



LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO *MODAL* EN EL ESTUDIO DE LAS CULTURAS MUSICALES DEL MEDITERRÁNEO DURANTE EL SIGLO XX:

(I) Panorama general de la música andalusí–magrebí en Marruecos durante el siglo XX

Por Diego José Viguera González

Resumen: Este texto, dividido en dos artículos de sucesiva publicación, estudia la evolución del concepto de *modo musical* en algunas músicas ribereñas al Mediterráneo, a partir de su codificación teórica en diversas monografías y artículos dedicados al estudio de la etnomusicología en el siglo XX. El objetivo perseguido es doble, por un lado, sentar las bases para una futura investigación sobre la técnica modal del repertorio andalusí–magrebí, por otro, analizar los puntos de contacto y divergencia entre los procedimientos compositivos de este corpus musical y los empleados en la música occidental de la que resulta contemporánea. El primer artículo se dedica a presentar un panorama general de la música *andalusí–magrebí* en Marruecos durante el siglo XX.

Palabras clave: etnomusicología, música andalusí, nawba, modo, teoría musical

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. PANORAMA GENERAL DE LA MÚSICA <i>ANDALUSÍ-MAGREBÍ</i> EN MARRUECOS DURANTE EL SIGLO XX	1
2.1. <i>Forma y ritmo musical en el repertorio de la nawba</i>	3
3. CONCLUSIÓN	5

BIBLIOGRAFÍA	7
---------------------	----------

1. Introducción

Este artículo estudia la evolución del concepto de *modo musical* en diversos textos etnomusicológicos del siglo XX. Las diversas monografías y artículos revisados han sido seleccionados por estar dedicados al ámbito cultural de la cuenca mediterránea.

El objetivo perseguido es doble, por un lado, sentar las bases para una futura investigación sobre la técnica modal del repertorio musical *andalusí-magrebí*, por otro, analizar los puntos de contacto y divergencia entre los procedimientos compositivos de este corpus musical y los empleados en la música occidental de la que resulta contemporánea.

Para lograr el primer objetivo, analizaremos de forma crítica algunos estudios existentes sobre el repertorio *andalusí-magrebí*, así como investigaciones que puedan servir de modelo por estar dedicadas a repertorios musicales culturalmente cercanos. En este último caso se recurre a los trabajos desarrollados por Habib Hassan Touma, en el estudio de la teoría musical árabe en el ámbito del Mashreq, y por Hervé Roten, en el ámbito judeo-portugués. En relación al segundo objetivo, se cotejarán brevemente los procedimientos modales propios de las culturas musicales citadas y algunas técnicas analíticas de la música europea.

Dedicamos este primer artículo a presentar un panorama general de la música andalusí-magrebí en Marruecos durante el siglo XX.

2. Panorama general de la música *andalusí-magrebí* en Marruecos durante el siglo XX

Habib Hassan Touma describe la música actual en el norte de África dividiéndola

en cuatro campos diferenciados entre sí, existiendo sin embargo una correlación entre sus repertorios. Estos cuatro campos son: el repertorio de la *nuba* de la música andalusí, la música de los medios de comunicación, el repertorio de la música religiosa y profana, que aun se encuentra presente en el contexto social, y el repertorio de la música europea occidental. (Touma, 1995, p. 39)

En este artículo nos centraremos en el repertorio de la *nawba*. Touma continúa describiéndolo como coherente y definido en sí mismo, con una forma de ejecución propia y que

tiene su círculo de oyentes entre los entendidos y los que disfrutan escuchándola. El estilo musical de la *nuba* lo determinan tres escuelas con sus centros en Fez, Tetuán, Rabat (en Marruecos), Tremecén, Argel (en Argelia) y la ciudad de Túnez (en Túnez). La propia *nuba* está considerada como la forma consumada del arte musical en el norte de África (Ibíd.)

El siglo veinte ha supuesto un nuevo impulso para este repertorio. El citado Congreso de El Cairo (1932) y los de Fez (1939 y 1969) se revelaron como fructíferas ocasiones de

encuentro entre los especialistas de las diversas disciplinas relacionadas con este arte. Tuvieron sobre todo como objetivo suscitar estudios comparativos a partir de los diferentes repertorios y de las publicaciones de los registros musicales¹.

Los artículos de las diferentes asociaciones contribuyeron también a hacer conocer este repertorio. De todas ellas, la que se reveló más fecunda fue la *Association des mélomanes de la musique andalouse*, fundada en Casablanca por Drís Benjellún (1897–1982) en 1958². En 1960, esta asociación procedió a la grabación de ocho *nawbas* interpretadas por los grandes maestros de Marruecos Loukili, Rais y Temsamani, bajo los auspicios de la UNESCO. Por otro lado, desde la creación de una orquesta de música andalusí, en 1952, la *Radio Télévision Marocaine (RTM)* contribuyó activamente a la difusión del repertorio. Al igual que el *Ministère de la Culture*, que ha realizado una obra de grabación colosal durante entre los años de 1989 a 1992, la *Antología “al-Ála”*³.

De cualquier forma, estas acciones no podría haber sido llevadas a cabo sin el concurso de los músicos. Tres maestros han marcado la segunda mitad del siglo XX. Se trata de Moulay Ahmed Loukili, Abdelkrim Rais y Mohamed Ben l-‘Arbi Temsamani, los cuales encarnan posiblemente las tres tendencias más importantes que han influido en la generación actual.

En paralelo a la labor viva de los músicos, por último, se han ido realizando a lo largo del siglo diversas transcripciones de algunas interpretaciones del repertorio. Christian Poché resume brevemente los avances en este campo:

Desde 1930, la transcripción del repertorio de las *nubas* en notación occidental permite una mejor comprensión de los mecanismos del legado musical árabe–andaluz. El trabajo en Marruecos por los pioneros Ben Smail y Antonio Bustillo permaneció inédito. Otros autores publicarían la transcripción de algunas *nubas*. En 1931, Alexis Chottin edita la undécima *nuba*, llamada ‘*ussaq*⁴, y Arcadio de Larrea Palacín publica la segunda *nuba*, basada en el modo *isbahan* (1956). Después, Younes Chami, antiguo director del Conservatorio de Rabat, prosigue su propia transcripción y edita las *nubas* primera, cuarta y undécima. Por último, el músico Abdelkrim Raïs y su alumno preferido, Mohamed Briouel, transcribieron el corpus completo de las once *nubas* en un trabajo inédito hasta hoy; únicamente fue editada en 1985 la *nuba* en el modo *garibat al-husayn*, séptima en el orden impuesto por al-Ha’ik.” (Poché, Shiloah, y Right 2009, pp. 53–54)

¹ Para un análisis de las conclusiones del congreso de Fez de 1939, cf. Patrocinio (O.F.M.). García Barriuso, *La música hispano-musulmana en Marruecos. Presentación, vida y obra del autor por Manuela Cortés García*, ed. Manuela Cortés García pr. (Sevilla: Fundación El Monte, 2001). Pag. 27. Para una visión general de los diversos congresos sobre música árabe y andalusí–magrebí cf. Nigel Simeone y David A. Threasher, "Congress reports" In *Grove music online* (Oxford; New York: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51959pg1> (accessed June 11, 2009).

² Omar Metioui, "Histoire De La Musique Arabo-Andalouse" Tanger, 2001).

³ *Al-Ála*, (lit. instrumento de música). Define la música andalusí–magrebí de Marruecos de tipo profano, por oposición a *sam’a*, de esencia sagrada. (cf. Christian Poché y B. M. Fresno, *La música árabe-andaluza* Akal, 1997). Pág. 145)

⁴ *Ussaq* (lit. los enamorados). Este término puede tener diversas acepciones. 1) modo musical particularmente extendido bajo el Imperio otomano (ochchak) tónica de *la* con la segunda descendida un cuarto de tono. 2) Modo de África del Norte derivado de *zidan*. 3) 11ª *nuba* marroquí sobre una escala diatónica de *sol* mayor. (cf. Ibid. Pág. 152)

2.1. Forma y ritmo musical en el repertorio de la *nawba*

Arcadio de Larrea⁵ explica que

el conjunto ordenado de canciones que constituye la forma peculiar de la música hispano-árabe es denominado *tab'* en Túnez, *san'aa* en Argel y *nawba* en Marruecos. *Tab'* vendría a decir lo mismo que género, modo, carácter, y *san'aa* es el equivalente de obra, de composición, de canción. (Larrea Palacín, 1956, p. XIX)

Precisar de forma sincrónica el significado del término *nawba* resulta complejo, puesto que el término surgió en el primer milenio de nuestra era y su contenido semántico ha ido evolucionando a lo largo de los siglos. Fernando Valderrama⁶ resume el desarrollo del concepto a lo largo de los siglos con estas palabras:

Se inicia la *nawba* en el siglo VIII de J. C. con el sentido de turno o vez. En “Agani” se citan varios pasajes donde se comprueba que los músicos expresaban el turno de su servicio en el Palacio o donde quiera que se reunían varios con la palabra *nawba*. También los Ijwán al-Safa' proporcionan datos en los que se ve cómo las aportaciones de cada músico constituyeron un conjunto de piezas sucesivas, que recibió asimismo el nombre de *nawba*.

Más tarde, se denominó *nawba* a la música interpretada por una orquesta o una banda, así como a la banda misma, y con esta acepción se la conoce hoy en Marruecos. (Valderrama Martínez, 1954, p. 27)

A través de una dilatada evolución histórica que el término ha llegado a su riqueza de significado actual. En este sentido, han resultado fundamentales los escritos de dos eruditos, por un lado, al-Tifasi⁷, por otro, al-Ha'ik⁸. La genialidad de éste último consiste

en haber dado un contenido preciso al término *nuba*, mencionado ya por al-Tifasi en el sentido de una forma musical. (...) [Aunque] Al-Ha'ik no transcribe (...) música, (...) organiza un memorándum en el que señala la modalidad requerida, dentro de un total de veinticuatro modos, distinguiendo un modo principal y otros secundarios para cada una de las *nubas* (...). Al-Ha'ik anota igualmente las cinco fórmulas rítmicas que constituyen el armazón de los diversos movimientos de las once *nubas*. Resultarían, por tanto, cincuenta y cinco movimientos, pero el cálculo no es correcto, porque al-Ha'ik no conocía tantos. (cf. Poché and Fresno, 1997, p. 52)

⁵ Arcadio de Larrea Palacín, *Nawba isbahan*, ed. Alfredo col Bustani (Tetuan: Instituto General Franco para la investigación hispano-árabe, 1956).

⁶ Fernando Valderrama Martínez, *El cancionero de al-Ha'ik: Tesis presentada para la obtención del título de doctor en filosofía y letras (sección de filología semítica)* (Tetuán: Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-árabe. Editora Marroquí, 1954).

⁷ Al-Tifasi, lexicógrafo tunecino (1184–1253), explica que la *nuba* está formada por cuatro movimientos, y menciona la existencia de alrededor de quinientas *nubas* (cf. Poché y Fresno, *La música árabe-andaluza* Pág. 29)

⁸ Al-Ha'ik vivió en Tetuán en el siglo XVIII. Su importantísima contribución a la música andalusí-magrebí “no consistió solamente en haber recogido y coleccionado, un siglo antes que Shihab al-Din, los poemas que constituían la base de las *nubas* (setecientos veintidós poemas tipo *muwassaha*, más familiarmente llamados *tawshih*, *z'ejel* y *sugl*), sino también haberlos catalogado y luego repartido en once grandes familias, que están en la base de la tradición actual de las once *nubas*.” (cf. Ibid. Págs. 51–52)

Larrea Palacín resume el significado de *nuba* que ha llegado hasta nuestros días.

La voz *nawba* significa literalmente turno. Sus acepciones, además, la de música ejecutada periódicamente para un señor, concierto, tocata, agrupación de músicos. Entre los marroquíes designa concretamente las canciones que integran un conjunto orgánico y son ejecutadas según un orden preestablecido.

La unidad de la *nawba* se determina por dos elementos: el modo y el ritmo. El modo da la unidad de la composición, y el ritmo la de cada una de las partes. Un tercer elemento interviene: el tiempo, que da origen, a su vez, a una subdivisión de las partes nacidas de los diversos ritmos. (Larrea Palacín 1956, p. XIX)

Lo que se concreta musicalmente en la forma musical de la *nûba*, descrita sucintamente por Touma en estos términos:

La estructura formal de una *nûba* se compone de cinco partes principales. En Marruecos son: *basît*, *qâyim*, *wa-nisf*, *btâyhî*, *darî* y *quddâm*. A cada una de estas partes le precede un interludio (breve pieza) instrumental. La denominación de un fragmento obedece en cada caso a la fórmula rítmica correspondiente (*wazn*, también llamado *mizân*), que caracteriza la parte en cuestión. Así se basa, por ejemplo, el *btâyhî* en el *wazn btâyhî*. El repertorio de la *nûba* estaba compuesto en sus orígenes de 24 *nûbât* (pl. de *nûba*). De ellas sólo quedaron en el siglo XIX, 11 *nûbas* en Marruecos. (...)

Al comienzo de cada interpretación el conjunto ejecuta una pieza de métrica libre. En Marruecos se denomina *buga* (...). En el preludio se recoge la estructura modal, las fases más importantes y escalas. A éste se le une un fragmento instrumental con ritmo fijo que en Marruecos y Argelia se denomina *tûsiya* (...). Luego siguen los cinco fragmentos principales que están compuestos cada uno, en teoría, de hasta catorce estrofas de las que se hace una selección para ser cantadas. Sólo poco antes de cada ejecución, el conjunto musical elige la parte del texto que será cantada. (...)

Las piezas vocales son cantadas al unísono por un solista, el *munsid* y por los músicos. Se recitan poesías en árabe clásico o en lengua dialectal donde se describe el amor, la alegría, la nostalgia de las personas por Al-Andalus, y también pasiones, loores a los profetas, puestas de sol y veladas de bebedores. (249 Touma, Habib Hassan, 1995, p. 39)

Larrea Palacín considera que esta ordenación musical “traduce bastante aproximadamente la idea de *suite*” instrumental europea⁹, aunque señala importantes diferencias:

la *nawba* está muy lejos de la *suite* occidental, donde las partes son inmutables y es también inmutable el orden en cada *suite* sin dejar nada al albedrío del ejecutante. En la *nawba* el ejecutante tiene casi completa libertad en la elección: del orden de los movimientos; del orden de las canciones en cada movimiento; de las canciones que elige para integrar cada uno de los movimientos” (Larrea Palacín 1956, p. XXXIII)

⁹ Larrea Palacín, *Nawba isbahan* Pág. XIX

Reynaldo Fernández Manzano perfila la relación entre la *nawba* árabe y la *suite* en los siguientes términos:

En un plano (...) especulativo, (...) las nubas son una alternativa islámica a la problemática del Renacimiento, de búsqueda de una unidad estructural, conseguida en Europa fundamentalmente por el contrapunto y la polifonía, y desarrollada en Al-Ándalus por otros caminos: En algunas nubas hay una presentación o prelude que recoge los diversos temas que después aparecerán en la nuba, con lo cual tenemos ya un principio de unidad muy alejado del esquema fragmentario y secuencias de la música medieval anterior. Por otra parte, los distintos fragmentos cantados se encuentran enlazados por interludios instrumentales, y presentan una unidad estructural en toda la obra, el ritmo pasa paulatinamente de ser lento a ser prestísimo al final. Es como un ciclo vital copiado de la rítmica de la naturaleza, desde el nacimiento a la etapa de mayor vigor y esplendor, es la propia estructura física del movimiento que se trunca en su momento más álgido. Se trata, obviamente, de una forma unitaria y coherente, lo que demuestra la capacidad de Al-Ándalus para buscar salidas propias a la difícil problemática del Renacimiento, como ya lo había hecho antes frente a otros temas y ello no es de extrañar, pues Al-Ándalus supo mantener una auténtica vanguardia cultural, original pero siempre abierta al exterior (Fernández Manzano, 1982)

3. Conclusión del presente artículo

Tras esta presentación del panorama general de la música andalusí-magrebí en Marruecos durante el Siglo XX, en el próximo artículo expondremos la evolución del concepto *modal* dentro de este repertorio. Además de analizar dicho desarrollo histórico durante el S. XX, señalaremos algunas lagunas e incoherencias en su descripción, frente a lo cual propondremos algunos modelos de investigación empleados en otros repertorios. Por último, relacionaremos este concepto *modal* presente en las músicas étnicas ribereñas al Mediterráneo con la teoría musical contemporánea en la así denominada música *culta*.

BIBLIOGRAFÍA:

- DAHLHAUS, Carl, Julian Anderson, Charles Wilson, Richard Cohn, y Brian Hyer.
"Harmony." *Grove music online*.
- ERLANGER, Rodolphe, (Baron d'). *La musique arabe. tome 5, essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne. echelle générale des sons .système modal*. Vol. 5. Paris: Les Geuthner, 2001 [1949].
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. "La música de Al-Ándalus, en su marco interdisciplinar: Aspectos metodológicos." *Gazeta de antropología* no. N°. 1 (1982).
- GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio (O F. M.). *La música hispano-musulmana en Marruecos. presentación, vida y obra del autor por Manuela Cortés García*, editado por Manuela Cortes García pr. Sevilla: Fundación El Monte, 2001.

- GOODENOUGH, W. H. "Describing a Culture." In *Description & Comparison in Cultural Anthropology*, 104-119. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- IDELSOHN, Abraham Zvi. *Jewish Music : Its Historical Development*, editado por Arbie Orenstein dir. New York: Dover, 1992.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de. *Nawba isbahan*, editado por Alfredo col Bustani. Tetuan: Instituto General Franco para la investigación hispano-arabe, 1956.
- METIOUI, Omar. "Histoire de la musique arabo-andalouse." Tanger.
- POCHÉ, Christian. "Touma, Habib Hassan." *Grove music online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28218> (accessed June 14, 2009).
- POCHÉ, Christian y B. M. Fresno. *La música arábigo-andaluza*. Ed. Akal, 1997.
- POCHÉ, Christian, Amnon Shiloah, y Owen Right. "Arab Music." *Grove music online* (29-Mar, 2009).
- POWERS, Harold S., Frans Wiering, James Porter, James Cowdery, Richard Widdess, Ruth Davis, Marc Perlman, Stephen Jones, y Allan Marett. "Mode." In *Grove Music Online*. Oxford; New York: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718> (accessed June 11, 2009).
- REESE, G. "La música en la Edad Media." (1989).
———. *Music in the middle ages*. New York: W. W. Norton & Company, 1940.
- ROTEN, Hervé. *Músicas litúrgicas judías. Itinerarios y escalas*. Músicas del mundo. . Traducido por Iciar Alonso Araguás. Tres Cantos, España: Akal, 2002 [1998].
- SALZER, F. *Audición estructural. Coherencia tonal en la música [Structural hearing: Tonal coherence in music]*. Barcelona, España: Labor, 1990 [1962].
- SALZER, F. y C. Schachter. *El contrapunto en la composición: El estudio de la conducción de las voces [Counterpoint in composition: The study of voice leading]* . Traducido por David Aijón Bruno. Barcelona: Idea Books, 1989 [1999].
- SIMEONE, Nigel y David A. Thresher. "Congress reports." In *Grove music online*. Oxford; New York: Oxford Music Online, .
- STRAUS, Joseph N. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music." *Journal of music theory* 31, no. 1 (Spring, 1987): 1-21.
- TOUMA, Habib Hassan. "La música andalusí en el norte de África." Cap. 2, In *Música y poesía del sur de Al-Andalus*. Granada: Fundación El legado andalusí, 1995.
———. "The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East." *Ethnomusicology* 15, no. 1 (Jan., 1971): 38-48, <http://www.jstor.org/stable/850386>.
- VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *El cancionero de al-Hä'ik: Tesis presentada para la obtención del título de doctor en filosofía y letras (sección de filología semítica)*. Tetuán: Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-árabe. Editora Marroquí, 1954.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Mode in ancient greek music*. Amsterdam: The University press, 1936.