de cada uno, toda vez que de su hábil combinación depende el valor expresivo que se comunica a la trama general de la ejecución artística. Parecerá extraño que un instrumento tan sencillo como es el *tar*, una simple pandereta de pequeñas dimensiones, ofrezca tan amplios recursos expresivos. En el *tar* se producen o marcan tres matices al menos de percusiones bien definidas:

a) Los de las *sonajas*, obtenidas usualmente mediante el choque del aro contra la muñeca del *tarrar*, o sacudiéndolo; se oyen únicamente las

vibraciones de las sonajas; *b*) los que se producen al golpear el *parche* en su centro con los nudillos de los dedos; se obtiene una vibración sorda o seca; *c*) los que se producen batiendo con las yemas de los dedos o con la palma de la mano sobre una zona de la *corona circular* próxima al aro; se obtiene un matiz profundo y vibrante. A estos dos últimos matices acompaña también la vibración de las sonajas, pero de un modo débil y secundario.

La forma y distribución precisa en que se presenta la transcripción de los diversos matices definidos, dentro de la fórmula de cada uno de los cinco ritmos, quedan indicados antes.

Conviene advertir que la distribución y combinación interna de los matices rítmicos señalados en las transcripciones aquí recogidas, varía algo de unos a otros *tarrarin*; nótese también que algunos de los valores de la célula rítmica (*daur*) están en el ritmo *Kaim u nusf* representados por silencios, o por percusiones débiles casi insinuadas tan sólo. Estas percusiones, o silencios equivalentes, marcan la separación de los *aduar* (frases rítmicas) que animan toda la ejecución melódica.

11. PRELUDIOS DE LA NUBA

Algunos *maal-lemín* conocen una especie de prelude o introducción que es común para todas las nubes indistintamente. Es de ritmo libre y sirve como de preparación para la ejecución de la nuba; expresivamente le designan con la palabra *mayalía*, término que podemos traducir por «cosa que va y viene», algo no fijo, como derivado del verbo *yal*, que significa dar vueltas. Hemos observado que algunos marroquíes músicos, al prelude especial de cada nuba, integrado por dos piezas de género rítmico diferente, lo llaman también *mayalía*.

La melodía que sirve de introducción general en la forma antes dicha, es composición exclusivamente instrumental y más apropiada para el laúd y demás instrumentos de pulso y púa. Es francamente andaluza; un guitarrista flamenco no desgranaría de otra manera sus mágicos arpeggios. Véase en las páginas 37 y 38 el texto musical de la *mayalía* directamente recogida al dictado del renombrado *maal-lem* Admed Lukili, de Tánger.

Por no ser conocida de todos los músicos esta melodía, o por otras razones, no siempre comienza la sesión de música clásica por la *mayalía*;

Ad libitum

The image displays a musical score for a piece titled "Ad libitum". The score is written on ten staves, each beginning with a bass clef. The music is characterized by a series of melodic lines, many of which are connected by long, sweeping slurs, indicating a continuous and fluid performance. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several sharp signs (#) indicating specific notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol. The overall style is that of a traditional or folk melody, possibly from the region of Morocco mentioned in the page header.

The musical score consists of six staves of music in a single bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps and naturals), and phrasing slurs. The final staff concludes with a double bar line, a first ending bracket labeled '1ª', a second ending bracket labeled '2ª', and the word 'Fin'.

con más frecuencia comienzan la ejecución de la nuba por el preludio particular asignado a la obra que piensan ejecutar.

El preludio especial de cada nuba consta de dos partes: una de ritmo libre llamada *Bugua*, otra de ritmo prefijado con medida y distribución de matices definidos, que suele ser el del *Besit* y a la que designan con la palabra *tuxía* (7). En la práctica es costumbre empezar y concluir el preludio, que es exclusivamente instrumental, con la melodía *ad libitum* o *bugua*. La parte intercalar o *tuxía* no se encuentra en todas las nubas;

(7) La palabra *bugua* significa literalmente «lo que es objeto de expansión»; es voz derivada de *bagá*: querer, desear. *Tuchía* o *tuxía* valdría como «adorno»; derivada del verbo *ucha* o *uxá*: bordar, adornar, diseñar. La *tuxía* es ciertamente una filigrana melódica.

Bugüia y tuxía de la nuba Aochak (Trans. de A. Chottin)

Largo $\text{♩} = 60 \text{ a } 66$

a) Bugüia

aprasu-
rar
rit. 1^a 2^a

Detailed description: This section contains the first ten measures of the Bugüia piece. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Largo, with a metronome marking of 60 to 66 beats per minute. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are performance markings: 'aprasu-' above the staff, 'rar' above the staff, and 'rit. 1^a 2^a' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

b) Tuxia

Allegro mod^{to} $\text{♩} = 110$

Ritmo $\text{♩} \times \text{♩} \times \text{♩} \times \text{♩} \times$

1^a

Detailed description: This section contains the first ten measures of the Tuxia piece. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is Allegro mod^{to}, with a metronome marking of 110 beats per minute. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests. There are performance markings: 'Ritmo' followed by a rhythmic pattern of four eighth notes with accents, and '1^a' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

c) Bugüia

Libre como al principio

Detailed description: This section contains the final five measures of the Bugüia piece. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Libre como al principio. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

The musical score consists of four staves in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a first ending marked '1ª apresurar' and a second ending marked '2ª'. The second staff is marked 'apres.'. The third staff is marked 'rit.'. The fourth staff is marked 'apres.' and concludes with the instruction 'Enlaza con la 1ª canción.'

los músicos han olvidado muchas melodías que en los primeros tiempos figuraban en cada una de esas obras. Hoy constituye un mérito conocer algunas de esas composiciones, desconocidas por la generalidad de los músicos marroquíes.

La introducción instrumental de la nuba viene a ser como la anticipación, fijación y recapitación de los giros modales o fórmulas melódicas y temas que se han de hacer oír en el decurso de las canciones del *Besit*. Por su parte, la *tuxía* presenta la fórmula rítmica, en su forma rápida, de cualquiera de los cinco ritmos característicos, con independencia del propio de la parte a la que sirve de prelude. De aquí el que se emplee antes de comenzar cualquiera de las cinco partes de la nuba con las que acaso no tiene relación fija, no obstante que figure como introducción junto con la *buguia* del *Besit*.

Hay otra especie de prelude muy en uso; es un género de composiciones de ritmo libre y con carácter de introducción vocal, a solo: se llama *Bitain* (8) por su peculiar estructura estrófica, o *inchad* por razón de la melodía (9). Dentro de la progresión melódica enteramente libre, la trama composicional está previamente determinada, y en idéntica forma que en los tan semejantes géneros del cante flamenco, las prolongaciones ornamentales del canto tienen lugar a partir de las sílabas y notas caden-

(8) Significa «dos versos»; es la forma dual árabe de *bit*, verso, en poesía.

(9) *Anchad*, verbo de donde se deriva la voz *inchad*, significa recitar versos.

Bitain remel maia

Ritmo libre



Fi - ha - la - ti (e ne na na ne



na al - bu - a - di ru - hi cun - tu (cu...



u.....



ur - si - lu - ha



Fi - ha - la - ti



Tu Ka bi lu al - ar - da an - na...



uah i na



na - i - ba - ti

tu - ka - bi - lu

al - ar - dai - na uah - ia

orquesta

The image shows a musical score on three staves. The top staff contains a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a long slur over the first two phrases, which are aligned with the lyrics 'al - ar - dai - na uah - ia'. The middle staff is a vocal line with a treble clef, also featuring a long slur. The bottom staff is an orchestral line with a treble clef, starting with a slur and the word 'orquesta' written above it. The score is printed in black ink on aged paper.